

ЭНВ

ЭССЕИСТИКА
НОВОГО ВЕКА

ЭНВ ЭССЕИСТИКА
НОВОГО ВЕКА

Ангел

Алексей
Смирнов

в Салониках

Книга эссе

Книга эссе

Алексей Смирнов **Ангел в Салониках**



МОСКВА **новый**  хронограф 2019

ЭНВ ЭССЕИСТИКА
НОВОГО ВЕКА



**Алексей
Смирнов**

Ангел в Салониках

Книга эссе

МОСКВА **новый** хронограф 2019



УДК [821.161.1-36+821.161.1-17](082)
ББК 84(2=411.2)-7я43
С 506

Смирнов А. Е.

С 506 Ангел в Салониках. Книга эссе / А. Е. Смирнов – М. :
Новый Хронограф, 2019. – 368 с.

ISBN 978-5-94881-440-7

В предлагаемом издании автор, известный многими книгами стихов и прозы (в частности, биографическими романами «Козьма Прутков: Жизнеописание», «Иван Цветаев: История жизни»; романами «Виолончель за бумажной стеной», «Щит Ареса», «Обход»; литературными мемуарами «Имена»), выступает в качестве эссеиста. Представленные в книге эссе, прослеживают некоторые моменты эволюции русского общественного сознания на примере анализа произведений поэтов и писателей – классиков, а также особенности их творчества, выявляемые техникой «медленного чтения».

Упомянутые работы, в разные годы печатавшиеся в периодике и частично вошедшие в книгу: А. Смирнов «Дыхание речи. Прочтение поэтического текста», М., 2006, впервые в полном объеме собраны вместе и публикуются отдельной книгой.

УДК [821.161.1-36+821.161.1-17](082)
ББК 84(2=411.2)-7я43

В оформлении обложки использована мозаика купола храма Святого Георгия в Салониках, Греция.
Конец IV – первая треть V века

© Смирнов А. Е., автор, 2019
ISBN 978-5-94881-440-7 © Издательство «Новый хронограф», 2019

СОДЕРЖАНИЕ

I СЛОВО

Слово	9
Ангел в Салониках	21
Ячменное «я» (Роберт Бёрнс «Джон Ячменное Зерно». Искусство поэтического перевода)	28

II ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

«Француз», или стихотворения Александра Пушкина, сочиненные им по-французски	75
«Воспоминания в Царском Селе»	97
Текстура простого фрагмента	104
Как была написана ода «Вольность»	109
Турнир	118
Голос сердца или упражнение для правой руки?	124

III БЛЕСТЯЩИЙ ПРОМЕНАД

Блестящий променад (С Гоголем по «Невскому проспекту»)	135
Маски смеха в театре Козьмы Пруткова	180
Четыре облика русской Эвтерпы (Пушкин, Некрасов, Фет, Блок)	205

IV БУНИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Горячий спор: о чем и как?	219
Две часовни	236
Бунин-портретист	248
Седой орленок	262

V ОГНЕВАЯ СТИХИЯ

Огневая стихия (Эскиз к портрету Андрея Белого)	269
Явление Велимира	272
Античный Петроград в поле культурных кодов (Опыт реконструкции одного творческого задания. Мандельштам «Tristia»)	282
За деревьями (Цветаева «Деревья»)	308
Дар перевоплощений	341
То, во имя чего	354

Библиографическая справка	361
Об авторе	364



СЛОВО

СЛОВО

Слово – один из основных элементов устной и письменной речи, центральное понятие языка, «исключительная способность человека выражать гласно мысли и чувства свои; дар говорить, сообщаться разумно сочетаемыми звуками; словесная речь... Сочетание звуков, составляющее одно целое, которое по себе означает предмет или понятие; реченье»¹.

Издревле в отечественной культуре слово выступало как в «низкой» разговорной роли, будучи средством обыденного общения людей, так и в «высокой» литургической функции посредника при торжественном собеседовании человека с Богом. Московскую Русь отличала особенная ситуация церковнославянско-русской диглоссии – сочетания в одном языке двух языковых систем по принципу «взаимной дополнительности функций»². Слово сакральное, культовое, восходящее к евангельскому представлению о своей божественной природе («И Слово было у Бога, и Слово было Бог»), дополнялось секуляризованным, мирским словом, приспособленным к выражению повседневных жизненных нужд. Если церковнославянская речь воспринималась как спасительная и благодатная; как святыня, требующая безусловного поклонения, не допускающая ни малейшего вмешательства в свой навсегда устоявшийся облик, то речь разговорная считалась

¹ Вл. Даль Толковый словарь живого великорусского языка. М.: «Русский язык», 1982, т. IV, с. 221.

² Б. А. Успенский Избранные труды. Т. II. М., 1996. С. 31

неправильной, испорченной церковнославянской, а потому и безблагодатной. С ней мирились как с неизбежным злом. Греховности профанного слова, его текучей переменчивости, а, значит, неверности, противостояло нерушимая богооткровенность слова церковного, слова верного.

На русском не общались с Богом, на нем разговаривали друг с другом. Равно кощунственным почиталось молиться по-русски и беседовать по-церковнославянски. Перевод с одного языка на другой воспрещался. Языки эти не просто взаимодополнялись – они функционально противопоставлялись. Сакральной природе церковнославянской речи отвечала демоническая природа речи разговорной. Иногда замены одной буквы было достаточно для того, чтобы диаметрально изменить смысл образа. Так слово ангел, произнесенное как аггел, означало уже не ангела небесного, но ангела падшего, то есть дьявола. «Это значение вошло в книжный церковно-славянский язык»¹. Именно поэтому русское средневековье проявляло исключительное внимание к слову – к его звуковой организации, этимологии, тонкостям семантики, ведь «назвать вещи значило понять их»². Приблизительное поименование грозило искаженным пониманием. Правильность смысла зависела от точности словоупотребления.

В Древней Руси не только содержание православной веры (догматика), но и форма (филология) понимались «как отражение Божественной истины, как непосредственное свидетельство о Боге»³. Со временем у части верующих эта позиция стала смягчаться, другие же продолжали придерживаться прежних взглядов. Известно, что именно поэтому изменение обрядов и исправление

¹ Там же. С. 41.

² Д. С. Лихачев Развитие русской литературы X–XVII веков. Л. 1973. С. 88.

³ Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. I. М., 1996. С. 477.

церковных книг при патриархе Никоне (1653 г.) привело к расколу русской церкви, к разделению верующих на старообрядцев и новообрядцев. Порой исправлению подвергалась одна-единственная буква. Так по-новому стали писать «во веки веков» вместо старого «во веки веком». Но уже это толковалось старообрядцами как ересь. Причина такой непреклонности таилась в отношении русского человека к слову.

Слово, ум и душа понимались им как неделимое триединство, «как одна из манифестаций Троицы»¹. Считалось, что слово имеет два рождения: сначала непостижимое в душе, а потом материальное в теле. Если ангельский язык – язык райского общения – на земле недостижим, то в дар от Господа получили мы язык церковнославянский, приводящий к Богу. Поэтому любое человеческое вмешательство в этот язык предосудительно. Такое отношение к тексту предполагает неизменность не только его содержания, но и формы. Она не просто одна из возможных, а единственная. Такова восточно-христианская культурная традиция. В свете ее не удивительно, что, несмотря на никонианскую реформу, книжный церковнославянский язык оставался стабильным, тогда как разговорный русский постоянно менялся, все более отходя от божественного канона. Живая речь насыщалась, например, метафорами, ставшими впоследствии важным поэтическим тропом, а церковная традиция этот прием отрицала вплоть до наказания провинившихся розгами, как отрицала она и всякую иную игру словами и понятиями, приписывая ее дьявольскому умыслу.

Между тем такая поляризация не могла продолжаться бесконечно долго. Кроме языка книжно-церковного, остро назрела потребность в языке книжно-светском, или литературном. И вот тогда Ломоносов предлагает компромиссную «теорию трех стилей»: «высокого»

¹ Там же. С. 486.

(церковнославянского), «низкого» (разговорного) и «среднего» (макаронического, совмещавшего в себе первые два). «Архаисты» (Шишков) ухватились за «высокий» стиль. «Новаторы» (Карамзин) ратовали за то, чтобы литературный язык строился на базе разговорного («низкого»). В итоге же победил третий путь, практически проложенный Державиным и Пушкиным.

В своем творчестве Державин отдал предпочтение «среднему» – макароническому – стилю, контрастно обострив противостояние «архаистов» и «новаторов», по существу смешав два языка в одном, но не так, как теоретически представлял себе Ломоносов – не избирательно в произведениях «среднего» стиля, а в любом творении. Самобытность Державина проявилась в том, что он не побоялся перенести оппозицию языков в плоскость стилистических диссонансов, когда торжественно-тяжелый

Седый собор Ареопага...

как-то по-стариковски потешно

На истину смотря в очки,
Насчет общественного блага
Нередко ей давал щелчки¹.

Такая разностильность сообщила державинской поэзии неожиданную веселость, стремительную карнавальность. Стало очевидным, что новый светский книжный язык – язык русской литературы можно строить по макароническому принципу совмещения в одном произведении церковнославянской и разговорной лексики.

Именно такой путь развития русского литературного языка продолжил Пушкин. Однако если Державин обыгрывал стилистические контрасты, порой заострял

¹ Г. Р. Державин. Сочинения. М., 1985. С. 64.

языковую оппозицию до гротеска, вызывая комические эффекты, то пушкинский гений сумел эти диссонансы нейтрализовать. По наблюдению Успенского «для Пушкина... нет высокого славянизированного и низкого русифицированного слога, но есть семантические регистры, обуславливающие применение тех или иных средств. Литературное мастерство становится умением обоснованно пользоваться механизмом переключения этих регистров: литературный язык функционирует, в сущности, как музыкальный инструмент»¹. На одном и том же листе Полного собрания сочинений Пушкина² благополучно соседствуют легкое признание: «*Мой ангел, я любви не стою!*» (Т. II. С. 303), где слово «высокого» ряда ангел «снижено», «одомашнено» разговорным контекстом послания, и тут же – на обороте (Т. II. С. 304) – исполненный чеканной лексики библейский «Пророк» – метафора поэтического служения, в которой и нейтральный, будничныи словарь приобретает высокое звучание в окружении востребованных к жизни славянизмов: *перстами... зениц... отверзлись... горний... дольней... к устам... празднословным... мудрыя... десницею... угль... восстань... виждь... внемли... глаголом...*

Так Державин и Пушкин решили проблему оппозиции церковнославянского и русского языка, переведя ее сначала из плана сакрально-демонического противостояния в план стиливых контрастов (Державин), а затем в план смысловой и стилистической уместности (Пушкин). Языковая «междуусобица» кончилась. Пушкин завершил создание единой «державы русской речи». Литературный язык, вобравший в себя пафос славянизмов и живое многообразие разговорной разноголосицы разрешил затянувшийся конфликт между словом «земным» и «небесным», «мирским» и «церковным». «Золотая середина» была найдена, и найдена не в макаронической произвольности

¹ Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. III. М., 1997. С. 423.

² А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений. Л., 1977.

стилевого смешения, а на основе осмысленного подключения тех или иных «семантических регистров», адекватно отвечающих авторскому замыслу.

У Пушкина сложилась принципиальная установка на то, что, в отличие от языка поэзии, язык прозы обязан быть до скупости лаконичен. Однако дальнейшее развитие словесного искусства пошло, в частности, по пути поэтизации прозаической речи, ее интенсивного словарного обогащения. Первостепенная заслуга здесь принадлежит Гоголю, повергнувшему «в словесную ткань дождь народных, жаргонных, сословных и местных словечек, отшлифованных в перлы языка»¹. Максимум внимания уделяет Гоголь изобразительности, выразительной функции слова. Речь персонажей воссоздается им во всем индивидуальном своеобразии. Он живописует словом, как пейзажист, как портретист. Вместе с тем гоголевское слово, подобно пушкинскому, направлено преимущественно на предмет речи. Следующий приоритет в расширении полномочий слова – за Достоевским.

Диалогичность мышления, – свойственная Достоевскому и вылившаяся в создание такой литературной полифонии, при которой одна тема (идея) проводится по разным «инструментам» (персонажам), находящимся в состоянии напряженного диалога, – на уровне слова проявилась в двоякой направленности последнего. Помимо традиционной ориентации на предмет речи, слово у Достоевского нацелено и «на другое слово, на чужую речь»². Это – «двуголосое слово». Оно не только само поименовывает предмет, но и постоянно реагирует на чужие поименования, вступая с ними в диалогические отношения.

Очевидно, что отдельно слово существует лишь в слове. Стихия языка – церковного ли, разговорного или литературного – погружает каждое отдельное предложение

¹ А. Белый. Мастерство Гоголя. М., 1996. С. 217.

² М. М. Бахтин Проблемы поэтики Достоевского. М.. 1979. С. 217.

в среду иных речений, в тот или иной словесный «хор». Единичное слово претерпевает грамматические, интонационные, ритмические и прочие влияния иных составляющих «хора», в свою очередь воздействуя на его слаженность. Результатом этих взаимовлияний становится выработка неповторимого авторского звучания. Слово, изъятое из словарной «отдельности», помещенное в ансамбль других слов, – «своих» и «чужих», диалогически сопоставленных или противопоставленных ему, ими окрашенных – и придает художественным текстам черты авторской неповторимости, личного тона, индивидуального стиля. Страстное поле спора на композиционном уровне реализуется Достоевским как сюжетная полемика спорщиц-глав; идеологически – как оппозиция спорщиц-идей; лексически – как противостояние спорщиков-слов.

Для писателей слово служит инструментом познания и одновременно объектом познания. Но если одни, пользуясь более или менее готовым инструментарием, применяют его к изучению жизни, истории, тайн души, посвящают свой дар общественному призванию и прочим задачам, внешним относительно слова, то другие уточняют и совершенствуют наши представления о природе и возможностях самого слова, слова как такового. Оно само вольно или невольно служит для них объектом исследований и экспериментов. В этом плане на редкость плодотворной оказалась дискуссия между тремя литературными течениями первой четверти XX века – символизмом, футуризмом и акмеизмом.

Философия слова, предложенная символистами, возводит конкретные образы к предельно общим понятиям – трансцендентным сущностям, которые мыслятся, однако, как самая естественная реальность. Недаром девизом символистов стало «*a realibus ad realiora*» – от реального к реальнейшему¹. Всего отчетливей эта жажда

¹ Вяч. Иванов По звездам. Опыт философии, эстетические и критические. СПб., 1909. С. 305.

трансцендентного проявилась, по-видимому, в космических фантазиях, в тематической грандиозности символистских «симфоний» и «гимнов». Установка на «высокую» тему требовала и установки на «высокое» слово. Между тем наибольший успех выпал на долю «высокого» слова в малом жанре – на долю лирики Блока. Здесь уместно напомнить, что творческая индивидуальность, к счастью, всегда сложнее того направления, которое ей приписывается. Она отвечает тенденции только в самых приближительных чертах. Это относится и к поэтам-символистам. Но при всем разнообразии дарований общая их заслуга перед словом состоит, вероятно, в том, что они возвратились к его сакральной сути, как бы переоткрыли евангельское тождество между Словом и Богом. Символисты были бого-, а значит, и словоискателями. Они искали Слово в Боге.

Их оппонентами выступили футуристы, которых можно было бы назвать бого-, а, значит, и словоборцами. Ранние поэмы Маяковского – это исповеди проповедника, столкнувшего землю с небом. Словарь улицы, начиненный неологизмами, хлынул в литературную речь, перемежаясь почти библейской риторикой, гордой лексикой воскресших славянизмов, произносимых с вдохновением обманутого пророка, мечущего молнии богоотступных метафор. Между тем в основе такого мироощущения лежал не столько атеистический кураж, сколько крик богооставленной души. Некогда в сходной ситуации Мережковский заметил по поводу лермонтовского Демона, что подобное богоборчество способно привести к новому богосыновству.

Лексический бунт футуризма состоял в ниспровержении «отвлеченного» словаря символистов, в острой актуализации разговорного начала, то есть в продолжающемся обмирщении литературного языка. Хлебников выдвинул представление о «самовитом слове», иначе говоря, о слове самодостаточном, свободном не только от обслуживания потребностей общества, но и от привычных

понятийно-звуковых связей. Полагали, что так называемая хлебниковская «заумь» – пионерские эксперименты в области фонетики – упраздняют смысл. На самом же деле, как показал Тынянов, «заумь» выводит фонетику из-под семантической опеки, когда уже не звук определяется смыслом, а наоборот смысл звуком. Губы, поющие неведомое нам «бобэоби», вылепливают этот новый смысл. Здесь момент «словоборчества» состоит в смещении акцента с семантики на фонетику во имя освобождения от понятийной обыденности и утверждения нового смысла через иное звучание.

Условно говоря, богоискательской высоте Блока и Белого противостояла богоборческая высота Маяковского и Хлебникова. Третью возможность отношения к слову выявили акмеисты. Вместо возведения частных образов к трансцендентным сущностям (абстрагирование конкретного), вместо футуристического вызова Богу и Слову, они ввели в литературную практику стремление представлять и абстрактные идеи в виде осязаемых образов (конкретизация абстрактного). Это достигалось, например, обновленной и усложненной метафорой.

За каждым словом в словаре закреплено определенное смысловое значение, часто – круг значений. Они формируют некоторое семантическое поле – поле общепринятых смыслов. Им отвечает соответствующий зрительный ряд. Метафорическая речь, построенная на уподоблении, переводит слово из словарного строя в образный, то есть создает новое понятийное поле. Профанная шеренга словарных значений исчезает. На ее месте рождается новый метафорический мир, возникает иное семантическое пространство. Тынянов считал, что поэтическое слово несет в себе не столько зрительный образ, сколько смену привычного значения, а это и придает ему живость и новизну. Бесконечная эволюция слова, вообще поэтической речи, обусловлена тем, что любой предмет окружающей нас реальности, а, значит, и каждое именуемое этот предмет

слово, способно претерпевать массу уподоблений, варьировать свою смысловую направленность. Мандельштам уподоблял любое слово целому пучку разнонаправленных смыслов, а вовсе не сведению их в одну точку. Поэтическое речение многослойно. Оно живет волшебной зыбью, причудливым наложением семантических полей. Поэтому поэзия не поддается пересказу. Пересказу поддается та проза, что зиждется не на слове, а на сюжете. Ее отличает семантическая «линейность», сколь бы разветвлен ни был сам сюжет. В противоположность этому поэзия выводит слово из одномерности словаря в многомерный мир смысловых и чувственных ассоциаций. Словарь исходит из смысла, поэт не только «исходит из смысла», но и «творит смысл»¹. У Мандельштама слово обретает метафорическую функцию иногда за счет простейшей инверсии:

Вода их учит, точит время ²

вместо привычного: вода их точит, учит время. Но часто его смысловые, зрительные, звуковые ассоциации далеки от элементарных словесных перестановок:

Я так боюсь рыданья аонид,
Тумана, звона и зиянья ³.

Здесь рыдающие аониды – аонийские сестры, музы проступают из воображаемого тумана времени и реального тумана рассветных садов, где они облечены в звенящий мрамор, или нам приоткрываются лишь пьедесталы, зияющие пустотой, и эта пустота фонетически подкреплена обилием стыкующихся гласных («рыданья аонид»), тем самым обилием, которое греко-римская риторика и называет

¹ Б. А. Успенский. Избранные труды. Т. II. М., 1996. С. 327.

² Осип Мандельштам Сочинения. Т. I. 1990. С. 149.

³ Там же. С. 131.

зияньем. Сама звуковая организации строки наделяет это слово вторым – терминологическим – смыслом.

Так акмеисты переносят акцент с божеского на земное. Они не богоискатели и не богоборцы, они – «смысловики». Их задача – не поиск Слова в Боге, а поиск смысла в звуке. Продолженный Буниным классический вектор на поэтизацию прозы Ахматова заменяет обратным вектором – на прозаизацию поэзии.

Последующее развитие общественной жизни никак не способствовало такому дискуссионному цветению идей, разнообразию воззрений. Время надолго упростило отношение к слову, поощряя как раз устремленность смысла «в одну официальную точку»¹. Слово стало ангажированным. Его функции в значительной мере свелись к утилитарному обслуживанию социальной доктрины. Тем более чужды государственному атеизму оказались чаяния богоискательские или не санкционированно богоборческие. Может быть, именно поэтому первой стала оживать более осязаемая, вещная, филологическая веточка акмеизма (Бродский), возрождаться фонетические опыты футуристов («андеграунд»), тогда как ветви, несущие в себе сакральные соки слова, по-видимому, ждут своего часа и, надо верить, дождутся его, выдержав паузу, заполненную профанирующими имитациями, не знающим удержу разгулом экспрессивной фразеологии, всей словесной неразборчивостью постсоветской поры. Не исключено, что новое лавинообразное расширение лексикона за счет введения в бесцензурный литературный оборот канцеляризмов и лагерного словаря, техницизмов и городского арго, иностранных слов и возрожденных славянизмов, переплавившись, сможет создать новый гармоничный баланс «высокого» и «низкого», «небесного» и «земного».

Подытожим главную тенденцию нашего рассмотрения: эволюция литературного слова в России шла по пути

¹ О. Мандельштам Слово и культура. М., 1987.

секуляризации, обмирщения церковно-славянской речи, по пути неутомимой экспансии в славянский фольклор, диалекты, жаргоны, профессиональные языки. Это путь – с «неба» на «землю». Святой Апостол Иоанн Богослов задал, а православное духовенство сколько могло поддержало предельную высоту отношения к Слову как к святыне, тождественной Богу. Однако вне храма блюсти эту высоту оказалось невозможным. Между тем память о сакральной природе Слова жива в русской душе, и время от времени всплески от «земли» к «небу» вторгаются в закон «земного тяготения».

Феномен русской литературы в целом вызван тем удивительным обстоятельством, что главным литературным героем стал для нее сам язык со своей интонацией, пластикой, обликом, со своим бесконечным лексическим богатством. Слово не только изображает мир, но и творит его, подобно Богу. Корни нашей культуры лежат в этой способности языка к миротворчеству. Как сказано поэтом, образ мира явлен в слове. А еще творим словом и потому чудотворен. Таковы уникальные плоды церковно-славяно-русской диглоссии.

АНГЕЛ В САЛОНИКАХ

Среди категорий, изначально присущих бытию, рожденных с ним, неотъемлемых от него, ясно зримых и вместе с тем ускользающе неосязаемых есть одна, остро пронизавшая всю нашу жизнь.

Это категория времени.

Но не того монотонного, однородного физического t – направленно и бесстрастно текущего из прошлого в будущее сегодня, как и во времена фараонов. Нет, физическое время в ньютоновском мире далеко не исчерпывает категорию времени в целом с его явно ощутимой каждым из нас способностью растягиваться и сжиматься, раздваиваться, накладываться одним промежутком на другой, замедляться, останавливаться, течь вспять или, ускоряясь, мчаться вперед.

Пусть эти особенности локальны, пусть они по-разному зависят персонально от каждого воспринимающего, но что может быть содержательней частного, и какая истина достойна большего доверия, чем та, что утверждает опыт личного?

Бесконечное разнообразие индивидуальных ощущений времени вызвано тем, что помимо истин сознания существуют истины страдания. Время не только осознается нами, но и глубоко переживается. Основной вопрос русской философии – вопрос о вечном существовании и бессмертии человека – касается самого трагического конфликта бытия – конфликта между жизнью и смертью, перехода из времени в вечность.

Связь между временным и вечным нерасторжима. Вечность дана не прежде и не после времени, а вместе с ним. Они синхронны. Уберите время и реальная жизнь превратится в хаос. Отнимите вечность и человеческое существование

потеряет духовный смысл, низведется к потребительству, свойственному цивилизации, нацеленной на «текущее».

Между тем цивилизация – оболочка культуры. Цивилизация телесна. Ее интересует не вечность, а долгожительство. Духовна культура, поэтому вечность нужна культуре с ее неперменной заботой памятования вообще и культового памятования в особенности. Отсюда своеобразная двойственность времени в сознании верующего.

Время христианина двумерно. Во-первых, он переживает жизнь Иисуса Христа во всех ее главных событиях. Тридцать три земных года Спасителя стягиваются в один год жизни христианина, и это циклически повторяется. Во-вторых, верующий живет в обычном временном измерении, том самом, которое есть непрерывное умирание.

Значит, формулу христианского времени можно было бы выразить так:

*время есть земная жизнь Христа
и непрерывное умирание*

Но если справедливо, что жизнь верующего – это предуготовление к иному, вечному бытию, то правда, что цель христианской жизни – утверждение личности в вечности. Однако достижение личного бессмертия возможно лишь тогда, когда твое имя дойдет до слуха и уст Господа и станет поминаться Им, поэтому просьба о памятовании претворяется верующим в молитву как прямое обращение к Богу: «Помяни, Господи, во множестве щедрот Твоих, и вся люди Твоя, сущие и молящиеся с нами, и всю братию нашу, якоже на земли, на мори, на всяком месте владычества Твоего, требующих Твоего человеколюбия и помощи, и всем подай великую твою милость...», – на утрене молится иерей Светильною молитвой. – Преклони ухо Твое и услыша ны, и помяни, Господи, сущие и молящиеся с нами вся по имени, и спаси я силою Твоею.»

Памятование есть спасение того, чье имя произносится. Быть помянутым Господом – значит, обрести бытие в вечной памяти, достичь вечного существования. В этом

контексте *слово* становится посредником между забвением и бессмертием.

Помимо личной молитвы, с просьбой о памятовании постоянно обращается к Господу и Церковь, особенно, когда она провожает усопших.

Тело хоронят, душу хранят. Хоронят однажды, хранят вечно.

Молитва о сохранении души равносильна молитве о ее бессмертии. И в самом малом памятовании заложена частичка вечного.

Но что же тогда творчество как ни приобщение к вечному, ведь творчество есть непрерывное памятование. Речь идет не о специальных жанрах. Не о мемуарах, реквиемах или исторических романах. Речь – о любом первичном созидательном поступке. Если миг воспоминания всякий раз акт настоящего, то, по Флоренскому, памятующий превращается в сверхвременной субъект познания, и общается он уже со сверхвременными объектами познания. Тогда разница между прошлым и настоящим, настоящим и грядущим стирается. Поэтому о будущем можно памятовать точно так же, как и о прошлом. В творящем сознании время становится тождественным вечности, и человек получает возможность ощутить себя частицей большого Творца, самим творцом – пусть бесконечно малым, но совершающим в миниатюре работу большого Творца. Причем, каждое вновь творимое создается отнюдь не «из пустоты», вовсе не «из ничего». Мы дышим воздухом прапамяти, мы черпаем из глубин воспоминаний. Мы пересоздаем их, формируя свой микрокосм – содержательную вечность.

Творчество и есть попытка создания содержательной вечности.

Как это происходит?

В бесформенном хаосе жизненных впечатлений возникает первотолчок, первообраз. Это может быть случайное воспоминание, внезапная метафора, обрывок разговора, мелодическое движение, линия, догадка, цветное пятно,

чистый ритм, еще не насыщенный смыслом, зрительный образ, видение, собственно мысль – все, что угодно. И если первообраз не погас (а как часто он именно гаснет!), то не постепенно, а скачком, самопроизвольно и мгновенно образуется зародыш будущего произведения: отчетливая идея, музыкальная фраза, стихотворная строка. Может быть, не первая, а последняя – любая. Очень вероятно, что в окончательной редакции ее не останется вовсе. Это не важно. Важно, что она возникла и обладает достаточной духовной напряженностью, чтобы обеспечить притяжение к себе других мыслей, образов, вариаций мелодии.

Для определенности будем говорить о создании стихотворения.

Раз возникший первообраз развивается, ищет адекватные себе ритмы, если только ритм сам не явился первотолчком. Складываются начальные строчки, вспыхивают сигнальные огоньки рифм, строфу прошивают внутренние рифмы, перекликаются аллитерации, все оживает, наполняется внутренним смыслом, наливается гулом. Именно здесь памятующий из временного жителя земли превращается в сверхвременного познающего, и говорит он не с подобными себе рабами мгновения, а с надвременными объектами познания. Здесь стирается граница между былым и грядущим. Здесь возникает ощущение остановившегося времени, то есть вечности. Она заполняется, начинает звучать, как колокол, выстраивая свой неведомый ранее звукоряд, единственный и неповторимый перезвон, переключку вспоминающегося.

Как только заработала духовная мощь первообраза, творческий процесс превращается в непрерывное памятование, но в этой поминальной молитве я прошу не за себя, ведь сейчас я сам – создатель. Я поминаю всех тех и все то, что явно или тайно, вслух или мысленно, беззвучно, бессловесно само молит меня о поминовении. Молит теперь, здесь, *hoc tempore*¹, потому что в молитве нет прошлого,

¹ в это время (*лат.*)

как нет и будущего, как нет отчужденного или «далекого». Она вся – настоящее, ближайшее, сокровенное, слышимое и в своем безмолвии.

Меня захватывает противоборство красного и белого – такое гибельное для России. Почему красный цвет – цвет Божественной любви побагровел и свернулся, как кровь, стал Божеской яростью, гневом Господним? Почему белый цвет – цвет Божественной мудрости – сын Света почернел, рассыпался пеплом, сгорел на красном костре? Отчего обручение красного с белым дало не светло-желтое откровение любви и премудрости Божьей, а ядовитый желток враждебной желчи? Не потому ли, что белый вознесся над красным, а красный над белым, и любовь стала ненавистью, а мудрость безумием и всех умертвило желтое жало лжи?

Я воскрешаю в своей поминальной молитве, в своем колокольном заклинании всех оболганных и убиенных, всех запропавших и осиротевших.

Я поминаю всех неподкупных, любимых, равночестных, легших в единую братскую могилу от Балтики до Тихого океана. И актом своего поминовения я утверждаю их в вечности.

Вечная память.

Я воскрешаю известных и безымянных; всех, кого знал когда-то, и это поминовение есть творчество, а творчество – непрерывная молитва. Состояние ясновидения как полного погружения в представшую тебе реальность позволяет упорядочить сумятицу впечатлений. В мире хаоса, понятийных и нравственных бездн опорами ищущему духу служат устоявшиеся столетиями смыслы, образы, символы. Вот язык человечества в вечности. И это язык поминальной молитвы.

«Помяни, Господи, во множестве щедрот Твоих, и вся люди Твоя, сущие и молящиеся с нами, и всю братию нашу...»

Возражение против бытия Бога часто сводится к тому, что если Он существует, то почему терпит столько зла?

Оттого, что Большое сознание Вселенной в отличии от малых людских сознаний чтит те законы, которые заложены в основу мироздания.

Господь не авторитарен.

Любовь и ненависть, добро и зло, искренность и лживость даны нам от природы. Они неизбежно противостоят друг другу, и личное дело каждого самому обозначить свой выбор.

Провидение предлагает, выбираем мы.

Платон назвал вечность иконой времени. Если от метафоры перейти к прямо-православному смыслу слова, то, очевидно, что иконография есть непосредственное обращение к вечности, ее запечатление в Божественных ликах. Неисчислимы изображения Иисуса и Богородицы, апостолов и пророков, ангелов и великомучеников, мудрецов-богословов, чья причастность вечному зримо осязаема. В их благословенной сосредоточенности своя жизнь, активность, внутреннее движение, присущее творчеству.

Вот Ангел из церкви св. Георгия в Салониках. Кто скажет, что этой мозаике всего шестнадцать веков? Она была всегда! Гении не останавливают мгновений. Они приводят в движение вечность. Так в лике георгиевского Ангела – живая, подвижная вечность, порыв тревоги-надежды на застывшем фоне купола.

Икона – это явленный лик переживания, а чувства принадлежат к той же сфере, что и смыслы. То и другое вечно.

Хронология ли опора ищущим устойчивое в зыбком, постоянное в текучем? Хронос, низвергнутый на дно Тартара, – вот что такое вечность!

Дух обитает не в датах, а в куполах.

Для него двадцатый век равно не отличим ни от первого, ни от сорокового. Они все – сейчас, все в настоящем.

Здесь решается вопрос о пророчестве как о духовном видении. Чем оно отличается от иных форм предсказаний? Пророчество добывается не экстраполяцией настоящего в грядущее, не из неведомого нам физического будущего,

а из всегда присутствующего вечного. Пророк в видении созерцает вечное как нынешнее, ведь первое и есть непрерывно длящееся настоящее. Миссия Иисуса Христа и обстоятельства его земной жизни не предсказывались в будущее, а пророчествовались в вечное. Хронология тут неуместна, так же как неуместна она и в оценке человеческих свершений. Значение человека определяется не тем, что он жил позже или раньше, а тем, что он жил глубже.

Подумаем: что такое – будущее? Мгновение физического времени t_1 – уже «настоящее», уже «прошлое»?.. А теперь на что мы станем уповать? На момент времени t_2 ? Но и он уже «настоящее», уже «прошлое». Вера в будущее – самообман. Надежно и реально лишь вечное, содержащее в себе все смыслы, все времена, в том числе и наше «будущее». Продвигаться плодотворно, значит, продвигаться не вовне, а внутрь.

Но наивно думать, что, изобразив плечом к плечу сто святителей «ста веков», художник и сам получит мандат на бессмертье.

Умножения духа не достигнуть сложением плоти. Обилием ликов не вызвать душевного ликования. Путь преувеличений противоположен пути к величию.

Вечность достигается не разбуханием времен, а сжатием их в одну точку. Только временное может быть огромным: с чугунными истуканами вождей, с глобальными преобразованиями природы... А вечность – сухой остаток от испарившихся рек времени. Булавочная головка, где они, обращенные в пар, кристаллизуясь, выпадают крупинкою соли.

Значит, вечность можно мыслить, слышать, лицезреть. Она дается нам в образах, идеях, звуках, ликах. Ее можно переживать. Она тревожит, обнадеживает, обескураживает, заставляет восхищаться, смиряться, благоговеть перед собой или неосязаемо, как дух, взлетает под купол церкви св. Георгия.

Ангел в Салониках...

ЯЧМЕННОЕ «Я» **(РОБЕРТ БЁРНС «ДЖОН ЯЧМЕННОЕ ЗЕРНО».** **ИСКУССТВО ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА)**

СЕМЬ «Я» ЯЧМЕННОГО ЗЕРНА

Есть род деятельности, при котором один и тот же человек в начале исполняет роль читателя, а потом – писателя. Речь идет об искусстве художественного перевода. Переводчик, как читатель, воссоздает текст, написанный на языке-I, и, как писатель, создает, а точнее пересоздает его на языке-II. В отличие от автора подлинника текст переводчику уже задан. Но в отличие от читателя переводящему мало воссоздать в воображении подлинник как таковой. Он должен еще записать его в ином языковом ключе – перекодировать.

Как это делается? Что такое искусство перевода? В чем проявляется личность переводчика? Почему англичане завидуют иностранцам, имеющим возможность читать разные переводы Шекспира или Бернса?

Все эти вопросы широко и неоднократно обсуждались, однако они принадлежат к числу вечных. Вот почему попробуем вновь поставить их в ходе самостоятельного решения конкретной художественной задачи.

Из моря переводной литературы выберем одно-единственное произведение. Пусть им будет баллада только что упомянутого нами шотландского поэта Роберта Бернса «Джон – Ячменное Зерно».

Мотивы выбора таковы. Баллада Бернса – признанный шедевр мировой поэзии. Она основана на отобранном веками материале национального фольклора, а вместе с тем

смысл ее самый общий. Она – образцовый пример того, как одна стилистическая фигура речи (сквозная метафора) служит осью целого стихотворения: все оно строится на варьировании одного образа. Философский смысл баллады вечен. Она строга по форме и невелика по объему. На протяжении двухсот лет существования оригинала он по-разному переводился на русский язык, отражая множественность подходов к искусству художественного перевода. Это дает нам необходимый простор для изыскательского маневра.

Будем последовательно извлекать семь разных «я» из одного и того же Ячменного Зерна: из подлинника, из подстрочника, четырех общепризнанных переводческих версий, нашего собственного стихотворного перевода. Рассмотрим разные смысловые оттенки, художественные детали и метафорические соответствия – семейство разных текстов.

ПЕРВОЕ «Я». ПОДЛИННИК

Песни и баллады о Джоне Ячменном Зерне известны в английской и шотландской народной поэзии с древних времен. Один из письменных вариантов датируется еще 1568 годом.

Роберт Бернс записал свою балладу в июне 1785 года, но сочинил ее раньше. В автографе поэта есть пояснение: «Я слышал как-то старинную песню с таким названием, очень мне понравившуюся, запомнил два-три стиха (1-й, 2-й, 3-й) и обрывки еще нескольких, которые я включил сюда».

Впервые баллада вышла в свет в 1787 году.

Текст четырех версий перевода, а так же часть справочных данных, заимствованы нами из книги: Роберт Бернс. «Стихотворения», Москва, Радуга, 1982.

Напомним, что по-английски баллада начинается так:

*There was three kings into the earst,
Three kings both great and high,
And they hae sworn a solemn oath
John Barleycorn should die...*

Отсюда следует форма оригинала: нечетные строки (1, 3) написаны четырехстопным ямбом, четные (2, 4) – трехстопным. Порядок рифм: *abcb*.

ВТОРОЕ И ТРЕТЬЕ «Я»: ПОДСТРОЧНЫЙ ПЕРЕВОД И НАШ ПОСТРОФНЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД

Нам предстоит вникнуть в текст настолько, чтобы дать русский эквивалент шотландским стихам. Понятное затруднение состоит в том, что от нас потребуются умение писать стихи по-русски, но допустим, что техникой стихосложения мы владеем.

Название «John Barleycorn» трудностей не вызывает. Традиционно запишем его как «Джон Ячменное Зерно». Подзаголовок-жанр «A Ballad» – Баллада.

Три короля. I

*Жили на востоке три короля,
Три короля великих и высоких,
И они поклялись торжественной клятвой,
Что Джон Ячменное Зерно должен умереть.*

Что за короли и на каком именно «востоке» они жили, не уточняется. Чем прогневал их Джон, тоже неизвестно. Примем это как мифологическую данность. Джон прогневал восточных королей. Короли приговорили Джона к смерти. Вот что главное. Значит, не очень важно, что короли «великие и высокие», а важно, что они жестокие. Недаром с востока. Может быть, восток тут просто символ насилия и коварства.

Предлагаю перевод первой строфы, не вдаваясь в подробности языковой и жанровой метаморфоз (если считать подстрочник – жанром):

*Три короля, как на духу,
Клялись, – гроза и месть, –*

*Что Джон Ячменное Зерно
Найдет могилу здесь.*

Таков у Бернса зловещий метафорический смысл самого мирного занятия – приготовления к севу ячменя. Зерно олицетворено. И человек и ячмень ложатся в землю. Поэтому сев уподоблен погребению.

Плуг и клятва. II

*Они взяли плуг и вскопали им землю,
Засыпали комьями голову Джона
И поклялись торжественной клятвой,
Что Джон Ячменное Зерно умер.*

Погребение (сев) произошло. Джон (зерно) засыпан землей. Он – дух поля и тока, крестьянский дух. Баллада простонародна, значит, в ней уместны простонародные речения. Мотив клятвы во второй строфе повторяется слово в слово.

*Швырнули малого под плуг,
Под комья, наконец,
И поклялись, как на духу,
Что он уже мертвец.*

Воскрешение. III

*Но пришла добрая веселая Весна,
И начала убывать вода;
Джон Ячменное Зерно снова воспрянул,
И это было им очень удивительно.*

Настолько удивительно, что у них от недоумения опустились руки, и они на некоторое время оставили Джона в покое.

По народному поверью духи, живущие в зернах, зимой покидают их. Они зимуют в хлебных амбарах, а весной возвращаются на поля, чтобы вдохнуть жизнь в созревающие колосья. Значит, короли похоронили плоть Джона, а не его душу. Весной она вселилась в плоть и возродила ее.

*Но только влажная Весна
Прошла среди борозд,
Как Джон Ячменное Зерно
На диво всем пророс.*

Джон вооружается. IV

*Пришли знойные солнечные дни,
И он рос крепким и сильным,
Голова его вооружалась остроконечными копьями,
И не было никого, кто посмел бы его обидеть.*

В этой строфе есть одна трудность для читателя, не наделенного даром метафорического воображения. Третью строку надо воспринимать не буквально, а образно. «Остроконечные копья» – это колкие ячменные остья. Значит, началось колошение. Джон стал воином, а потому он

*Впивая солнца летний зной,
Мужал на зависть всем,
И копьа остий золотых
Вооружали шлем.*

Поникшая голова. V

*А когда мягко ступила трезвая Осень,
Он вырос изнуренный и бледный;
Его изогнутые сочленения и поникшая голова
Показывали, что он начал слабеть.*

Стихотворный эквивалент может быть, например, таким:

*Когда же Осень на межи
Вступила напрямик,
Перегибаясь в позвонках,
Он головой поник.*

Гнев королей. VI

К Джону подкралась старость, и короли решили воспользоваться случаем. Они пришли в себя: то есть опять разгневались.

*Румянец его увядал все больше и больше;
Он старел;
И тогда его недруги снова
Впали в ярость.*

Подстрочник (строфа V) говорит о том, что к Осени Джон побледнел. Но точнее пожелтел или сделался бледно-желтым.

*Стал выцветать его загар,
Он высох, пожелтев,
И короли на Джона вновь
Свой обратили гнев.*

Джон подкошен. VII

*Они взяли оружие длинное и острое
И полоснули Джона по колену;
Затем они быстро положили его на повозку
Подобно злодею, совершившему подлог.*

Что за оружие взяли короли? «Длинное» – Значит, не серп. Конечно, королевское оружие – меч или сабля. Вряд ли кинжал, тем более – нож. Кинжал, нож – оружие

наемных убийц. Вспомним, что перед нами крестьянские короли, а вся начальная часть баллады – олицетворение роста ячменных колосьев. Они выросли. Теперь их надо скосить. Поэтому вероятней всего короли взяли в руки деревенские косы.

*И полоснули по ногам
В три жалящих косы.
Как вора, бросили в обоз
На грузные возы.*

Новые мытарства. VIII

Для Джона настает новый круг мытарств. Его начинают «обрабатывать».

*Они опрокинули его на спину
И колотили дубиной:
Они подвесили его на ветру
И крутили и крутили.*

От зерна надо отшелушить защитные чешуйки: его обмолачивают и провеивают. Но ведь зерно – это Джон. Его подкосили, свезли на ток...

*Потом нещадно молодца
Трепали ввечеру.
Бесчувственного над землей
Вертели на ветру.*

Как бы грубы ни были действия злодеев, совсем необязательно огрублять ими стихи. Все-таки за четыреста лет Европа стала (или должна была стать) несколько более сострадательной к духам и требовательной к текстам. Вместо «колотили дубиной» достаточно сказать «нешадно трепали». И так все ясно.

Мучения водой. IX

*Они наполнили темную яму
Водю до краев,
Они погрузили в нее Джона Ячменное Зерно:
Тони или выплывай.*

Издевательства продолжают. Избив Джона до полусмерти и почти утопив его, короли предлагают ему попробовать «выплыть»...

*Водю яму до краев
Наполнили они
И окунули с головой:
Пльви или тони.*

Джона снова треплют. X

*Они швырнули его на землю,
Чтобы причинить ему дальнейшие страдания;
И до тех пор, пока он проявлял признаки жизни,
Они бросали его взад и вперед.*

Иначе говоря, Джона снова треплют и «провеивают».

*Его таскали по земле,
Разделав под орех.
Чтоб дух из Джона вышел вон,
Подкидывали вверх.*

До сих пор выдерживалось полное соответствие между теми испытаниями, которым короли подвергали Джона, и этапами выращивания и обработки ячменя. Но в X строфе соответствие нарушается. Ячмень положено оставить, наконец, в покое, чтобы он пророс, а вместо этого короли продолжают трепать и провеивать Джона по второму кругу.

После вымачивания ячменного зерна в яме с водой перевод (а соответственно и оригинал) X строфы мог бы выглядеть иначе, скажем, так:

*А он дышал и под водой!
Тогда на самый край
Злодеи вынули его:
Лежи и прорастай.*

Испытания огнем и камнем. XI

Но по Бернсу короли не оставляют Джона в покое ни на минуту. Начинаются новые терзания.

*Они высушили над обжигающим огнем
Его костный мозг,
А мельник обошелся с ним хуже всех.
Он раздавил его между двух камней.*

Из вымоченного и пророщенного на току ячменя делают солод. Солод сушат, дробят.

*И мозг костей его вскипал
На языках костров,
А Мельник плоть его растер
Меж пыльных жерновов.*

Идем на переводческий «маневр», но при этом сразу же раскрываем свои «коварные планы». Вводим собственные строфы XIa–XIf, дополняющие «технологическую цепочку».

В XII строфе у Бернса пиво уже сварено. Однако по технологии для того, чтобы из раздробленного зерна получить готовый напиток, надо пройти еще несколько важных стадий. Поэтому между XI и XII строфами для полного воплощения метафоры, соотносящей Джонову муки с этапами производства пива, напрашиваются

несколько промежуточных строф. В оригинале их нет, и не дело переводчика «дополнять» подлинник. Но у нас особый случай. Наша работа – исследовательская. Так воспользуемся моментом, чтобы показать, что такое *подражание* или *стилизация* – жанр весьма распространенный в литературе, а на этапе творческого становления просто неизбежный.

Итак, мы остановились на том, что Джон в порошок истерт Мельником в жерновах. Это отвечает дроблению солода. Но до конца приключений Ячменного Зерна еще далеко.

Во-первых, солод затирают с теплой водой, добавляют смолистые, горькие шишечки хмеля и два часа варят такое варево, которое называется – сусло.

Потом сусло охлаждают и бросают в него дрожжи для брожения. Большая часть дрожжей оседает на дне чана, а с поверхности снимают пену – горькую от хмелевых смол.

Забродившее молодое пиво перекачивают из чана в бочки и отправляют в темный, холодный подвал, где оно и отстаивается по закону три месяца. При этом пиво светлеет, насыщается углекислотой, созревает. Молодой букет превращается в зрелый напиток.

Пусть воображаемый подстрочник добавочных строф выглядит так:

XIa

*Короли перемешали с водой и хмелем
Останки Джона
И медленно варили их
На слабом огне догорающего костра.*

XIb

*Потом они сказали:
– Надо остудить его пыл.
И оставили замерзать,
Лишив всего на свете.*

XIc

*Они переправили его в чан,
Подбавили туда дрожжей,
Чтобы дух его бродил без отдыха
Дней десять, не меньше.*

XId

*Пенистая шапка его
Стала хмельной и горькой;
И короли ловко
Сбили ее наземь.*

XIe

*И они сказали Джону:
— Хоть ты и бродил, да не добродил.
И спустили его в бочке
В сырой холодный подпол.*

XIf

*Там кровь его
Отстаивалась в темноте
И стала прозрачной и ясной,
подобно слезе янтаря.*

Предлагаю следующий вариант стихотворного «перевода» (то есть наших оригинальных стрóf, дополняющих подлинник):

XIa

*И Джонов прах, смешав с водой
И хмелем в тишине,
Проваривали два часа
На медленном огне.*

XIb

*Потом поставили остыть,
Мол, охладись-ка, Джон,
И он стоял на холоду –
Как дух, всего лишен.*

XIc

*Его в дубовый слили чан,
Подкинули дрожжей,
И он бродил, бродил, бродил
По чану десять дней.*

XId

*И шапка шибко задралась
Над ним в хмельной пыли,
Но сбили горькую ее
На землю короли.*

XIe

*Сказали: «Долго ты бродил,
Да малость не добрал», –
И покатали в бочке вниз
Дображивать в подвал.*

XIf

*Там кровь ячменная его
Объялась темной
И отстоялась в темноте
Янтарною слезой.*

Ячменная кровь. XII

После такого отступления вернемся к подлиннику. Он не хочет донимать нас всей полнотой совпадений. Поэтому у Бернса пиво не то чтобы хлещет из-под мельничных жерновов, но во всяком случае волшебным образом рождается без сула, дрожжей и прочих «технологических тонкостей».

Может быть, Бернс и прав: в конце концов он пишет балладу, а не инструкцию по варке шотландского пива.

Свой любимый напиток автор уподобил крови Ячменного Зерна, завершая сквозную цепочку сравнений: зерно – плоть Джона, остья колоса – копыя на его шлеме, листовые узлы на стебле – позвонки, желтизна (или бледность) колосьев – признак старости, ячменная мука – прах плоти, растертый жерновами, пиво – кровь, выжатая из сердца Джона.

*И они взяли кровь его сердца
И пили ее по кругу;
И чем больше и больше они пили,
Тем большая радость охватывала их.*

Эта строфа – пограничная между хождением Джона по мукам и тем праздником, которым хождение разрешилось.

*И кровь ячменную до дна
Испили короли,
И большей радости себе
Представить не могли.*

Прибавляющий отваги. XIII

Метафорически короли – кровопийцы, и чем больше крестьянской крови они пьют, тем больше хмелеют. Логика требует от королей не радости, а злорадства, ведь у них все получилось. Они мучили Джона, как хотели, они измывались над ним в свое удовольствие, а теперь наслаждаются его кровью. Зло торжествует. Ни о каком возмездии нет и речи. По правилам рассудительности баллада должна была бы кончиться на кошмарной ноте: они его выпили! Но тогда история Джона осталась бы всего-навсего умело обработанной «технологической» метафорой, по сути, вгоняющей в тоску и только. Красота баллады в том, что

логика ее не линейна. Короли не злорадствуют, а именно по-доброму радуются, и вместе с ними автор приглашает порадоваться всех. В чем здесь дело?

*Джон Ячменное Зерно был смелым героем
Благородного предприятия.
Если вы сделаете все так, как сказано,
вы отведаете его кровь.
Это придаст вам храбрости.*

На первый взгляд слова о «благородном предприятии» выглядят совершенно нелепо. О каком благородстве идет речь? О чьем? О королевском? После всего, что они сотворили?.. Или можно облагораживать косою, дубиной и омутом?.. Нет. Короли поступали подло. Втроем они напали на одного, когда он постарел и обессилел. Они не знали, чего они от него хотят, к чему приведет их насилие. Они просто измывались над ним.

Благородство «предприятию» придал Джон. Мало того, что он терпеливо снес все издевательства. На каждое грубое воздействие он отвечал самым тонким превращением (биологи сказали бы – ферментативным). Сопротивление, которое оказал Джон королям, проявилось не в попытках мести, не в ответном насилии, а в собственных метаморфозах, изобретательности, несокрушимости творческого духа. Короли хотели его умертвить, а он в конце концов расположил их к себе, превратил их злорадство в доброе веселье, пусть хоть на время переродил их и навсегда остался гордостью шотландцев. Это ли не пример подлинного первенства, чистой победы?

*Был смелым благородный Джон,
А потому, друзья,
Прибавит мужества и вам
Ячменная струя.*

Вселяющий веселье. XIV

*Это заставит человека забыть горе;
 Это вызовет в нем прилив радости:
 От этого запоет сердце вдовы,
 Хотя слезы были на ее глазах.*

Как бы короли ни мудрили над Джоном, он не погиб, а преобразился в радость для всех – для робкого и бедного, для несчастной и самих королей – для всей Шотландии! Это он, – сам столько претерпевший, –

*Заставит горе позабыть,
 Вольет веселье в грудь,
 И запоет душа вдовы –
 Пора слезу стряхнуть.*

Здравица Джону! XV

*Так давайте выпьем за Джона Ячменное Зерно,
 Каждый человек – кружку в руку;
 И пусть великое потомство Джона
 Никогда не потерпит неудачу в старой Шотландии!*

Как бы ни терзали Джона короли, каждую весну он возрождается, потому что в нем, – в маленьком божестве хлебных колосьев, – хранится неистребимая частичка народного духа. Гнев королей завершается общим весельем, страдания венчаются кипучей ячменной струей. Но на следующий год все повторяется сызнова: ранней весной короли готовят Джону сырую могилу, а к Рождеству он восхищает всех благодатным итогом своих превращений. И в этом – неразрывный круг земного счастья и земной печали, их вечная чередка и неразлучность.

*«За Джона!» И да будет круг
отменных сыновей
Всегда удачлив и любим
В Шотландии своей!*

ИНЫЕ «Я». ЧЕТЫРЕ ВЕРСИИ

Опуская возможные, но, к сожалению, неизвестные нам «апокрифы», обратимся к четырем каноническим «евангелиям» русского Ячменного Зерна: «от Осипа» (Юлиана) Ивановича Сенковского, «от Михаила» Ларионовича Михайлова, «от Эдуарда» Георгиевича Багрицкого и «от Самуила» Яковлевича Маршака.

Как и раньше, будем продвигаться медленно, строфа за строфой, сопоставляя соответствующие фрагменты всех четырех версий (параллельный перевод).

Три короля. I

Перевод Сенковского – это обрусевший, поэтизированный подстрочник. Шотландская баллада стала русской былинной. Шотландский крестьянин превратился в русского мужика. Дух, зимующий в хлебных амбарах Эйршира, переселился в какой-нибудь заросший бородатой хвоей добрый древний Муром. Джон Ячменное Зерно переименован в Ивана Ерофеича Хлебное-зернышко. В согласии с изменившейся стилистикой короли стали царями, но, не дай Бог не русскими, – а «бусурманскими», то есть иноверческими.

Текст пересказа максимально приближен к народному восприятию.

*Были три царя на востоке,
Три царя сильных и великих;
Поклялись они, бусурманы,
Известь Ивана Ерофеича Хлебное-Зернышко.*

К 1856 году относится стихотворный перевод баллады, выполненный писателем Михаилом Ларионовичем Михайловым. У него, как и у Сенковского, короли названы царями, однако ни о каких «бусурманах» речи уже нет. Стилистика перевода куда более нейтральна. Русский колорит не то чтобы затушеван, но во всяком случае далек от былинности, сказительной напевности. Это – русское стихотворение середины XIX века, написанное в близком соответствии с балладой Бернса при точным соблюдением таких моментов ее формы как стихотворный размер и порядок рифмовки.

*Когда-то сильных три царя
Царили заодно –
И порешили: сгинь ты, Джон
Ячменное Зерно!*

Переводчик позволил себе усилить интонацию подлинника. Там она повествовательная (автор рассказывает), здесь – восклицательная (переводчик вводит прямую речь).

Сочетание трех односложных слов в третьей строке («Сгинь ты, Джон») для русского уха звучит несколько комично, точнее «китаеязычно»: Сгинь Тыджон... Но второй шаг сделан. За вычетом «Сгинь Тыджона», шотландский бард заговорил русскими стихами без распевной интонации славянских былин.

В 1923 году русская судьба баллады сосредотачивается в руках Эдуарда Багрицкого. Предполагают, что у Багрицкого не было английского текста. «Подлинником» и одновременно «подстрочником» ему служил перевод Михайлова. Если это верно, то работа Багрицкого – перевод с перевода, то есть вторичный перевод, что, как правило, вызывает много дополнительных вопросов. Но все умозрительные предчувствия пасуют перед реальностью таланта. Ячменное «я» Багрицкого стало украшением и гордостью русской лирики. Эту версию можно было

бы снова смело перевести на английский и сопоставить с оригиналом. Без сомнения они достойны друг друга. Багрицкий вслед за Михайловым строго воспроизводит размер подлинника, однако удваивает число рифм в строке: вместо *abcb* он рифмует *abab*, что придает тексту большую жесткость, подобно пружине, у которой на той же длине удвоили число витков.

*Три короля из трех сторон
Решили заодно:
— Ты должен сгнуться, юный Джон
Ячменное Зерно!*

Перевод Багрицкого из числа тех, что надолго остаются вне конкуренции. Художественная убедительность его такова, что иные версии поначалу вообще кажутся невозможными, потом – необязательными, и лишь по прошествии многих лет какой-нибудь смельчак отваживается перевести это по-своему.

Таким храбрецом стал Самуил Маршак. Через двадцать лет после своего предшественника Маршак предложил читателям четвертое «Ячменное Зерно». Наверное, не желая «отставать» от Багрицкого, новый интерпретатор сохранил удвоенное число рифм, хотя, конечно, располагал фонетически разреженным оригиналом.

*Трех королей разгневал он,
И было решено,
Что навсегда погибнет Джон
Ячменное Зерно.*

Первая строка – камертон любого стихотворения. Сравним семь первых строк, из которых «прорастают» семь Зерен – семейство ячменных «я».

(В). *Burns.* There was three kings into the east, (1)

(П). <i>Подстрочник.</i>	Жили на востоке три короля,	(2)
(См). <i>Смирнов</i>	Три короля, как на духу,	(3)
(С). <i>Сенковский.</i>	Были три царя на востоке,	(4)
(М). <i>Михайлов.</i>	Когда-то сильных три царя	(5)
(Б). <i>Багрицкий.</i>	Три короля из трех сторон	(6)
(Мар). <i>Маршак.</i>	Трех королев разгневал он,	(7)

Сенковский перевел дословно, заменив королев царями. Во всех остальных версиях никакого востока уже нет. У нас королевская клятва начинается с первой строки. Михайлов подчеркивает силу королев, Багрицкий – откуда они пришли (но не с востока, а «с трех сторон»), Маршак говорит об их гневе.

Сосредоточимся на подстрочнике (П) и четырех последних версиях: (С), (М), (Б), (Мар).

Английские слова в среднем короче русских, поэтому английская строка информационно более емкая. Только «безразмерность» былинного пересказа позволила Сенковскому сделать буквальный оттиск с оригинала. Но переводчику, соблюдающему размер подлинника, приходится выбирать: что оставить, а что опустить, если он переводит близко к тексту. Можно однако отойти от текста, то есть давать не словарную кальку, а смысловые эквиваленты. Искусство переводчика состоит, в частности, в правильном выборе дистанции. Словарная близость к тексту сковывает инициативу, связывает фантазию. Отдаление от текста грозит самочинностью, непрошенным гарцеванием на чужих торцах. Когда мы говорим о том, что перевод адекватен подлиннику или лучше него – это означает, что оптимальная дистанция найдена, а смысловые эквиваленты перевода не уступают поэтике оригинала или даже превосходят ее.

Плуг и клятва. II

Сенковский продолжает пересказ подстрочника, смягчая его ласковостью русских суффиксов, сострадательностью

тона, видоизменяя былинностью стилизации. По существу это именно пересказ. Сравните.

(П) *Они взяли плуг и вскопали им землю,
Засыпали комьями голову Джона
И поклялись торжественной клятвой,
Что Джон Ячменное Зерно умер.*

(С) *И вырыли они глубокую борозду, да и бросили его в нее,
И навалили земли на его головушку;
И клялись они, бусурманы,
Что извели Ивана Ерофеича Хлебное-Зернышко.*

Михайлов работает в размере оригинала. Ему приходится выбирать. Весь подстрочник в заданный размер не умещается. Михайлов жертвует «головушкой» и снижает статус «торжественной клятвы» до обыкновенного «решения».

(М) *Могилу вырыли сохой,
И был засыпан он
Сырой землею, и цари
Решили: сгинул Джон!*

У Багрицкого короли не клянутся, а приказывают Джону погибнуть. По сравнению с оригиналом нарушен порядок действия. Там сначала хоронят, потом клянутся. Здесь сначала приказывают, а после готовят погребение.

(Б) *Погибни, Джон, – в дыму, в пыли,
Твоя судьба темна!
И вот взрывают короли
Могилу для зерна...*

Ядром этого четверостишия служит вторая строка:

Твоя судьба темна!

В оригинале ее нет. Она привнесена переводчиком. В мотив погребения вступает тема судьбы. Она сразу расширяет действие, придает ему объемность и какую-то мистическую мощь, ведь судьба темна. А темна она, и потому что неизвестна и потому что Джона бросают в физический мрак могилы. Обретена свобода словесного выражения, которая не противоречит мысли оригинала, а лаконично дополняет и усиливает ее. Перевод становится точен не по букве, а по духу.

Маршак ближе к букве подлинника, хотя эпитеты, которыми он наделяет Джона в третьей строке, оригиналу незнакомы.

*(Мар) Велели выкопать сохой
Могилу короли,
Чтоб славный Джон, боец лихой,
Не вышел из земли.*

Воскрешение. III

*(П) Но пришла добрая веселая Весна,
И начала убывать вода;
Джон Ячменное Зерно снова воспрял,
И это было им очень удивительно.*

Удивление королей Сенковский превращает в страх нехристей, талые воды – в теплые дожди. А в остальном он верен оригиналу и «муромскому» колориту.

*(С) Но как скоро пришла светлая веснушка,
И полились теплые дожди,
Иван Ерофеич Хлебное-зернышко встал из могилы
К великому страху нехристей.*

Михайлов оснащает первую строку внутренней рифмой, а удивление опускает.

(М) *Пришла весна, тепла, ясна,
Снега с полей сошли.
Вдруг Джон Ячменное Зерно
Выходит из земли.*

Багрицкий же продолжает свободный полет, ориентируясь на основные вехи своего «оригинала» – михайловского перевода.

*Весенний дождь стучит в окно
В апрельском гуле гроз, –
И Джон Ячменное Зерно
Сквозь перегной пророс...*

Ни дождя, ни окна, ни апрельского гула гроз нет ни у Бернса, ни у Михайлова. Однако атмосфера, которую создает Багрицкий, та самая – бернсовская, только поэтически более конкретная, насыщенная, темпераментная. Возможно это та атмосфера, какую Бернс хотел бы создать, однако его поэтика скромней, простодушней, уступчивей изобретательной энергии перевода, и, наверное, ближе к простонародным истокам баллады.

Маршак не именуется весну. Он обозначает ее легко узнаваемой метафорой:

Травой покрылся горный склон,

Вода у него вовсе и не думает убывать:

В ручьях воды полно,

А дальше – комбинация михайловского варианта:

*А из земли выходит Джон
Ячменное Зерно.*

Обратим внимание, каким глаголом характеризуют разные переводчики действие Джона.

Английское *got up* – встал, поднялся – Сенковский передает буквально: «встал из могилы». Михайлов и Маршак считают, что Джон «выходит из земли» (М) или «из земли выходит» (Мар). А у Багрицкого Джон «сквозь перегной пророс».

Все переводы по сути правильные. Однако одно дело, «привычно» стряхнув глину, встать из могилы или нейтрально выйти из земли вообще, а другое – прорасти (ведь это же растение!) сквозь верхний слой земли – благодатный перегной. Последнее, и конкретней и «мускулистей», поскольку требует преодоления.

Джон вооружается. IV

- (П) *Пришли знойные солнечные дни,
И он рос крепким и сильным,
Голова его вооружалась остроконечными копьями,
И не было никого, кто посмел бы его обидеть.*
- (С) *А когда засветило летнее солнышко,
Он возмужал, стал толст и силен,
И голова его вооружилась острыми копьями,
Так, что он никого не боялся.*
- (М) *И стал он полон, бодр и свеж
С приходом летних дней;
Вся в острых иглах голова –
И тронуть не посмей!*

Багрицкий хочет задержать весну, которая так паразитительно возникла у него в предыдущей строфе, а голову Джона, ошетилившуюся копьями, предпочитает заменить головой усатой.

- (Б) *Весенним солнцем обожжен
Набухший перегной, –
И по ветру мотает Джон
Усатой головой...*

Маршак меняет характер эпитетов. Вместо крепкого и сильного (определения физической силы) Джон делается буйным и упрямым (эпитеты нрава). Такого вряд ли кто-нибудь решится обидеть – вот про обиды ничего и не говорится.

- (Мар) *Все так же буен и упрям,
С пригорка в летний зной
Грозит он копытами врагам,
Качая головой.*

Поникшая голова. V

- (П) *А когда мягко ступила трезвая Осень,
Он вырос изнуренный и бледный;
Его изогнутые сочленения и поникшая голова
Показывали, что он начал слабеть.*

Сенковский, насылая на Джона «злую колдунью», которой в оригинале нет, приписывает царям то, чего они не делали.

- (С) *Но послали осенью цари бусурманские злую колдунью,
От колдовства которой он поблек и пожелтел:
Его подкосившиеся коленки, его поникшая головка,
Показывали, что пришел ему конец.*

Если Багрицкий дополнительной строкой «Твоя судьба темна!» уплотнил оригинал, сделал его более емким, то здесь введение постороннего образа («колдуньи»), как инородная примесь, разрыхляет подлинник, выглядит случайным рысканьем переводческого пера. Зато Сенковский прав,

когда «побледневшего» в оригинале героя представляет «пожелтевшим». Это не мелочь, а точность. Человек может, и побледнеть и пожелтеть, а колосья все-таки желтеют.

Английское *sober Autumn* Михайлов переводит как *томная осень*. Не лучший вариант. Слишком «будуарный». Особенно по соседству с Джоном, который начал хиреть. Возникает забавный стилистический нонсенс: она томит, а он хиреет...

(М) *Но осень томная идет...
И начал Джон хиреть,
И головой поник – совсем
Собрался умереть.*

Буквальное *слабеть* во второй строке было бы уместней. По Багрицкому *sober Autumn* – *душная осень*. Другое дело. Тем более, что Джон занемог, то есть заболел, может быть, у него началась горячка – отсюда ощущение духоты. Джон не вообще ослабел, а именно занемог. И осень не просто ступает. Она выполняет урок, заповеданный ей природой. Багрицкий снова стремится прибавить определенности оригиналу.

(Б) *Но душевной осени дано
Свой выполнить урок, –
И Джон Ячменное Зерно
От груза занемог...*

У Маршака *sober Autumn* – *трезвая осень*. Буквально так, как в подстрочнике. По первому словарному значению. Далеко не всегда такой выбор верен, но тут он хорош, поскольку весь маршаковский перевод – образец трезвости, четкой стихотворной линии.

(Мар) *Но осень трезвая идет.
И, тяжело нагружен,
Поник под бременем забот,
Согнулся старый Джон.*

Гнев королей. VI

- (П) *Румянец его увядал все больше и больше;
Он старел;
И тогда его недруги снова
Впали в ярость.*
- (С) *Цвет его исчезал более и более,
Стал он, родимый, хил и стар:
Тогда-то враги его, бусурманы,
Напали на него с бешенством.*

У Сенковского добрый перевод, сострадательный, самый мягкий из всех:

Стал он, родимый, хил и стар:

Михайлов короче, жестче:

- (М) *Слабей, желтее с каждым днем
Все ниже гнется он...
И поднялись его враги...
«Теперь-то наш ты, Джон!»*

А Багрицкий в каждой строфе прежде всего иносказателен. Увядающий румянец он превращает в сухую ржавчину, а метафорой старости делает запыленность...

- (Б) *Он ржавчиной покрыт сухой,
Он – в полевой пыли...
– Теперь мы справимся с тобой!
Ликуют короли...*

Маршак смиренен и прост. Раз румянец сошел – значит, время помирать. Раз Джон постарел – значит, зима у порога.

*(Мар) Настало время помирать –
Зима недалеко.
И тут-то недруги опять
Взялись за старика.*

Джон подкошен. VII

*(П) Они взяли оружие длинное и острое
И полоснули Джона по колену;
Затем они быстро положили его на повозку
Подобно злодею, совершившему подлог.*

*(С) Взяли они, окаянные, меч кривой и острый,
И подрезали ему колени,
И, связав накрепко, бросили в телегу,
Как вора или разбойника.*

Джон – родимый, короли – окаянные. Он – христианин, они – «бусурманы». А коли они – бусурманы, то бишь скорее всего янычары, то и мечу них кривой и острый – ятаган. Стилизация Сенковского выдержана до мелочей.

Михайлов опускает сравнение Джона с вором, зато все остальное – на месте, а коса в руках крестьянских королей выглядит столь же убедительно, как ятаган в руках царей бусурманских.

*(М) Они пришли к нему с косой,
Снесли беднягу с ног
И привязали на возу,
Чтоб двинуться не мог.*

Одну из самых динамичных строф баллады Багрицкий передает так:

*(Б) Косою звонкой срезан он,
Сбит с ног, повергнут в прах,*

*И скрученный веревкой Джон
Трясется на возах...*

Про жестоких говорят: «Скоры на расправу». В четырех строчках последнего перевода пять действий – коротких и цепких. А скрученный веревкой Джон, трясущийся на возах среди других колосьев, – хрестоматийный пример образной зримости.

Выбор оружия – право переводчика, предоставленное ему оригиналом. Сенковский предпочитает кривой турецкий меч, Михайлов и Багрицкий – косу. Маршак выбирает горбатый нож, подчеркивая тем самым, что не Джон – злодей, а короли – разбойники.

*(Мар) Его свалил горбатый нож
Одним ударом с ног,
И, как бродягу на правеж,
Везут его на ток.*

В одном четверостишии целая цепочка действий. Какие глаголы отвечают им в разных версиях перевода?

- (П) *взяли – полоснули – положили*
- (С) *взяли – подрезали – связали – бросили*
- (М) *пришли – снесли – привязали – двинуться не мог*
- (Б) *срезан – сбит – повергнут – скручен – трясется*
- (Мар) *свалил – везут*

Этот фрагмент – еще одно подтверждение тому, что дело не в количестве, а в качестве. В данном случае не в числе глаголов, а в напряженности контекста. У Маршака всего два глагола («свалил», «везут») – меньше всех, а впечатление, что надо.

Третья строка – то самое уплотнение поэтической ткани, о котором мы уже говорили. Джона не просто зачем-то куда-то везут, как злодея, а везут, будто бродягу, на ток – на правеж. Здесь *правеж* – золотое слово, редкая удача.

Новые мытарства. VIII

- (П) *Они опрокинули его на спину
И колотили дубиной:
Они подвесили его на ветру
И крутили и крутили.*
- (С) *Положил его на спину,
И давай колотить дубинами,
А потом еще повесили его, беднягу,
И ворочали во все стороны.*
- (М) *На землю бросивши потом,
Жестоко стали бить;
Взметнули кверху высоко –
Хотели закружить.*

В четвертой строке вопреки пословице действительное выдано за желаемое: не хотели закружить, а всю крутили.

- (Б) *Его цепами стали бить,
Кидали вверх и вниз, –
И, чтоб вернее погубить,
Подошвами прошлись...*

Подробности избиения (цепá, «хождение» подошвами) – буквальные неточности. У Бернса (и Михайлова) короли расправляются с Джоном иначе. Но могли и так: цепа вместо дубины, хождение вместо кручения. Что попало под руку (и под ногу), то и пошло в ход.

Маршак не отступает от подлинника.

- (Мар) *Дубасить Джона принялись
Злодеи поутру.
Потом, подбрасывая ввысь,
Кружили на ветру.*

Единственная вольность – время «дубашения» (поутру).

Мучения водой. IX

- (П) *Они наполнили темную яму
Водю до краев,
Они погрузили в нее Джона Ячменное Зерно:
Тони или выплывай.*

Сенковский предпочел яме кадку и устами «бусурман» не оставил Джону никаких надежд на спасение.

- (С) *Наконец, налили большую кадку
Водю полно-полнехонько,
И бросили туда Ивана Ерофеича Хлебное-Зернышко:
Пусть его утонет, сгинет, пропадет!*

Михайловская версия возвращает герою шанс выжить. Правда, супостаты уверены, что это невозможно.

- (М) *Тут в яму он попал с водой
И угодил на дно...
«Попробуй, выплыви-ка, Джон
Ячменное Зерно!»*

В подстрочнике «дна» нет. Хотелось бы сказать, что подстрочник бездонен, если бы мы ни сами его сделали... «Дно» появляется у Михайлова, передается «по наследству» Багрицкому:

- (Б) *Он в ямине с водой – и вот
Пошел на дно, на дно...
Теперь, конечно, пропадет
Ячменное Зерно!..*

и «всплывает» у Маршака теперь уже как «дно» колодезное.

*(Мар) Он был в колодец погружен,
На сумрачное дно.
Но и в воде не тонет Джон
Ячменное Зерно.*

Догадайтесь: откуда взялось это «дно», дружно упомянутое во всех стихотворных переводах? Из ямы? Ямины? Колодца? Ошибаетесь. Из – «зерна». Фонетическая сила притянула «дно» к «зерну». Рифма переиграла оригинал. Но ничего худого в этом нет. Ни яма ни колодец без дна не обходятся. «Дно – зерно» – естественное русское созвучие. А вот английские «дно» и «зерно» – «bottom – corn» – такого фонетического притяжения друг к другу не испытывают, и подлинник про «bottom» («дно») ничего не говорит.

Джона снова треплют. X

*(П) Они швырнули его на землю,
Чтобы причинить ему дальнейшие страдания;
И до тех пор, пока он проявлял признаки жизни,
Они бросали его взад и вперед.*

*(С) Но нет, раздумали: вынули его из воды,
И положили на доске, чтоб еще помучить:
Как вот он опять оживет!
Они начали его таскать и трясти,*

*(М) Нет, мало! взяли из воды
И, на пол положи,
Возили так, что в нем едва
Держалася душа*

Подстрочное «бросали», до тех пор, пока он проявлял признаки жизни, Михайлов передает эквивалентной по смыслу русской метафорой: «Возили так, что в нем едва

// *Держалася душа*», – и текст сразу обретает поэтическое дыхание.

Выше мы установили, что X строфа подлинника не продвигает метафорическую цепочку соответствий между мытарствами Джона и этапами производства пива. Может быть, поэтому ни Багрицкий, ни Маршак переводить X строфу не стали, а обратились непосредственно к XI строфе оригинала, которая у них стала, таким образом, десятой. Согласно нумерация строф разными версиями нарушилась.

Испытания огнем и камнем.

XI (П, С, М). X (Б, Мар)

- (П) *Они высушили над обжигающим огнем
Его костный мозг,
А мельник обошелся с ним хуже всех.
Он раздавил его между двух камней.*
- (С) *Да жарить на огне, чтоб весь мозг
Иссушить в костях его.
Но один мельник более всех их сделал ему худо:
Он ему все косточки измял, изломал меж двух камней.*

Снова вполне и буквально пересказанный подстрочник.

- (М) *В жестоком пламени сожгли
И мозг его костей;
А сердце мельник раздавил
Меж двух своих камней.*
- (Б) *И плоть его сожгли сперва,
И дымом стала плоть.
И закружились жернова,
Чтоб сердце размолоть.*

После пытки огнем и камнем с Джоном, как мы убедились, должно было бы случиться еще многое. Его полагалось варить, студить, сливать, заставлять дух его бродить в чане. С него следовало сбить горькую пенистую шапку, отстаивать в подвале, разливать по бочкам... Всего этого в оригинале нет. А есть перескок к уже сваренному, брызжущему по сторонам, играющему в кружках пиву. Признаться, перескок этот резковат. Конечно, Багрицкий почувствовал ту поспешность, с какой «оригинальная марка» вспенилась чуть ли не из-под жерновов. Между своими X и XI строфами он ставит длинную строку отточий. Пропуск.

.....
 (Мар) *Не пощадив его костей,
 Швырнули их в костер,
 А сердце мельник меж камней
 Безжалостно растер.*

Обратите внимание, как метко работает со словом Маршак. «Костер – растер» не только точно найденная, но и очень уместная, строго функциональная рифма.

Ячменная кровь.

XII (П, С, М). XI, XII, XIII (Б). XI (Мар)

(П) *И они взяли кровь его сердца
 И пили ее по кругу;
 И чем больше и больше они пили,
 Тем большая радость охватывала их.*

(С) *Тогда выжали они кровь из его сердца,
 И начали все пить кровь его:
 И чем более пили его кровь,
 Тем веселее становились.*

«Кровь» Джона – слишком физиологичная и в подлиннике – становится совсем навязчивой от троекратного повторения переводчиком. Здесь *кровь* – сама метафора, так что заменить ее нечем. Но можно дать уточняющее определение: какая кровь? Например, ячменная.

(М) *Кровь сердца Джонова враги,
Пируя, стали пить,
И с кружки начало в сердцах
Ключом веселье бить.*

Веселье, бьющее «и с кружки» – а в произношении «из кружки» – очевидная неловкость.

После строки отточий Багрицкий окончательно отходит от буквы подлинника, тем полнее воплощая его дух. Три строфы подряд посвящены Джону, поочередно бунтующему в бочонке, кружке, круговой чаше...

(Б) *Готовьте благородный сок!
Ободьями скреплен
Бочонок, сбитый из досок,
И в нем бунтует Джон...*

*Три короля из трех сторон
Собрались заодно, –
Пред ними в кружке ходит Джон
Ячменное Зерно...*

*Он брызжет силой дрожжевой,
Клокочет и поет,
Он ходит в чаше круговой,
Он пену на пол льет...*

Бочонок, дрожжевая сила, пена – в подлиннике все это пропущено, но, если и не было там, то, несомненно, могло быть.

Маршак тоже расширяет оригинал, правда, в пределах одной XI строфы. Он объединяет в ней подробности, прошедшие «мимо» Бернса, а, значит, и мимо подстрочника, и – кипучее дружеское застолье.

(Мар) *Бушует кровь его в котле,* варят сусло (сверх П)
Под обручем бурлит, разливают пиво по бочкам (сверх П)
Вскипает в кружках на столе питание по кругу (П)
И души веселит «переполняющая радость» (П)

**Прибавляющий отваги.
 XIII (П, С, М). XIV (Б). XII (Мар)**

(П) *Джон Ячменное Зерно был смелым героем
 Благородного предприятия.
 Если вы сделаете все так, как сказано, вы отведаете
 Его кровь. Это придаст вам храбрости.*

(С) *Потому что Иван Ерофеич был славный богатырь,
 И рыцарь хоть куда!
 И тот, кто вкусит его крови,
 Мигом делается сам храбрецом!*

Первый и последний раз Сенковский дал маленькую стилистическую осечку: все-таки словцо рыцарь «не из той оперы», даже если он и хоть куда.

(М) *Ах, Джон Ячменное Зерно!
 Ты чудо-молодец!
 Погиб ты сам, но кровь твоя –
 Услада для сердец.*

Чудо-молодец звучит, конечно, понациональней, чем рыцарь. Но зачем Михайлов заменяет храбрость усладой? Можно ли усладой оплатить погибель? Сама конструкция: «Ах, чудо-молодец! Ты погиб, но стал усладой», – очень

сомнительна (чтобы не сказать – оперетточна). Так что на лицо снижение жанра: от «не из той оперы» к деревенской оперетте.

Багрицкий вслед за предшественником в силу известных нам обстоятельств ничего не говорит о храбрости. И хорошо, что не говорит, и правильно делает, ведь отвагу тут рождает крепкий пивной «градус», значит, речь идет не столько об отваге, сколько о браваде сельского выпивохи. Тон оригинала меняется, и переводчик с этим не согласен. Имеет право? Решайте сами. Только вместо хмельной частности застолья в своей XIV строфе он дает романтическую формулу всей баллады – ее содержательный итог.

(Б) *Пусть не осталось ничего,
И твой развеян прах,
Но кровь из сердца твоего
Живет в людских сердцах!..*

Подлинник до такого обобщения не возвысился. Подлинник остался на ступеньке простецкой радости, без отчетной душевной пирушки. Он не спрашивает: во имя чего Джон претерпел свои страдания? Таким образом, переводчик отвечает на вопрос, не поставленный оригиналом. Конечно, Джон – дух крестьянский, а не философский. Он не обязан осмысливать свое предназначенье. Это наше дело, а не его. Он не исследователь собственной судьбы. Это мы вникаем во все ее перипетии. Поэтому никаких претензий к оригиналу у нас быть не может. Наоборот упрекнуть следовало бы переводчика за «превышение полномочий». Но и это невозможно. Здесь в XIV строфе он высветил то, о чем в дополнении к подлиннику устами королей сказал о Джоне во II строфе баллады:

Твоя судьба темна!

Оказалось, что на самом деле это не восклицание, а вопрос.

Темна ли?

Тогда, когда Джона засыпали землей, представлялось, что да, темна. Но теперь, когда могильная тьма расступилась, стало ясно: судьба Джона, его земное призвание – вселять радость в сердца, наполнять их своей ячменной кровью. А потому аналог XIV строфы, ее сжатая формула противоположна восклицанию (вопросу?) II строфы. Прямо противоположна. Твоя судьба светла!

Теперь вы понимаете, почему англичане завидуют нам, имеющим разные переводы Бернса?

Между тем Маршак продолжает скромно и точно следовать тексту подлинника.

*(Мар) Недаром был покойный Джон
При жизни молодец, –
Отвагу подымает он
Со дна людских сердец.*

**Вселяющий веселье.
XIV (П, С, М). XIII (Мар)**

*(П) Это заставит человека забыть горе;
Это вызовет в нем прилив радости:
От этого запоеет сердце вдовы,
Хотя слезы были на ее глазах.*

Верный себе Сенковский повествует:

*(С) Кровь его заставляет забыть все горе,
И радость будит в сердце:
От нее и вдова станет смеяться,
Хоть бы у ней были слезы на глазах.*

А вот Михайлов почти на финише баллады – на последнем повороте – творит чудесное двустишие:

(М) *Как раз заснет змея-печаль,
Все будет трын-трава...*

Вместо забыть горе – *заснет змея-печаль*. Вместо прилив радости – *все будет трын-трава*. Еще один пример тому, что такое поэтический перевод, и чем он отличается от translation как информационного перемещения.

Опыт, накопленный нами в ходе подробного – построфного, а то и построчного – анализа разных версий баллады, позволяет сформулировать принцип художественного перевода. Он состоит в следующем:

*чтобы перекодировать с языка на язык поэзию,
нужны не словарные, а метафорические эквиваленты.*

Иными словами, переводчику для работы необходим не столько грамматический словарь, сколько выход в пространство метафорических соответствий.

Когда Михайлов, обращаясь к словарю, переводит строку оригинала

*But the chearful Spring came kindly on, –
(Но пришла добрая веселая весна),*

как

Пришла весна, тепла, ясна, –

никакая внутренняя рифма не спасает от бледного копирования. А когда он же в ответ на

*Twill make a man foget his woe; –
Это заставит человека забыть его горе, –*

нашел не словарное, а метафорическое соответствие

Как раз заснет змея-печаль, –

художественный перевод состоялся.

Образы переводить труднее, чем слова, но несравненно благодарней.

А дальше у Михайлова довольно комично выглядят маленькие подмены.

*Отрет слезу свою бедняка,
Пойдет плясать вдова.*

Должна быть не вдова, а ее сердце. И не она пляшет, а оно поет. И слезы в ее глазах, а не в глазах бедняка из первой строки подстрочника – XIV (П).

Багрицкий пропускает эту строфу. Возможно потому, что уже набрал четырнадцать строф и готовится к последней, не желая выходить за объем оригинала.

Маршак неукоснительно воспроизводит все, что касается бедняка и вдовы.

*(Мар) Он гонит вон из головы
Докучный рой забот.
За кружкой сердце у вдовы
От радости поет...*

Здравица Джону! XV (П, С, М, Б). XIV (Мар)

*(П) Так давайте выпьем за Джона Ячменное Зерно,
Каждый человек – кружку в руку;
И пусть великое потомство Джона
Никогда не потерпит неудачу в старой Шотландии!*

*(С) Да здравствует Иван Ерофеич!
Наполним в честь ему стаканы,
И пожелаем, чтобы его потомство
Всегда жило и здравствовало в Шотландии!*

(М) *Гласите хором: «Пусть вовек
Не сохнет в кружках дно,
И век поит нас кровью Джон
Ячменное Зерно!»*

(Б) *Кто, горьким хмелем упоен,
Увидел в чаше дно –
Кричи:
– Вовек прославлен Джон
Ячменное Зерно!*

(Мар) *Так пусть же до конца времен
Не высыхает дно
В бочонке, где клокочет Джон
Ячменное Зерно!*

Пропустив десятую строфу оригинала и ничем ее не воспользовавшись, Маршак остается в итоге с четырнадцатью строфами вместо пятнадцати, «как у людей».

Интересно, что все переводчики с нескрываемым энтузиазмом поднимают тост за Джона, но почему-то никто, кроме дотошнейшего Сенковского, не хочет выпить за великое ячменное потомство. Все взоры прикованы ко дну бочонка, чаши, кружек... Магическое тяготение «дна» к «зерну» пересиливает финальные строки оригинала. Потомство вытеснено «дном».

Но теперь это уже не важно.

Залп из пяти здравиц прогремел.

Дело сделано.

ТЕКУЩИЕ ОТВЕТЫ

Во вступлении мы поставили перед собой ряд общих вопросов – в принципе не разрешаемых до конца, то есть постоянных. Потому ответы на них будут – текущие. Подытожим лишь то, что возникло из преодоления конкретной задачи.

Техника перекодировки – перехода с языка-I на язык-II – была подробно разобрана нами на примере перевода баллады Бернса. Вначале мы сделали собственный вариант перевода, а потом проанализировали параллельно друг другу четыре канонические версии.

Искусство художественного перевода мы определили как нахождение в языке-II, на который переводится текст, метафорических эквивалентов языку-I, с которого переводится текст. Именно это отличает художественный перевод от простого перемещения информации с языка-I на язык-II, которое есть не что иное, как нахождение словарных соответствий. Для успешного перемещения требуется владеть I/II-словарем, способным обеспечивать межязыковые тождества или буквальность. Для успешного поиска метафорических замен необходим выход в новое понятийное пространство-II перевода, эквивалентное, но не тождественное понятийному пространству-I оригинала.

Личность переводчика художественных текстов проявляется не столько в совершенном владении языком подлинника, сколько в том, как свободно чувствует себя переводчик в метафорической ауре родной речи, то есть в том, что, избегая буквальности, помогает ему находить поэтически точные соответствия оригиналу.

Отсюда следует, между прочим, что для результативной работы желательно знакомство с языком подлинника, но безусловны врожденные способности к языку перевода. Он – главный. Почему наши поэты создали переводческие шедевры на родном языке и не создали на иностранных, например, на английском? Потому, что в этом случае английский должен был бы стать для них главным языком и знать его нужно было бы не хуже русского – не на словарном, а на метафорическом уровне великих английских поэтов, что практически невозможно, ибо владение языковой поэтической аурой относится к таким глубоким духовным дарам, которые формируются в поколениях и передаются по наследству.

Прекрасно – читать и перечитывать в подлиннике отечественных классиков, с годами обнаруживать в знакомом тебе тексте новые смыслы, ускользавшие ранее красоты. Однако обнаруживать их в одном и том же тексте. Позиция же иноязычного читателя определяется тем, что вместо подлинника он располагает не редко несколькими переводами, то есть выбором вариаций текста, отстоящих друг от друга на много лет, иногда на столетия. Подлинник как бы регулярно «обновляется», и с точки зрения читательского интереса еще неизвестно, что любопытней: иметь перед глазами один подлинник или несколько достойных его перевоплощений. Тем более, что и новые интерпретации никому не заказаны, а Роберт Бернс другого Джона уже, увы, не напишет.

Но слава ему за этого!

ПРИЛОЖЕНИЕ

Не помышляя соперничать с классиками, мы внесли свою лепту в историю переводов баллады. Наш перевод в раздробленном виде (построфно) приводился в тексте. Соберем его теперь воедино вместе с фрагментом, которого нет у Бернса, но который дополняет до конца «технологическую цепочку» приготовления пива (строфы XIa–XIf).

Пусть эта история продолжается на радость всем почитателям шотландского барда.

Роберт Бернс ДЖОН ЯЧМЕННОЕ ЗЕРНО Баллада

- I Три короля, как на духу,
Клялись, – гроза и месть, –
Что Джон Ячменное Зерно
Найдет могилу здесь.

- II Швырнули малого под плуг,
Под комья, наконец,
И поклялись, как на духу,
Что он уже мертвец.
- III Но только влажная Весна
Прошла среди борозд,
Как Джон Ячменное Зерно
На диво всем пророс.
- IV Впивая солнца летний зной,
Мужал на зависть всем,
И копыя остей золотых
Вооружали шлем.
- V Когда же Осень на межи
Вступила напрямик,
Перегибаясь в позвонках,
Он головой поник.
- VI Стал выцветать его загар,
Он высох, пожелтев,
И короли на Джона вновь
Свой устремили гнев.
- VII И полоснули по ногам
В три жалящих косы.
Как вора, бросили в обоз
На грузные возы.
- VIII Потом нещадно молодца
Трепали ввечеру.
Бесчувственного над землей
Вертели на ветру.

- IX Водюю яму до краев
Наполнили они
И окунули с головой:
Плыви или тони.
- X Его таскали по земле,
Разделав под орех.
Чтоб дух из Джона вышел вон.
Подкидывали вверх.
- XI И мозг костей его вскипал
На языках костров,
А мельник плоть его растер
Меж пыльных жерновов.
- XI a И Джонов прах, смешав с водой
И хмелем в тишине,
Проваривали два часа
На медленном огне.
- XI b Потом поставили остыть,
Мол, охладись-ка, Джон,
И он стоял на холоду –
Как дух, всего лишен.
- XI c Его в дубовый слили чан,
Подкинули дрожжей,
И он бродил, бродил, бродил
По чану десять дней.
- XI d И шапка шибко задралась
Над ним в хмельной пыли,
Но сбили горькую ее
На землю короли.

- XI e Сказали: «Долго ты бродил,
Да малость не добрал», –
И покатили в бочке вниз
Дображивать в подвал.
- XI f Там кровь кипучая его
Объялась темнотою
И отстоялась в темноте
Янтарною слезой.
- XII Ее – ячменную – до дна
Испили короли,
И большей радости себе
Представить не могли.
- XIII Был смелым благородный Джон,
А потому, друзья,
Прибавит мужества и вам
Ячменная струя.
- XIV Заставит горе позабыть,
Вольет веселье в грудь,
И запоем душа вдовы –
Пора слезу стряхнуть.
- XV «За Джона!» Будь же круг его
Отменных сыновей
Всегда удачлив и любим
В Шотландии своей!



**ПУШКИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

«ФРАНЦУЗ»,
ИЛИ
стихотворения Александра Пушкина,
сочиненные им по–французски

1

Магия круглых дат властвовала над миром всегда. Типичным примером служат эсхатологические ожидания русских людей на рубеже XV и XVI столетий. Согласно тогдашнему представлению о том, что такому сакрально-вселенскому акту, как сотворение мира, может отвечать такая «точная дата», как 5508 год до Рождества Христова, легко сообразить, чем «грозил» человечеству год 1492-й по Рождеству Спасителя, точнее, момент времени по истечении этого года. Именно тогда завершалась седьмая тысяча лет от сотворения мира. А поскольку у Господа тысяча лет как один день, то седьмое тысячелетие буквально понималось как седьмой космический день, суббота Господня, которой кончается история, когда по пророчеству ожидается «новое небо и новая земля». С окончанием космического цикла и связывалось приближение конца света.

«Дата» исполнилась, и тем не менее ожидания не оправдались.

Зато теперь новые поколения верящих в провиденциально обозначенную предельность земной жизни стали испытывать тревогу по истечении каждого столетия.

00 часов 00 минут в ночь с 31 декабря на 1 января нового века внушали самые сильные опасения.

Однако по счастью благосклонная к нам фортуна всякий раз щадила своих избранных, перевоплощая замысел всеобщего разрушения в интимные акты частных творений. И ничья рука не прикасалась к ее чутким весам, сберегавшим равновесие между чашами жизни и смерти.

2

Между тем, люди конца XVIII века едва ли отличались от своих предшественников и потомков напряженным ожиданием рокового прикосновения. Магия чисел (в данном случае магия дат) делала свое дело. Дух фатализма витал над гранью столетий. Настольной книгой многих сделался «Апокалипсис». И если дни посвящались еще служению маммоне, то ночи – о, лишённые сна ночи уходили уже на богобоязненный поиск резонансов, оправдывавших сие служение перед страшным ликом грядущего Судии. Доводы давались с трудом. Неурочная работа разума скверно сказывалась на самочувствии мужей. Сократовы лбы их преждевременно бороздили глубокомысленные морщины. А дамы, – нет, вы только представьте! – дамы вовсе утратили чувство времени. С утра садились ужинать. В полдень гадали. Вечером велели подавать завтрак. Раздражительность господ передалась прислуге. Постели не застилали до темна под тем предлогом, что все равно ложиться – и ложиться, быть может, в последний раз...

Сказывали, будто в Москве, в Харитоньевом переулке явился ворон-пророк. Пролетая над теремом батюшки князя Юсупова, крылатый супостат вместо того, чтобы обыкновенно, как принято, изречь по-стариковски:

– Кар-кар! – внятно прокричал трижды повторенное:

– *Тар-тар! Тар-тар! Тар-тар!*.. – чем поверг в смятение не только домашнюю птицу, покойно клевавшую просо на дворе, но и самого хозяина, случившегося у крыльца. Птица бросила просо, заметалась, не в силах перелететь через бельё, развешенное поперек двора на провисших вервях, а хозяин с тревогой запахнул халат, тряхнул

кисточкой мурmolки и устремился в терем. Человек прежней закваски – чета ли нынешним шелкоперам? – князь услышал в странном крике не оговорку праздного картавца, не плохо выговоренный намек на свои *татарские* корни, а серьезное знаменье: всему суждено было обрушиться в бездну, во тьму, в безвозвратные *тартарары*.

Тартар – по складам произнесенная греческая бездна улашалась ему в крике птицы.

Купцы грозились позакрывать лавки, прекратить торг.

Среди бела дня за Уралом на честном губернаторе сама собой загорелась бобровая шапка в 300 рублей!

На вопрос: «Что с нами станет?» – ученый немец-садовник ответил, в большой задумчивости переставляя слова:

– Ево знает леший.

Присказка «все мы *там* будем» воспринималась как нечто, способное произойти вот-вот.

Но по справедливости менее других поддались общему смятению майоры в отставке. Их было не так много, чтобы они делали погоду, но и не так мало, чтобы их мнением можно было пренебречь. Тогдашние майоры, нелишне заметить, выходили в отставку годам к тридцати и настолько полнились еще не растроченной супружеской силой, что были уверены, будто бы ожидавшийся всеми конец света не имеет к ним ни малейшего отношения.

Майоры держались молодцами. Они и думать не хотели ни о каком светопреставлении, а «конец света» создавали намеренно и буквально: наглухо задергивали шторы спален. Боевой пыл вчерашних командиров неволью передавался их женам. Семейные узы крепили, являлись чада, ряды утраивались. А дополнительные удовольствия – некий сторонний десерт – раздобывали себе наиболее отличившиеся «в деле».

К числу таких людей принадлежал несомненно и отставной гвардеец Сергей Львович Пушкин.

Он убедил свою супругу Nadin, что слухи о светопреставлении – сущий вздор; что пока осторожные

осторожничают, оставные майоры наступают на всех направлениях, – особенно на дамском, – и вообще, если уж конец света где и близок, так разве что в несчастной Франции, но никак не в благословенной России, спасшей от революции принцев крови, давшей милосердный приют потоку французских беженцев. Nadin уступила притязаниям красноречивого мужа, вследствие чего любезное Отечество обрело младенца, нареченного Александром.

3

В лето 1799 года по христианскому исчислению вместо ранее предполагавшегося конца света в России родился Пушкин. Свет не кончился, а ровно наоборот: воссиял.

Что касается отца будущего поэта, то он достоин того, чтобы еще на некоторое время удержать наше внимание.

Сергей Львович отличался тонкостью и легкомыслием, крайней скупостью по отношению к домашним и умением потрафить вкусам гостей. Лафит и херес он предпочитал русской водке, устриц не равнял с гречневой кашей и как просвещенный гражданин находился в разумной оппозиции к правительству, о чем, правда, весьма пожалел, когда воцарившийся в Петербурге император Александр I стал раздавать должности своим приверженцам. Одним словом, о Сергее Львовиче можно было сказать: москвич с французскою душой, и это определение ему бы, вероятно, польстило. Да, Пушкин-старший любил Францию вообще, французскую поэзию в частности и францушенок в особенности. По последней причине гувернантка его детей мадам Лорж не задержалась в доме ни минуты после того, как Надежда Осиповна заподозрила мужа в определенных симпатиях к мадам. Вынужденно переключив внимание на географическую карту мира, Сергей Львович вздыхал, размышляя об исторических судьбах Франции... Наполеона он ненавидел, а эмигрантам сочувствовал искренне, тем более, что французскую эмиграцию в России составили особы наиболее благороднейшего происхождения.

Русские дворяне получили прекрасную возможность совершенствоваться во французском и нанимать своим отпрыскам самых изысканных учителей.

Москва являла собой двуязычный город: народ говорил по-русски, господа по-французски. Солдат в Лефортове окликал кухарку: «Девка!» Дворянин на Покровском бульваре обращался к барышне: «Мадемуазель...» Русская речь считалась низкой, французская высокой. На русском ругались, на французском сочиняли любовные послания. Впрочем, в гостях и ругаться предпочитали по-французски. Там, где неучтиво было сказать: «Дурочка», вполне допустимой оказывалась «лабетка». В моду входили стихи в альбом с пасторальной рифмой «амур – бонжур» или элегической «бульвар – оревуар». Эпиграммы парижского отлива летали между Москвой и Петербургом, как пули, опережая императорскую почту. Слава стихотворца соперничала со славой полководца, но при этом каждый научившийся остро затачивать гусиное перышко почитал своим гражданским долгом напечатать в «Вестнике Европы» поэму с призывом к собратьям не публиковать более ничего и заняться, наконец, делами, полезными Отечеству.

Между тем Сергея Львовича подобные увещевания отнюдь не касались. Он и служил (одно время) и не стремился попасть в журнал (никогда). Испытывая денежные затруднения, а также нехватку в доме некоторых неперменных вещей (как-то: столовой посуды), отставной майор обрелся в кригс-комиссариате – ведомстве, распорядившемся вещевым и денежным довольствием армии. Но для того, чтобы снабдить собственную семью, подобного обретения в тогдашнюю тяжелую эпоху было недостаточно.

Оставив службу, не приносящую желаемого дохода, но досадно отнимавшую уйму времени, Пушкин-старший предался занятиям, более отвечавшим его художественной натуре, нежели заботы войскового снабженца. Его можно было встретить в модной лавке на Кузнецком или в книжной в Охотном ряду. Он выезжал с Надеждой

Осиповой на балы. Делал долги, но выезжал. Любил сживать в домашней библиотеке, окруженный лучшими поэтами Франции. Не раз примерял и собственное перышко к бумаге: французские стихи своего сочинения составляли предмет его тайной улады. Как понимал он тут старшего брата Василия Львовича, тоже стихотворца! Про того сказывали, что когда он сочинял, то казалось, будто грешник, дорвавшийся до запретного плода, становится небожителем. Васил наливался соком, глазки его косели, точно во хмелю. По части эротических фантазий братец превзошел Сергея Львовича, да и слог его достигал временами такой разнузданной отваги, что не гнушался самым крепким русским словом. Сергей Львович не был одарен столь счастливой игрой воображения, а потому и держался скромнее. В коротком стихике он мог по рассеянности спутать размеры. Вообще чувство ритма в нем оставляло желать лучшего. Там, где его сын мог бы сказать в будущем: «Среди измен большого света», папенька выводил своим изящным почерком: «Средь бурь, измен модного света», не подозревая, какого монстра «Буризмена» он произвел на свет и что самый свет из модного превратился у него в модного, ведь строгие правила стихосложения, которых Сергей Львович как бы не замечал, требовали именно такого прочтения: «Средь буризмен модного света». Увы! Незначительность складывается из мелочей так же, как и величие. Сергей Львович мелочами пренебрегал. К слову он относился по-барски, как к лакею: сам никогда ему не служил, но постоянно желал его использовать. А слово этого не терпит. В результате Сергею Львовичу оставались лишь «потoki слез своих очей». Но для надписей в альбомы дамам сердца подобных излияний вполне хватало, а дам у отставного майора было предостаточно.

Романы составляли радость его жизни. Евангелие повелевало им лишь до тех пор, пока дремал амур. Дополнительное наслаждение составляли стихики на случай. Сергей Львович обожал делать своим пассиям подарки

«со смыслом» и каждый презент сопровождал рифмованной записочкой. Десятилетней девочке он слал букеты цветов. Семнадцатилетней девушке – пикантные размышления о преимуществах чувственной любви перед любовью платонической. Искушенной даме – породистого пса: символ собственной преданности. А матроне преклонных лет – настольную лампу: эмблему духовного света. Если бы в ту пору существовало Литературное присутствие и Пушкин-старший отправлял в оном должность секретаря по стихам на случай, то, вероятно, он и был бы законодателем моды в этом своеобразном жанре, а Собрание его произведений сплошь состояло бы из посвящений очаровательным особам. Но «за отсутствием присутствия» секретарских вакансий не образовалось, записочки рассыпались по адресаткам и остались неведомы потомкам. Зато его остроты передавались из уст в уста. Одну из них не грех припомнить и сейчас. Господин NN славился четверкой таких дохлых кляч, что они – бедные – едва таскали хозяина в обшарпанном рыдване. Однажды на улице, завидев бредущего пешком Сергея Львовича, NN предложил ему проехаться, на что Пушкин ответил: «Не могу, братец. Слишком спешу».

Мольера он читал лучше всех в Москве, а в любительских спектаклях был просто незаменим! На сцене он жил, в жизни представлял. Эгоист изображал нежного отца; ветреник клялся в верности; скаред, зимой отказывал сыну в гривеннике на извозчика, а ради собственного тщеславия мог перед гостями раскошелиться на шампанское. Любимой темой его рифмотворчества была простенькая – без лишних вычур – аллегория земного рая: на зеленом лугу с цветка на цветок перепархивает веселый мотылек. Изысканно галантный. Воспитанный на старинный французский манер. Зеленый луг – это жизнь. Мотылек – благородный дворянин с богатым воображением. А цветки – прелестные капризницы, молоденькие девицы, во имя которых только и стоит порхать под солнцем.

Судьба даровала Сергею Львовичу милость влюбляться в двух столетиях и при трех государях. Император Павел на придворном балу знакомил его со своей фрейлиной. В царствование императора Александра он вздыхал по Анне Петровне Керн, а при Николае предлагал руку ее дочери Екатерине Ермолаевне. В 78 лет за день до смерти умолял выйти за него замуж, но Екатерине Ермолаевне нравился его сын Лев («Отказываюсь понимать! Предпочесть *мне* какого-то Левку!»). Остается тайной, кому и какую посылку отправил он в день своей кончины: цветы, пикантный роман, пса или лампу, и какими стихами сопровождал последний подарок. Однако доподлинно известно, что старший брат его Василий Львович, столь на него похожий, что их иногда путали, оставил сей мир лишь после того, как разбитый падагрой – болезнью гениев! – дополз до книжного шкафа, дрожащей рукою вытащил с полки томик песен Беранже, вернулся к дивану и раскрыл книгу... Оба брата видели в поэзии, если не источник жизни, то во всяком случае источник наслаждения жизнью. По всей вероятности именно такое отношение к литературе передалось и малолетнему Александру Сергеевичу, когда под водительством непрерывно сменявшихся гувернеров – от графа Монфора до мадам Лорж – он научился читать и всерьез обосновался в отцовской библиотеке. Там на полках, как на параде, блистая генеральскими эполетами золотых корешков, выстроились перед ним великие полководцы французской словесности: Расин, Мольер, Вольтер, Руссо, Вержье, Парни, Грекур... Античная классика – Гомер, Гораций, Вергилий, Еврипид – поддерживала их ряды, а русские пииты – Державин, Дмитриев, Крылов – по мере сил дополняли. В таком окружении, да еще имея перед глазами постоянно каламбурившего отца; дядюшку, кстати и некстати декламировавшего свои стихи; даже камердинера Никиту, баловавшегося рифмой, трудно было не впасть в искушение. Девяти лет Александр импровизирует комедии, копируя своего любимца Мольера. Русский барчук выдумывает по-французски и тут же разыгрывает выдумки

сестре Ольге – единственной зрительнице. Одна из импровизаций под названием «Похититель» так буквально воспроизводит мольеровский текст, что Ольга винит брата в «списыванье». И тогда Александр сочиняет эпиграмму на себя самого. Ей суждено будет стать первой из дошедших до нас литературных проб Пушкина-младшего.

Dis moi, pourquoi l'Escamoteur
Est-il siffle par le parterre?
Helas!c'est que le paure auteur
L'escamota de Moliere.¹

В чем «Похититель» виноват
Освистан публикой партера?
Бедняга автор, сам не рад,
Похитил пьесу у Мольера.²

4

Мечтательная эротика Парни и вольтеров сатирический скепсис довершают домашнее образование Александра, определяют его пристрастья, формируют вкусы. Спустя немного времени директор Царскосельского лицея Энгельгардт с неприязнью отметит, что всю эротическую поэзию Франции воспитанник Пушкин выучил наизусть еще в детстве, в семье.

Директор действительно имел поводы для неудовольствия. Однажды на Пушкина ему попенял сам государь, живший в Царском. По существу речь шла об анекдоте, но он слишком задел действующих лиц.

На бесцеремонность юнца пожаловалась царю княжна Варвара Михайловна Волконская – старая дева, служившая когда-то фрейлиной у императрицы Елизаветы

¹ А. С. Пушкин Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. I. Л., 1977. С. 379

² Здесь и далее русские переводы французских стихотворений Пушкина наши. – А. С.

Алексеевны. Пушкин влюбился в Наташу – горничную княжны и впотьмах, обознавшись, принял барыню за служанку. Объятия и поцелуй достались княжне. Та возмутилась и заявила царю о распущенности лицеистов. Историю замяли, но уязвленный и раздосадованный Александр, над которым, надо думать, вволю посмеялись приятели, отреагировал злым экспромтом.

Кж. В. М. ВОЛКОНСКОЙ

On peut tres bien, mademoiselle,
 Vous prendre pour une maquerelle,
 Ou pour une vieille guenon,
 Mais pour une grase, oh, mon Dieu, non¹.

Сударыня, легко как раз
 Со сводней было б спутать вас
 Или с мартышкой зрелых лет,
 Но с грацией – о Боже, нет.

5

В доме Энгельгардта жила молодая вдова французенка Мария Смит. Пушкин сочинил в ее честь послание «К молодой вдове», прозрачно переименовав Марию в Лиду. Но именно *честь* вдовы и ее усопшего супруга и провоцировалась посланием.

Лида, друг мой неизменный,
 Почему сквозь легкий сон
 Часто, негой утомленный,
 Слышу я твой тихий стон?
 Почему, в любви счастливой
 Видя страшную мечту,
 Взор недвижный, боязливый

¹ Там же. С. 210.

Устремляешь в темноту?
Почему, когда вкушая
Быстрый обморок любви,
Иногда я замечаю
Слезы тайные твои?
Ты рассеянно внимаешь
Речи пламенной моей,
Хладно руку пожимаешь,
Хладен взор твоих очей...
О бесценная подруга!
Вечно ль слезы проливать,
Вечно ль мертвого супруга
Из могилы вызывать?
Верь мне: узников могилы
Беспробуден хладный сон;
Им не мил уж голос милый,
Не прискорбен скорби стон;
Не для них надгробны розы,
Сладость утра, шум пиров,
Откровенной дружбы слезы
И любовниц робкий зов...
Рано друг твой незабвенный
Вздохом смерти воздохнул
И, блаженством упоенный,
На груди твоей уснул.
Спит увенчанный счастливец;
Верь любви – невинны мы.
Нет, разгневанный ревнивец
Не придет из вечной тьмы;
Тихой ночью гром не грянет,
И завистливая тень
Близ любовников не станет,
Вызывая спящий день.¹

1 Там же. С. 214, 215

Энгельгард так обиделся, как будто усопшим супругом был он. Но расстроилась и Мария, к счастью, ненадолго. Тому свидетельством ее стихи, обращенные к Пушкину, в которых она с мягкостью признает его... стихотворное первенство над ней.

События разыгрались, видимо, на вольных вечеринках у преподавателя музыки Теппер де Фергюссона – автора духовных концертов, вдохновителя лицейского хора. Для исполнения на этих вечерах Александр предложил свои французские куплеты, написанные в ответ на куплеты Марии.

COUPLETS

Quand un poete en son extase
 Vous lit son ode ou son bouquet,
 Quand un conteur traine sa phrase,
 Quand on ecoute un perroquet,¹

.....

КУПЛЕТЫ

Когда с безумием в очах
 Терзает одой нас поэт,
 Рассказчик вязнет в словах,
 А попугай твердит свой бред,
 Когда смешного ни на грош
 Из их речений не извлечь,
 Зевнешь в платок, сказав: «Ну, что ж.
 До новых встреч, до новых встреч».

И лишь с красавицей своей
 Или в борьбе умов живой
 Ты вновь доволен жизнью сей
 И остаешься сам собой.
 Настройте верную струну,
 И если пир устанет течь,

¹ Там же. С. 251.

Друзьям пропойте и вино:
«До новых встреч, до новых встреч».

Нам дан для жизни только миг,
А вместе с ним уходит все.
Как ласточки короткий крик,
Мелькнет любовь, и нет ее.
Она исчезнет меж ветвей,
Ее никак не уберечь,
А упорхнет, не скажешь ей:
«До новых встреч, до новых встреч».

Печально время, век жесток.
Мы все отправимся во тьму.
Но иногда незримый рок
По разуменью своему
Нас упасает от потерь.
Игра, ей-богу, стоит свеч.
И смерть стучит в другую дверь.
«До новых встреч, до новых встреч».

А я? Я слишком утомлен
И утомил, наверно, вас.
Пора покинуть славный склон,
Не расположен к нам Парнас.
Еще куплет стремится ввысь,
Еще в узде прямая речь,
Но ты, перо, угомонись!
До новых встреч, до новых встреч.

6

Ошибается тот, кто полагает, будто бы розу легко описать французскими стихами.

Когда лицеисты получили такое задание, то многие из них попали впросак. И не только Федя Матюшкин – будущий адмирал флота, путешественник. Изрядно

попыхтел и Алешенька Илличевский – записной лицейский поэт, и даже Антон Дельви́г, литературный талант которого могла затмить лишь его собственная легендарная лень.

Лучшим был признан экспромт Пушкина.

Не тогда ли товарищи наградили Александра прозвищем «француз»? Вряд ли Александру было в радость его прозвище, тем более что в июне 1812 года французская армия пересекла русскую границу. Всю войну Пушкин оставался русским «французом», и вполне вероятно, что какой-нибудь насмешник взял да и воскликнул в 14-м году: «Плачь, Пушкин! Твой Париж пал».

Рискую высказать мнение, что при всем патриотизме Пушкина Отечественная война 12-го года была для него до некоторой степени «гражданской» войной. Он был дитя двух языков, двух культур, двух солнц, и закат любого из них не мог не потрясти его. Вместе с тем расположение этих светил на пушкинском небосводе сильно разнилось. Первым солнцем всегда была Россия, главным языком – русский. И что представляют собой ранние пробы мальчика из Харитоньева переулка да горстка дошедших до нас эпиграмм и набросков, написанных им по-французски, по сравнению с великим корпусом его русских творений?! Но поскольку речь идет о Пушкине, нас интересует *все* с ним связанное. А, значит, и созданное на французском. Именно это обстоятельство побудило нас переложить на русский иноязычные стихи Пушкина, до того приводившиеся лишь в прозаическом переводе.

Между тем после удачного экспромта «на заказ» тема розы вновь мелькнула у Александра, на сей раз в стихах, написанных уже по собственному желанию, а не по просьбе профессора-француза.

К лицеистам приезжали родственники, и воспитанники влюблялись в сестер своих друзей. Так, двоюродная сестра Пушина Евдокия стала розой пушкинских «Стансов».

STANCES

Avez-vous vu la tendre rose,
L'aimable fille d'un beau jour,
Quand au printemps a peine ecluse,
Elle est l'image de l'amour?¹

.....

СТАНСЫ

Видали ль розу вы, когда,
Едва расцветшая весной,
Она является чиста,
Как образ нежности живой?

Такою ж, но еще милей
Предстала Евдокия нам.
Весна соперничала с ней,
Они подобны двум цветкам.

Но дети лютыя зимы
Затеют скоро ветры вой,
И грянут трубы бурь, и мы
Услышим их над головой.

Пора минует ясных дней,
Цветы увянут и увы!
Придется лишь грустить о ней –
Любезной дочери любви.

Спешите! время рвется, мчась,
Глядишь – и счастья след простыл.
О, в старости ли хладный час
Дано нам ведать страсти пыл?

¹ Там же. С. 79.

Такое отвлеченное, свойственное сумрачной романтике предсказание о «лютых детях зимы» – бурях жизни, наполнилось реальным смыслом после декабря 1825 года. Уже будучи замужем, сестра декабриста Пущина Евдокия Бароцци добивалась разрешения последовать за своим ссыльным братом на каторгу в Сибирь...

7

Ну, а пока шел год 1814-й, и на одном из лицейских занятий воспитанникам предложили написать о себе. Каждый должен был изложить по-французски свой внешний и духовный портрет. Дружеские отношения между лицеистами и профессорами позволили Пушкину не чиниться и обращаться к преподавателю французской словесности со всей непринужденностью и чистосердечием, на какие только был способен пятнадцатилетний поэт.

MON PORTRAIT

Vous me demandez mon portrait,
Mais peint p'après nature;
Mon cher, il sera bientôt fait,
Quoique en miniature.¹

.....

МОЙ ПОРТРЕТ

Портрет вы попросили мой,
Чтоб верен был натуре.
Примите ж, друг мой дорогой,
Его в миниатюре.

Я здесь повеса и школяр,
Фривольный забияка,

¹ Там же. С. 80.

Но только не глупец-фигляр,
Жеманник и кривляка.

Нет, не родился тот крикун,
Тот говорун Сорбонны,
Что был бы более болтун,
Чем ваш слуга покорный.
Я в долговязые не рвусь,
Мне это не по праву.
Зато я свеж, зато я рус,
Зато курчав на славу.

Всегда толпе шумливой рад,
Я не терплю разлуки.
Мне препирательства претят.
Отчасти и науки.

Но балы!.. Вот что я пою.
И если ближе к цели,
Сказал бы, что еще люблю,
Когда б... не был в Лицее.

Предоставляю вам предлог
Узнать меня повсюду.
Каким создал меня мой Бог,
таким я и пребуду.

В озорничаньях сущий бес,
В ужимках обезьяна.
И ветрен, ветрен – вот, как есть,
Весь Пушкин без изъяна.

8

Последнее желание вернуться к французским стихам возникло у Александра в 1821 году. Вернее, это было даже не желание, а короткий и резкий порыв. Он совпал со временем

ожной ссылки. Условия позволяли сосланному, пребывая в основном в Кишиневе, тем не менее, отлучаться, и подолгу, то в Киев, то в Одессу, то в Каменку – имение двоюродного брата Дениса Давыдова – Александра Львовича.

Богатый барский дом всегда был полон военными. Богатырь-хозяин (по Пушкину Фальстаф) обожал веселье, гостей, обильную снедь. Говорили, что, командуя летучим отрядом русской оккупационной армии во Франции, наш гурман нарочно норовил оккупировать самые лакомые провинции с прославленной кухней. И жена у него была, естественно, француженка, причем весьма «хорошенькая, ветреная и кокетливая», почтившая, вероятно, большой личной удачей выйти замуж за оккупанта. Лишь этим русский Фальстаф и отличался от своего прообраза, который, как известно, не обзавелся супругой. Полвека спустя журнал «Русская старина» сообщал о мадам Давыдовой, что «как истая француженка, она в Каменке была магнитом, привлекавшем к себе всех железных деятелей александровского времени (обратим внимание на метафору журналиста: *магнит притягивает железных деятелей*, – А. С.). От главнокомандующих до корнетов – все жило и ликовало в селе Каменке, но главное – умирало у ног прелестной Аглаи». Можно сказать, что в ее лице побежденная Франция праздновала свой маленький реванш. Академический комментарий к пушкинским сочинениям скромно упоминает о том, что поэт «встречался с ней в Каменке». Есть все основания полагать, что глагол «встречаться» имел в данном случае библейский смысл: такие «встречи» служили ветхозаветным героям для продолжения рода.

В ту пору Каменка являла собой центр тайного общества «южан» – будущих декабристов. Об этом знали далеко не все туда наезжавшие. Радикальные вопросы об изменении политического строя в России, о вооруженном восстании решались под звон бокалов, гастрономические тосты Фальстафа и пряный смех его головокружительной француженки.

Так начиналось русское революционное движение.

По молодости лет и общему легкомыслию к серьезному делу Пушкина не допускали, но стол и Аглая... Хотя Александру не исполнилось и двадцати двух, его амурный опыт был весьма богат. Что же касается дочери герцога Антуана де Граммона, то ей минуло тридцать, и полжизни Эрот властвовал над ней безраздельно. Между тем месье поэт изображал безумную любовь, а мадам напускала на себя вид наивной невинности, якобы принимая все за чистую монету. Когда Александр остыл и, недолго думая, сменил предмет увлечения, последовала вспышка женской ревности. Он разозлился и расквитался с Аглаей Антоновной, сначала на русском в послании «Кокетке»:

И вы поверить мне могли,
Как простодушная Аньеса?
В каком романе вы нашли,
Чтоб умер от любви повеса?
Послушайте: вам тридцать лет,
Да, тридцать лет – не многим боле.
Мне за двадцать; я видел свет,
Кружился долго в нем на воле;
Уж клятвы, слезы мне смешны;
Проказы утомить успели;
Вам так же 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,
Мы поклялись... потом... увы!
Потом забыли клятву нашу.
Клеона полюбили вы,

А я наперсницу Наташу.
 Мы разошлись; до этих пор
 Все хорошо, благопристойно.
 Могли б мы жить без дальних ссор
 Опять и дружно и спокойно;
 Но нет! Сегодня поутру
 Вы вдруг в трагическом жару
 Седую воскресили древность –
 Вы проповедуете вновь
 Покойных рыцарей любовь,
 Учтивый жар и грусть и ревность.
 Помилуйте – нет, право нет.
 Я не дитя, хоть и поэт.
 Когда мы клонимся к закату,
 Оставим юный пыл страстей –
 Вы старшей дочери своей,
 Я своему меньшому брату:
 Им можно с жизнью шалить
 И слезы впредь себе готовить;
 Еще пристало им любить,
 А нам уже пора злословить.¹

Послание сопроводила русская эпиграмма.

Оставя честь судьбе на произвол,
 Давыдова, живая жертва фурий,
 От малых лет любила чуждый пол,
 И вдруг беда! казнит ее Меркурий;
 Раскаяться приходит ей пора,
 Она лежит, глаз пухнет понемногу,
 Вдруг лопнул он; что ж дама? – «Слава богу!
 Все к лучшему: вот»²

¹ Там же. Т. II. С. 67.

² Там же. С. 69.

Однако Аглаю это, по-видимому, не остановило. Чтобы покончить с ее притязаниями, Александр «добил» ее двумя французскими эпиграммами.

Вначале было сказано:

A son amant Egle sans resistance
Avait cede – mais lui pale et perclus
Se demenait – enfin n'en pouvant plus
Tout essouffle tira... sa reverance, –¹

.....

Аглая, не упрямясь, отдалась.
Зато любовник выбился из сил.
Он побледнел и пот его покрыл.
Осталось пыла лишь на... реверанс.
«Месье, – ему Аглая. – Всякий раз
Мой вид вас совершенно леденит.
В чем дело? Отвращенье?» – «Нет, не то».
«Чрезмерное влечение?» – «Нет». – «Так что?»
«Избыток уваженья мне вредит».

А напоследок прозвучало:

J'ai possede maitresse honnete.
Je la servais comme il lui faut,
Mais je n'ai point tourne de tete, –
Je n'aijamais vise si haut.²

Отменной даме я служил,
Как подобает, без упрека.
Но головы ей не кружил.
Нет нужды метить так высоко.

¹ Там же. С. 92.

² Там же. С. 93.

9

Этой вольностью практически и заканчиваются стихи Александра Пушкина, сочиненные им по-французски. В собраниях сочинений воспроизводят еще несколько строк – черновые наброски, оборванные на полуслове. За вычетом того немногого, о чем здесь рассказано, все, что пело в душе этого человека; все, что его восхищало, мучило, томило; все, что требовало стихотворного воплощения, – он доверял только русской речи.

«ВОСПОМИНАНИЯ В ЦАРСКОМ СЕЛЕ»

Первоначально предполагалось, что во вновь создаваемом Лицее будут учиться Великие князья, и Лицей открывался в первую очередь для них, а в компанию к ним решили взять 10–12-летних детей высокопоставленных вельмож, чтобы подготовить отпрысков к высшим государственным должностям. Всем им предписывалось постоянно жить в Царском Селе под Петербургом. Но потом императрица раздумала расставаться со своими сыновьями, они остались дома, во дворце, а новое заведение открылось без них. Расторопности Сергея Львовича Пушкина (отца) и пронырливости Василия Львовича (дядюшки), пустивших в ход все свои связи, хватило на то, чтобы, и не будучи большими вельможами, внедрить в Лицей сына и племянника Сашку. Во многом он был сущий недоросль, но кое в чем (особенно в знании наизусть эротической поэзии) мог дать фору кому угодно. По счастью для абитуриента эта щекотливая осведомленность на приемном собеседовании не раскрылась; а французским он владел, как родным, и его приняли.

Лицей получил собственную учебную программу, приравненную к университетской. Воспитанники изучали математику, цикл естественных наук, историю, в изобилии литературу и языки, занимались фехтованием, танцами, вольтижировкой. Но один предмет составители программы упустили из виду. А он для некоторых лицеистов оказался едва ли не главным. Этот неучтенный предмет составляло *стихотворство*. Сперва наставники смотрели на него косо, как на самовольничанье, но удержать пишущих

не было никаких сил, тем более что их духовная энергия стала питать страницы столичных изданий.

Обучение в Лицее длилось шесть лет и было поделено на два курса по три года каждый. Между курсами полагались переводные экзамены. Наставники сообразили, что самовольство учащихся умней представить, как похвальную инициативу, которой можно блеснуть перед начальством, и включили в экзамены чтение воспитанниками собственных сочинений. К тому подвигали усердные литературные труды учеников, уже переселивших свои опусы со страничек «домашних» лицейских журналов на страницы почтенных взрослых изданий – «Сына Отечества», «Вестника Европы»... Среди одержимых музой значились Илличевский, Дельвиг, Кюхе льбекер, Пушкин... Последний сочинил для экзамена совсем нешуточную, громоздкую оду в сто шестьдесят строк, посвященную победам русского оружия при Екатерине и Александре; оду, написанную совершенно в державинском духе. Получив почетное задание сложить нечто уместное, подобающее случаю, автор, дабы далеко не ходить, погрузился в аллеи царскосельского парка, воспел его и памятники воинской славы в нем от века екатерининских орлов до покорения Парижа, имевшего быть только что. Само название опуса – «Воспоминания в Царском Селе» – не могло не вызвать улыбку наставников: пятнадцатилетний стихотворец «вспоминал» былые походы, как будто участвовал в них. Однако и тяжеловесность сочинения, и его архаичность и чрезмерная словоохотливость автора искупались искренним одушевлением, прямо-таки пламенным восторгом певца перед подвигами русских героев. Испещренные восклицательными знаками, «Воспоминания...» сами были сплошным восклицанием. Вложенный в них заряд духовной мощи следовало признать просто титаническим. Ни одно воображение ни до ни после не смогло так среагировать на спокойное великолепие царскосельских аллей, водных гладей, памятников тем, кому была обязана

Россия своей славой. Реальный пейзаж, одушевленный событиями истории, потрясла поэтическая гроза.

О, громкий век военных споров,
Свидетель славы россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам страхась дивился мир;
Державин и Петров героям песнь бряцали
Струнами громозвучных лир¹.

Экзамен 8 января предполагался публичным. Накануне выяснилось, что среди гостей ожидается Державин. Эта новость взволновала и профессоров, и воспитанников. Слишком внушителен в трех царствованиях был послужной список именитого гостя. Статс-секретарь Екатерины II, государственный казначей императора Павла, министр юстиции Александра I, действительный тайный советник и многих орденов кавалер. Вельможа из вельмож! Но в глазах лицестов все это меркло по сравнению с тем, что к 1815 году Гавриил Романович Державин заслужил свой главный венец – репутацию первого поэта России, а по чести ее первого *великого* поэта после неизвестного автора «Слова о полку Игореве». В екатерининский век военных куражей, тайных интриг, и придворного притворства Державин, как природный вулкан, извергался поэтическим пафосом такой искренности и силы, который невозможно было симитировать. Казалось, что по временам на нем почиет сам Божий дух.

Твое создание я, создатель!
Твоей премудрости я тварь,
Источник жизни, благ податель,
Душа души моей и царь!

¹ ПСС. Т. I. С. 71.

Твоей то правде нужно было,
 Чтоб смертну бездну преходило
 Мое бессмертно бытие;
 Чтоб дух мой в смертность облачился
 И чтоб чрез смерть я возвратился,
 Отец! – в бессмертие твое.¹

Удивительное состояло в том, что Державин создал себя сам, выбившись в люди из простых солдат. Был он прям и резок; судил, не взирая на лица; единственный позволял себе кричать на Екатерину Великую и ссориться с Павлом, попирая все нормы придворного этикета. Так сумел он себя поставить своей безграничной преданностью трону, приверженностью Законам, неустанными трудами и поэтическим гением. В защите основ самодержавия он оставался непримиримей самих самодержцев. По его суждению монарху следовало опекать крестьян, не позволяя никаких вольностей дворянству. Екатерине он прощал ее женские причуды, но упрекал в вольнодумстве – следования французам. Первые шаги Павла по наведению порядка поддержал; скоро, однако, распознал в нем тирана и, ничего не зная о заговоре против царя, воспел цареубийство, расценив его не как дворцовое злодеяние, а как Божию кару, спасительную для всех. Однако первые же слова насмерть перепуганного молодого императора: «Всё при мне будет, как при бабушке», насторожили Державина: «Что значит “всё, как при бабушке?..”» И он с Александром не ужился. Тем не менее опала его была более, чем почетна. Его отстранили от дел, но не от пиршественного стола. Под старость Державина потянуло к молодежи. Юное женское общество приятно его тонизировало, а в молодых людях, – может быть, бессознательно, – искал он преемника, достойного своей лиры, поскольку она дряхлеющему певцу сделалась тяжела, и он, по собственному слову, перешел на

¹ Русская литература XVIII века. Ленинград, 1937. С. 130, 131.

цевницу. Предложение участвовать в лицейском экзамене в качестве гостя Гавриила Романович принял.

Среди всех, взбудораженных предстоящим событием, нашелся один, которого оно до некоторой степени повергло в шок. В написанных специально для экзамена «Воспоминаниях...» полет воображения перенес Пушкина из века Екатерины в век Александра, и если первый он связал с именем Державина, то ко второму такого же деятельного отношения Державин уже не имел. Здесь выделился молодой поэт Василий Жуковский с нескончаемым опусом «Певец во стане русских воинов», прославившим подвиги героев Отечественной войны 1812 года. Поэтому концовку «Воспоминаний...» Пушкин посвятил Жуковскому, назвав его бардом славянской дружины и вдохновенным скальдом России. Пусть имя Жуковского в тексте не звучало, однако и без обозначения современникам было ясно, о ком идет речь. Предпоследняя строфа у Пушкина, в целом довольно невнятная из-за косноязычной инверсии, вызванной необузданно-верноподданным восторгом сочинителя, после обращения к Александру I содержала как раз очень внятный намек на Жуковского.

Достойный внук Екатерины!
Почто небесных аонид,
Как наших дней певец, славянской бард дружины,
Мой дух восторгом не горит?
О, если б Аполлон пиитов дар чудесный
Влиял мне ныне в грудь! Тобою восхищен,
На лире б возгремел гармонией небесной
И воссиял во тьме времен¹.

Перевод этих строк с языка литературной экзальтации и стилистики XVIII века на современный русский может выглядеть так:

¹ ПСС. Т. I. С. 412.

Однако такая профанация текста не проходит для автора безнаказанно. Что это за «Эллины»? Легко понять, что Эллада. Но нет таких «стран Эллины». Это слово – выдумка. Ну, ладно, новичок не справился с рифмой на «Екатерину». А как быть с тем, что обращение к древней Элладе вместо России вносит путаницу в контекст? При чем тут античность, когда речь в «Воспоминаниях...» зашла о подвигах русских в борьбе с Наполеоном?.. Времени переделывать еще и контекст не оставалось. Видимо, Александр решил: а! и так сойдет...¹ Мелочь. Кто обратит внимание? Он же не знал, что каждое его слово потом двести лет будут изучать во все микроскопы славянского мира. А потому, переадресовав концовку Державину, автор переписал оду в единственном экземпляре, прочитал на экзамене и вручил гостю.

Действительно, никто – особенно на слух – не уловил тех несуразностей, которыми Бог отметил изобретательного «шельму». Зато всех поразили масштаб и мощь выраженного в стихах патриотического чувства, составлявшего тогда воздух времени. «Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, куда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел меня обнять... Меня искали, но не нашли...»²

Спустя несколько месяцев ода была напечатана в журнале «Русский музей» с примечанием редакции: «За доставление сего подарка благодарим искренно родственников молодого поэта, талант которого так много обещает»³. В конце концов Пушкин вообще убрал заморочившую его строфу, так, что оба адресата вошли в канонический текст: Державин прямым упоминанием, а Жуковский красноречивым намеком.

¹ Вл. Ходасевич. Путем зерна. М., 2000. С. 425.

² ПСС. Т. VIII. С. 48.

³ ПСС. Т. I. С. 434.

ТЕКСТУРА ПРОСТОГО ФРАГМЕНТА

Допустим автор, тонкий ценитель женской красоты, закончив некое произведение, решил посвятить его девушкам и дамам – одним только девушкам и дамам! Предположим, что сочинение основано на знании фольклора и писано в часы, свободные от насущных забот. Тогда смысл любезного адресования можно было бы изобразить так:

<i>Для вас, читательницы,</i>	(1)
<i>Для вас одних</i>	(2)
<i>Труд свой</i>	(3)
<i>В свободное время</i>	(4)
<i>По слову речистых преданий</i>	(5)
<i>Я сочинял;</i>	(6)

Вообразим к тому же, что такой по сути точный, но слишком прозаический подход к делу автора не устроил. Ему захотелось превратить обыкновенное уведомление в высокую поэзию, и он догадывался как это сделать. Для этого каждой строке прозаического текста следовало подыскать метафорический эквивалент, то есть выразить прямое значение переносным, завуалировать первоначальный смысл, перевести его с профанного языка на язык образов.

И вот вместо будничных *читательниц* возникли праздничные *царицы моей души*, представшие далее *красавицами*. Теперь первые строки посвящения волшебным образом преобразились:

Для вас, царицы моей души, (1)

Для вас, красавицы, одних (2)

Если *Труд свой* (3) автор создал на фольклорной основе, значит, речь шла о чем-то древнем, то ли о былях, то ли о небылях. Пожалуй, о *небылицах*. И небылицы эти принадлежали канувшим в Лету временам. Иначе говоря, это были

Небылицы минувших времен (3)

Свободное время (4) автор заменил на *часы досугов*, а поскольку досуги доставляли ему истинное наслаждение, то он справедливо назвал их *золотыми*:

В часы золотых досугов (4)

Труд (небылицы) вершился *По слову речистых преданий* (5) или *старины*. Но раз в ход пошли небылицы, то, очевидно, старины приятной, шуточной, нестрогой, болтливой. Не столько *По слову*, сколько под ее говорок. Может быть, доверительный *шепот*? Конечно!

Под шепот болтливой старины (5)

И – последняя строка: *Я сочинял* (6). Здесь автор позволил себе обойтись без тропа и высказаться как можно проще: *Я писал*, – добавив:

верной рукою. Тем самым он подтверждал свою приверженность красавицам и обещал им четкость слога:

Я писал верной рукою (6)

Пусть по форме еще не до конца, но по существу прозаический текст стал поэтическим вполне:

- Для вас, царицы моей души,* (1)
Для вас, красавицы, одних (2)
Небылицы минувших времен (3)
В часы золотых досугов (4)
Под шепот болтливой старины (5)
Я писал верной рукою; (6)

Интересно, что в шести строчках посвящения автор четырежды употребил свою любимую фигуру речи:

сущ. I в им. пад. + местоимение/прилагательное +
сущ. II в род. пад.

царицы + моей + души
Небылицы + минувших + времен
часы + золотых + досугов
шепот + болтливой + старины

Дополнительную плотность образовавшейся текстуре (строению) текста придали ряды семантических ассоциаций:

царицы – красавицы – золотых
Небылицы – досугов – болтливой

и синонимы:

времен минувших – старины

Оставалось записать текст в ямбах, для чего потребовались инверсии – перестановки слов в строках с тем, чтобы обеспечить регулярное чередование безударных и ударных слогов.

Результат полученного общеизвестен.

- Для вас, души моей царицы,* (1)
Красавицы, для вас одних (2)
Времен минувших небылицы (3)

- В часы досугов золотых* (4)
Под шепот старины болтливой (5)
Рукою верной я писал; (6)
 (Пушкин «Руслан и Людмила»)¹

Выполненный нами вначале «перевод» пушкинского фрагмента на профанную речь, а затем его «реконструкция» на язык поэзии оправданы лишь постольку, поскольку наглядно выявляют отличия в употребленных языках, отчетливо обнажают текстуру лирического образца, чье богатство (при всей простоте), как видим, несравнимо со скудостью разговорного прототипа.

Между тем подобное «восстановление» текста совсем не означает, что именно так он и создавался поэтом. На самом деле никакого «прототипа» не существует. Никто никогда не пишет по строчкам прозаическое содержание будущего оригинального стихотворения, чтобы потом каждой разговорной строке находить метафорический аналог и в конце концов ритмизовать содеянное. Практически все происходит ровно наоборот. Стихи, как правило, рождаются из безотчетного, не отягощенного смыслом ритмического биения, вызванного стихийным наплывом чувств, как сердцебиение, и из этого ритма спонтанно, сами по себе возникают первые образы, а вовсе не их профанные эквиваленты. Стихи сразу складываются на языке метафор, насыщаются разнообразными изобразительными средствами, формируя поэтическую текстуру. Именно поэтому лирику нельзя пересказать, ибо пересказ и есть «перевод» с обогащенного метафорического языка на обедненный обыденный. Это влечет за собой потерю всего, кроме несчастной смысловой ниточки, кроме жалкого бормотанья некогда блестящего, а ныне промотавшегося ловеласа:

¹ Там же. Т. IV. С. 7.

*Для вас, читательницы,
Для вас одних
Труд свой
В свободное время
По слову речистых преданий
Я сочинял...
Сочинял...
Сочинял...*

КАК БЫЛА НАПИСАНА ОДА «ВОЛЬНОСТЬ»

Бешеный демон бумагомарания, давно уже овладевший царскосельским пустынным, выжидал удобного случая, чтобы сыграть с ним злую шутку.

По окончании лицея Александр был зачислен в иностранную коллегию. Он именно числился, не более, в этом почтенном учреждении. Служба в любой форме никогда не являлась предметом его мечтаний, наоборот он всю жизнь представлял ее тяжелой обузой и старался ею манкировать. От купеческой лавки или церковного амвона Александра, слава Богу, избавляло дворянское происхождение, но как дворянин он был обязан служить царю и отечеству либо на ниве военной, либо на поприще гражданском, если бы демон ни удерживал и ни отводил его от того и от другого. Тянуть носок на плацу, равно как и высиживать геморрой в канцелярии, перекладывая с места на место чужие бумаги и не имея досуга сочинять свои, казалось ему пустой тратой времени. Он этого не хотел.

Не рвусь я грудью в капитаны
И не ползу в ассессора;¹

Такое пренебрежение карьерой, выраженное самой лексикой (*рваться* и *ползти*), вряд ли могло пользоваться одобрением начальства, воспитанного в координатах «Служебное рвение – Карьерный рост». А с точки зрения императора, умей он распознавать тайные помыслы

¹ ПСС, т. I, с. 238.

своих подданных, Александр был настроен непатриотично да и просто неблагодарно. Лучшее образование из рук основателя лица получил, а отрабатывать кто будет? Уж видно, что не Пушкин... Ведет себя как сугубый индивидуалист. Вдобавок, как индивидуалист, набравшийся либеральных идей. Строптив. Век Просвещения заронил в него стремление к Свободе с большой буквы, то есть к некоей отвлеченной категории, не имеющей ничего общего с реальностью, и наоборот вполне конкретное неприятие власти. В представлении этого идеалиста Свобода есть абсолютное благо, а власть – абсолютное зло. Однако он уже понимает, что злодеянием способен оказаться и мятеж мучимых властью рабов, ослепленных своими страданиями и без разбора карающих правого и виноватого. Французские энциклопедисты внушили ему мысль о том, что только Закону надлежит главенствовать и над царями, и над рабами. Там же, где Закон молчит, свистят *бичи* власти, звенят ее *железы*, чтобы в час возмездия потомки тиранов испытали на себе гнев народа, пали жертвою его *преступной секиры*. Но следом придет новый тиран, готовый обуздать воцарившийся хаос, в котором жить нельзя. Новая несправедливость мстит старой, замыкая порочный круг взаимных вероломств, и лишь соблюдение Закона одновременно и властью, и народом в силах этот круг разомкнуть. Перед глазами Александра вставал пример из новейшей истории Франции, когда хлебнувший лиха плебс казнил Людовика XVI – потомка шестидесяти королей, а революция 1793 года, провозгласившая лозунг свободы, равенства и братства, завершилась империей, созданной новым деспотом – Наполеоном Бонапартом.

Однако вся эта политическая фантазмагория, по счастью, далеко не исчерпывала интересов номинального чиновника иностранной коллегии. Как никто, был он молод в своей молодости. Днем – *непостоянный обожатель очаровательных актрис*, ночью – душа дружеских попок, добродушно именуемых *пирушками*. Рифмы сыплются из

него, как из рога изобилия. Он расточает свой пыл Вакху и Венере, пирующим студентам и молодой вдове, фиалу Анакреона и оболстительной Делии. Он сочиняет и читает сочиненное друзьям, среди которых не мало военных, покоренных его умом, воображением, техникой стихотворства. Он достиг такой пластики, которая и через двести лет могла бы восхитить любую красавицу, в том числе и нюхающую табак, если бы подобная нашлась в наше время, приученное к более ядовитым ароматам и менее изысканным текстам.

... Пускай уже седой профессор Геттингена,
 На старой кафедре согнувшись дугой,
 Вперив в латинщину глубокий разум свой,
 Раскашлявшись, табак толченый
 Пихает в длинный нос иссохшую рукой;
 Пускай молодой драгун усатый
 Поутру, сидя у окна,
 С остатком утреннего сна,
 Из трубки пенковой дым гонит сероватый;
 Пускай красавица шестидесяти лет,
 У граций в отпуску и у любви в отставке,
 Которой держится вся прелесть на подставке,
 Которой без морщин на теле места нет,
 Злословит, молится, зевает
 И с верным табаком печали забывает, –
 А ты, прелестная!..¹

По словам знакомого Пушкина Филиппа Вигеля, окружающие воспринимают юного стихотворца как зрелый талант, тогда как в жизни он – остроумный мальчик, веселый и беспечный. «... подобно соловью, он только любил и пел»². Стихи он разбрасывал, как цветы. Он ими сорил

¹ Там же, с. 41.

² Ф. Ф. Вигель Записки. М., 2000, с. 414.

с расточительностью молодого повесы, не знающего края своей любвеобильности; с небрежностью денди, понятия не имеющего о пределах собственных богатств. Сочинил и бросил, бросил и поднял, поднял и дал кому-то почитать, отдал и забыл кому. Избыток дара не располагает к скупости. Но за это можно и поплатиться.

Братья Тургеневы жили на Фонтанке напротив Михайловского замка. Там бывал Пушкин. Однажды в компании, глядя на заброшенный тогда дворец – свидетель недавнего цареубийства, кто-то предложил Александру сочинить стихи на вид из окна. Гость не заставил себя ждать. По Вигелю, «...с... проворством вдруг вскочил он на большой и длинный стол, стоявший перед окном, растянулся на нем, схватил перо и бумагу и со смехом принялся писать»¹. Якобы так, у всех на глазах в считанные минуты была создана ода «Вольность». Как экспромт. Как стихи в альбом. Как молниеносно выполненный заказ. Причем заказывали рукавичку, а получили шубу. Между тем трудно поверить, что свое первое столь значительное сочинение Пушкин сотворил при всех, демонстративно растянувшись на столе. Какого хотите умения концентрировать внимание, самой легендарной легкости пера едва ли б хватило на то, чтобы так сосредоточиться на юру, под возгласы гостей и звон бокалов, оставив на листах не рифмованную мелочь, не галантную шутку дамского угодника, а девяносто шесть строк чеканной поэзии. Ратуя в них за соблюдение гражданского Закона, автор перво-наперво соблюл строгий закон стихосложения в безупречной форме своих строф. Каждое из двенадцати восьмистиший четырехстопного ямба построено на регулярном чередовании перекрестных и опоясных рифм с мужскими и женскими окончаниями.

Когда на мрачную Неву
Звезда полуночи сверкает

¹ Там же.

И беззаботную главу
 Спокойный сон отягощает,
 Глядит задумчивый певец
 На грозно спящий средь тумана
 Пустынный памятник тирана,
 Забвенью брошенный дворец – ¹

Такие экспромты не бывают. Куда естественней предположить, как это сделал Набоков, что автор не сочинил оду, глядя в окно на Михайловский замок, а записал по памяти недавно сочиненное². Ода еще хорошо помнилась наизусть, а смех Пушкина мог быть вызван тем, что в тексте упомянут видный из окна замок, и автор порадовался тому, что провел слушателей, представив прежде написанное за экспромт, созданный у них на глазах.

Далее по версии Вигеля события разворачивались так. Пушкин оставил рукописную оду Тургеневым, кто-то ее переписал, кто-то пустил по рукам, запись размножилась. Каким-то образом один экземпляр попал к сотруднику графа Милорадовича, когда последний, выслуживаясь перед государем, взял на себя функции министра тайной полиции. Сотрудник передал оду графу. «Милорадович, не прочитав даже рукописи»³, доложил царю о возмутительном якобинском сочинении под названием «Свобода» некоего Пушкина. Автор был разыскан, вызван на допрос, дал со свойственной ему прямою чистосердечные показания, после чего император велел сослать его в Сибирь.

Непомерность приговора ошеломила Пушкина и его друзей. Аргумент защиты, вероятно, состоял в том, что ода не призывает к революции, а наоборот учит смирению

¹ Там же. Т. I. С. 284, 285.

² Владимир Набоков Комментарии к Евгению Онегину Александра Пушкина. М., 1999, с. 905.

³ Ф. Ф. Вигель Записки. М., 2000, с. 415.

перед Законом, и это истинная правда. Пафос оды в том утверждении, что Закон выше царя и выше народа. И за это – Сибирь?!

Вигель поражен: «Дотоле никто за политические мнения не был преследуем, и Пушкин был первым, можно сказать, единственным тогда мучеником за веру, которой он даже не исповедывал»¹.

Что же предосудительного мог вычитать император на поданных ему листках? Прочтем оду глазами царя.

Уже в первой строфе автор горит желанием «на тронах поразить порок».

Дальше следуют угрозы и призывы:

Тираны мира! трепещите!
А вы, мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!²

Убежденность в том, что

Везде неправедная Власть
В сгущенной мгле предрассуждений
Воссела...³

Под *сгущенной мглой*, конечно, имеется в виду союз Власти с Церковью.

Автор в свои семнадцать или восемнадцать лет поучает владык:

Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас Закон⁴.

¹ Там же.

² ПСС, т. I, с. 283.

³ Там же.

⁴ Там же, с. 284.

Правда, всё это пока весьма абстрактно, ни к кому персонально не относится. Но после такого «теоретического введения» сочинитель обращается за примером к недавним событиям во Франции и зовет в свидетели погибшего короля – *мученика чужих ошибок*, ответившего, якобы, за грехи *предков*. Грехи куда как хороши. Однако хороша и революция – *кровавая плаха Вероломства*. А что же после нее? Две непонятных строки – метафорический ребус:

И се – злодейская порфира
На галлах скованных лежит¹.

О чем это? Чья порфира?

А далее следует строфа, которой суждено хрестоматийное будущее, которая в нашем школьном контексте безусловно понималась как обращение к Александру I:

Самовластительный злодей!
Тебя, твой трон я ненавижу,
Твою погибель, смерть детей
С жестокой радостью вижу².

Тогда мы не задумывались о том, что от таких строк царь, действительно, мог потерять самообладание. А то, что у него не было детей, нас ничуть не смущало. Мало ли? Может быть, это иносказание. Для таких невеж, как мы, словно предвидя возможное недоразумение, на одном из автографов оды Пушкин специально пояснил: «Наполеонова порфира... Замечание для В. Л. П., моего дяди (родного)»³.

Значит, и дядя мог не понять. И царь мог сразу не разобратся, что самая крамольная строфа оды никакого

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же, с. 454.

отношения к нему не имеет. Она относится к его врагу – Наполеону. Правда, пожелание смерти вражеским детям тоже звучит не слишком гуманно.

Задержавшись на Франции, воображение стихотворца летит к Неве, тогда и возникает *забвенью брошенный дворец* напротив тургеневского окна и вспоминается, как к нему

... в лентах и звездах,
 Вином и злобой упоенны,
 Идут убийцы потаенны,
 На лицах дерзость, в сердце страх¹.

Убийцы Павла I. Совсем необязательное напоминание Александру Павловичу, чья роль в этом преступлении покрыта мраком. От себя добавим, что параллель с Францией сомнительна. Там – революция, здесь – дворцовый переворот. Там – уличные баррикады, здесь – наемная рука предательства. Там – публичная гильотина, здесь – тайное удушение. Но есть и общее между *плахой Вероломства* и ночным вторжением «*янычар*». Общее – в умножении зла. Злу королей противостоит зло революции, злу царей – зло дворцовых переворотов.

Даже если Александру Павловичу сразу пришло на ум соотнести *самовластного злодея* с Наполеоном, все равно проповедь равенства власти и народа перед Законом могла вызвать его глубокое недоумение. Эта риторика идеалиста никак не вписывалась в реальность державного бытия, она подрывала верховную власть самодержца. Разве непонятно, что он выше Закона, а народ ниже? Кто не согласен, тому растолкует Сибирь.

Ода «Вольность» – опус далеко не безобидный и совсем не экспромт. Это – продуманное произведение, исполненное романтического пафоса, гражданской страсти

¹ Там же, с. 287.

и рискованной фронды. Вместе с тем, Пушкин не разделял взгляды радикальных вольнодумцев, постепенно приходивших к идее насильственной смены власти. Он был против умножения зла. Но именно на него – условно говоря, «либерального консерватора» – пала кара царского гнева. В решительных случаях русская Фемида никогда не выходила на судебный маскарад с весами и повязкой на глазах. Руки ее были заняты скипетром и державой, голова венчалась короной, а глаза видели то, что хотели увидеть. Ее приговоры обжалованию в высших инстанциях не подлежали, поскольку она сама была высшей инстанцией. Жаловаться на нее можно было только ей самой. Так Пушкин стал первым «диссидентом» того времени, пострадавшим за свои убеждения. В 1817 году угодить в Сибирь за мнение, высказанное друзьям в стихах между двумя бокалами шампанского, было делом неслыханным. Но видимо Александр Павлович решил подавить инакомыслие в зародыше. Дать ему такую морозную острастку, чтобы никому не было повадно рассуждать о предметах раз и навсегда установленных.

Окружение Пушкина, взволнованное происшедшим, пришло в движение. Создавался опасный прецедент. И тогда два заслуженных мужа, – Каподистрия и Карамзин, – уважаемых императором, пожаловались ему на чрезмерность наказания. Отменять свое решение царь отказался, но пошел на компромисс. Заступники уговорили его смягчить приговор. Сибирь была заменена ссылкой на юг.

В начале новой эры римский император Август сослал Овидия за его поэму «Искусство любви» в Западное Причерноморье. Через восемнадцать столетий русский император Александр I сослал Пушкина за оду «Вольность» примерно туда же. Великие поэты не ссылаются часто только потому, что рождаются редко.

ТУРНИР

Разница между поэзией и стихотворством такая же, как между сокровенным состоянием души и задорной игрой ума. Без душевного переживания стихи превращаются в умозрение, в бубенец, риторический звоночек, в острóту, в шарж – во что угодно только не в лирический отклик. Случай дает нам возможность проследить как это происходит.

26 мая 1828 года – в день своего 29-летия – Пушкин пережил неподвластные уму мгновения тоски, когда все воспринимается в черном свете, отвращает, кажется бессмысленным. Воля к жизни ослабевает, сменяется унынием. Желания уходят. Говорят, что провисание воли бывает связано с завершением годового цикла. Деятельный человек становится пассивным созерцателем своих невзгод. Его одолевают мучительные вопросы, ответов на которые он не находит.

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?..

Цели нет передо мною:
Сердце пусто, празден ум,

И томит меня тоскою
Однозвучный жизни шум¹.

Зачем жизнь? Зачем смерть?
Кто воззвал меня к жизни?

Неужели Бог, если душа моя наполнилась страстями,
а ум сомненьями?

Я не понимаю, для чего я живу.

Жизнь бесцельна...

Вскоре, однако, у Пушкина нашелся оппонент, который, прочитав эти строки в альманахе «Северные цветы на 1830 год», захотел поспорить с автором, а именно, дать ответы на все поставленные вопросы, притом ответить стихотворно, то есть сыскался некто, задумавший в стихах умом праведника образумить грешную душу.

Оппонента звали митрополит Московский и Коломенский Филарет (Дроздов).

Полемический выпад православного резонера прозвучал так.

Не напрасно, не случайно
Жизнь от Бога мне дана.
Не без воли Бога тайной
И на казнь осуждена.

Сам я своенравной властью
Зло из темных бездн воззвал,
Сам наполнил душу страстью,
Ум сомненьем взволновал.

Вспомнись мне, Забвенный мною!
Просияй сквозь сумрак дум, –
И созиждется Тобою
Сердце чисто, светел ум².

¹ ПСС. Т. III. С. 59.

² Хроника жизни и творчества А. С. Пушкина. Составитель Г. И. Долдобанов. Том первый. Книга вторая. М., 2001. С. 201.

Пушкинский вопрос: *зачем дана мне жизнь?* – Филарет подменил ответом на другой вопрос: *кем дана мне жизнь?* Богом. А, значит, от него и казнь. Вовсе не судьбой, а Богом я при рождении осужден на смерть. Она неотвратима. Неизвестен только срок ее прихода. Снова, как и прежде, ответ дан не на вопрос, *зачем* осужден человек, а на незаданный вопрос: *кем* он осужден? Кроме того, по странности смерть воспринимается верующим не как благо перехода из худшего мира в лучший, а как казнь, назначенная человеку тайной Божьей волей. Но хотя, и жизнь, и смерть и всё вообще от Бога, тем не менее, согласно Филарету, во всех своих грехах имярек виновен сам... Всё от Бога, кроме грехов. Они от меня самого. А главный грех мой в том, что я забыл Бога. Вспомню его, и сразу очистится сердце, просветлеет ум.

Почему ответ, претендующий на серьезность, получился в стихах таким простецким до потешности, почти профанным?

Причины две – формальная и содержательная.

Во-первых, не находя в себе пороха создать оригинальную стихотворную форму, иерарх воспользовался готовым размером и даже готовыми рифмами прототипа. Ну, а почему бы и нет? (Пушкин тоже не пренебрегал чужими идеями. Они по временам очень скрашивали ему жизнь и упрощали творческие задачи). И вот легкими касаниями гусяного пера Филарет (Дроздов) изоритмично ответил на то, о чем его спрашивали, и на совсем постороннее – о чем вовсе не спрашивали, а иное спрошенное скромно обошел молчанием. При этом он и не думал пародировать Пушкина. Им двигало, вероятно, достохвальное чувство помощи заблудшей душе, ее наставления на путь истинный. Он решил развеять мрачные мысли автора и тем его поддержать. А впечатление возникает такое, как будто на арене вслед за артистом нарисовался подражающий ему клоун. Как комично это копирование формы при «исправлении» содержания! Перчатка вывернута наизнанку, и вместо поэзии явился фарс.

А теперь по существу.

Пафос оппонента понятен и достоин почтения. Он хочет вернуть поэту веру в жизнь, в ее божественную природу, в благодатность покаяния. При этом Филарет приписывает бремя страстей и смятений самому человеку. Но что значит виновен он сам, если всё в руках Божьих?.. Или порою в руках Вражьих? Не Враг ли искушает нас вопросами, сеет сомнения, опустошает сердца? Не он ли дразнит напрасностью и случайностью жизни? А «сам» человек исполняет его волю... Так думает поэт, но не Филарет. По митрополиту богоборствует именно человек, а не кто-то, кто искривляет его пути. Иерарх рассуждает, а рассуждения выхолащивают поэзию, обращают ее в банальное стихотворство. Многообразие жизни во всей ее угловатости, напоминающей изрезанную береговую линию, спрямляется линейной логикой, на какую только и способен рассужданс, тогда как поэзия берется не из человеческих рассуждений, не из желания что-то непременно опровергнуть или спрямить, не из логики, но из откровения, внушенного свыше. Поэт не знает, Бог или Враг вызвал его к жизни. В отличии от поэта Филарет точно знает, что его, митрополита, вызвал к жизни Бог. Поэт *исповедует* жизнь, *исповедует*ся ей. Епископ *проповедует*. Поэт вопрошает жизнь. Епископ берет на себя смелость отвечать от ее имени. А итог этого невольного «турнира» состоит в том, что исповедь нас трогает, а проповедь смешит. Ее потешность – в подражательстве, несостоятельность – в рассуждансе. Игра ума превратила исповедь в проповедь, в риторический колокольчик, в нравоучительный шарж и сделала образцом того, как можно выхолостить поэзию из поэтического шедевра.

Но на этом дело не кончилось.

Посредницей между Его Преосвященством и поэтом выступила мадам Хитрово, дружившая и с тем и с другим. Она передала Пушкину филаретовы вирши. Он отозвался о них в своем духе: лаконично самоуменьшился, спрятав иронию за восклицательной почтительностью тона. «Стихи

христианина, русского епископа в ответ на скептические куплеты! – это право большая удача»¹.

Однако Елизавету Михайловну такой отзыв не устроил. Она посчитала, что предстоятель Русской Православной Церкви достоин не прозаической отписки, а специального стихотворного послания. Кто скажет, к каким доводам прибегают дамы, дабы упросить одного доброго друга отозваться на звуки лиры другого доброго друга, заключив обоих в гармоническое объятие?

Александр Сергеевич не стал противиться женскому красноречию и продолжил «турнир менестрелей», равно как и свое ироническое самоумаление, но теперь уже облаченное в роскошную лирическую хламиду.

Так возникло посвящение митрополиту Филарету.

В часы забав иль праздной скуки,
Бывало лире я моей,
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал.

Я лил потоки слез неожиданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.

¹ Там же.

Твоим огнем душа палима
 Отвергла мрак земных сует,
 И внемлет арфе серафима
 В священном ужасе поэт¹.

После смиренного покаяния в собственной праздности, дерзостях плоти, лукавстве лиры поэт заливает митрополита потоками артистической лести. Он славит его «величавый голос», «благоуханные речи», «духовную высоту», пламенность. Он «внемлет», наконец, (дивной по звукописи) «арфе серафима». У поэта всего лишь лира, а у митрополита целая арфа!.. Так разыгрывается пьеса на тему «ничтожный я и недостижимо возвышенный ты», за каждой строфой которой светится пушкинская улыбка. И наше дело решать, кто достиг большей высоты: столп истины или раб, распластанный перед этим столпом.

Так выстраивается нисходящий творческий ряд: чистая поэзия («Дар напрасный, дар случайный...») – артистическая игра («В часы забав иль праздной скуки...») – умозрительное стихотворство («Не напрасно, не случайно...»).

¹ ПСС. Т. III. С. 157.

ГОЛОС СЕРДЦА ИЛИ УПРАЖНЕНИЕ ДЛЯ ПРАВОЙ РУКИ?

Предположительно в воскресенье 2 февраля 1830 года в Петербурге Пушкин пишет по-французски черновик письма к неизвестной возлюбленной. Под вопросом, и дата и дама. Но поскольку утром он получил записку от Каролины Собаньской с предложением встретиться в понедельник вечером, то есть завтра, то вероятным адресатом пушкинского послания считают именно ее.

Каролина Собаньская (Лоли), урожденная графиня Ржевуская – правнучка королевы Франции Марии Лещинской по обеим ветвям генеалогического древа – и отцовской и материнской – происходила от воевод, гетманов и маршалов Польши. А Пушкин преклонялся перед старой аристократией и благородством происхождения. Но кроме того, Каролина отличалась редкой красотой, элегантностью, чарующим красноречием и тем, что называется «искусством жить». Предводитель провинциального дворянства Иероним Собаньский послужил лишь трамплином в авантюрной карьере быстро набивавшейся жизненного опыта прельстительной пани. Ее покровителем сделался граф Витт – начальник военных поселений и тайного сыска на юге России. Она носила презренное в свете клеймо его наложницы, подозревалась в том, что сдавала ему декабристов, что ее салон в Одессе служил «полицейской ловушкой», и при этом ее воспевали Мицкевич и Словацкий, а Пушкина она просто приворожила. Перед ней он совершенно робел и мучился жгучей ревностью. По мнению Ахматовой, Лоли обладала над Пушкиным демонической

властью. Он боялся ее и тянулся к ней. Это была любовь-страсть. Он закрывал глаза на ее репутацию и числил себя ее единственным верным другом.

Когда твои молодые лета
Позорит шумная молва,
И ты по приговору света
На честь утратила права, –
Один, среди толпы холодной,
Твои страданья я делю...¹

Но не только в Одессе начала 20-х, а и в Петербурге 30-го года, сватаясь к Гончаровой, он еще любит Каролину, хотя любовь эта уже и окрашена в элегические тона, в плач по несбывшемуся счастью.

5 января 1830 года Александр записал в альбом к Лоли:

Что в имени тебе моем?
Оно умрет, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.

Что в нем? Забытое давно
В волненьях новых и мятежных,
Твоей душе не даст оно
Воспоминаний чистых, нежных.

Но в день печали, в тишине,
Произнеси его тоскуя;

¹ ПСС. Т. III. С. 136.

Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я¹.

А 2-го февраля утром от нее приходит записка по-французски:

«В прошлый раз я забыла, что отложила до воскресенья удовольствие видеть вас. Я упустила из виду, что должна буду начать этот день с мессы, а затем мне придется заняться визитами и деловыми разъездами. Я в отчаянии, так как это задержит до завтрашнего вечера удовольствие вас видеть и послушать вас. Надеюсь, что вы не забудете о вечере в понедельник и не будете слишком досадовать на мою докучливость, во внимание ко всему тому восхищению, которое я к вам чувствую»².

Нас не должны вводить в заблуждение ни предупредительные сетования на докучливость, ни тем более общая вежливость тона. Вспомним, что Пушкину пишет графиня, в чьих жилах течет кровь французских королей. Скорей нам следовало бы обратить внимание на несколько любопытных оборотов речи: *отложила... удовольствие; упустила из виду; придется заняться...* Все эти мелкие оправдания свидетельствуют не столько об *отчаянии* не видеть адресата до понедельника, не столько о *восхищении*, питаемом к нему, сколько о том месте, которое он занимает в жизни Каролины: после *мессы, визитов, деловых разъездов*. При всей лаконичности записки, впечатление такое, что Лоли сказала в ней всё, что хотела.

Ответное письмо Пушкина, несравненно более интимное и полное, тем ни менее начинается как бы с середины и обрывается на полуслове...

«Вы смеетесь над моим нетерпением, вам как будто доставляет удовольствие обманывать мои ожидания, итак

¹ Там же. С. 155.

² Хроника жизни и творчества А. С. Пушкина. Составитель Г. И. Долдобанов. Том первый. Книга вторая. М., 2001. С. 234.

я увижу вас только завтра – пусть так. Между тем я могу думать только о вас.

Хотя видеть и слышать вас составляет для меня счастье, я предпочитаю не говорить, а писать вам. В вас есть ирония, лукавство, которые раздражают и повергают в отчаяние. Ощущения становятся мучительными, а искренние слова в вашем присутствии превращаются в пустые шутки. Вы – демон, то есть *тот, кто сомневается и отрицает*, как говорится в Писании.

В последний раз вы говорили о прошлом жестоко. Вы сказали мне то, чему я старался не верить – в течение целых 7 лет. Зачем?

Счастье так мало создано для меня, что я не признал его, когда оно было передо мною. Не говорите же мне больше о нем, ради Христа. – В угрызениях совести, если бы я мог испытать их, – в угрызениях совести было бы какое-то наслаждение – а подобного рода сожаление вызывает в душе лишь яростные и богохульные мысли.

Дорогая Элленора, позвольте мне называть вас этим именем, напоминающим мне и жгучие чтения моих юных лет, и нежный призрак, прельщавший меня тогда, и ваше собственное существование, такое жестокое и бурное, такое отличное от того, каким оно должно было быть. – Дорогая Элленора, вы знаете, я испытал на себе все ваше могущество. Вам обязан я тем, что познал всё, что есть самого судорожного и мучительного в любовном опьянении, и всё, что есть в нем самого ошеломляющего. От всего этого у меня осталась лишь слабость выздоравливающего, одна привязанность, очень нежная, очень искренняя, – и немного робости, которую я не могу побороть.

Я прекрасно знаю, что вы подумаете, если когда-нибудь это прочтете – как он неловок – он стыдится прошлого – вот и всё. Он заслуживает того, чтобы я снова посмеялась над ним. Он полон сомнений, как его повелитель – сатана. Неправда ли?

Однако, взявшись за перо, я хотел о чем-то просить вас – уж не помню о чем – ах, да – о дружбе. Эта просьба очень банальная, очень... это как если бы нищий просил хлеба – но дело в том, что мне необходима ваша близость.

А вы, между тем, по-прежнему прекрасны, так же, как в день переправы или же на крестинах, когда ваши пальцы коснулись моего лба. Это прикосновение я чувствую до сих пор – прохладное, влажное. Оно обратило меня в католика. – Но вы увянете; эта красота когда-нибудь покатится вниз, как лавина. Ваша душа некоторое время еще продержится среди стольких опавших прелестей – а затем исчезнет, и никогда, быть может, моя душа, ее боязливая рабыня, не встретит ее в беспредельной вечности.

Но что такое душа? У нее нет ни взора, ни мелодии – мелодия быть может...»¹

Опыт подсказывает, что Пушкин, как никто, умел самое серьезное размышление обратить в шутку, а самый иронический пассаж перевести в строки, полные строгого смысла. Опыт подсказывает, что порой вообще бывает трудно понять, смеется он или говорит всерьез. Что – где? Утверждение, будто весь Пушкин покоится на артистическом розыгрыше и пародийности, насквозь пронизан иронией, столь же верно, как и утверждение, что трудно найти сочинителя более искреннего и глубокого, серьезного и страдающего. Смены регистров происходят у него всегда неожиданно и незаметно. Поэтому и приведенное выше, оборванное посреди строки письмо располагает не к одному, а к двум прочтениям.

ПЕРВОЕ. ГОЛОС СЕРДЦА

Трудно не поверить в искренность пишущего человека, которому, по его словам, легче излагать свои мысли на бумаге, чем произносить их вслух. Тем более, если этот человек робеет и теряется в присутствии дамы. Тем более,

¹ ПСС. Т. X. С. 631, 632.

если она им играет, иронизирует над ним. Женская ирония вообще раздражает мужчину. Он не может мириться с ней до бесконечности. Особенно, если сам склонен к насмешке. На дамские «шпильки» он отвечает «пустыми шутками», вынужденной пикировкой, жертвуя ради этого искренностью чувства.

Но Каролину отличает не только ироничность. Ею правит дух сомнения, дух отрицания, то есть *демон*. Что она сказала Александру «в последний раз» неизвестно. Но известно, что цель ее признания осталась ему непонятной. Он сожалеет об упущенном счастье, берет вину на себя, однако никаких угрызений совести по этому поводу испытать не может, потому что все его мысли, связанные с Каролиной, яростны и богохульны. Она вызывает в нем страсть, а вовсе не угрызения совести. Он не приемлет «жестокость и бурность» ее природы, однако всё ей прощает, поскольку беспомощен перед ее чарами. По его мнению, она уверена, что им самим правит *сатана*, такой же гордец, как и он сам, однако ее демон сильнее и всегда побеждает. Их роман – это схватка демона и сатаны, исход которой предрешен. Демон вселён в женскую плоть, сатана – в плоть мужчины. Она может обойтись без его близости, он без нее – нет. Она дразнит и обольщает, он страдает и мечется. Во имя одного ее прикосновения готов он сменить веру. Как рабыня, его душа боится ее души и не надеется, что когда-нибудь встретит ее на загробных путях...

Самой сильной страстью Пушкина и, может быть, его единственной любовью считала Каролину Ахматова. Поэтому серьезность этого послания для нее несомненна. В нем звучит голос сердца.

ВТОРОЕ. УПРАЖНЕНИЕ ДЛЯ ПРАВОЙ РУКИ

Вместе с тем контекст человеческой и творческой личности Пушкина допускает совсем другое прочтение того же письма. Влияние этого контекста таково, что заставляет по-иному взглянуть на некоторые фрагменты послания.

Уже первые его звуки способны быть восприняты, как камертон дон Жуана: «...я могу думать только о вас».

Дальше выводятся на чистую воду ироничность, лукавство и демонизм предмета любви. Причем со ссылкой на Священное Писание.

Пушкин вспоминает, что когда-то они с Каролиной вместе читали вслух роман Константа «Адольф», где действует героиня по имени Элленора. Этим именем просит он позволения называть Лоли. Теперь мы зададим себе вопрос: «Зачем?» Обращение «дорогая Элленора» звучит настолько литературно, что может годиться только в качестве театральной маски, призванной подчеркнуть комедийную напыщенность тона. Могут сказать, что это имя – дорогое личное воспоминание, но разве оно стало бы менее значимым без маскарадной замены Каролины на Элленору – замены едва ли уместной в послании, где звучит голос сердца?

В следующем абзаце пылкий влюбленный вовсе забывает, зачем он взялся за перо. Он хотел о чем-то попросить свою Киприду: о чем же?.. «ах, да – о дружбе». При этом он осознает всю банальность просьбы, поскольку им движет до простоты очевидная причина – жажда близости. Память возвращает его в ноябрь 1823 года, когда во время крещения маленького графа Воронцова Лоли обмокнула пальцы в купель и, смеясь, коснулась ими лба Александра. Никогда не чуравшийся фривольных шуток, он утверждает, что это прикосновение обратило его в католика.

А дальше он сам начинает дразнить ее, говорить ей гадости по поводу будущего ее красоты и рисует ей судьбу ее исчезающей души в ясновельможном саду «опавших прелестей»...

Тема «души» погружает автора в философствование, совсем постороннее для любовного письма; впрочем, эту тему он сразу же прерывает... И не отсылает письмá. Почему? Может быть, потому, что оно и не предназначалось к отправке, изначально задуманное, как некая тренировка

в изъятии чувств; проба пера; как упражнение для правой руки, а вовсе не само изъятие?

Ахматова не верит в то, что изошренность дон Жуана в желании склонить Киприду к взаимности доходит до такой степени, но полностью исключить эту уловку не может.

Отношения Александра с Лоли по-своему отразились в отношениях Онегина и Татьяны. Татьяна («Без взора наглого для всех, / Без притязаний на успех») могла бы явиться анти-Каролиной. Никогда не пришла бы автору в голову причуда назвать Таню Элленорой. Вспомнив восхитительную пунцовую току Лоли со страусовыми перьями, он в дань ее шарму мог вложить в уста Онегина, не узнающего Татьяну, слова:

«Скажи мне, князь, не знаешь ты,
Кто там в малиновом берете
С послем испанским говорит?»¹ –

но даже внешне Лоли не в состоянии затмить Таню, в которой всё так тихо и просто. Случайно ли автор свел их вместе на балу?

Беспечной прелестью мила,
Она сидела у стола
С блестящей Ниной Воронскою,
Сей Клеопатрою Невы;
И верно б согласились вы,
Что Нина мраморной красою
Затмить соседку не могла,
Хоть ослепительна была.²

¹ ПСС. Т. V. С. 148.

² Там же.

Как немногие из великих художников, Пушкин создал в искусстве свой идеал женской красоты, сочетавший в себе внешнюю привлекательность с умом и душевной грацией. И этот идеал – Татьяна. Голос сердца – там. Но назвать Каролину анти-идеалом тоже нельзя. Анти-идеал должна была бы воплощать некая дама – карикатурная внешне, недалекая и бездушная. Каролина же царственна, как богиня, изобретательна и по-своему одушевлена. Однако красота ее – холодный мрамор; у нее ум авантюристки, комбинирующей свои беспроектные варианты; на них и нацелена ее одушевленность. Несчастье в том, что Татьяну Пушкин создал в воображении, а Каролину встретил в жизни. Воображаемая Татьяна сама его создала, вызвала к жизни всё лучшее, что было в нем, а реальная Каролина его разрушала, и он это вполне понимал, но у этой разрушительности была волнующая магия бездны, обольстительный демонизм, тревоживший и притягивавший сердце, потому-то скорее всего упражнение для правой руки прерывалось искренними признаниями и возобновлялось с прежним азартом разнообразными маскарадами пера, созвучными тому яркому и жестокому карнавалу, в который увлекала его славянская «Клеопатра».



**БЛЕСТЯЩИЙ
ПРОМЕНАД**

БЛЕСТЯЩИЙ ПРОМЕНАД (С Гоголем по «Невскому проспекту»)

ДО ПРОМЕНАДА

Как лучше читать: быстро или медленно? Это зависит от того, *что* вы читаете, с какой целью. Газетную информацию можно пробежать глазами. Здесь скорочтение полезно. А вот с художественной литературой дело обстоит иначе. Общаться с нею следует не торопливо, вновь возвращаясь к прочитанному, обдумывая его. Художественный текст в отличии, например, от сообщения телеграфного агентства несет в себе не только информацию, но и многое другое. Писателю мало сообщить те или иные сведения, он еще изображает события, анализирует их, сравнивает с другими, противопоставляет, обращается к истории; помимо жизненной правды, заботится о художественной достоверности, ритме речи, ее музыкальной выразительности. Он использует преувеличение, иронию, юмор. Ему важна его собственная интонация. Он готов перемежать правду выдумкой, если эта выдумка – не обман, а укрупнение и дополнение той же правды, а, может быть, фантастическое проникновение в «параллельные миры», в то, что живет с нами, но скрыто от взора.

«Блестящий променад» позволит нам выявить арсенал стилистических средств, которые использует писатель-классик. Полнее понять, о чем говорится и как.

Беглое чтение художественной литературы не дает возможности достойно ее оценить. Вы спешите вслед за сюжетом, а глубины остаются вам неизвестны, потому что они, как правило, внесюжетны. Главное не лежит на

поверхности элементарной сюжетной канвы. Чтобы его разглядеть и оценить, требуются время, внимание, навыки осмысленного чтения. Классические образцы надо читать медленно, а это трудней, чем быстро. Как заставить себя умерить темп, научиться вдумываться в текст, открывать его невидимую красоту, а то и тайный смысл?

Я хочу показать как читать по-писательски, то есть медленно, на примере одного из шедевров русской прозы.

В ПРЕДЧУВСТВИИ БОЛЬШОГО УДОВОЛЬСТВИЯ

Петербургские повести Николая Васильевича Гоголя открывает маленькая поэма в прозе «Невский проспект». Именно он, – Невский, – а точнее населяющие его фланеры, обрамляют амурные истории поручика Пирогова и художника Пискарева, как золоченая с виноградными листьями рама, потемневшую от времени картину старого мастера. Рама эта так богата, так хороша сама по себе, что возбуждает наше любопытство прежде, чем оно сосредоточится собственно на полотне, да и, отходя от него, мы невольно оглянемся не только на холст живописца, но и на раму резчика, мысленно выдохнув: «Ах!..», – тем более что в нашем случае живописец и резчик – одно и то же лицо.

Невский проспект Гоголя, окаймляющий саму повесть, – такая рама, достойная отдельных похвал, специального восхищения. Остановимся на этих семи страничках, начинающих и завершающих повествование, только на них. Прочтем их постепенно, шаг за шагом, строка за строкой, рассматривая в деталях, как ценители литературных редкостей, попавшие в полную чудес антикварную лавку поэзии. Все здесь старина, и все дышит свежестью, словно минуту назад вышло из-под пера, и весь этот антикварный пир нам устроило остро очиненное гусиное перышко, от души уснастившее листы писчей бумаги разнообразными следами своего артистичного пребывания.

Невский проспект – целое представление. Вот и разыграем его, как спектакль.

Приглашаю вас на премьеру «балета» «Блестящий променад» по двум фрагментам из повести Николая Васильевича Гоголя «Невский проспект». Я беру на себя смелость стать дирижером «Гоголевского оркестра». Моя задача – трактовка «музыки», то есть текста, постижение его стиля и смысла.

НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ В ОСОБЕННОСТИ

Рассмотрим особенности «партитуры», имея в виду, что нас интересует не только – *что* создано, но и – *как*: содержание и форма в их единстве. Углубление в стиль сочинения помогает острее почувствовать его смысл. Существование некоторых жестко заданных форм (например, эпиграммы, мадригала или сонета) не должно сбивать нас с толку: в общем случае «форм» ровно столько, сколько «содержаний». Иными словами, каждое новое содержание требует новой формы, соответствующей именно этому содержанию. Стилем нельзя раз и навсегда овладеть, им приходится каждый раз овладевать, потому что стиль – понятие такое же текучее, как и смысл. Это не «железная лапа», на которой холодный сапожник приколачивает подметки, а скорей лекало модельера, его само нужно еще «сmodellировать», но не заранее, не прежде смысла, а синхронно с ним. Всю эту работу выполнил автор, а наше дело в нее вникнуть. Для этого беглое чтение не годится.

Будем читать медленно.

Шаг за шагом.

Останавливаясь на всех примечательных деталях.

На всех подробностях.

Разобьем гоголевский текст на удобные для нашего рассмотрения абзацы. Озаглавим их. Объединим в театральные действия. Используем по назначению антракты. А всему предпошлем увертюру.

В темном зале светятся пюпитры оркестра.

Дирижерская палочка воздета над распахнутой партитурой.

Внимание!

ВНАЧАЛЕ – ИТОГ

*Нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере в Петербурге; для него он составляет все.*¹

Описание начинается так, как оно должно было бы завершиться: итогом. Невский для Петербурга – все. Это – вывод, сумма, черта подо всем, что мы знаем о Невском проспекте. Но самое любопытное, что мы ведь еще не знаем о нем ни–че–го. Гоголь просит нас поверить ему на слово. Даже не на слово, а на паузу, отделяющую точку предыдущего предложения от заглавной буквы последующего, потому что в последующем восклицании: *Чем ни блестит эта улица – красавица нашей столицы!* – происходят два важных события: Во-первых, является гоголевский глагол *блестит*, как всегда многозначный, потому и гоголевский, то ли восхищенный, то ли иронический (блеск самоварного «золотца»); а, во-вторых, автор незаметно понижает ранг Невского, переименовав его из парадного *проспект* в более скромное – *улица*. Однако...

ЖЕРТВУЯ РАНГОМ, ВЫИГРЫВАЕМ В ЖЕНСТВЕННОСТИ

Улица-красавица совсем иное, нежели красавец-проспект. Жертвуй статусом (был проспект – стала улица), Гоголь придает предмету своего обожания столь приятную всем женственность, а, кроме того, убеждает читателя в том, что он вовсе не педант, что он не перебирает, как крупу, мелочи грамматики (род, число, нормы пунктуации), а следит за другим. Как бы из воздуха возникают первые герои блестящего променада. Автор адресует нас к их авторитету.

¹ Здесь и далее: Н. В. Гоголь Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. М., 1949. С. 7 - 41.

ОПРОС ОБЩЕСТВЕННОГО МНЕНИЯ

Я знаю, что ни один из бледных и чиновных ее жителей не променяет на все блага Невского проспекта. Не только кто имеет двадцать пять лет от роду, прекрасные усы и удивительно сшитый сюртук, но даже тот, у кого на подбородке выскакивают белые волосы, голова гладка, как серебряное блюдо, и тот в восторге от Невского проспекта. А дамы! – О, дамам еще больше приятен Невский проспект. Да и кому же он не приятен?

Все без ума от Невского. Никто не променяет его ни на какие блага жизни. Но это, пожалуй, и не странно, ведь сам Невский заключает в себе массу благ, зачем же его на что-то еще менять? И что может одарить большими благами, если сказано, что он – все? Не удивительно, если к Невскому равнодушны двадцатипятилетние ферты в общелкнутых сюртуках, что он особенно мил дамам (это так понятно...), а вот то, что от него в восторге серебряноблудоголовые гидры-сенаторы – это, действительно, впечатляет! Уж те-то и по свету понакатались и на чудеса понасмотрелись.

ДЛЯ ЧЕГО НЕВСКИЙ ПРОСПЕКТ?

Едва только взойдешь на Невский проспект, как уже пахнет одним гуляньем. Хотя бы имел какое-нибудь нужное, необходимое дело, но, взошедши на него, верно, позабудешь о всяком деле. Здесь единственное место, где показываются люди не по необходимости, куда не загнала их надобность и меркантильный интерес, объемлющий весь Петербург. Кажется, человек, встреченный на Невском проспекте, менее эгоист, нежели в Морской, Гороховой, Литейной, Мещанской и других улицах, где жадность и корысть, и надобность выражаются на идущих и летящих в каретах и на дрожках.

Ясно сказано: Невский проспект рожден для гулянья, одного только гулянья. На Невском хмелеешь без вина. Воздух Невского кружит голову. проспект не для меркантильной канители. Здесь из противного душе мира

жалкой необходимости человек попадает в любезный ему круг избыточного... Лишнего... Роскошного... Пусть эта роскошь и не по карману. На Невском человек сразу становится лучше, чем он был только что за углом. В Морской или Гороховой. *Менее эгоист.* Надобность, жадность, корысть мчатся там на своих лаковых дрожжах, трясутся в казенных министерских каретах, а тут – отдохновение, праздник сердца, иллюминация взоров. Кисть живописца плачет навзрыд по Невскому проспекту! Ничего, еще представится случай утереть рукавом обильные слезы, еще будет позволено избородить беличем хвостом шершавую поверхность холста, будьте покойны!

Невский проспект есть всеобщая коммуникация Петербурга.

Новое определение – неожиданное, как листок с формулой среди пудры, помад и благоухающих флаконов. Градостроительное обобщение. Плод раздумий архитектора-итальянца или дорожного английского инженера:

«Nevsky prospect is the general communication of Peterburg».

Прекрасно переводится на английский и на какой угодно. Слово в слово. Больше у Гоголя таких фраз не встретится. Все остальные доставят переводчикам истинное мучение, а читателям – неслыханное наслаждение. Впрочем, и этот технократический монстрик воспринимается в общем контексте как шутка, именно в силу своей непробиваемой серьезности. И не думайте, что дальше речь пойдет о нуждах городского водопровода или проблемах очистки сточных вод. Невский проспект проложен пленными шведами для нечаянных встреч и нарочных свиданий петербуржцев и петербуржанок, для поддержания старинных дружб и завязывания новых знакомств, – вот для чего он создан, этот Невский проспект!

Здесь житель Петербургской, или Выборгской части, несколько лет не бывавший у своего приятеля на Песках, или у Московской заставы, может быть уверен, что встретится с ним непременно. Никакой адрес-календарь и справочное

место не доставят такого верного известия, как Невский проспект! Единственное развлечение бедного на гулянье Петербурга!

А ведь адрес-календарь – это список должностных лиц, не шутка!

СЛЕДЫ НА ТРОТУАРЕ

Гуляющий оставляет следы. Поэтому очень уместно перевести взгляд себе под ноги, чтобы догадаться, кто же еще может встретиться вам на Невском.

В «оркестре» возникает тема «следов на тротуаре».

Как чисто подметены его тротуары, и, боже, сколько ног оставило на нем следы свои! И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий как дым, башмачок молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу, и гремящая сабля исполненного надежд прапорщика, проводящая на нем резкую царапину, – все вымещает на нем могущество силы или могущество слабости.

Преувеличенно тяжел солдатский сапог, от которого, кажется, трескается самый гранит (гипербола). Преуменьшенно легок как дым, миниатюрный... башмачок молоденькой дамы (литота, или обратная гипербола; контраст с солдатским сапогом). Башмачок дамы несколько отставлен в сторону, а сама она, как подсолнечник к солнцу (сравнение, обогащенное легко угадываемой широкополой шляпой величиной с подсолнух), а сама она оборачивает свою головку к блестящим окнам магазина (двойное сравнение: дама – подсолнух, магазин – солнце). Он так блестит, что кажется будто витрина его не отражает солнечные лучи, а рождает их. От такого лучезарного магазина в жар бросает. Он и светит, он и греет, по нему и в пространстве ориентируются, как по солнцу («Идете вдоль Невского, аккурат, к Адмиралтейству, а Лучезарный магазин будет вам справа светить... – Это тот, у которого

намедни молоденькая дама стояла?.. – В круглой шляпке... – И легких, как дым, башмачках!.. – Он самый».).

Какие длинные, однако, сабли носят русские прапорщики, и какие твердые у этих сабель ножны! Ими можно оцарапать тротуар (реалистическая деталь). Царапина на тротуаре – последний след.

ДЕВЯТЬ СЛОВ

Завершив чтение по следам, автор итожит свои наблюдения любимым обобщающим словечком *все*: *Все вымещает на нем (тротуаре) могущество силы или могущество слабости*».

Важный вывод. В пику всему «вымещающему» эти девять заключающих тротуарную тему слов «вмещают» в себя массу стилистических тонкостей.

Обобщение (*все*). Повтор (*могущество... могущество*). Оксюморон – сочетание противоположностей (*могущество слабости*). Чисто гоголевский глагол (*вымещает*).

Повторим, что специфика гоголевского глагола в его многозначности, в богатстве ассоциаций, которые он вызывает. *Все* не оставляет следы, не отпечатывает их, не выказывает, не предъявляет, не – упаси Господи! – демонстрирует (в эту жуть «монстр» впечатан автоматически), а именно *вымещает*, то есть одновременно и оставляет (место) и мстит (мечь). Но раз оставляет и мстит *все*, значит, и *легкий, как дым* башмачок тоже. Тогда оксюморон (*могущество слабости*) предполагает скрытую гиперболу: камню мстит дым.

Глаголом на первый взгляд приблизительным Гоголь сбивает прицел с мишени трафаретного смысла и одним выстрелом поражает две цели: «ожиданную» (место) и неожиданную (мечь).

Прислушаемся к звукописи вывода: *все вымещает на нем могущество силы или могущество слабости*.

Вымещает – *могущество*: в двух словах пять общих звуков (*в, м, е, щ, т*). В девяти – внутренняя рифма

(силы – или); богатая инструментовка на с: *все, могущество силы, могущество слабости.*

А теперь обратим внимание на ритм этого предложения. Запишем девять слов построчно, как стихи:

*Все вымещает на нем
могущество силы
или
могущество слабости.*

Пусть 1 – ударный слог, 0 – безударный. Тогда в цифровой записи:

1 0 0 1 0 0 1
0 1 0 0 1 0
1 0
0 1 0 0 1 0 0

Отсюда видна приближенная упорядоченность ритма: вторая и четвертая строки размерно совпадают. Если «посоавторствовать» с Гоголем и повторить его ритмический рисунок, то возникнет фрагмент, похожий на стихи.

Вот как могут выглядеть, например, наши

Сочувствия тротуару

Шпора сверкнет ли огнем
туфелька милой,
сабля –
имущество храбрости, –

*все вымещает на нем
(тротуаре)
могущество силы*

ИЛИ

могущество слабости.

БАЛАНС «ПОСТОЯННОГО» И «ПЕРЕМЕННОГО»

Однако Николай Васильевич сочиняет поэму в прозе, а не в стихах, поэтому он не повторяет ритмику одного предложения дважды, дабы создать впечатление стихотворной формы.

Николай Васильевич меняет размер.

Какая быстрая свершается на нем фантазмагория в течении одного только дня! Сколько вытерпит он перемен в течении одних суток!

«Переменное» – смена ритма компенсируется «постоянным» – удвоенным риторическим восклицанием (*Какая... Сколько...*) и временным повтором (*...в течении одного только дня!.. в течении одних суток!*).

Все сказанное до сих пор лишь увертюра. Настоящая музыка петербургского дня на Невском только начинается.

Сколько вытерпит он перемен в течении одних суток! – последняя многообещающая строка увертюры.

ПЕРВЫЙ АКТ**НАЕЗД СТАРУХ**

Начнем с самого раннего утра, когда весь Петербург пахнет горячими только что выпеченными хлебами и наполнен старухами в изодранных платьях и салопях, совершающими свои наезды на церкви и на сострадательных прохожих.

Итак, старухи наезжают на церкви и сострадательных прохожих.

Интересно, на чем это они наезжают? На дрожках?..

Если бы Гоголь сказал про старух, что они влачатся в церкви, выпрашивая подаяние у прохожих, старухи вызвали бы жалость. Но они не влачатся, они наезжают (не задавили бы!), и уже не жалость, а улыбку вызывают эти деловитые «наезды». Все решает одно слово. Оно меняет отношение. Вместо сострадания несчастным изодранным салопам возникает ирония, даже недоверие к ним, а жалость переселяется, пожалуй, в сторону

сострадательных прохожих. Уж не хитроумное ли нищенство перед нами, ловко обирающее простодушного филантропа?

Только происходит это во всем остальном Петербурге. А Невский пуст.

НА ВСЕХ ОДНА ЩЕКА. НО БЛАГОРОДНАЯ

Плотные содержатели магазинов и их комми (приказчики) еще спят в своих голландских рубашках, или мылят свою благородную щеку и пьют кофий...

Забавно, что у спящих или мылящих и пьющих много голландских рубашек. Во всяком случае, у каждого своя. А вот щека на всех одна. Почему автор так щедро наделил персонажей ночными рубашками и так скупно пожаловал их единственную щекою?

Моя версия. На Невском множество иностранных магазинов, обобщенно скажем – «голландских». Хозяева и коммивояжеры их тоже соответственно «голландцы». Но русскому человеку все «голландцы» (как позднее все «китайцы») на одно лицо. Абориген их не различает. А если все «голландцы» могут быть на одно лицо, то почему все их лица не могут быть на одну щеку? Это – вообще щека; щека «голландского» происхождения. И качество у нее обобщенное – щека благородна. Здесь в дело пущен гоголевский эпитет. Он обладает расширительными свойствами. Между прочим, его особенность в ироничности, а то и употребление в обратном смысле по отношению к тому, о чем идет речь. Ирония есть снижение, перенесение характеристики с высокого на что-нибудь пониже. Благородный ум – это высоко, благородная щека – шутивно. Губы сами раздвигаются в улыбке, глядишь, и щека поехала...

ГАНИМЕД С МЕТЛОЙ

Чтобы оценить всю тонкость и многообразие знаменитого гоголевского юмора, присмотримся повнимательней к его «ганимеду» с метлой.

... нищие собираются у дверей кондитерских, где сонный ганимед, летавший вчера как муха с шоколадом, вылезает с метлой в руке без галстука и швыряет им черствые пироги и обжедки.

Вспомним, что согласно греческой мифологии мальчик Ганимед был похищен Зевсом, превратившимся в орла, и вознесен на Олимп. Там Ганимед стал виночерпием. Он угощал богов, разливая им нектар на пирах. И хотя олимпийские пиры – дело славное, мне почему-то всегда было жаль Ганимеда. Ведь его украли, лишили близких. И что ему эти чужие пиры?

В пятнадцать лет я пожалел Ганимеда стихотворно:

Троянский мальчик-виночерпий
в кругу комет,
как демон наг, разлуку чертит.
Он – Ганимед.

Его вознес порыв случайный,
и тень орла,
как знак высокий и прощальный,
над ним легла.

А Гоголь словно говорит мне: «Не печалься! Все обошлось. Ганимед вернулся на землю. Правда, не на склоны Иды, где он пас отцовских овец. Теперь Ганимед – вихрастый русский недоросль. Он служит в кондитерской на Невском, и пусть недосыпает по утрам, зато колдует над шоколадом, а вечерами повязывает на шею *галстук* в модный горошек и рассуждает о горелых пирогах с апломбом магистра кондитерских наук.

Ганимед, летавший, *как муха с шоколадом*, – аллюзия, то есть намек на известные обстоятельства, скрытое уподобление. Было так: муха – Зевс, шоколад – Ганимед, потому что стало наоборот: Ганимед превратился в Зевса в виде мухи (а не орла, что есть развенчание мифического

героя). А Зевс сделался шоколадом. Здесь цепочка уподоблений. Я бы назвал их обращенными сравнениями. Мальчишка из невской кондитерской шутливо вознесен (Ганимед в роли Зевса) и одновременно развенчан (а Зевс-то муха!). Другое превращение происходит с шоколадом: он то Ганимед, то Зевс. Господа кондитеры, обратите внимание на эти сладкие метаморфозы – плитка с медовым ароматом («Ганимед»), наполняющая зев восхитительной шоколадною кашей («Зевс»)!

Однако цепь развенчивающих сравнений ветвится дальше. Нищие, обивающие с утра пороги кондитерской, в рамках аллюзии – олимпийские боги, но не они повелевают Ганимедом («Эй, мальчик! Бокал нектара да поживей!..»), а он решает оставить их на весь день голодными или бросить к порогу черствых пирогов на бедность.

НУЖНЫЙ НАРОД

По улицам плетется нужный народ: иногда переходят ее русские мужики, спешащие на работу, в сапогах, запачканных известью, которых и Екатерининский канал, известный своею чистотою, не в состоянии бы был обмыть.

Рассогласованность в числе (вроде *мылят щек*) – мелочь, которую у Гоголя просто не замечаешь. *По улицам плетется нужный народ: иногда переходят ее...* Кого – ее? Ведь их же много – улиц? Дело в том, что подобные грамматические несоответствия тонут в море ярких и ясных деталей, прихотливых риторических фигур. У Гоголя следишь не за грамматической нормой, а за художественными аномалиями – кладезями поэзии. А, кроме того, как замечает первая читательница этого эссе в рукописи Елена Сергеевна Смирнова, может быть, у писателя сочетание множественного и единственного числа – «специальный прием, обеспечивающий отстраненность части от целого. Иначе не была бы написана и повесть “Нос”».

Так какой же *нужный народ* плетется по улицам в такую рань?

...иногда переходят ее (то есть улицы) русские мужики, спешащие на работу...» Кажется – ничего смешного. А ведь смешно. Как же это мужики спешат, если они плетутся? Как им удается спешить, плетясь? Снова невозможное сочетание, стык противоположностей – оксюморон. А ведь – возможное. Тороплюсь нога за ногу: знаю, что нужно спешить, а душа не лежит, вот и «спешу, плетясь».

Сапоги мои в известке. Надо бы обмыть, да где? Известь даже Екатерининский канал не берет. Чистота его стоячих вод – бессмертная гоголевская шутка. Если *сонный ганимед* есть снижение высокого, то чистота Екатерининского канала – возвышение низкого. О канале говорится с почтением, достойным хрустальной струи, кипящей форелью.

Снижение высокого или возвышение низкого – общая формула смеха. Художественное наполнение ее бесконечно.

РЕЗКИЕ ВЫРАЖЕНИЯ

В это время обыкновенно неприлично ходить дамам, потому что русский народ любит изъясняться такими резкими выражениями, каких они, верно, не услышат даже в театре.

Что да, то да. Однако «резкие выражения» русский народ привык употреблять не только по утрам, не на одном Невском проспекте, и XIX век тут не исключение. Это болезненная тема. Болезнь настолько запущена, что благодушные неуместно.

Брань бесчеловечна.

Брань безбожна.

Она – потеха для сатаны. Сквернословие унижает язык.

Это принципиальный момент.

Писатели «натуральной» школы пытаются время от времени вводить сквернословие в литературную ткань, мотивируя свои дурные опыты так называемой «жизненной правдой». Логика второгодника, который умеет только списывать у соседки по парте: «А Сорокина тоже написала: «дарога...» Мало ли что еще Сорокина напишет?

Кроме Сорокиной существуют правила грамматики, которые никто не отменял; действуют литературная и нравственная нормы. Они запрещают низводить духовную природу слова до оглашения грубых телесных потреб. Заменять высокое низким, прекрасное скверным. Снижение высокого в брани не тонкое, как в юморе, а грубо-унизительное. Постыдное.

И все же бывает веселая ругань, добродушное поношение, незлобивая перебранка. В контексте повести речь идет, вероятно, о «резкости выражений», которую автор способен еще воспринять с улыбкой. Обратите внимание, господа «натуралисты», прилежные «школьники»: Гоголь не воспроизводит «резкие выражения», а лишь упоминает о них с долей иронии. В самом деле, люди, может быть, не проснулись, не умылись, правый сапог с левым перепутали: нога не лезет. Вот и ворчат. Никакого злого умысла тут нет. И никакого дела до Невского проспекта им тоже нет.

НАПЛЕВАТЕЛЬНОЕ ОТНОШЕНИЕ К НЕВСКОМУ ПРОСПЕКТУ

утренних пешеходов выражается лишь фигурально: они его не замечают.

Иногда сонный чиновник проплетется с портфелем подмышкою, если через Невский проспект лежит ему дорога в департамент. Можно сказать решительно, что в это время, то есть до 12 часов, Невский проспект не составляет ни для кого цели, он служит только средством: он постепенно наполняется лицами, имеющими свои занятия, свои заботы, свои досады, но вовсе не думающими о нем. Русский мужик говорит о гривне, или о семи грошах меди, старики и старухи размахивают руками, или говорят сами с собою, иногда с довольно разительными жестами, но никто их не слушает и не смеется над ними, выключая только разве мальчишек в пестрядевых халатах с пустыми штюфами, или готовыми сапогами в руках, бегущих молниями по Невскому проспекту. В это время что бы вы на себя ни

надели, хотя бы даже вместо шляпы картуз был у вас на голове, хотя бы воротнички слишком далеко высунулись из вашего галстука, – никто этого не заметит.

МАЛЬЧИШКИ-МОЛНИИ

Обыкновенно молния вспыхивает или ударяет. У Гоголя молния бежит. Молний много, и все они – мальчишки, пересекающие Невский, бегущие по его тротуарам. Изломанность молнии отвечает зигзагу бегуна: локти – корпус – колени. Быстрота молнии подхвачена стремительностью мальчишек. Наконец, не предсказать, откуда молния высверкнет, где погаснет – точно так же и мальчишка на побегушках вдруг выскочил из темной подворотни и пропал в дверях на другой стороне. Прорезал улицу зигзагом наискось. Сравнение впечатляет еще и фоном – живописностью пестрядевых халатов, пустых штофов, готовых сапог. Спурт мальчишек оправдан делом, которым они заняты, и не надо спрашивать, кто же бежит по Невскому проспекту чисто грамматически: дети? халаты? штофы? сапоги? Бегут все, бежит всё, связанное с мальчишками. Остальное – покоится на месте.

Этим относительным покоем, нарушаемым редкими «вспышками молний», и заканчивается первое действие балета.

Перерыв.

ПЕРВЫЙ АНТРАКТ

Приехав в Петербург в начале 1829 года, двадцатилетний Гоголь поселился в чиновничьем квартале в доме Зверкова, что у Екатерининского канала возле Кокушкина моста.

Екатерининский канал пересекает Невский проспект в самом центре города неподалеку от Зимнего дворца. Ясно, что жить возле Невского, почти на нем, ходить по нему и не замечать его нельзя. Но ведь все ходят, все замечают...

Два года Гоголь ходил по Невскому, как все. Но в 1831 году у него возник замысел повести, и он написал несколько пробных пейзажей Петербурга.

Затем следует работа над повестью.

В 1834 году повесть закончена, одобрена Пушкиным («Прочел с большим удовольствием...») и спустя год напечатана в сборнике «Арабески».

Представим себя на месте Гоголя в тот момент, когда замысел нас осенил. Как его воплотить? Как изобразить столичную улицу?

Можно сесть на лихача и с ветерком промчаться по Невскому! Правда, вряд ли это что-либо даст, кроме самого беглого очерка того, что промелькнуло перед глазами.

Можно встать на одном конце улицы и медленно пойти пешком к другому, отмечая характер архитектуры, расположение зданий и связанных с ними исторических деятелей разных эпох («Здесь бывал Михайло Васильевич Ломоносов», «А здесь гащивал князь Александр Васильевич Суворов»). В итоге получится неплохой путеводитель.

Оба эти подхода требуют движущегося наблюдателя. Разница лишь в скорости его перемещения.

Гоголь избрал иной вариант. Наблюдатель неподвижен. Он закреплен в пространстве где-нибудь в районе Кокушкина моста (поблизости от своего дома). Наблюдатель обзревает небольшой кусок проспекта, но зато детально фиксирует все здесь происходящее, а, кроме того, ведет регулярный обзор с раннего утра до позднего вечера. Один день в одном месте. Из всего увиденного он отбирает самые яркие, самые выразительные детали и по вдохновению (без которого любые подробности безжизненны) «прокладывает» свой Невский проспект: не улицу зданий, удостоенных посещениями знатных особ, а короткий отрезок пути, по которому проходит «вся Россия».

Человеческий Невский. Улица людей.

Идут они, а Гоголь стоит, как принимающий этот блестящий променад. Стоит долго. Пока не пройдут все. Это основная позиция. Однажды внутри сюжета положение меняется. Улыбка вечерней красавицы производит на

художника Пискарева такое впечатление, что в его воображении застывает все, что двигалось, и приходит в движение все, что покоилось.

Тротуар неся под ним (Пискаревым), кареты со скачущими лошадьми казались недвижимы, мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз, будка валилась к нему навстречу и алебарда часового вместе с золотыми словами вывески и нарисованными ножницами блестела, казалось, на самой реснице его глаз.

Улица превратилась в странный горизонтальный эскалатор. Все, что на нем, – стоит (Пискарев, кареты, лошади); все, что вне его, – летит (мост, дом, будка, алебарда, вывеска).

Однако такой поворот – единственное и короткое исключение.

Автор до поры не участвует в променаде, не похаживает гогаем в щеголеватой крылатке. Он пропускает променадствующих перед собой – сквозь себя.

ВТОРОЙ АКТ

ПАРАД ПЕДАГОГИКИ

До 12 часов пополудни Невский проспект влачит полусонное существование. В полдень все совершенно меняется.

В 12 часов на Невский проспект делают набег гувернеры всех наций с своими питомцами в батистовых воротничках. Английские Джонсы и французские Коки идут под руку с вверенными их родительскому попечению питомцами и с приличною солидностью изъясняют им, что вывески над магазинами делаются для того, чтобы можно было посредством их узнать, то находится в самых магазинах. Гувернантки, бледные миссы и розовые славянки идут величаво позади своих легоньких вертлявых девчонок, приказывая им поднимать несколько выше плечо и держаться прямее; короче сказать, в это время Невский проспект – педагогический Невский проспект.

Рассветному наезду старух на церкви и сострадательных прохожих (с чего начался Первый акт) отвечает полдневный набег гувернеров на Невский проспект. Такой композиционный ход называется параллелизмом (там – наезд, здесь – набег).

Тротуары гудят от стука шагов. Идут дети и наставники!

Все питомцы в батистовых воротничках. Двойная гипербола. Во-первых, конечно, не все. А потом не в одних же воротничках! Что-то и еще на них надето. Но Гоголю не до мелочных перечней. Главное – поддержать ритм движения, не замешкаться, не запутаться в мелочах, дотошных нюансах. По этой причине немедленно обобщаются имена наставников: *английские Джонсы и французские Коки*. Поэтому из всех подробностей марша выбирается одна-единственная: все гувернеры говорят только об одном – о назначении вывесок (снова гипербола). Иронический штрих, подчеркнутый «ученым» словечком *посредством*, и – дальше, ни в коем случае не снижая темпа променада.

Все гувернантки делятся автором только на две группы: *бледные мисс и розовые славянки* (контраст). Они величавы в противоположность своим воспитанницам (еще контраст), те ведь легонькие и... какие еще? Ну, какие?.. Как бы это сказать?.. Подвижные? Нет. Торопливые? Не то. Шустрые? Уже лучше. Но Гоголь не ставит, а буквально вклепляет, как почтовый штемпель, свой несравненный эпитет: *вертлявые!*

В чем здесь дело? Есть людской поток. Он движется вдоль тротуара по Невскому. А в этом потоке то тут, то там рождаются вихри, которые, не прерывая общего движения, ухитряются еще пениться поперек потока, завиваться вправо, влево, то есть вертеться. Эти чудные вихорьки необычайно обогащают движение, разнообразят его. Вертлявость подразумевает и гримасничанье. Девочки одновременно идут, вертятся и строят мины. Вертлявость то гнет их, то перекашивает. А потому следуют приказы

сопутствующих наставниц поднять плечо, держаться прямее. Один эпитет рисует целую картину, заменяя многословное описание. Свойство таланта – сжимать в точку то, что можно было бы расписать на абзацы. А задача толкования выявить эту точку, показать, где она, в чем именно.

Гоголю настолько важен дивно схваченный темп педагогического парада, что ради него он жертвует деталями марша и вообще обрывает его, поименовав Невский в полдень *педагогическим* Невским проспектом.

ИДУТ РОДИТЕЛИ

Но чем ближе к двум часам, тем уменьшается число гувернеров, педагогов и детей: они, наконец, вытесняются нежными их родителями, идущими под руку с своими пестрыми, разноцветными, слабонервными подругами.

Родители идут отдельно от детей. Дело родителей – родить. А воспитывают пускай учителя. Любопытно, что Гоголь говорит не о папах и мамах, а о родителях и об их подругах. Родитель один – отец. Но у него есть подруга. Родитель нежен; подруга *пестра, разноцветна, слабонервна*. Это очень специальная мама. Скорей она похожа на букет, нежно вдыхаемый родителем.

ПОЧТЕННЫЕ ГОСПОДА

Мало-помалу присоединяются к их обществу все окончившие довольно важные домашние занятия, как-то: поговорившие с своим доктором о погоде и о небольшом прыщике, вскочившем на носу, узнавшие о здоровье лошадей и детей своих, впрочем, показывающих большие дарования, прочитавшие афишу и важную статью в газетах о приезжающих и отъезжающих, наконец, выпивших чашку кофию и чаю.

Перед нами миниатюрный трактат на тему «Утро барина». Эта тема возникает как отступление от магистрали, как смысловой зигзаг, примыкающий к Невскому.

С вечера барин черкнул себе для памяти на листке:

«Утром.

1. Не забыть поговорить с доктором о погоде и о прыщике на носу, ежели вскочит.

2. Справиться о здоровье лошадей и деток. Сих последних похвалить за природные дарования.

3. Прочитать афишу.

4. Узнать из газеты: кто приехал, а кто уехал.

5. Прогуляться по Невскому проспекту».

Несомненно почтенных господ ожидают приятнейшие встречи, на то они и почтенные господа.

БОЖЕ! И УВЫ...

... к ним присоединяются и те, которых завидная судьба наделила благословенным званием чиновников по особенным поручениям. К ним присоединяются и те, которые служат в иностранной коллегии и отличаются благородством своих занятий и привычек. Боже, какие есть прекрасные должности и службы! Как они возвышают и улаждают душу! Но, увы! я не служу и лишен удовольствия видеть тонкое обращение с собою начальников.

Для племени петербургских чиновников Гоголь припасает свой насмешливый пафос. *Завидная судьба* (это 6-то часов в присутствии ежедневно?); *благословенное звание* (щелкопера и крючоктворца?); *благородство занятий и привычек* (переписыванье бумаг? юридические закавыки? Амурные побежки по вечерам?); *возвышение и улаждение души* (служебные склоки? жалобы? поклепы? угождения начальству? ожидание следующего чина?).

Боже! Какие есть прекрасные должности и службы! Жаль, что я не служу и лишен удовольствия... Но служил, имел удовольствие. И в Департаменте государственного хозяйства и публичных зданий (как же, как же); и в Департаменте уделов (сизивали-с, знаем-с); и в Патриотическом институте (всенепременнейше; обратите внимание, милостивые государи, на сие замечательное словечко: все-не-пре-мен-ней-ше... В нем шесть е. Одна буква

замещает все гласные должности, словно подчеркивая шестикратным повтором всю неподражаемую лакомость присутственных мест).

Какие мелькали там незабываемые мгновения, какие случались тогда

ПРИЯТНЕЙШИЕ ВСТРЕЧИ!

Все, что вы ни встретите на Невском проспекте, все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках с заложёнными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках.

Надо думать, что класть руки в карманы считалось в те времена жестом вполне непристойным, особенно в присутствии дамских шляпок и рединготов – длинных жакетов широкого покроя.

ВЫГОДНОЕ ПРЕИМУЩЕСТВО ИНОСТРАННОЙ КОЛЛЕГИИ

Вы здесь встретите бакенбарды единственные, пропущенные с необыкновенным и изумительным искусством под галстух, бакенбарды бархатные, атласные, черные как соболь или уголь, но, увы, принадлежащие только одной иностранной коллегии. Служащим в других департаментах провидение отказало в черных бакенбардах, они должны, к величайшей неприятности своей, носить рыжие.

Похвала черным бакенбардам чиновников иностранной коллегии с повтором и сравнениями (бархат, атлас, соболь, уголь) кончается сожалением о строгости провидения и сочувствием служащим других департаментов. Гоголь разделяет все присутствия на «чернобакенбардные» и «рыжебакенбардные». Эта классификация по цвету бакенбардов – прямая и весьма свободолюбивая пародия на звериную серьезность чиновничьих ранжиров.

Но бакенбарды бакенбардами, а ведь есть еще и усы...

Пассаж о невских усах достоин особенного описания. Он – бесподобен. «Усатого панегирика», сравнимого

с гоголевским, мировая литература не знает. Рассмотрим его во всей красе.

УСАТЫЙ ЦУГ

Здесь вы встретите усы чудные, никаким пером, никакою кистью не изобразимые; усы, которым посвящена лучшая половина жизни, – предмет долгих бдений во время дня и ночи, усы, на которые излились восхитительнейшие духи и ароматы и которых умастили все драгоценнейшие и редчайшие сорта помад, усы, которые заворачиваются на ночь тонкою веленевою бумагою, усы, к которым дышит самая трогательная привязанность их посессоров (от латинского possessor – владелец, собственник. – А. С.) и которым завидуют проходящие.

Вот пример иронического восторга: ключевое слово *усы* повторяется пятикратно, каждый раз ветвясь и обрастая новыми подробностями своего пестования и лелеяния от *изливания восхитительнейших духов* до *заворачивания веленевою бумагою*, то есть лучшей бумагою «с лоском».

Ода усам!

Если уж эпитеты, то «ейшие» и «айшие». Если уж владельцы, то не просто собственники, а латинские «посессоры». Если уж знатоки, то почетная «усоведческая» профессура – маститые «усоведы»... (Чувствуете захватившую и нас властную силу невской звукописи?).

Усы гарцуют по Невскому, как пятерка скакунов с фрейтером и выездными гусарами. Автор ведет весь цуг под уздцы блестящих придаточных предложений.

Главное предложение:

Здесь вы встретите усы чудные...

А дальше – череда разнообразных вариаций, наматывающихся «на ус»:

...усы, которым посвящена...

усы, на которые излились... и которых умастили...

усы, которые заворачиваются...

усы, к которым дышит... и которым завидуют...

Вот он – усатый цуг Невского проспекта во всем великолепии!

МОРЕ МОТЫЛЬКОВ

Тысячи сортов шляпок, платьев, платков пестрых, легких, к которым иногда в течение целых двух дней сохраняется привязанность их владельниц, ослепят хоть кого на Невском проспекте. Кажется, как будто целое море мотыльков поднялось вдруг со стеблей и волнуется блестящею тучею над черными жуками мужеского пола.

Этот фрагмент насыщен фигурами речи. Здесь, и гиперболы, и перечисление, и сравнения и юмор. Найдите и оцените все сами.

БУТЫЛОЧНЫЕ ШЕЙКИ

Здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии никак не толще бутылочной шейки, встретясь с которыми, вы почтительно отойдете к сторонке, чтобы как-нибудь неосторожно не толкнуть невежливым локтем; сердцем вашим овладеет робость и страх, чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего не переломилось прелестнейшее произведение природы и искусства.

Сравнение дамской талии с бутылочной шейкой позволяет Гоголю разыграть маленькое представленище под названием «Благоговение и робость»: *отойти к сторонке..., как-нибудь не толкнуть..., чтобы как-нибудь от неосторожного даже дыхания вашего* (снова преувеличение). Надо заметить, что талии дам затягивались специальным образом. Одно время на это существовали особые машины. Девиз был один: чем туже, тем лучше.

Отдельный интригующий абзац (упущенный из виду автором) можно было бы посвятить тафтяным мушкам. Эти кружочки величиной от царского гривенника до мельчайшей блесстки наклеивали на лицо согласно строгой «топографии чувств». Историк обеих столиц

М. И. Пыляев – автор книг «Старая Москва» и «Старый Петербург» раскрывает секреты расклейки мушек. Мушка звездочкой посреди лба считалась величественною; на виске, у глаза – страстной; на носу – наглою; на верхней губке – кокетливой; у правого глаза – тиран; малютка на подбородке – «люблю, да не вижу»; на щеке – согласна; под носом – разлука. «Гривенник» под носом, наверно, означал вечную разлуку. Модницы выезжали в общество с коробочкой, полной мушек, и налепляли их уже в гостях по обстоятельствам. Обидно, что монолог мушками не мог превратиться в диалог: мужчины мушек, увы, не носили.

ДВА ВОЗДУХОПЛАВАТЕЛЬНЫХ ШАРА

А какие встретите вы дамские рукава на Невском проспекте! Ах, какая прелесть! Они несколько похожи на два воздухоплавательные шара, так что дама вдруг бы поднялась на воздух, если бы не поддерживал ее мужчина; потому что даму так же легко и приятно поднять на воздух, как подносимый ко рту бокал, наполненный шампанским.

Первые воздухоплаватели позапрошлого столетия были в такой же чести, как первые космонавты прошлого. И тех и других носили на руках не только в переносном смысле, но и буквально. Отсюда, верно, и образ «воздухоплавающей дамы», удерживаемой от полета мужчиной: дама уже слегка приподнялась над Невским на раздутых рукавах, и мужчина имеет удовольствие покачивать ее, не выпуская из рук. Сравнение с бокалом шампанского достойно завершает «аэродинамику» эпизода.

За это стоит выпить, господа!

УЛЫБКИ

Нигде при взаимной встрече не раскланиваются так благородно и непринужденно, как на Невском проспекте. Здесь вы встретите улыбку единственную, улыбку верх искусства, иногда такую, что можно растаять от удовольствия, иногда такую, что увидите себя вдруг ниже травы

и потупите голову, иногда такую, что почувствуете себя выше Адмиралтейского шпица и поднимете ее вверх.

Троекратный повтор – вариации единственной улыбки, без которой не обходятся приятнейшие (или неприятнейшие) встречи. Во-первых, улыбка, растворяющая в своих лучах всякого в нее попавшего; во-вторых, улыбка, вдавливающая вас, как телескопическую антенну; в-третьих, улыбка, вытягивающая вас к солнцу. Каждому виду улыбки соответствует своя фигура речи. Первой – фразеологизм: *растаять от удовольствия*. Второй – литота (преуменьшение): *увидеть себя ниже травы*. Третьей – гипербола (преувеличение): *почувствовать себя выше Адмиралтейского шпица*. Две последние вариации образуют контраст.

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ СЕРЬЕЗНОСТЬ

Здесь вы встретите разговаривающих о концерте или о погоде с необыкновенным благородством и чувством собственного достоинства.

Новый контраст: поулыбавшись, изобразить на лице самую вдумчивую мину; ведь речь зашла об искусстве, о капризах погоды. Неисчерпаемые темы!

И У ПОРЯДОЧНЫХ ЛЮДЕЙ БЫВАЮТ СТРАННЫЕ ПРИВЫЧКИ

Тут вы встретите тысячу непостижимых характеров и явлений. Создатель! Какие странные характеры встречаются на Невском проспекте! Есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды. Я до сих пор не могу понять, отчего это бывает. Сначала я думал, что они сапожники, но, однако же, ничуть не бывало: они большею частью служат в разных департаментах, многие из них превосходным образом могут написать отношение из одного казенного места в другое; или же люди, занимающиеся прогулками, чтением газет по кондитерским, словом, большею частью все порядочные люди.

Зоркий осмотр сапог и оглядка на фалды (характерная деталь) автора не устраивают. Простого наблюдения ему мало. Он выдвигает комическую версию о сапожниках, сам себя опровергает и заканчивает полным недоумением: оказывается привычкой оборачиваться на прохожих страдают люди образованные, умеющие писать (отношение из одного казенного места в другое); умеющие читать (газеты по кондитерским) – вот что озадачивает, господи!.. Вот что настораживает!.. Вот что странно!..

ГЛАВНАЯ ВЫСТАВКА

В это благословенное время от 2-х до 3-х часов пополудни, которое может назваться движущаяся столицей Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой – греческий прекрасный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая – пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый – перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая – ножку в очаровательном башмачке, седьмой – галстук, возбуждающий удивление, восьмой – усы, повергающие в изумление. Но бьет три часа, и выставка оканчивается, толпа редет...

Пик блестящего променада!

Как заметил Андрей Белый в книге «Мастерство Гоголя», здесь заворачивается, перевиваясь, двойная цепочка перечислений: собственно счет (один, другой, третий...) и перечень предметов счета (*щегольской сюртук с бобром, греческий прекрасный нос, превосходные бакенбарды...*).

С артистической небрежностью Гоголь разбрасывает по пунктам одушевленное и неодушевленное; самопроизрастающее и взятое взаймы или приобретенное извне, как-то, например:

Самопроизрастающее	Благоприобретенное
–	Сюртук с бобром
Греческий прекрасный нос	–

Превосходные бакенбарды	—
Пара хорошеньких глазок	Удивительная шляпка
Щегольской мизинец	Перстень с талисманом
Ножка	Очаровательный башмачок
—	Галстух
Усы	—

Эпитеты самые положительные: все прекрасно, превосходно, очаровательно, удивительно... Все возбуждает и повергает в изумление.

Но бьет три часа... Время обедать.

НА НЕВСКОМ – ВЕСНА!

В три часа – новая перемена. На Невском проспекте вдруг настает весна: он покрывается весь чиновниками в зеленых вицмундирах. Голодные титулярные, надворные и прочие советники стараются всеми силами ускорить свой шаг. Молодые коллежские регистраторы, губернские и коллежские секретари спешат еще воспользоваться временем и пройтись по Невскому проспекту с осанкою, показывающею, что они вовсе не сидели 6 часов в присутствии. Но старые коллежские секретари, титулярные и надворные советники идут скоро, потупивши голову: им не до того, чтобы заниматься рассматриваньем прохожих; они еще не вполне оторвались от забот своих; в их голове ералаш и целый архив начатых и неоконченных дел; им долго вместо вывески показывается картонка с бумагами, или полное лицо правителя канцелярии.

Весна является на Невский проспект не по календарю – 1-го марта, не по состоянию природы, а в три часа пополудни: по часам! По картинному ли медному бою напольного «Хроноса» в державной тишине правительственного департамента; по легонькому ли каминному перезвону домашнего «Брегета»; по карманным ли часам на цепочке, – но ровно в три. Между прочим, не столько почтение к точности, сколько желание щегольнуть привели к тому, что можно было бы назвать «симметрией времени», но

не в ученном смысле, а в сугубо декоративном: невские щеголи заказывали закройщикам не один часовой кармашек, а два – слева и справа. Соответственно размещались карманные часы с двумя симметрично свисающими цепочками. Шик состоял в том, чтобы синхронно левой и правой рукой выхватить пару часов, отщелкнуть их крышки и, воскликнув: «Три часа пополудни, господа!...», – свесить циферблаты с указательных пальцев в качестве вещественных доказательств прихода весны.

Вот она!

На Невском ее делает не природа, а зеленые вицмундиры государственных служащих. Подумайте: весну делают вицмундиры! Бедное сравнение (только по общности цвета) создает богатый комический образ. Его усиливает волчий чиновничий аппетит. Он устремляет легионы алчущих письмоводителей вдоль по проспекту. Это позволяет автору вновь обратиться к милым его сердцу перечням. На сей раз Гоголь делит служивый люд на голодный, молодой и старый. Голодные летят, никого не замечая – скорей домой, скорей дорваться до обеда! Молодые еще пытаются покрасоваться. А старые, как и голодные, *идут скоро*, но в отличие от голодных, которые думают только о еде, старые никак не могут избавиться от видения архивных папок и *полного лица правителя канцелярии*. Лицо и папки преследуют их, как наваждение, крутятся в голове, перебивая аппетит. Этот вешний поток оmyвает Невский последней волной блестящего променада. Действие завершилось.

Улица пуста.

ВТОРОЙ АНТРАКТ

«Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства...» впервые попал я в Ленинград в старинную квартиру в центре города на Миллионной (тогда – улице Халтурина).

Невский притягивал, как магнит. Я исходил его вдоль и поперек и никак не мог от него оторваться. Таких

роскошных улиц я не видел никогда: дворцы, особняки, кафе, театры, доходные дома, рестораны...

Памятник Екатерине Великой напротив Елисеевского с виноградными гроздьями люстр магазина в одном доме с акимовским театром Комедии.

Четкая линия Грибоедовского канала.

Екатерина II, Елисеев, Акимов, Грибоедов.

Гостинный двор. Чуть в сторону Театр эстрады с Аркадием Райкиным.

И, наконец, дыхание перехватывающая панорама света, Невы, Зимнего, Петропавловки, речных дворцов на набережной...

А вот тех, кто населял проспект, его пешеходов я почти не помню. Это была масса, толпа – что-то временное и текучее, плещущее, как невские волны, в нечто незыблемое, вечное.

Дух Невского постигался мною не через его тогдашних обитателей – деловитых, приветливых аборигенов, или празднolibивых (вроде меня) приезжих. Я постигал его как бы из воздуха Петербурга. Он исходил от закопченных временем стен, их крошащихся пор. От полированных подошвами тротуаров. От выгнутых по-кошачьи мостов. От стоячих, как в пруду, вод Фонтанки. Его излучала память камня. Здесь жил Пушкин. Тут проходил Блок. Может быть, в этом месте пересекал проспект Гоголь, отправляясь на занятия живописью в Академию художеств.

Пушкин, Блок, Гоголь.

Казалось, я мог точно перечислить последовательность зданий по обеим сторонам проспекта от Московского вокзала до Невы, однако был не в состоянии вспомнить кого и тем более когда, во сколько повстречал на Невском. Он предстал передо мною архитектурным, историческим Невским проспектом.

Совсем иначе увидел его Гоголь.

Дом, кондитерская, строящаяся церковь – вот и вся гоголевская «архитектура» Невского.

История живет у него, пожалуй, только в одном названии: Екатерининский канал да в именах улиц.

Но сколько лиц! А наряды? А жесты? Какие незабвенные моменты нежности, живописности, музыкальности; всего того, что в старину называлось упоением жизнью!

Невский проспект дан Гоголем через пешеходов.

Композиционно день разбит на часы, и каждый разряд фланеров закреплен за определенным временем.

По сути это – марш-парад действующих лиц – «солистов и кардебалета», а по форме – изумительно разнообразный стилистический пир.

Гоголь много смеялся над перечислениями, расписаниями, ранжирами, а в душе обожал их, как и петербургские вывески.

В письме к матери из Петербурга он сообщает: «В 9 часов утра отправляюсь я каждый день в свою должность и пребываю там до 3-х часов, в половине четвертого я обедаю, после обеда в 5 часов отправляюсь я в класс, в академию художеств, где занимаюсь живописью, которую никак не в состоянии оставить, – тем более, что здесь есть все средства совершенствоваться в ней и все они кроме труда и старания ничего не требуют».

Авторская пунктуация не нормативна, однако не нам ее править. Отношения со школьной русской грамматикой у Гоголя вообще были не уравновешены, что вполне простительно, если учесть, как влияли на него грамматики украинская и польская; сколько душевных сил отнимала любовь к стилистике; как много внимания привлекала к себе его фантазия; как изощрен был глаз живописца; насколько изыскан фонетический слух.

Вот два примера из сюжетной части повести. Курсив и графика мои.

1. В МАСТЕРСКОЙ ХУДОЖНИКА

Он рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякий художественный вздор: гипсовые руки и ноги,

сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные жипописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с растворенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках.

В таком богатейшем интерьере чувствуешь себя не более, чем приятелем, играющем на гитаре. Но разве этого мало: играть на гитаре в повести Гоголя?

Оцените «кофейную» метафору; глагол *мелькает*, когда на самом деле все неподвижно (а ведь мелькает, потому что туда-сюда движется взгляд!). Заметьте внутреннюю рифму между Невой и рыбаками (она – *бледная*, они – *бедные*). Обратите внимание на цветовой контраст (*Нева бледная*, а *рыбаки в красных рубашках*).

Нет, не зря Николай Васильевич хаживал в Академию художеств!

2. СТАРОГО ПЛАТЬЯ ПРОДАТЬ

Представьте себе, что вы музыкант, и перед вами лежит такая загадочная «партитура»:

... аза... ез... ся... ас... ез... ся... изни...

... глядели в окно, обращенное во двор...

... язны... оз... ерз... оз... озли...

... ос... аз... ос... ез:

старого платья продать. (Курсив Гоголя).

Вам очевидно, что тут щедро инструментированы звуки з и с. Но как их осмыслить? Как привести к «продаже старого платья»?

Не мучьтесь напрасно. Эта задача уже решена. Имя фонетического композитора – Николай Васильевич Гоголь.

«... глаза его без всякого участия, без всякой жизни

глядели в окно, обращенное во двор,

где грязный водовоз лил воду, мерзнувшую на воздухе,

и козлиный

голос разносчика дребезжал:

старого платья продать».

ТРЕТИЙ АКТ

ПУСТОЙ НЕВСКИЙ

С четырех часов Невский проспект пуст, и вряд ли вы встретите на нем хотя одного чиновника.

Какая-нибудь швея из магазина пробежит через Невский проспект с коробкою в руках,

какая-нибудь жалкая добыча человеколюбивого повытчика, пущенная по миру во фризовой шинели,

какой-нибудь заезжий чудак, которому все часы равны,

какая-нибудь длинная высокая англичанка с редикюлем и книжкой в руках,

какой-нибудь артельщик, русский человек в демикотонном сюртуке с талией на спине, с узенькою бородою, живущий всю жизнь на живую нитку, в котором все шевелится: спина, и руки, и ноги, и голова, когда он учтиво проходит по тротуару,

иногда низкий ремесленник;

больше никого не встретите вы на Невском проспекте (графика фрагмента моя. – А. С.).

С четырех часов до сумерек Невский хоть и не совсем пуст, но малолюден, перебежит его *какая-нибудь швея или какая-нибудь (повтор) жалкая добыча человеколюбивого повытчика, пущенная по миру во фризовой шинели.*

Не будем торопиться. Остановимся здесь. Это важней, чем кажется.

Во-первых, перед нами метафора (иносказание): не человек, но *жалкая добыча*. Во-вторых, эта добыча *повытчика*. А кто такой повытчик?

Смотрим «Толковый словарь» Даля: «ПОВЫТЬЕ, повыток, выть, доля, пай, надел, участок, часть земли на душу...» А кроме того повытье – отделение «письменных или приказных дел в судах... коим ведал повытчик, столоначальник». Значит, повытчик – это чин, который распоряжается вопросами земельных наделов – жизненно важными для крестьян. А каковы нравы повытчиков?

«Повытчик с пером, что плотничек с топором: что захотел, то и вырубил!» – свидетельствует Даль. Иначе, повытчик занимается разверсткой земли: кому сколько дать. Отсюда и с кого сколько взять... Он – главная фигура, от него судьбы зависят. Значит, по социальной логике он – стервятник. Повытчик так «повычел», что от его повыченья выть хочется. Он человека пустил по миру *во фризовой шинели*. А фриз – ворсистая байка – материал по тому времени совсем не богатый. Пустить по миру *во фризовой шинели* означает фактически разорить. Тогда ясно, что гоголевский эпитет *человеколюбивый* по отношению к повытчику – это уже не юмор. Это – сарказм, – горькая насмешка над подлостью жизни.

Думается, что мимолетный на Невском проспекте герой, пущенный по миру, на самом деле росток той сострадательности Гоголя, из которой выросли, и Акакий Акакиевич, и Поприщин и капитан Копейкин. Пройти мимо повытчиковой добычи нельзя. Для того и нужен наш променад с его «замедленной съемкой» и полной «остановкой кадра». Рекорды скоротчения тут неуместны. Скоротчение скоротечно. Пересечь взглядом страницу по диагонали за 7 секунд – отличный спортивный результат. Но едва ли в нем окажется заложенным отступление о повытке и повытчике, о стоимости фризовой шинели и о смысле того, что значит пустить в ней по миру. Вряд ли увидишь за 7 секунд, что эпитет *человеколюбивый* в этом контексте надо понимать как подлый, потому что здесь не нейтральное описание, а острый сарказм; что две строчки метафоры о жалкой добыче – предвестник лучших гоголевских образов.

Пустота Невского проспекта обманчива. В ней коробочный быт, и человеческое горе, и скольжение легким взором по заезжему чудачку, которому *все часы равны*, и снова «какая-нибудь» *длинная высокая англичанка* с ридикюлем (женской сумочкой) и в пятый раз «какой-нибудь» артельщик, совершенно неожиданно предстающий

как шедевр изобразительности, как портрет изумительный по своей пластике, глубине и лаконизму.

Артельщик, русский человек в демикотоновом сюртуке с талией на спине... Здесь Гоголь продолжает ряд «мануфактурных» эпитетов. Вслед за фризовой шинелью возникает *демикотоновый сюртук*, то есть хлопчатобумажный, обычно белый. Артельщик в белом сюртуке, словно призывая нас полюбоваться своей обновой, поворачивается к нам спиной, и тут выясняется, что его и так далеко не «шейно-бутылочная» талия вообще залезла на спину (деталь покроя). Новый поворот показывает узенькую бородку артельщика и поясняет, что тот всю жизнь живет на живую нитку (метафора).

Прожить жизнь на живую нитку – значит ничего из своей жизни не «сшить», все время кроить, пороть, перекраивать, намечивать, снова распускать, вечно ходить в нитках... Делать много, но бестолково. Не доводить до конца начатое. Написал – стер, напечатал – порвал, склеил – выбросил. И все упования – на завтра. Завтра получится. Но настает долгожданное завтра, и все повторяется как вчера.

«Прожить жизнь на живую нитку» – формула русской судьбы.

Гоголь вывел закон судьбы, однако автору этого мало. Он реализует метафору, прибегает к сложной стилистической фигуре: заставляет метафорическое воплотиться буквально. Жизнь, прожитая на живую нитку, предстает даже не расползающимся демикотоновым сюртуком, а самим артельщиком, *в котором все шевелится: спина, и руки, и ноги, и голова.*

Вот в чем гений Гоголя.

Он протягивает свою поистине живую нитку через судьбу человека, его сюртук и саму плоть. Без всякого натурализма плоть раздвигается: *все шевелится, и все шевелится* отдельно друг от друга. Как будто между головой и спиной, плечами и руками, ногами

и туловищем образуется свободное пространство, возникают допуски, зазоры, люфты... И все это шевелящееся существо *учтиво проходит по тротуару*. Заметьте: не как-нибудь, а именно *учтиво* – ведь идет он по главной улице столицы.

Вспомните о вертлявых девчонках из «Парада педагогики». Их вертлявость обогатила прямолинейное движение марширующих шеренг, придало ему артистичное разнообразие.

Теперь новое различие: шевелящееся перемещение. Оно настолько воздушно, что едва ли оставляет на тротуаре какие-либо следы. Их в тексте и нет.

Еще упомянут *низкий ремесленник; больше никого не встретите вы на Невском проспекте*.

Вот, пожалуй, и все, что можно сказать о «пустоте» – то есть о времени после четырех часов дня.

СУМЕРКИ

Но как только сумерки упадут на дома и улицы и будошник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь, а из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют показаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться. Тогда настает то таинственное время, когда лампы дают всему какой-то заманчивый, чудесный свет.

Время сумерек отмечено четкой начальной деталью: будошником в рогоже, зажигающем фонарь. Образ фонаря возникнет еще не раз, а пока Гоголя не отпускает глагол *шевелиться*. Вслед за шевелящимся артельщиком расшевеливается и весь уснувший было Невский проспект, а признак его пробуждения – *те эстампы*, которые предвосхищают ближайшие цели новых фланеров, вот-вот готовых появиться при свете фонаря.

Воздух электризуется. Пробуждение переходит в возбуждение.

Невский проспект превращается в ...

НЕРВНЫЙ ПРОСПЕКТ

Вы встретите очень много молодых людей, большую часть холостых, в теплых сюртуках и шинелях. В это время чувствуется какая-то цель, или лучше что-то похожее на цель. Что-то чрезвычайно безотчетное, шаги всех ускоряются и становятся вообще очень неровны. Длинные тени мелькают по стенам и мостовой и чуть не достигают головами Полицейского моста. Молодые губернские регистраторы, губернские и коллежские секретари очень долго прохаживаются; но старые коллежские регистраторы, титулярные и надворные советники большую часть сидят дома, или потому, что это народ женатый, или потому, что им очень хорошо готовят кушанье живущие у них в домах кухарки – немки.

Настает время озабоченных своим телесным здоровьем холостяков.

Холостяки утепляются. На них теплые сюртуки, шинели с выкроенным по последнему парижскому лекалу хлястиком. Цель гуляющих в сумерках слишком обща (поправить здоровье), и далеко еще не достигнута (с кем?). Отсюда безотчетность, нервность, неровность, мелькание взбудораженных теней.

Хорошо старым регистраторам. Они свое отгуляли, переженились, а ежели кто и разволнуется по-холостяцки, то ненадолго, поскольку кушанье, которое готовят *живущие у них в домах кухарки-немки*, прекрасно успокаивает нервы.

Однако и среди маститых старцев встречаются уникамы, каких не удержат дома ни жена, ни разносолы. Им нужны ...

ИЗДАЛИ ЗАВИДЕННЫЕ ДАМЫ

Здесь вы встретите почтенных стариков, которые с такою важностью и с таким удивительным благородством прогуливались в два часа по Невскому проспекту. Вы их увидите бегущими так же, как молодые коллежские регистраторы, с тем, чтобы заглянуть под шляпку издали завиденной

дамы, которой толстые губы и щеки, нащекатуренные румянами, так нравятся многим гуляющим, а более всего сидельцам, артельщикам, купцам, всегда в немецких сюртуках гуляющим целою толпою и обыкновенно под руку.

«Стой!» закричал в это время поручик Пирогов.

Новый контраст: в два часа дня важно-благородный старик, чинно вышагивающий перед Гостинным двором – вечером он же низко стелющийся над тротуаром, как гончая, вынюхивающая свежий след пропорхнувшей только что куропатки.

У дам, видных издали, толстые губы и щеки, нащекатуренные румянами... Как вам нравится эта звукопись: нащекатуренная щека? Вы видите, что слово щека уже вмуровано в слово щекатурка? Эта звукопись определенно нравится многим гуляющим. К ней тянутся не только артельщики (гуляющий артельщик естественно льнет к нащекатуренной щеке). Ее не пропустят мимо ни сидельцы, ни купцы в немецких сюртуках, бродящие целою толпою и обыкновенно под руку.

Не пропустил ее и поручик Пирогов, внезапно воскликнувший: «Стой!»

Но здесь блестящий променад обрывается, чтобы уступить место амурной охоте. Начинается собственно повесть, закручивается интрига, разворачивается сюжет.

Однако все это не имеет уже никакого отношения к нашему променаду и потому – антракт.

ТРЕТИЙ АНТРАКТ

Поэзия остается самой собой до тех пор, пока она не торопится ни за каким результатом. Целесообразная поэзия такая же нелепость, как, скажем, бесцельная геологоразведка.

Невский проспект описан не с тем, чтобы чего-то достичь, кого-то увековечить, а кого-то развлечь. Он не развлекает, не увековечивает и не достигает никакой практической цели.

Для чистого «шоу» он достаточно сложен и слишком бессюжетен (в рамках нашего рассмотрения). Ни одного исторического персонажа не упомянуто. (Некоторые литературные имена возникают в сюжете, а на проспекте их нет).

И какую цель преследует автор, час за часом наблюдая перемены на обозреваемой дистанции проспекта?

У художника такого ранга, как Гоголь, есть внутренняя творческая задача, может быть, безотчетная, не всегда осознаваемая, но она есть, и эта задача состоит в поэтизации картины Творения. Я не могу ни восхититься тем, что я вижу, или не могу ни содрогнуться (тогда речь пойдет о поэзии распада, запустения, разлуки). Это сугубо внутренний импульс. Он мне никем не навязан. Он вызван во мне самим бытием.

Акт художественного творчества есть явление природы. Духовной природы. А наше отношение к нему, стремление им проникнуться есть попытка это явление осознать.

Вчитываясь в Невский проспект, мы открыли для себя мир художественных средств, приемов изобразительности и музыкальности, использованных мастером для решения поэтической задачи. Мы задумались о многом, ускользающим из поля зрения при беглом чтении; о том, что лежит внутри текста, в его глубине. А переход от поверхностного проскальзывания к погружению вглубь материала есть качественный поворот нашего сознания. Мы побывали не на Невском проспекте, а в Невском проспекте. Мы полностью в него погрузились и пока не собираемся всплывать.

Слышите звонок? Поспешим в зал.

Начинается последний...

ЧЕТВЕРТЫЙ АКТ

МИРАЖИ

О, не верьте этому Невскому проспекту!

Я всегда закутываюсь плащом своим, когда иду по нем, и стараюсь вовсе не глядеть на встречающиеся предметы. Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!

Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат? – Ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка.

Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строящеюся церковью, судят об архитектуре ее? – Совсем нет: они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой.

Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера? – Совсем нет, он говорит о Лафэте.

Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. Менее заглядывайте в окна магазинов: безделушки, в них выставленные, прекрасны, но пахнут страшным количеством ассигнаций. Но боже вас сохрани заглядывать дамам под шляпки! Как ни развлекайся вдали плащ красавицы, я ни за что не пойду за нею любопытствовать. Далее, ради бога, далее от фонаря! И скорее, сколько можно скорее проходите мимо. Это счастье еще, если отделаетесь тем, что он зальет щегольской сюртук ваш вонючим своим маслом».

Два героя повести – художник Пискарев и поручик Пирогов встретили на вечернем Невском двух дам и пустились за ними вдогонку. Для Пирогова все завершилось фарсом: за даму-немку его, – офицера, – крепко выпороли немецкие ремесленники. Он перенес это как досадное приключение и в тот же вечер уже резвился в купеческом собрании, отличившись в мазурке. (Такой психологический пируэт восхитил в свое время Пушкина).

Не то художник Пискарев. Он пережил душевное потрясение, разочаровался в своей любви и свел счеты с жизнью. Страсть к незнакомке погубила его.

Невский проспект обманул гоголевских героев. Пискарева – смертельно. Мишура облетела, штукатурка осыпалась. Щека под ней обернулась ядовитым яблочком юной ведьмочки.

Но Невский проспект обманул и автора.

О, не верьте этому Невскому проспекту!» – вырвалось у Гоголя, когда в конце повести он сам появился на тротуаре.

Троекратное *всё* – окончательный приговор, полное развенчание. *Всё* – обман, мечта, не то. И здесь, как в самом начале Увертюры, сперва следует общее суждение, а потом его обоснования. Их тоже три.

Только кажется, что господин в сюртучке очень богат. *Он весь состоит из своего сюртучка.*

Только воображается, что два толстяка толкуют о церковной архитектуре. Они говорят про двух ворон, севших напротив.

Только мнится, что энтузиаст рассуждает о своей жене. На самом деле он философствует о Лафаэте (командующем французской национальной гвардией).

Четвертый козырь – дамы... Впрочем то, что они притворны, по Гоголю, доказательств не требует.

Свет фонаря нужен Невскому не для того, чтобы прояснить истину, а для того, чтобы замаскировать обман, посеять миражи.

Далее, ради бога, далее от фонаря! – означает: «Далее, ради бога, далее от Невского проспекта!» Не верьте ему, ибо ...

НЕВСКИЙ ЛЖЕТ

Но и кроме фонаря все дышит обманом. Он лжет во всякое время, этот Невский проспект, но более всего тогда, когда ночь сгущенной массой наляжет на него и отделит белые и палевые стены домов, когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валяются с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях и когда сам демон зажигает лампы для того только, чтобы показать все не в настоящем виде.

Ложь Невского доказана в «Миражах», а тут автор уже просто, как заклинание, повторяет слова об иллюзорности витринного ликования и напоследок дает фантастически

живописный портрет ночного Петербурга; предвосхищая весь европейский импрессионизм; портрет города, где *сгущенная масса ночи* отделяет белое и палевое, где *в гром и блеск валяются* (глагол) *с мостов мириады* (гипербола) *карет, фореиторы кричат и прыгают на лошадях*, и надо всей этой клокочущей, валящейся бездной блеска, мрака, огней *сам демон зажигает лампы*, а смысл его возжигания – обмануть, *показать все не в настоящем виде*.

РАЗЪЕЗД

Представление окончено. За один день перед нами прошла «вся Россия», и ход ее был выверен автором по часам. Суммируем слагаемые этого шествия.

Расписание

движения пешеходов по Невскому проспекту

Время	Кто движется?	Где? Куда?
Самое раннее утро	Старухи, сострадательные прохожие, нищие; «сонный ганимед»	К церквам У кондитерской
Утро	Нужный народ – мужики; чиновник с портфелем; старики, старухи; мальчишки-молнии	На работу; в департамент; никуда; по клиентам
От полудня до 2-х часов дня	Дети, Джонсы, Коки; нежные мужья, слабонервные подруги; почтенные господа; чиновники по особым поручениям; море мотыльков; улыбки; жуки мужеского пола; порядочные люди со странными привычками	Собственно блестящий променад.

От 2-х до 3-х часов по полудни	Экспонаты главной выставки	Пик променада.
3 часа по полудни	На Невском – весна! Чиновники в зеленых вицмундирах	Скорей-скорей домой – обедать!
С 4-х часов до сумерек	Швея, добыча повытчика, чуждак, англичанка, артельщик, ремесленник	Кто – куда.
Сумерки	Будошник в рогоже Молодые холостяки, почтенные старцы, сидельцы, артельщики, купцы, поручик Пирогов...	Зажигать фонари. За издали завиденными дамами.
Вечер	Гоголь, закутанный в плащ; господин в сюртучке, два толстяка; энтузиаст; «эти дамы»	Подальше от Невского! Моцион перед сном; беседа о воронах; эксцентрика на одном месте на работу
Ночь	Мириады карет, форейторы Демон	В театры, из оных. В маскарады и прочее! Повсюду

Невский день начат наездом старух на предупредительные церквы и завершен пассами полночного демона,

зажигающего никому не ведомые «лампы», потому что все фонари уже давно зажжены будошником в рогоже.

Ночь распростерта как путь между грехом и молитвой.

Завтра настанет новый день, но тот – вчерашний – не отойдет в небытие. Он обессмертен и принадлежит вечности.

Весь арсенал стилистических средств, которыми располагает Гоголь, (повтор, контраст, сравнение, гиперболола, многозначный глагол, расширительный эпитет, шутка, оксюморон, звукопись, ритм...) – все работает на художественный образ – экономно-расточительный, упорядоченно-небрежный, обобщенно-подробный.

В природе гоголевского дара – отобрать одну-две, ну, четыре..., максимум восемь! – деталей, подать их во всей живописности, музыкальной красе, нанизав на невидимую ось повторов, затянув в тугую воронку ритма, прихотливо перевив цепочками придаточных предложений, и вдруг подытожить лаконичным *всё: всё*, что ни есть на свете бежит, летит, стремится туда же и к тому же, о чем только что так подробно говорилось.

Деталь может пышно ветвиться, обрастая новыми впечатлениями, а может быть подана единственным штрихом.

Гоголь знает тайну золотого слова, когда один глагол, один эпитет превращают в самородок пустую пористую породу проходной фразы. Гоголю ведома и тайна золотого молчания, недосказанности, смысловой паузы. Печаль его улыбчива; улыбка печальна. Он владеет всем спектром смеха: от дружеского подтрунивания до трагического сарказма.

Сгущенность его поэтического пространства фантастична: «вся Россия» на ста метрах Невского проспекта. И вместе с тем никто не задыхается, всем хватает здесь воздуха, потому что это – озон, след духовной грозы, разыгравшейся в сердце Гоголя, населившего поэзией лощенные невские тротуары.

В произведении искусства стиль и смысл неразделимы.

Бессодержательный стиль такой же нонсенс, как и не оформленный смысл.

Да, на самом деле стиль и смысл – одно, а разъединять их можно лишь для пущей наглядности, для укрупнения деталей с тем, чтобы, рассмотрев подробности, снова увидеть все в целом, но не так, как мы видели это целое раньше – при беглом чтении, а внимательно, с пониманием всех тонкостей того, о чем идет речь.

Об этом мы и толковали.

Пушкин назвал «Невский проспект» «самым полным» из созданий Гоголя той поры.

МАСКИ СМЕХА В ТЕАТРЕ КОЗЬМЫ ПРУТКОВА

ПРУТКОВ

Увымышленного сочинителя Козьмы Петровича Пруткова (1803–1863) был один воображаемый родитель – Прутков Петр Федотович (даты жизни остались в благодарной памяти сына) и четыре реальных духовных отца: Владимир, Алексей, Александр Михайловичи Жемчужниковы и Алексей Константинович Толстой (их двоюродный брат).

Родом Козьма с Русского Севера. Детство его прошло в усадьбе под Сольвычегодском, откуда он был сдан родителем в гусары с целью строго воспитательной: отвадить от сочинения рифмованных вольностей. Дело в том, что «рано развернувшиеся литературные силы» подвигли Козьму к написанию басни «Священник и гумиластик» (резинка), в которой автор от имени головастика наставлял на путь истинный своего домашнего учителя – иерея Иоанна Пролептова. Иерей оценил как талант подрастающего баснописца, так и его бесцеремонность, черкнув на тексте: «Бойко, но дерзновенно». Родитель же, ничтоже сумняшеся, надавал Козьме подзатыльников и отправил в армию. Так первая публикация в семейном кругу принесла автору первые огорчения. Дебют оказался слишком задиристый и потому неудачный.

Три года покрасовался отцовский отпрыск в гусарах, после чего вышел в отставку, перебрался в столицу и сменил военное поприще на гражданскую стезю, поступив

в Санкт-Петербургскую Пробирную Палатку.¹ Она состояла при министерстве финансов и сотрудники ее занимались клеймлением золотых и серебряных слитков, а так же учинением разных проб. Там Прутков дослужился до директора, получил орден святого Станислава и почил от нервного удара, случившегося прямо в рабочем кабинете. Что называется, сгорел на работе.

Однако, помимо служебного усердия, он испытывал и другое, высокое горение. Не в ущерб службе преимущественно по 11-м апреля – дням рождения – Козьма позволял себе вспоминать ошибки молодости и вновь грешить перышком. Стишки, басни, пьески и прочая литературная забава сыпалась у него из-под пера как-то не всерьез, как-то потешно – с юмором. А ведь он и не думал шутить! Это опекуны подставляли его своими советами. Это они – духовные отцы – развеселившись, надевали на него разные маски: то ту, то эту. А удобно ли было ему, начинающему писателю, манкировать их мнением? Они – образованные литераторы, родовитые господа. Один из них даже друг Наследника престола! И что же? Вначале они прокатили Козьму с водевилем про моську в Александринском театре, потом вознесли на российский Парнас баснями и стихами, которым смеялся весь честной народ. Но – хвала Небесам! – именно попечители ухватили за хвост, добыли ему жар-птицу славы, а ее домогался он с малолетства.

Женитьба на девице Антониде Платоновне Проклевтантовой разрешилась рождением семерых лиц мужского пола и шести женского. Некоторые сыновья унаследовали частицу творческой натуры отца, но по большому счету природа на них отдыхала. Ни той бойкости, ни той дерзновенности, ни – главное – того размаха они уже не явили.

¹ Слово «палатка» Козьма Петрович вопреки фамильярной грамматике всегда писал с большой буквы из благодарности этому почтенному учреждению: Палатка была его поилицей и кормилицей.

В целом жизнь Козьмы Пруткова удалась.

Достойный генеральский пост. Благосклонное внимание начальства и благоговейный трепет подчиненных. Семнадцатикомнатная квартира в центре Петербурга на Казанской улице – прямо в здании Пробринной Палатки. Переменчивый прижизненный и умопомрачительный посмертный литературный успех. Тринадцать человек детей!

Воистину, гения должно быть много¹.

Располагая в качестве наставников целым Опекунским советом, Козьма Петрович выразил себя с невообразимым разнообразием. Как стихотворец и баснописец, драматург и публикатор произведений собственного деда, автор афоризмом и детский писатель. Он обещал напечатать и опусы отца Петра Федотовича. Но жизни не хватило. Читателям пришлось терпеть. Говорят: обещанного три года ждут. Нам же довелось прождать не три, а полтора. Но не года, а века. Пока наследие Петра Пруткова («Венок Пленире». Пятнадцать сонетов) увидело свет трудами совсем другого публикатора.²

ПОПЕЧИТЕЛИ

Прежде чем обсуждать творчество виновника торжества, уделим внимание его опекунам – тем, кому обязан он своей литературной жизнью и неувядаемой славой.

По духовной родословной – опекунам – Козьма Прутков принадлежит к высшей аристократической элите русского общества.

¹ Любителям неторопливого хода событий; ценителям нюансов, кои и составляют самую прелесть бытия, от души советуем припасть к живительному источнику – книге: Алексей Смирнов. Козьма Прутков: Жизнеописание. СПб. Вита Нова. 2009. или к ее более доступному переизданию: Алексей Смирнов Козьма Прутков. М., Молодая гвардия. Серия «Жизнь замечательных людей». 2011.

² Алексей Смирнов Прутковиада. Новые досуги. СПб. Вита Нова. 2009.

История дворянского рода Жемчужниковых прослежена на протяжении пятисот лет в тринадцати коленах¹.

Из родословной следует, что Алексей Михайлович Жемчужников (1821–1908) – выпускник императорского Училища правоведения был известным поэтом, хотя свой первый сборник издал на склоне лет. С 1900 года он – Почетный член Академии наук.

Александр Михайлович (1826–1896) закончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета, служил вице-губернатором в Пензе и Пскове, губернатором в Вильно.

Владимир Михайлович (1830–1884) получил образование на филологическом факультете Санкт-Петербургского университета, участвовал в Севастопольской кампании, служил в министерстве путей сообщения.

Их двоюродный брат Алексей Константинович Толстой (1817–1875) происходил из знатнейшего рода Толстых, в котором были и сподвижник Петра I сенатор, министр Петр Толстой; и такая одиозная фигура как Федор Толстой («Американец»), прогремевший своими бесчисленными дуэлями и авантюрами; и другой Федор Толстой – скульптор, медальер, живописец, вице-президент императорской Академии художеств. Среди родственников – опора самодержавия, министр и президент всего и вся Дмитрий Толстой. Троюродным братом Алексею приходился Лев Толстой.

Что касается Алексея Константиновича, то стараниями родни он делал блестящую карьеру: военную и придворную. Стал церемониймейстером двора – распорядителем дворцовых церемоний. В детстве он был товарищем игр будущего императора Александра II. Их дружба продолжалась всю жизнь.

Невероятно, но факт: массу усилий Алексей Толстой потратил на то, чтобы прервать свое карьерное восхождение и полностью посвятить себя литературному творчеству. Это ему удалось.

¹ Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 17.

Невероятно, но факт: будучи приближенным государя, видясь с ним чуть ли не ежедневно, Толстой убеждал Александра в необходимости отменить крепостное право, хотя лично ему, Толстому, крестьянская реформа не сулила ничего, кроме лишения помещичьих благ. Это ему удалось.

Невероятно, но факт: в золотой век русской литературы он, обласканный Фортуною барин-сибарит, на равных боролся с Некрасовым за право быть первым поэтом России. Его драматургия, его лирика, его сатирические поэмы принесли ему мировую славу.

Свое моральное и эстетическое credo он выразил в письме итальянскому историку литературы де Губернатису: «Что касается нравственного направления моих произведений, то могу охарактеризовать его, с одной стороны, как отвращение к произволу, с другой – как ненависть к ложному либерализму, стремящемуся не возвысить то, что низко, но унижить высокое. Впрочем, я полагаю, что оба эти отвращения сводятся к одному: ненависть к деспотизму, в какой бы форме он ни проявлялся. Могу прибавить еще к этому ненависть к педантической пошлости наших так называемых прогрессистов с их проповедью утилитаризма в поэзии. Я один из двух или трех писателей, которые держат у нас знамя искусства для искусства, ибо убеждение мое состоит в том, что назначение поэта – не приносить людям никакую непосредственную выгоду или пользу, но возвышать их моральный уровень, внушая им любовь к прекрасному, которая сама найдет себе применение безо всякой пропаганды».

МАСКАРАД

Однажды братья Жемчужниковы обратились к своему камердинеру Кузьме Фролову, чтобы тот позволил им за хороший гонорар использовать его имя и фамилию в качестве автора книги басен, пьес и стихов. Кузьма поинтересовался, умна ли книга? Нет, ответили братья, совсем глупая!.. И камердинер отказал. Тогда они взяли его имя, поправив Кузьму на более изысканное: Козьма,

а фамилию поменяли на Прутков. Так возник литератор, которого попечители, как показала жизнь, ввели в круг самых знаменитых писателей и одновременно литературных героев, а он обеспечил славу тем из них, кто без него не мог бы на нее рассчитывать.

Через графа Толстого Козьма был в курсе развлечений императорского двора с его охотами, парадами, праздничными фейерверками, балами и особенно маскарадами. Достаточно вспомнить, что сам Толстой познакомился со своей будущей женой Софьей Андреевной именно на маскараде.

Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты...

Царь (Николай Павлович) обожал маскарады, и потому услаждавший его двор – самый пышный в Европе – уделял им внимание не меньшее, чем военным парадом. Можно догадаться, что атмосфера розыгрышей, присущая маскарадным действиям и совпавшая с годами молодости опекунов, расположила их, меняя маски на Козьме, излить переполнявшую их энергию постижения жизни. А когда молодость ушла, погасло веселье, канули маскарады, то и попечители забыли своего Козьму. Для Алексея Жемчужникова он остался всего лишь эпизодом, домашним экспромтом. Для Александра – памятью о былых куражах. Толстой же вообще никогда не вспоминал о нем, и если бы не Владимир, опубликовавший том избранного (1884), едва ли б до нас дошло

Имя славное *Пруткова*,
Имя громкое *Козьмы!*¹

¹ Козьма Прутков Сочинения. Статья и примеч. А. Е. Смирнова, ил. А. Н. Аземши. – СПб.: Вита Нова. 2011. С. 17.

Но поскольку дошло, без счета изданное-переизданное в поколениях, как и подобает писателю-классику, то вернемся в Петербург середины XIX века.

Представим себя участниками дворцового маскарада, его нарядной круговерти и обратим внимание на осанистого, плотного господина, время от времени выходящего из зала, чтобы вернуться в новой маске, дополняющей его творческий облик.

«РЕЗОНЕР»

Прутков был вызван к жизни Крыловым.

В «Биографических сведениях о Козьме Пруткове» читаем:

«... Алексей Жемчужников и брат его Александр ободрили его (Пруткова. – А. С.), склонив заняться сочинением басен. Он тотчас возревновал славе И. А. Крылова, тем более, что И. А. Крылов тоже состоял в государственной службе и тоже был кавалером ордена св. Станислава 1-й степени. В таком настроении он написал три басни: «Незабудки и запятки», «Кондуктор и тарантул», «Цапля и беговые дрожки»...»¹

Баснописцами не рождаются. Рождаются поэтами. А баснописцами становятся, обзаведясь внушительным брюшком. Причиной тому – подчинившиеся рассудку собственные страсти да еще пиры горой в господских усадьбах у широких, как их застолья, хозяев-хлебосолов. Баснописец – это поэт с брюшком. Крылов родился поэтом, прошел через положенные поэту страдания и стал баснописцем, снискавшем всемирную славу. Именно к ней и возревновал Козьма. Позже он напишет: «... я хочу славы. Слава тешит человека. Слава, говорят, «дым»; это неправда»². Как литератор, он сразу появился на свет «с брюшком» – сразу начал с басен.

¹ Там же. С. 418, 419.

² Там же. С. 9.

Уточняю: Прутков родился из ревности к славе Крылова.

Духовные отцы будущего гения не могли пережить того обстоятельства, что они – такие молодые, такие талантливые, такие балагуры, а вся слава у «дедушки Крылова», у сочинителя времен Екатерины Великой, который даже в присутствии Пушкина умудрялся оставаться любимцем публики, литератором номер один. Конечно, ревность эта была наигранной, не серьезной. Опекуны прекрасно понимали, с кем они имеют дело. Слишком яркой была одаренность их воображаемого соперника: его органичность, композиционная хватка, потрясающее чувство языка. И тем не менее они решили сразиться с ним на его же поле – на поле басни. Правда, не будь дураками, они пошли на хитрость. Вместо того, чтобы пополнять крыловский зоопарк и упражняться в чтении традиционных моралей, братья сочинили несколько пародий на басни Крылова, умножив юмор оригинала юмором пародических перепевов. Успех первых трех напечатанных в «Современнике» опусов (еще без подписи Пруткова) превзошел все ожидания. И читатели и критики дружно рукоплескали. Что же нового они обнаружили в журнальной публикации?

Если Крылов вослед Лафонтену, а Лафонтен вослед Эзопу высмеивали под масками зверей человеческие пороки, то Прутков смеялся над резонерством жанра, сам надев на себя маску резонера. Фактически он предложил новый тип басни, в котором подтруниванию подвергались не столько людские пороки, сколько форма их осуждения: литературный жанр – его стиль, его назидательный пафос.

«ПРОФАН»

Во всех трех баснях резонер предстает круглым дураком, свидетелем самоочевидного. Что он утверждает? Лечи мозоли камфарой. Не пускайся в путь без денег. Будь тем, кто ты есть.

По словам попечителей, особенность Пруткова в том, что он постоянно «ломится в открытые двери». С умным видом изрекает трюизмы. Он – проповедник ходячих истин.

Представьте себе компанию образованных людей, перед которыми выступает назидательный их профан. В ограниченных дозах это смешно, особенно, если профан – литературный герой, и всегда есть возможность прихлопнуть его обложкой. Вот примеры «плодов» таких «раздумий»; того, что профанирующий автор громко величал «афоризмами».

Начиная свое поприще, не теряй, о юноша! драгоценного времени.

Лучше скажи мало, но хорошо.

Чем скорее проедешь, тем скорее приедешь.

*Детям, у коих прорезываются зубы,
смело присоветую фиалковый корень!¹*

Эта резонерская дурь составляет важный аспект прутковского юмора.

Попечители наглядно показывают нам со стороны, как мы глупы, когда мы банальны. Почему болтун производит впечатление профана? Потому, что болтовня, если она не вранье, есть повторение общих мест. Болтун ничего не знает толком, по существу. Вот он и трещит, вот он и стрекочет, нанизывая одну банальность на другую. У кого нет своего, тот довольствуется общеизвестным. По справедливому замечанию Козьмы

Болтун подобен маятнику: того и другой надо остановить.

«АБСУРДИСТ»

Оттуда вообще возникла эта идея – облекать тривиальное в форму законченного высказывания, произносимого с нарочитой серьезностью?

Ответ мы находим в ранних шалостях Алексея Толстого. Скажем точно: в его пьеске «Semikolon» («Точка с запятой»).

¹ Высушенный корень ириса испокон веку прописывали детям чесать десны, чтобы унять зуд, когда режутся зубки.

Из реплики Герцога:

*Если поскользнешься и утонешь,
то можешь легко лишиться жизни.¹*

Из реплики Генуэзца:

*Если бы нам можно было пройти поперек,
то, я уверен, мы бы перестали ходить вокруг.²*

Не отсюда ли – из домашних экспромтов – вырос прутковский пафос самоочевидного?

Банальностям противоположна оригинальность. Но оригинальное в устах Козьмы раздувается в такой гротеск, что становится абсурдным. Истоки этого абсурда лежат в той же «Точке с запятой». Смотрите, как Толстой в ремарке к Прологу строит нелепейшее пространство со смятыми масштабами.

«Пустынное место. На первом плане урыльник³, а в нем демижур⁴. Герцог Мендоза идет по краю (горшка. – А. С.), а перед ним генуэзец Рахманов с фонарем. В урыльнике плывет корабль на всех парусах»⁵.

Не из этой ли юношеской «галиматьи» возникла пародия на водевиль «Фантазия», в которой к воспитаннице Лизаньке сватаются шесть женихов? Это бы еще что, да у старухи-воспитательницы пропала любимая моська Фантазия, и старуха предлагает руку Лизаньки тому из

¹ Алексей Смирнов Козьма Прутков: Жизнеописание. СПб., 2010. С. 107

² Там же.

³ Опростоволосится тот, кто по звучанию слова «урьльник» примет его за умывальник (то, что «у рыла» – возле лица). На самом деле, «урьльник» (или «урильник») происходит от латинского *urina* – моча и означает вовсе не умывальник, а совсем наоборот: ночной горшок.

⁴ Сумерки, *франц*

⁵ Там же.

женихов, кто отыщет собачонку. Послушаем, как звучит дальнейшее в изложении очевидца – театрального критика той поры.

«Действие происходит в лесу. Гром, молния, дождь и завывание ветра. Оркестр играет бурю из «Севильского цирюльника». По сцене бегают разные собаки. Женихи решаются каждый изловить какую-нибудь собаку, и, окарнав ее так, чтобы она походила на моську, представить на милостивое усмотрение старухи. Все они являются к ней, кто с подстриженным пуделем, кто с бритой шавкой, кто с бесхвостым стриксом, Миловидов даже с картонной моськой, купленной в игрушечной лавке...»¹

А теперь вообразите роскошный зал Александринского театра, императора в ложе, кипящий партер, дам с веерами и лорнетками, мужчин во фраках и такую фантазмагорию на сцене! Пьеса, не выдержав до конца и одного представления, была запрещена как издевательство над публикой, как величайшая глупость, то есть абсурд.

Уже известное нам уточнение (Прутков родился из ревности к славе Крылова) мы можем дополнить: а если иметь в виду не человеческие страсти, но юмористические приемы, то Прутков родился из резонерской банальности и абсурда.

«ГОНИМЫЙ ПОЭТ»

Эту маску Прутков примерял не раз.

Абсурд, аффект, гротеск – три китеныша, на которых зиждется стихотворение «Мой портрет», открывающее Полное собрание сочинений Козьмы Пруткова. В нем автор впервые олицетворяет себя с гонимым поэтом.

Когда в толпе ты встретишь человека,
Который наг...²

¹ Ф. Кони Пантеон. 1851. Кн. I. Театральная летопись. С. 12, 13.

² Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 15.

Немедленно следует сноски: «Вариант: «На моем фрак».

Неважно одет поэт или раздет. Главное соблюдение крассогласия: *наг – фрак – шаг...* Не в сути дело. Дело в рифме. Маленький урок формализма. Попутный, шуточный. А следом – портрет стихотворца, «чей лоб мрачнее туманного Казбека, // Неровен шаг»; «власы подняты в беспорядке»; он не говорит, он вопиет; «дрожит в нервическом припадке»... И – вдруг нечто прямо противоположное:

В моих устах спокойная улыбка,
В груди – змея!

Аффект разрешается абсурдом. Вздрыбленные «власы», как сумасшедшая корона, «подняты» над «спокойной улыбкой», а всегдашняя «нервическая» дрожь совпадает с холодной расчетливостью «змеи»!

Это не поэт, а химера.

И пока он в «припадке» – в пифической власти вдохновения, – его язвят и язвят зоилы – ничтожные критиканы, а дурни треплют лавровые веточки, которыми он украшает виски:

... Толпа венец его лавровый
Безумно рвет.

Да, венец! Ибо ему нечего краснеть за себя, но есть чем гордиться. Пусть глупцы и профаны прикрывают свои достоинства фиговыми листками. Достоинство поэта – его разум, обрамленный священным лавром!

Та же тема возникает в мистерии «Сродство мировых сил». Из монолога Поэта:

Меня людей преследует вражда;
Толкает в гроб завистливая злоба!
Да! есть покой, но лишь под крышей гроба;
А более нигде и никогда.

О, тяжелы вы, почести и слава!
 Нещадны к вам соотчичей сердца!
 С чела все рвут священный лавр венца,
 С груди – звезду святого Станислава!¹

Даже ордену завидуют негодяи.

Однако порой гонимый поэт не выдерживает продолжительности гонений и переходит в контрнаступление.

И, злобы исполнясь, как грозная туча,
 Стихами я вдруг над толпою прольюсь:
 И горе подпавшим под стих мой могучий!
 Над воплем страданья я дико смеюсь.²

Но толпа не понимает. Она костит поэта, забыв, что перед ней не просто сочинитель – мастер стиха, но одновременно и директор Пробирной Палатки – мастер клеймления золотых и серебряных слитков. О, горе нам, горе! Что и кого мы клеймим?.. Мы всегда клеймим самое драгоценное, что у нас есть – наши металлы, наших золотых поэтов, серебряных песнетворцев... И возвращаясь к образам «Моего портрета», снова увещевая толпу, Козьма восклицает:

Постой!.. Скажи: за что ты злобно так смеешься?
 Скажи: чего давно так ждешь ты от меня?
 Не льстивых ли похвал? Нет, их ты не дождешься!
 Призванью своему по гроб не изменя,
 Но с правдой на устах, улыбкою дрожащих,
 С змеею желчное в изношенной груди,
 Тебя я наведу в стихах, огнем палящих,
 На путь с неправого пути!³

¹ Там же. С. 355, 356.

² Там же. С. 22

³ Там же. С. 88.

Мировая скорбь, презрение к непосвященным, гордое одиночество – вот те атрибуты романтической поэзии, которые осмеивает Прутков. Но в отличие от изверившихся романтиков он еще надеется свернуть толпу с неправого пути, ибо Прутков – большой оптимист.

Развито в нем и чувство справедливости, когда в другом откровении, заклеив толпу, он уравнивает гнев против нее анафемой поэтам. Впрочем, анафема эта, по счастью и по особенной прутковской логике, завершается вдруг самым добросердечным панегириком.

В поэте ты (читатель. – А. С.) видишь презренье и злобу;
 На вид он угрюмый, больной, неуклюж;
 Но ты загляни хоть любому в утробу, –
 Душой он предобрый и телом предюж.¹

«ПОДРАЖАТЕЛЬ»

Эта перемена – любимейшая у Козьмы.

Все братья в высокой степени были наделены артистическим даром копирования и проявили свой артистизм в литературной пародии. Тем не менее именно против пародийности принадлежащих ему опусов Прутков возражал и возражал категорически! Он считал себя не пародистом, а подражателем. Согласно его убеждению, подражание несравненно предпочтительней пародии, ибо оно благонамеренно, тогда как пародия вольнодумна, ведь подражание есть повторение уже прославленного, то есть получившего одобрение начальства, а пародия есть насмешка над прославленным, то есть косвенно насмешка над мнением начальства.

В письме к неизвестному фельетонисту «Санкт-Петербургских ведомостей» (1854 г.) Козьма Петрович спорит с оппонентом, муссируя нелюбимое словцо:

¹ Там же. С. 96.

«Ты утверждаешь, что я пишу пародии? Отнюдь!.. Я совсем не пишу пародий! Я никогда не писал пародий! Откуда ты взял, будто я пишу пародии? Я просто анализировал в уме своем большинство поэтов, имевших успех; этот анализ привел меня к синтезису; ибо дарования, рассыпанные между другими поэтами порознь, оказались совмещенными все во мне едином!.. Прийдя к такому сознанию, я решился писать. Решившись писать, я пожелал славы. Пожелав славы, я избрал вернейший к ней путь: подражание именно тем поэтам, которые уже приобрели ее в некоторой степени. Слышишь ли? – «подражание», а не пародию!.. Откуда же ты взял, будто я пишу пародии?!»¹

Разница между подражанием и пародией не в исполнении, а в цели или, как полагал Ю. Н. Тынянов, не в форме, а в функции. Техническая задача у них одинаковая: как можно ближе воспроизвести стиль оригинала. А вот цели разные. Подражатель стремится подняться до оригинала, отсюда он почтителен, благоговеен. Пародист же стремится опустить оригинал, отсюда он шутив, а то и насмешлив. Самая сильная пародия та, что по форме сливается с оригиналом, а функционально противостоит ему.

Судите сами, подражает Козьма Прутков известным поэтам своего времени или пародирует их.

Для примера обратимся к трем авторам, вызывавшим особый интерес Козьмы.

Впереди всех идет Владимир Бенедиктов.

Не исключено, что именно он послужил прототипом биографии Пруткова – поэта-чиновника. Между ними есть ряд параллелей. Козьма был директором Пробирной Палатки, а Владимир – директором Заемного банка. Повидимому, оба пользовались расположением начальства. Оба сочиняли (не в ущерб службе). Но к моменту их знакомства Бенедиктов уже добился славы, а Прутков еще

¹ Там же. С. 11.

нет. Поскольку по мнению Козьмы, собственный путь к славе слишком тернист и долог, то, чтобы его укоротить, надо идти проторенной дорожкой. Вот он и задумал подражать Бенедиктову.

Как поэт, директор Заемного банка стал знаменит на всю Россию. Успех его был огромен. Публика восприняла его как крупного лирика. Не одни только приказчики поставили Бенедиктова выше Пушкина, не замечая, что гармония и красота в стихах директора подменены чрезмерностью и красотой. А Прутков это заметил. Бенедиктов был нарочит, и Прутков это подчеркнул. Что делать! Рецепторы художественного вкуса у оригинала оказались притуплены, а у «подражателя» работали безупречно, навсегда связав бенедиктовские «Кудри» с пародией «Шея».

Бенедиктов

Кудри девы-чародейки,
Кудри – блеск и аромат,
Кудри – кольца, струйки, змейки,
Кудри – шелковый каскад!¹

.....

Прутков

Шея девы – наслажденье;
Шея – снег, змея, нарцисс;
Шея – ввысь порой стремленье;
Шея – склон порою вниз.²

.....

Вслед за Бенедиктовым слово Николаю Щербине – певцу античных красот как понимал их он – потомок украинских казаков и пелопонесских греков. Вот последнее

¹ Бенедиктов В. Г. Стихотворения. М., 1991. С. 58

² Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 52.

восьмистишие его «Письма», посланного, якобы, из беотийской деревни в Центральной Греции.

.....
 Будто в море, я весь погружен
 В созерцанье безбрежной природы
 И в какой-то магический сон,
 Полный жизни, ума и свободы.

Здесь от речи отвыкли уста:
 Только слухом живу я да зрением...
 Красота, красота, красота! –
 Я одно лишь твержу с умиленьем.¹

Прутков пошутил над этой эстетикой так.

.....
 Померанцы растут предо мной,
 И на них в упоенье гляжу я.
 Дорог мне вожделенный покой.
 «Красота! красота!» – все твержу я.

А на землю лишь спустится ночь,
 Мы с рабыней совсем обомлеем...
 Всех рабов высылаю я прочь
 И опять натираюсь елеем.²

Наконец, Алексей Хомяков – основоположник славянофильства, философ, поэт, публицист, человек основательных идей. Между тем заранее заданная идея – враг поэзии. Лирический отклик идет от сердца, а не от разума, и априорность тут плохая помощница. Она сделала смешной концовку хомяковского стихотворения «Иностранка». В нем автор обращается к фрейлине

¹ Щербина Н. Греческие стихотворения. Одесса, 1850. С. 28, 29.

² Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 37.

А. О. Смирновой-Россет, по происхождению итальянке, славит ее красоту, ее душу, осененную светлым ангелом, но сетует на отсутствие в ней русского патриотизма.

.....
 Пою ей песнь родного края, –
 Она не внемлет, не глядит!
 При ней скажу я: «Русь святая!»
 И сердце в ней не задрожит.
 И тщетно луч живого света
 Из черных падает очей:
 Ей гордая душа поэта
 Не посвятит любви своей.¹

Отклик Пруткова безупречен.

Вокруг тебя очарованье.
 Ты бесподобна. Ты мила.
 Ты силой чудной обаянья
 К себе поэта привлекла.
 Но он любить тебя не может:
 Ты родилась в чужом краю,
 И он охулки не положит,
 Любя тебя, на честь свою.²

От этой «не положенной охулки» весь хомяковский пафос киснет на глазах. И это – подражание? Почтительное копирование?..

Конечно, не одна ревность к славе Крылова, не только желание побалагурить, поупражняться в нелепостях и трюизмах заставляли Козьму Петровича братья за перо. Как эстет, как сторонник чистого искусства, он не терпел подмену гармонии нарочитостью; а как этик, – подчиненность

¹ Хомяков А. С. Стихотворения. М., 2005. С. 36.

² Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 46.

лирического движения внушенной идее. При этом обратим внимание на то, сколь тонки, сколь интеллигентны его пародии. В них нет ни тени вульгарности, ничего пошлого. Если не знать, что за ними стоят конкретные прототипы, то можно подумать, что это просто юмористические стихи.

Пародии Пруткова есть школа художественного вкуса.

А памятуя о том, что весь корпус его творений пародичен, то это даже не школа, а целый университет. Однако, помимо всего, пародии Козьмы позволяли формировать гражданскую позицию, объединять читателей в неполитическую партию порядочных людей с чувством юмора, ведь среди многочисленных смен прутковского маскарада была еще одна маска.

«САНОВНИК МЫСЛИ»

Впервые он примерил ее как раз в «Мыслях и афоризмах». Здесь сама форма поучительных изречений дала возможность Козьме явить безапелляционность, гордое самомнение, самодовольство, веру в непогрешимость своих взглядов. Так способен говорить человек, не сомневающийся не только в завтрашнем дне, но и во вчерашнем. Никакой вины за собой он не чувствует; значит, ему не в чем каяться; значит, его прошлое пересмотру не подлежит.

О собственной жизни Прутков мог бы сказать: «Я доволен». Озорной (что простительно) недоросль, красавец (надо думать) гусар, усердный чиновник, дослужившийся до директора проб и клеймлений, чадолюбивый отец, благонамеренный гражданин, гениальный поэт и мыслитель... При этом не надмирный философ, витающий в облаках, не бедный пасынок свободы, а прочно утвердившийся на земле, благоденствующий «сановник в области мысли». Он уверен, что «только в государственной службе познаёшь истину»; что «доблий муж подобен мавзолею»; а «полиция в жизни каждого государства есть».

Пожелай мы настроить его душу на самую важную для него ноту, нам пришлось бы взять камертон, вилочку которого украшала бы гравировка: «Благонамеренность и усердьё». Что же касается вознаграждения за труды, то о нем Козьма мечтал еще смолоду в морали к басне «Звезда и Брюхо».

Но главное: не отставай от службы!
 Начальство, день и ночь пекущееся о нас (так! – А. С.),
 Коли сумеешь ты прийти к нему по нраву,
 Тебя, конечно, в добрый час
 Представит к ордену святого Станислава.
 Из смертных не один уж в жизни испытал,
 Как награждают нрав почтительный и скромный.
 Тогда, – в день постный, в день скоромный, –
 Сам будучи степенный генерал,
 Ты можешь быть и с бодрым духом,
 И с сытым брюхом!
 Ибо кто ж запретит тебе всегда, везде
 Быть при звезде?¹

И все же вершиной его усердия и благонамеренности следует считать «Проект: о введении единомыслия в России». Автор сочинил его в 1859 году в преддверии великой крестьянской реформы, когда отмена крепостного права из дела туманно-отвлеченного вдруг по воле Александра II стала событием ближайшего времени. Козьма Прутков, как персона преданная государю, не мог противостоять принятию манифеста. Однако, будучи дворянином, из сословной солидарности с теми, у кого реформа отнимала известные привилегии, он был не в силах и приветствовать ее. И тогда Козьма Петрович выступил не против реформы, но за создание единомыслящей России. По его волшебной задумке следовало

¹ Там же. С. 68.

учредить правительственный орган печати, устанавливающий «одно господствующее мнение по всем событиям и вопросам», чтобы все остальные органы лишь перепечатывали мнение главного. При этом «Проект» обязывал всех чиновников этот главный орган непременно выписывать, а в противном случае «отнюдь не повышать ни в должности, ни в чины, и не удостоивать (так! – А. С.) ни наград, ни командировок»¹.

«Проект» оказался пророческим и смог воплотиться в жизнь тогда, когда на смену разноголосой монархии к власти пришла сольная партия большевиков.

ПОД НОГАМИ У БОРЦОВ

Деятельность Козьмы Пруткова выпала, как мы помним, на середину XIX века. Тогда тоже, как это ведется и ныне, каждый летописец, наморщив лоб, мог начать свое повествование словами: «В наше трудное время...»

И, правда, в то время русское общество поляризовалось по нескольким антиномиям, составив устойчивые и непримиримые оппозиции. Одну из них образовали западники и славянофилы. Они разошлись друг с другом в понимании любви к Отечеству. Славянофилы полагали, что Россия – мать, у которой следует учиться и воспитываться, тогда как западники считали, что Россия – дитя, которое следует учить и воспитывать. Согласитесь, что любовь сына к матери совсем не та, что любовь отца к дочери. Славянофилы ставили акцент на традиционные отечественные ценности – самодержавие, религиозность, товарищескую общинность, а западники выбрали новые для России приоритеты – культ свободы, верховенство научного знания, индивидуализм.

Козьма Прутков не примыкал к какому-то одному полюсу исключительно. Вообще он ориентировался на позицию начальства. Про него можно было бы сказать:

¹ Там же. С. 190.

западник со славянской душой. Он охотно пародировал как В. А. Жуковского, так и И. С. Аксакова, мешая серьезным борцам исполнять свои полемические приемы. При этом он оказался не «над схваткой», а скорей «под схваткой», как бы путаясь в ногах у борцов.

Другой оппозицией той поры стало противостояние аристократов и разночинцев. К середине столетия дворяне обеднели, а грамотность низших сословий выросла. Это откликнулось тем, что писательство перестало быть привилегией аристократов. В литературу хлынули бывшие семинаристы. Литература опростилась. Исполненный аристократического блеска пушкинский «Современник» при Некрасове подпал под влияние разночинцев, и опекунам Козьмы Пруткова там не осталось места. Отсюда, может быть, и та анафема, которой предает толпу Козьма. Как поэт, он чувствует себя аристократом духа, а толпа (в частности, голодные семинаристы) вместе с лавровым венцом на висках рвет у него из рук и кусок литературного пирога. Правда, некоторая тонкость эволюции состояла в том, что поначалу разночинцы приветствовали Пруткова. Они увидели в нем своего союзника, то есть критика «реликтов пушкинского периода» – литераторов-дворян. Однако скоро стало ясно, что по новым меркам критика эта слишком беззубая, мягкая, дружеская, вообще не выходящая за рамки спора о вкусах. А семинаристы искали юмора хлесткого, социального, злого, устремленного в сатиру, хватающего ювеналов бич. Если писатель-аристократ любил Россию (западник как отец, славянофил как сын), то разночинец прежде всего порицал то зло, которое Россия (неважно дочь или мать) несла себе и миру. Говоря языком Некрасова:

Он проповедовал любовь
Враждебным словом отрицанья.¹

¹ Некрасов Н. А. Стихотворения. М., Л., 1938. С. 31.

Козьма никакой враждебности по отношению к монархии не испытывал и никакой революционностью не пылал. Но дальнейший сдвиг общественного сознания влево сделал его положение еще более щекотливым. Как юмористический писатель он вышучивал заведенный порядок вещей, а в виду нараставшего революционного движения критиковать сторонников монархии означало потакать ее противникам. Но Прутков, повторяем, никогда таковым себя не числил. В оппозиции «революционеры – монархисты» его место четко справа. Объективно же он оказался между двух огней: власти относились к нему с недоверием, а революционные демократы считали устаревшим дворянским либералом, ретроградом и клоуном, который только путает им карты, отвлекая внимание от борцов своими дурацкими трюками. Положение Козьмы Петровича стало хуже губернаторского. Левые толкали его вправо, правые влево. Пятый угол. Что делать в таком случае порядочному господину с утонченным чувством юмора?

КОНЕЦ МАСКАРАДА

Сдвиг влево сопровождался потерей качества. По сравнению с аристократами семинаристы выглядели «образованцами», хотя с ними Прутков еще мог говорить. Когда же на смену демократам пришли материалисты, а затем и проповедники революционного террора, они должны были вызвать у Козьмы просто оторопь. Контрмеры правительства успеха не имели. Россия погружалась в пучину таких демонических начал, среди которых Козьма Прутков себя не нашел. Вот в чем видится секрет его «преждевременного» (а по сути своевременного) ухода. В новой жизненной ситуации он почувствовал себя лишним. В этом дело, а не в упадке «от органических причин», как выразился он сам, и не в том, что опекунам надоело с ним возиться. Был бы отклик – возились.

И он ушел. Это случилось 13 января 1863 года.

Нервический удар последовал во вверенном Козьме Петровичу учреждении за рабочим столом в момент сочинения последнего стихотворения в рабочее время. Что предосудительно. Однако душа директора-поэта не могла отлететь без лирического покаяния, и это извиняет его проступок. Козьма был верен себе до конца, горд своим чином, гением, своей звездой святого Станислава и считал, что каяться ему, в сущности, не в чем. Единственный грех, который он признавал за собою, состоял в том, что иногда он внимал музе в служебные часы, но вдохновению не прикажешь. И все-таки, соблюдая традицию, он попросил прощения у тех, перед кем не только не был виноват, но напротив, кого облагодетельствовал своим присутствием и участием: у Пробирной Палатки, у стихов, пера и бумаги... Сколь приятно просить прощения, не будучи виноватым, столь же, вероятно, легко и прощать невиновного.

Вот час последних сил упадка
 От органических причин...
 Прости, Пробирная Палатка,
 Где я снискал высокий чин,
 Но музы не отверг объятий
 Среди мне вверенных занятий!
 Мне до могилы два-три шага...
 Прости, мой стих! и ты, перо!
 И ты, о писчая бумага,
 На коей сеял я добро!..¹

Еще семь строк, и перышко дикого гуся выпало из рук Козьмы...

Жизнь, отданная государственной службе.
Чиновник умирает, и ордена его остаются на лице земли.
 Жизнь, отданная искусству.

¹ Козьма Прутков Сочинения. СПб., 2011. С. 83.

Благополучие, несчастье, бедность, богатство, радость, печаль, убожество, довольство суть различные явления одной исторической драмы, в которой люди репетируют роли свои в назидание миру.

Дальнейшее общение с последним Козьма Петрович осуществляет крайне редко через медиумов. Мы располагаем всего пятью посланиями.

Впервые он обратился к читателю своего Полного собрания сочинений¹.

Затем последовала эпистола художнику Н. В. Кузьмину².

Потом письмо публикатору неизвестных прутковских творений³.

Обращение к читателю «Примечаний» в петербургском издании⁴.

И, наконец, мнение Пруткова-полемиста по поводу «Великой академической реформы 2013 года»⁵.

На этом мы завершаем не потому, что сказано всё, но потому, что Прутков необъятен, а необъятного, как известно, не обнимет никто.

¹ Сочинения Козьмы Пруткова. СПб., 2011. С. 446–459.

² Козьма Прутков Плоды раздумья. Мысли и афоризмы. Рисунки Н. В. Кузьмина. Ленинград, 1962. С. 69–71.

³ Алексей Смирнов Прутковиада. Новые досуги. СПб. Вита Нова. 2009. С. 122, 123.

⁴ Сочинения Козьмы Пруткова. СПб., 2011. С. 533.

⁵ Алексей Смирнов Партия анекдотов. М., 2016. С. 175 – 177.

ЧЕТЫРЕ ОБЛИКА РУССКОЙ ЭВТЕРПЫ (Пушкин, Некрасов, Фет, Блок)

1

Обращение к музе лирической поэзии или прямое высказывание от ее лица – характерный мотив мировой, в том числе русской, лирики. Стихи, посвященные не обычной земной женщине, но образу идеальному, вымышленно-возвышенному, позволяют поэту в чистом виде воспеть или оплакать свой идеал, откровенно, никого не смущая, выразить интимное, то, что движет чувствами, вдохновляет воображение, определяет художественные и гражданские пристрастия. Тема Эвтерпы – одна из «тестовых» тем лирической поэзии. Попробуем установить, как обнаруживают себя только по одному стихотворению, адресованному богине, некоторые ключевые черты творческой личности, а, совершив такое «тестирование» во времени, удастся ли проследить эволюцию художественного мышления, которая всегда отражает изменения в самосознании общества, по крайней мере, той его части, что способна отзываться на колебания исторической судьбы.

Русская Эвтерпа фантастически многолика. Однако из всех ее обликов мы выберем лишь четыре, хотя бы потому, что четырех воплощений по сути может оказаться достаточно для ответов на вопросы: кто она – эта «тайная дева»: язычница, безбожница, христианка? На что дана ей свирель? Какие звуки она извлекает из нее и зачем?

2

В младенчестве моем она меня любила
 И семиствольную цевницу мне вручила;
 Она внимала мне с улыбкой, и слегка
 По звонким скважинам пустого тростника
 Уже наигрывал я слабыми перстами
 И гимны важные, внушенные богами,
 И песни мирные фригийских пастухов.
 С утра до вечера в немой тени дубов
 Прилежно я внимал урокам девы тайной;
 И, радуя меня наградою случайной,
 Откинув локоны от мирного чела,
 Сама из рук моих свирель она брала:
 Тростник был оживлен божественным дыханьем
 И сердце наполнял святым очарованьем.¹

Двадцатидвухлетний Пушкин находит свою музу на ее «исторической родине», в древней Греции. Она – прекрасная наставница с «семиствольной цевницей». Поэт для нее как дитя. Она забавляется им, благоволит ему, любит его. И это не выдумка, а подлинное ощущение им себя как служителя гармонии, почти безотчетно извлекающего звуки, заповеданные ему царицей Геликона. Если она и заключает в себе «чары», то это святые чары, безгрешное волхованье. Душе Пушкина нужны свобода, искусство, любовь. И она обретает их в своем воображении среди «фригийских пастухов», среди «важных гимнов» и «песен», внушенных ей «уроками девы тайной». Между поэтом и музой нет разлада. Они счастливы. Она улыбается ему, восхищает его простотой и грацией. Он любовно и прилежно внимает ее урокам. Это – языческий рай, явленная миру Аркадия. Не случайно, что она возродилась в России

¹ А. С. Пушкин Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. II. Л., 1977. С. 26.

в Александровскую эпоху, полную, между прочим, античных реминисценций, романтических упований, торжества поэзии; в эпоху, названную «золотым веком» русской Эвтерпы.

3

Но «золотой век» миновал, интерес к поэзии угас. Обществом овладевают гражданские страсти, и лик северной камены изменяется до неузнаваемости.

Некрасов начинает свои признания ей словами, в которых классическая пушкинская аонида – муза эллинского рая оказывается утраченной навсегда, песня ее умолкшей, гармония непознанной, рай потерянным.

Нет, Музы ласково поющей и прекрасной
 Не помню над собой я песни сладкогласной!
 В небесной красоте, неслышимо, как дух,
 Слетая с высоты, младенческий мой слух
 Она гармонии волшебной не учила,
 В пеленках у меня свирели не забыла,
 Среди забав моих и отроческих дум
 Мечтой неясною не волновала ум
 И не явилась вдруг восторженному взору
 Подругой любящей в блаженную ту пору,
 Когда томительно волнуют нашу кровь
 Неразделимые и Муза и Любовь...

Это – экспозиция. Перечень того, чего нет. А что же есть? Как преобразился облик Эвтерпы?

Но рано надо мной отяготели узы
 Другой, неласковой и нелюбимой Музы,
 Печальной спутницы печальных бедняков,
 Рожденных для труда, страданья и оков, –
 Той Музы плачущей, скорбящей и болящей,
 Всечасно жаждущей, униженно просящей,

Которой золото – единственный кумир...
 В усладу нового пришельца в божий мир,
 В убогой хижине, пред дымною лучиной,
 Согбенная трудом, убитая кручиной,
 Она певала мне – и полон был тоской
 И вечной жалобой напев ее простой.
 Случалось, не стерпев томительного горя,
 Вдруг плакала она, моим рыданиям вторя,
 Или тревожила младенческий мой сон
 Разгульной песнею... Но тот же скорбный стон
 Еще пронзительней звучал в разгуле шумном.
 Все слышалось в нем в смешении безумном:
 Расчеты мелочной и грязной суеты,
 И юношеских лет прекрасные мечты,
 Погибшая любовь, подавленные слезы,
 Проклятья, жалобы, бессильные угрозы.
 В порыве ярости, с неправдою людской
 Безумная клялась начать безумный бой.
 Предавшись дикому и мрачному веселью,
 Играла бешено моею колыбелью,
 Кричала: мщение! и буйным языком
 На головы врагов звала господень гром!

Вместо «тайной девы», любящей и счастливой, муза Некрасова неласкова, нелюбима, печальна. Взамен улыбки – плач, скорбь, боль. Ее пение не гимны и пасторали, но напев, исполненный тоски и жалобы или разгула, в котором слышатся все те же стенания. Не «святым очарованьем» наполняет он сердце, но призывает к мщению, зовет на бой с людской неправдою. Трудно представить себе два облика более противоположных. Любовь и ласковость забыты. Они уступили место озлобленности на жизнь, на ее жестокость и ложь. Небесное заслонено земным. Чистота «божественного дыхания» вылилась в «скорбный стон». Жрица небесного рая стала жертвой земного чистилища.

Однако

В душе озлобленной, но любящей и нежной,
 Непрочен был порыв жестокости мятежной.
 Слабея медленно, томительный недуг
 Смирялся, утихал... и выкупалось вдруг
 Все буйство дикое страстей и скорби лютой
 Одной божественно прекрасною минутой,
 Когда страдалица, поникнув головой,
 «Прощай врагам своим!» шептала надо мной...

Это не воспоминание о потерянном рае. Того – эллинского – рая некрасовская муза никогда не ведала, поэтому ей нечего о нем вспомнить. Это – памятование о заповедях Христовых. Здесь, по слову автора, на одну только «божественно прекрасную минуту», отринув «безумное смешение» расчетов и суеты, светлых мечтаний, проклятий и ярости, муза его становится христианкой. Но автор еще не знает себя. Таких «минут» у некрасовской музыки будет много. По силе и глубине сострадания, по неистощимому милосердию с ней не сравнится никто. Тем не менее «божественная минута» иссякает, и суровые песни «непонятной девы» продолжают, хотелось бы сказать *терзать* слух поэта, но нет: не терзать, а *лелеять*. Это не обмолвка. Так обмолвиться нельзя. В «скорбном стоне» душа Некрасова находит какую-то отраду, сладостную боль, щемящее утешение, лелеющее слух терзанье.

Так вечно плачущей и непонятной девы
 Лелеяли мой слух суровые напевы,
 Покуда, наконец, обычной чередой
 Я с нею не вступил в ожесточенный бой.
 Но с детства прочного и кровного союза
 Со мною разорвать не торопилась Муза:
 Через бездны темные Насилия и Зла,
 Труда и голода она меня вела –

Почувствовать свои страдания научила
И свету возвестить о них благословила...¹

4

Во времена Некрасова его голос во многом определял духовную жизнь России. Внушенная им обществу мысль о гражданском призвании поэта казалась бесспорной. Коллизия, однако, состояла в том, что одновременно с Некрасовым выступил другой лирик, взбудораживший сознание подчеркнуто полярной позицией. Он не менее остро чувствовал житейские скорби, но обдуманно бежал их. И не только бежал, а еще и «прикрывал» свое бегство авторитетом Пушкина: «Мы рождены для вдохновенья, // Для звуков сладких и молитв». Между тем это был не столько возврат к Пушкину, сколько вызов Некрасову, хотя бы потому, что Пушкин вобрал в себя все: он был рожден и для сладкозвучья, и для едкой насмешки, и для горького протеста и для смиренного покаяния. Облик его Эвтерпы с годами менялся от «райской легкости» античной аониды до христианнейшей музы «отцов пустынников». Такая эволюция, творческая переменчивость, многоликость и всеотзывность не противоречит нашему акценту на эллинистическом начале пушкинской музыки, а включает его в себя. Подобной универсальностью не отличались ни Некрасов, ни его антипод в поэзии Фет. Тема сострадания и протеста – вот что пушкинское по-своему продолжил Некрасов. Тема чистого вдохновенья, тончайшего сладкозвучья – вот чему посвятила себя фетовская музыка. Ее устами сторонник «чистого искусства» обращается к выразителю гражданских бед:

Ты хочешь проклинать, рыдая и стена,
Бичей подыскивать к закону.
Поэт, остановись! не призывай меня,
Зови из бездны Тизифону.

¹ Некрасов Н. А. Стихотворения. М., Л., 1938. С. 29, 30.

Пленительные сны лелея наяву,
Своей божественною властью,
Я к наслаждению высокому зову
И к человеческому счастью.

Когда, бесчинствами обиженный опять,
В груди слышишь зов к рыданию, –
Я ради мук твоих не стану изменять
Свободы вечному призыванию.

Страдать! Страдают все, страдает темный зверь
Без упования, без сознания;
Но перед ним туда навек закрыта дверь,
Где радость теплится страдания.

Ожесточенному и черствому душой
Пусть эта радость незнакома.
Зачем же лиру бьешь ребяческой рукой,
Что не труба она погрома?

К чему противиться природе и судьбе? –
На землю сносят эти звуки
Не бурю страстную, не вызовы к борьбе,
А исцеление от муки.¹

Богиня мести Тизифона несовместима с фетовской каменной, настроенной на «пленительные сны» земного «человеческого счастья». Недаром Тизифоной вообще исчерпывается мифологический мотив послания, только здесь перекликающийся с античной мелодией Пушкина. Все остальное – иное. У Пушкина – обретенный рай, у Некрасова – потерянный, у Фета – чаемый. В сердце Пушкина – «святое очарование». В сердце Некрасова – «скорбный стон». Душа Фета, молча переживая скорбь,

¹ А. А. Фет Вечерние огни. М., 1981. С. 243, 244.

стремится к очарованности, наслаждению, счастью; не желает отдавать свою творческую свободу на растерзание гражданским страстям. При этом муза его не выходит за рамки земного обетования. Если она и зовет нас к раю, то к раю земному. Жизнь переживаемая есть для нее чистилище, но, в отличие от некрасовской музыки, она чувствует себя не воительницей и не жертвой судьбы, но жрицей в храме красоты, воспринимая «мир как красоту». Она исповедует культ красоты. Пушкинской музе не надо спасать мир. Он уже оправдан самим ее явлением, уже спасен в ней. Муза Некрасова верит в то, что мир спасется правдою. Фет вослед Достоевскому мог бы сказать: мир спасет красота.

5

После того, как с райских вершин Геликона русская Эвтерпа сошла «согбенная трудом, убитая кручиной» в земное чистилище – в «убогую хижину» бедняка, а затем устремилась к «высокому наслаждению» и земной свободе, вряд ли кто-либо мог предугадать ее грядущий облик, ее следующий шаг. Не мы «назначаем» гениев по собственному расчету, а Господь предпочитает одного из нас, наделяя его чуткостью Богосыновства, или гордыней Богоборчества или тоской Богооставленности. А мы лишь принимаем провиденциальное решение как непреложную данность.

В начале XX века выбор пал на Блока. Перенявший у Фета пальму первого лирика России, Блок поразил современников мироощущением прямо обратным фетовскому. Он тоже преклоняется перед культом красоты, но красота эта порой так несказанно прельстительна, так властно порочна, несет в себе такую нечеловеческую мощь, что вырывается за пределы земного, покидает «безумное смешение» людских страстей и устремляется во ад. Не светлый нимб загорается тогда над музой, но «пурпурово-серый» дьявольский «круг». Не райской

аонидой предстает она поэту, но исчадием ада, пьянящим короткой любовью, винным хмелем, земной и небесной ширью. Она – обольстительный враг. В ней – «весть о гибели», «попранье святынь». Ничего общего нет в ней ни с милосердной и проклинающей, плачущей и утешающей некрасовской страдальцей, мучимой жизнью; ни с утонченной фетовской каменной, зовущей к «человеческому счастью». Муза Блока не плачет и не утешает. Она сама мучительница, заставляющая плакать и страдать. Она предает на поругание счастье, низводит высокое до «горькой страсти». Блок как никто ни до ни после него, исключая, может быть, только Лермонтова, воспринимал пронизывающие нас космические токи, но воспринимал их избирательно: особенно остро – токи всечеловеческой тоски по неземному, иному, обетованному. Глубинами душевных страданий его тоска сродни предсмертным мукам Иисуса в Гефсиманском саду: Иисус хочет жить и томится жизнью; Он просит Отца пронести мимо чашу судьбы – и Он же готов испить ее до дна. Нечто подобное переживает и Блок. Но если Христос обращается к Богу, если Его страдания обретают смысл искупительной жертвы, то для Блока Божественный лик смутен, неясен, как будто скрыт клубящейся снежной заметью, словно «распылен космическими вихрями». Тайна его страданий закрыта для него. И Блок отдает себя на волю своей безжалостной музе.

Есть в напевах твоих сокровенных
 Роковая о гибели весть.
 Есть проклятье заветов священных,
 Поругание счастья есть.

И такая влекущая сила,
 Что готов я твердить за молвой,
 Будто ангелов ты низводила,
 Соблазняя своей красотой...

И когда ты смеешься над верой,
 Над тобой загорается вдруг
 Тот неяркий, пурпурово-серый
 И когда-то мной виденный круг.

Зла, добра ли? – Ты вся – не отсюда.
 Мудрено про тебя говорят:
 Для иных ты – и Муза, и чудо.
 Для меня ты – мученье и ад.
 Я не знаю, зачем на рассвете,
 В час, когда уже не было сил,
 Не погиб я, но лик твой заметил
 И твоих утешений просил?

Я хотел, чтоб мы были врагами,
 Так за что ж подарила мне ты
 Луг с цветами и твердь со звездами –
 Все проклятье своей красоты?

И коварнее северной ночи,
 И хмельней золотого Аи,
 И любви цыганской короче
 Были страшные ласки твои...

И была роковая отрада
 В попираньи заветных святынь,
 И безумная сердцу услада –
 Эта горькая страсть, как полынь!¹

6

Так в четырех обликах Эвтерпы являет русский дух напряженность своих исканий: от идиллической богини к сострадающей и мстящей музе; от целительницы-камеи к прельстительной и губящей царице. Путь русской

¹ Александр Блок Стихотворения. Поэмы. Театр. Л., 1936. С. 203.

Эвтерпы *этих* воплощений есть путь из языческого рая через мирское чистилище в языческий ад. Подобная линия кажется ломаной нисходящей. Так оно и есть, суди мы о ней с точки зрения пушкинского идеала «покоя и воли». Если античная аонида свободна и безмятежна, то крестьянская муза – бунтующая рабыня. Если камена «чистого искусства» мечтает об отдохновении и свободе, то блоковская царица – олицетворенный космический мятеж. Между тем по образной силе, по остроте и откровенности лирического высказывания это восходящий ряд, в котором ад выглядит убедительней, ярче, мощней и чистилища и рая. Напротив, с православных позиций, наверно, неприемлемы ни дохристианская Аркадия ни – тем более – преисподняя модерна. Так что авторский «рейтинг» зависит от систем рассмотрения и будет колебаться при их сменах. Здесь, однако, он вовсе нас не волнует. Куда интересней, что каждый следующий облик Эвтерпы противоположен предыдущему. Эволюция идет через отрицание. Романтическая идиллия уступает место реализму. С реализмом спорит новый романтический взлет. Но его опровергают мистические интуиции символиста... В этих конфликтах торится путь русской Эвтерпы. В них преображается ее облик на протяжении столетия от пушкинской «Музы», 1821 до блоковской «К Музе», 1912.



**БУНИНСКИЕ
ЧТЕНИЯ**

ГОРЯЧИЙ СПОР: О ЧЕМ И КАК?

1.

Бесстрастной может быть дискуссия на отвлеченную тему. Да и то до поры. Всякий реальный спор, задевающий спорящих за живое, когда их по-настоящему «заедает», когда выясняются коренные жизненные позиции, – это не только «борьба умов», но и схватка страстей.

Эмоции сильно усложняют ход прений, уводят в сторону, запутывают ясное или напротив высвечивают темные углы мысли. Так или иначе, но именно чувства делают спор горячим. Без них вникнуть в природу живого диалога невозможно. Нечаянные ошибки и сознательные уловки – непременные участницы горячего спора. При этом, однако, он не лишен своего смысла и даже своей структуры, отличаясь от «холодного» обмена мнениями тем, что в «идеальное» логически чистое построение вносится масса нарушений, особенностей, «примесей»; образуются искажения, лакуны, разного рода неправильности, придающие жаркому обсуждению индивидуальный, а, значит, реалистический характер.

Вот почему предмет нашего рассмотрения – горячий спор.

2

Есть у И. А. Бунина небольшой рассказ «Брань»: прямая речь двух русских крестьян без единой авторской ремарки. В писательской практике Бунина это единственный пример сплошного диалога. Такое впечатление, что автор записал его стенографически точно, разве что без непечатных

приправ. Впрочем, их могло и не быть. Спорят люди пожилые, богобоязненные, уважающие себя и тот язык, на котором Бог сподобил их выражать свои чувства.

Рассказ датирован летом 1917 года, а опубликован под названием «Спор» в «Русской газете» в Париже 24.08.24. То есть через девять лет... То есть по остывшим следам... Но нам сейчас важно, не когда он опубликован, а когда написан. Пусть не сразу после события. Это мы уточним из текста. Наше допущение состоит в том, что если бунинская рука и тронула «стенограмму», то так искусно, так деликатно, что «руки» совсем незаметно.

Это дает нам право исследовать текст как своеобразное явление логико-психологической природы, зафиксированное Буниным. Попробуем разобраться в двух вещах: в том, что составляет смысл спора (о чем спорят?) и в том, что представляет собой его структура (как спорят?).

Здесь можно еще возразить, что перед нами вообще стопроцентная выдумка, что писатель такого класса способен придумать что угодно, и все сойдет за чистую монету (примеры были). Но это нам тоже подходит. Если рассказ от начала до конца выдуман, а фантазия настолько реальна, что уличить автора в сочинительстве нельзя, то какая нам разница, с чем мы имеем дело: с жизнью, которую не отличить от вымысла, или с выдумкой, которую не отличишь от жизни? Бунинские спорщики давно опочили в сырой земле, и у писателя тоже не спросишь. А текст – вот он:¹

3

Лаврентий. *Я судержал и мог судержать старое потомство. Я этой земли шесть наделов держал, когда господа костылями били, а теперь тебе отдай?*

На руках у Лаврентия были старики-родители: не предки, а *старое потомство* – такого не сочинишь. Здесь

¹ И. А. Бунин Собрание сочинений в восьми томах. Т. 4. М., 1995. С. 281 – 283.

какое-то невероятное по-русски *Futer in the Past* – будущее в прошедшем: *потомство*, но *старое*, потому что оно не Лаврентиево, а дедушкино-бабушкино. Он сам потомок своему *потомству*!

Лаврентий шесть наделов держал в стародавние времена, когда господа костылями били. А когда это было? При крепостничестве? Если так, то в пятидесятые годы XIX века. И было ему тогда лет двадцать, не меньше – раз держал. Момент спора – не позже лета 17-го года. Значит, сейчас Лаврентий – глубокий старец, ему хорошо за восемьдесят.

Он держал наделы безупречно, но жизнь изменилась. После февральской революции встал вопрос о том, что наделы надо переделить. Земля от богатых переходит к бедным. Важно, что вопрос, кому отдавать землю или иначе жизнь крестьянина (что он без земли?), поставлен очень лично и потому особенно остро: односельчанину нищоброду Сухоногому. Тебе отдай?

Итак, исходная позиция Лаврентия такова: он исстари хозяин своей земли, исправно ее содержавший, а теперь все отдай, ни с чем останься? Несправедливо!

Так возникает первая оппозиция между трудом и воздаянием: за хороший труд землю отбирают.

Сухоногий. *Да ты ее у меня отнял! Меня оголодил! Я ее, землю-то, кровью облил!*

Первая стычка. Оказывается Лаврентий должен отдать отнятое, вернуть Сухоногому землю, которой тот владел еще до Лаврентия.

Исходная позиция Сухоногого: верни мне мое, отдай отнятое. Это – справедливо!

Л Ты мне ее продал.

С Ты ее отнял! Купил!

Оппозиция уточняется. Отъема земли не было. Была купля-продажа. Обычная сделка. Но Сухоногий считает, что отнять и купить одно и то же. Просто купить, означает, отнять за деньги.

Лаврентий не согласен.

Л Ты продал, а я купил. А теперь ты, значит, хозяин стал? Я за нее деньги отдал. Как же мне землей не интересоваться? Я через нее серый стал, брат ослеп, а отец в гроб пошел. Вот как его наживают, капитал-то.

В одной реплике три позиции. Во-первых, купить не тоже, что отнять. Во-вторых, если сосед землю кровью облил, то у Лаврентия на той же самой земле вообще вся семья надорвалась. И, в-третьих, капитал наживают огромным трудом.

Теперь Сухоногий может реагировать на выбор. У него есть три варианта как продолжить спор: пояснить свою мысль о купле-отъеме; поспорить с тем, кто больше сил в землю вложил; или возразить по поводу трудоемкости накопления. Он выбирает последнее.

С Да-а, так! Ты у меня две десятины держал, одну за деньги, а другую за процент один.

То есть половину несправедливо (за деньги), а половину вообще недопустимо!

Противоречие между трудом и воздаянием дополняется противоречием между трудом и праведностью: воздаяние (*процент один*) настолько малó, что делает труд Лаврентия на бывшей сухоноговой земле неправедным.

Л Да что я ее у тебя силком брал? Ты сам сдавал.

Лаврентий отстаивает праведность своего труда. Сосед отдал ему землю добровольно...

Л Нужда сдавала. Нужда просила.

Точней не добровольно, а насильно, но виной насилью не честный покупатель Лаврентий, а крестьянская нужда.

Насчет нужды Сухоногий не перечит.

С Конечно, нужда!

А вот насчет Лаврентия и его отношения к чужой нужде очень сомневается.

С А ты ее забыл! Ты греб!

То есть воспользовался и нажился на моей беде. Так Сухоногий обвиняет Лаврентия в корыстолюбии.

Стяжательство – сильный довод против праведности капитала, скопленного Лаврентием.

Это задевает его за живое – он эхом откликается:

Л *Греб! Ты поди погляди, сколько у меня ваших векселей лежит не плоченых. Вы, мужики, хамы.*

С вами, дескать, если и захочешь нагрести, то не нагребешь, ведь вы долгов не отдаете, и уж если я гребущий, то вы – хамы непочтенные. Брань по адресу Сухоногого смягчена только тем, что направлена не на него одного, а на всех хамов вообще: он один из многих (чтобы ему не было слишком обидно).

Уточним оппозицию еще раз.

Лаврентий: я работаю-работаю, а меня винят в корысти и хотят землю забрать. А кто винит? Хам, не возвращающий долги.

Иными словами, Лаврентий считает свой труд вполне праведным (он честно капитал зарабатывает), а вот воздаяние несправедливым.

Сухоногий же полагает труд Лаврентия несправедным (корысти ради), а воздаяние, точнее здесь возмездие (отъем земли в свою пользу) – справедливым.

Обвинение в хамстве, – пусть и в компании хороших мужиков, – Сухоногого уязвляет. Он не отрицает своего хамства (что есть, то есть), но пытается и «честного капиталиста» урезонить, поставить на ту же доску.

С *А ты-то кто ж? Не мужик, что ли? Не такой же хам?*

Л *Я хозяин. Я слово свое судержу. Это ваш брат, нищерброды, хамы.*

Лаврентий противопоставляет хаму-соседу себя-хозяина. Хозяин – слово держит (хозяин слову своему), а хам не держит, то есть врет: обещает и не выполняет. По отношению к некоему неизвестному нам хаму – *сукину сыну* (третьему лицу) Лаврентий формулирует свою позицию крайне жестко:

Л *Пускай теперь на осинке передо мной удавится, тринки не дам.*

Вот оно – противостояние не на жизнь, а на смерть: получил – отдай, не отдашь – больше не получишь, хоть удавись.

Л *Зачем ему, сукину сыну, надо было дробач с гумна тащить?*

С *А ты сам зачем тащил?*

Л *Я не тащил, я за деньги брал. Я за свое добро требовал, а не воровать по гумнам ходил.*

С *Все равно тащил!*

Логика Сухоногого нам уже известна. Купля равна изъятию или воровству: купить=отнять, купить=стащить. В этой логике покупка лишь иной вид воровства – воровство за свои деньги, ведь вещь-то все равно уплывает, все равно достается богатому, а не бедному, так или иначе, а бедный еще более обездоливается, богатый еще крепче наживает, потому что цена не отвечает истинной стоимости вещи: вещь дороже цены. И потом, что такое *свои деньги* Лаврентия? Это деньги, которые он нажил, купив (то бишь отняв!) землю у Сухоногого. Разве можно назвать праведными плоды таких трудов? И Сухоногий бросает напоследок:

С *Первую заповедь забыл!*

Не укради...

Нет больше у Лаврентия ни слов ни доводов. Он только беспомощно восклицает:

Л *Ах, Боже милосливый!*

Ничего не может он поделаться со своей «нормальной логикой» против Сухоногого оттого, что спорят они о разном: одному главное труд как таковой, а другому праведность труда важнее самого труда.

Оппозиция продолжает обостряться.

Сухоногий наступает.

С *Да, всем тащил, обозы гонял, под процент давал, за всем попинался!*

Лаврентий занимает круговую оборону, повторяя:

Л *Я ночи не спал, свое хозяйство наживал.*

С *Молчи! «Ночи не спал! Хозяйство наживал!» – откровенно передразнивает Сухоногий и дважды задает один и тот же вопрос: «А зачем?»*

С *А зачем не спал? Зачем наживал? Дьяволу угождал?*

Упрек в «бесоугодничестве» никак не сглаживает спора. Сухоногий требует, чтобы труд был богоугоден, иного не признает. Неправеден труд, тешащий дьявола, а за неправедностью следует возмездие: смерть лишает смысла всякое накопительство.

С *Что, перед смертью в лепешку закатаешь да сожрешь, деньги-то эти?*

Старик хочет сказать что-то о себе...

С *Мне вот восемьдесят лет...*

Но Лаврентий его прерывает, переводя разговор на другую тему, поскольку никаких идей относительно того, что лично ему делать со своими деньгами после смерти, у него, по всей вероятности, нет.

Л *Ты меня переживешь. Ты костяной. Тебя ни одна болезнь не берет.*

С *Мне Господь мою кость за бедность дал,*

Если нет правды на земле, то Господь все видит и помогает бедным, а вот земная власть бедных добывает и потому она неправедна.

С *а у меня сына последнего забрали ваше народное правительство, глаза их закатись!*

Господь дал, а власти взяли.

Так возникает новая оппозиция – разногласие между властью и праведностью. Масштаб полемики меняется. Личное сталкивается с державным.

Л *Действительно, это новое правительство глупо сделало, что у тебя сына последнего взяли, у старика убогого, – соглашается Лаврентий.*

С *А таких-то убогих много!*

Л *Немного, не говори. По порядку стараются брать.*

Еще одно возражение, но уже вполне дружелюбное по тону. Кажется, что намечается сближение позиций. И, правда, «взвешенный» Лаврентий, став на сторону властей, тут же переходит в оппозицию к ним.

Л А только, конечно, глупцы. Не ихнее это дело в правители, в начальники лезть. Какие же они правители, когда трем свиньям дерьма не умеют разделить?

С А! Вот то-то и есть! – подхватывает Сухоногий.

Заметим: пока речь шла о противоречиях между трудом, праведностью и воздаянием, позиции спорящих были противоположны. Не в том смысле, что Лаврентий возражал против праведности, а в том, что понимал ее иначе. Себя он грешником не считал. Но как только спорщики заговорили о правителях, о власти, возникло полное единодушие, началось настоящее братание мнений, ведь *народное правительство* было Лаврентию таким же *вашим*, как и Сухоногому. Оно грозило у Лаврентия землю отнять, а у старика убогого, у которого нога высохла – одна кость осталась (отсюда и кличка), уже отняло сына последнего.

Обратим внимание: раз говорится здесь о *народном правительстве*, значит, разговор происходит между весной и летом 17-го года – между отречением царя и датой написания рассказа, то есть он написан (записан) Буниным по горячим следам диалога.

Можно сказать, что в своих собственных глазах Сухоногий дважды обобран: Лаврентий отнял у него землю, а правительство сына. Лаврентий деньгами откупился, а правительство чем? Да ничем. Солдатским долгом.

С Они его в солдаты взяли, а по его развитию, по его почтенности ему какое место занимать? Он у любого барина в сельской конторе может писарем быть!

Тут отцовские чувства побеждают, но ему и других солдатиков жалко.

С Им бы и всем-то, солдатам, надо ружья покидать да домой!

Лаврентий не согласен.

Л Ружья нельзя кидать, беспорядок будет.

С А за кого им теперь воевать? Наша держава все равно пропала! – пускает в ход фатальный довод Сухоногий, и «супротивник» не спорит:

Л *Это верно, пропала.*

Глупость властей и гибель державы – вот темы, не вызывающие у спорщиков никаких разногласий.

Л *Без пастуха и стада пропадает. А она, свинья-то, умней человека.*

Образ правителя, не умеющего разделить дерьма трем свиньям, видно так отложился в подсознании мужика, что снова всплыл еще уничижительней для правителя и неожиданно лестно для свиньи (*умней человека*), с чем и сосед согласен.

С *А! Вот то-то и есть! Кому они присягали, эти солдаты-то твои? Прежде великому Богу присягали да великому Государю, а теперь кому? Ваньке?*

Смена царской власти на «власть народную» вызывает негодование у мужиков (народа).

Л *На Ваньку надежда плохая. У него в голове мухи кипят.*

Вознесение на власть мухокипящей башки Лаврентию противно. Здесь спорщики снова солидарны. Тем не менее, у каждого из них двойственное отношение к новой власти. Лаврентия она не устраивает тем, что собирается отнять у него землю, он корит ее за глупость и бездарность, но поддерживает усилия по сохранению порядка. Сухоногий приветствует власть за то, что она обещает вернуть ему его землю, но не может простить, что правительство послало на войну его единственного сына, а еще он – крестьянин – возмущен плебейством новой власти, ведь по его понятиям демократия превращает Россию в Ванькину державу.

Расквитавшись с правителями, Сухоногий принимается за дворянство.

С *Мы присягали на верность службы, а дворяне на верность подданства, а теперь где они? С Ванькой сидят, хвостом ему виляют! Ну, разорился, ну, именье свое прожил, а все-таки честь свою держи, алебарду не опускай!*

И тут спор приобретает иной оборот. От «ты» обобщенного дворянина Сухоногий возвращается

к «ты» – Лаврентию и оспаривает его самую первую реплику, о которой мы давно уже забыли.

С Тебя господа костылями не могли бить, ты по своим летам в крепости не жил, а я жил, знаю!

Тогда старика заела главная тема – земля, и *костыли* он оставил без ответа. Но видно они так крепко засели у него в памяти, что вылезли теперь после обмена тридцатью репликами! И тут он должен отстаивать правду, даже в такой «мелочи». Оказывается Лаврентий выдумал, что его *господа костылями били*, он по молодости лет в крепости не жил. Он младше Сухоногого, а не старше. Ему не за восемьдесят, как можно было судить по первой реплике, а вообще неизвестно сколько. По крайней мере, меньше восьмидесяти.

Едва наведя относительный порядок с возрастом Лаврентия, Сухоногий парадоксально соглашается с тем, что стяжателя все-таки били, не могли не бить.

С Тебя такого-то, будь ты хоть бурмистром, нельзя было не бить, ты слов не слушал, ты господина всегда норовил обокрасть...

Внутреннее противоречие (*не могли бить – нельзя было не бить*) связано с тем, что в споре хронологии и воспитания Сухоногий отдает предпочтение воспитанию, хотя бы и в ущерб хронологии: таких жуликов, как Лаврентий, учить никогда не поздно и никогда не рано.

С А меня господа пальцем не трогали! – противопоставляет он прохиндейству соседа свою честность и пригвозждает напоследок метафорой:

С Ты крот подземный, у тебя когти скребущие!

Что отвечает на это оскорбление Лаврентий? А ничего. Он вспоминает про солдат, подсознательно перенося акцент со своих скромных воровских заслуг на куда более развитые способности служивых по части грабежей:

Л Они и так все давно разбежались, солдаты-то эти твои. Все по деревням сидят, грабежу ждут.

Сухоногий заступает за солдат, повторяя тезис о пропащей державе:

С *Сидят! Конечно, сидят! Раньше держава была, а теперь что? Кому служить? А прежде каждый должен был в назначенный срок явиться, а не явился – умеи выправиться, рапорт подай! Теперь все равно все прахом пойдет...*

Ну, прахом. А дальше-то что? А дальше...

С *все придется сначала начинать, по камушку строить!*

Л *Ах, Боже милосливый! – повторяет свое восклицание Лаврентий. – А строить-то кто будет?*

С *Кто ж, по-твоему? Ты? Ан брешешь!* – отвечает Сухоногий вопросом на вопрос и попутно изобличает Лаврентия в брехне, которой тот вовсе не занимался, ведь он себя в государственные строители не прочил.

Наконец, называется и Строитель.

С *Господь, а не ты! Господь!*

Так риторический вопрос о строительстве новой державы вначале переведен «на личности», а потом отдается на попечение высшим силам.

Но Сухоногий и не подозревает, какого «духа» разбудил он при этом в Лаврентии.

Л *Тебе такому-то Господь не даст. У тебя все равно дуром пойдет. Тебе хоть золотой дворец дай, ты все равно его лопухами заростишь. Тебе бы только на жалейках играть да дельного человека злословить. Ну, я крот скребучий, а ты кто?* – чистит «трудовик» «праведника» за его непутевость, непрактичность, праздность, житейскую дурь, а потом противопоставляет этой мнимой по своему убеждению праведности истинных Божьих угодников, которые при всей их святости такого пренебрежения земным никогда не терпели:

Л *Вашего брата хорошие угодники Божии за вашу беспечность за вшивые вихры драли.*

С *Не все драли, брешешь!* – возражает Сухоногий, снова уличая соседа во вранье.

С *Угодники разные есть!* Значит, святые угодники делятся на дравших за вихры и не дравших. Такой «классификации» православное богословие до Сухоногого не знало. Это его личный вклад. И еще про угодников:

С Они сами богатства гнушались!

То есть праведный гнушается богатством. Снова возникает оппозиция праведности и труда, верней его плодов – богатства.

Лаврентий уточняет:

Л Они для себя гнушались, а нам велели свое потомство кормить. Державу питать.

Другое мнение. Пусть угодники гнушаются богатством – это их святое дело. А человек труда не должен отказываться от воздаяния за труд, ведь у него на руках не только потомство – дети, не только *старое потомство* – родители, но вообще вся держава. Как же ее прокормить нищетой? Одними молитвами сыт не будешь.

Сухоногий опять меняет тему спора. От оппозиции труда, праведности и воздаяния он переходит к оппозиции труда и власти. Это смотря какую державу питать. Если Ванькину, то ее и питать не надо, горб на Ваньку ломать.

С А я под твою Ванькину державу все равно ни за какие золотые дворцы не пойду!

Теперь оппозиция труда, праведности, воздаяния и власти представлена во всей красе. Если власть несправедна, то нет такого воздаяния (таких *золотых дворцов*), ради которого стоило бы на эту власть трудиться.

Лаврентий с этим не спорит.

Он четко отделяет себя от такой власти:

Л Я не Ванька, я хозяин.

Но для Сухоногого «хозяин» значит вор, обманщик, стяжатель – человек несправедный, хоть и трудяга. Он его не приемлет.

Спор завершается не доказательством, не примирением, а проклятьем:

С Ну, и лопни твое чрево с твоим хозяйством!

Вот и весь результат.

Лето 17 г.

4

После того, как мы рассмотрели спор полностью и детально, выделим сухой остаток. Это поможет нам проще оценить смысл и построение диалога.

Л Землю тебе отдай?

С Отнял – отдай.

Л Я купил.

С Нет, отнял!

Л За деньги.

С Половину за процент один.

Л Сам сдал. Нужда твоя сдала.

С А ты и греб!

Л Греб!.. Вы же не плотите, хамы.

С А ты не хам?

Л Зачем он дробач тащил?

С А ты не тащил?

Л Я купил.

С Все равно тащил! Бога забыл.

Л Я ночей не спал, трудился.

С А зачем? Стяжал. Дьяволу угождал. Мне 80 лет...

Л Ты костяной.

С За бедность. А сына – в армию.

Л Да, это – глупо... Какие они правители?

С Ружья бы покидать.

Л Нельзя. Беспорядок.

С А кому присягать? Ваньке?

Л Надежда плохая.

С Тебя бы за воровство, крот подземный!..

Л Солдаты грабежу ждут.

С А кому служить? Эх, все прахом... Снова по камушку строить.

Л Да кто будет?

С Не ты. Брешь... Господь будет!

Л Ты-то ничего не получишь, жалеищик беспечный. За вихры бы тебя угодникам...

С Они богатства гнушались!

Л Для себя, не для нас. У нас держава на руках.

С Ванькина? Не пойду под нее!

Л Я не Ванька, а хозяин.

С Ну, и лопни...

Первый вопрос: о чем спорят?

Обсуждаются противоречия между трудом, праведностью, воздаянием и властью – такие характерные и такие вековые для горячего русского спора. Именно эта оппозиция во всем многообразии сочетаний и составляет основу обсуждения.

Второй вопрос: как спорят?

Один оппонент пытается вести спор в коммерческой плоскости, другой – в криминальной; следуют личные обвинения, взаимные упреки; вопрос остается без ответа; меняется тема разногласий; неожиданно противники становятся союзниками; одна линия спора исчерпана, но вспоминается другая и личные обвинения возобновляются; один из обвиняемых вновь уклоняется от ответа, перенося акцент на посторонних; к земному противоборству смело подключают духовные авторитеты, причем, проверить правильность ссылки на святых угодников невозможно; попутно следует ложное обвинение во вранье; упрек властям оппонент принимает на свой счет и возвращается к началу спора, после чего обмен мнениями обрывается энергичным проклятием.

Таков итог «разговорного процесса», в котором каждый из участников выполнял функции прокурора, адвоката, обвиняемого и судьи.

5

В споре Лаврентия с Сухоногим сталкиваются психологии Хозяина и Философа.

Хозяин считает себя честным и умным тружеником, а Философа – глупым и беспечным, – то есть праздным, – хамом. Философ же напротив убежден, что он, подобно святым угодникам, исповедует праведную бедность, тогда как Хозяин погряз в воровстве и стяжательстве.

То, что для Хозяина – труд, для Философа – нажива.

То, что для Философа – праведность, для Хозяина – праздность.

Заметим, что речь идет не о прямых противопоставлениях. Философ не обвиняет Хозяина в праздности. Хозяин не пеняет Философу греховностью. Оппозиции составляют не прямые противоположности, а средства и цели.

По мнению Философа труд для Хозяина только средство, а цель – накопительство.

По мнению Хозяина праведность для Философа тоже лишь средство, а цель – праздность.

Хозяин покупает, гоняет, попинается, ночи не спит – лишь бы обогатиться.

Философ продает, сдает, призывает не служить, костит Ванькину державу – лишь бы не работать.

Каждая из этих целей, – и накопительство и праздность, – в глазах оппонентов безбожна.

Но самое замечательное, что в душе у того и другого жив один и тот же идеал: праведный труд во имя одухотворенной цели. Просто цель эту они не умеют сопоставить со своей жизнью. Один стяжает, прекрасно понимая, что это не цель. Другой отказывается от труда, ибо нажива ему противна, а во имя чего тогда трудиться – непонятно.

Заметим, что энергия высказываний распределена между спорщиками резко асимметрично. По сравнению с Сухоногим Лаврентий спорит вяло. На восемь его вопросов Сухоногий отвечает шестнадцатью, а в сорока восклицаниях костяного старца совершенно тонут три восклицания Лаврентия (причем, одно из них – всего лишь эхо сухоноговского «Греб!»), а два других – повторы жалостно-риторического «Ах, Боже милосливый!»). Сухоногому не лень кипятиться и за себя и за Лаврентия. Все это может создать впечатление, что в споре побеждает нищерброд, но побеждает он, понятно, не в споре, а в напоре.

Очевидно, что горячий спор не имеет ничего общего с непредвзятым поиском истины именно потому, что он

предвзят; не исключает все личностное и даже не маскирует его, а наоборот подчеркивает; лишен всяких правил; допускает любые нарушения корректного порядка обсуждения: перенос вопроса из одной плоскости в другую, переход на личные оскорбления, уклонение от ответа, произвольное изменение обсуждаемой темы, обвинение в том, чего нет, интонационный напор...

Вот почему горячий спор часто безрезультатен. В нем трудно что-либо доказать, тщетно кого-нибудь переубедить. Он бурлит и, выкипая, уходит в пар. Его начало – холодный чайник с водой, а конец – тот же чайник, только раскаленный и пустой. Горячий спор – это проверка на полноту и скорость выкипания. Сколько же в нем распущенной энергии, сколько хаотического жара!

Бунин привел диалог крестьян, как документ, отказавшись его комментировать. Умный ход. Действительно, предмет слишком запутан, слишком темен и, – увы, – всегда злободневен. В нем легко потеряться, ничего не прояснив.

Почему же тогда мы, понимая, в какой бурелом забредаем, пошли все-таки на этот странный риск?

Дело в том, что все наши житейские распри очень похожи на перебранку Лаврентия с Сухоногим. Иначе дебатировать мы не умеем. Рассказ «Брань» – копия живой полемики.

Значит, апологией нашего внимания к горячему спору служит его реальность. Здесь мы имеем дело с наложением психологических особенностей спорщиков на логику их умозаключений, то есть речь идет о реальной природе мышления в состоянии возбужденности, что так характерно для спора. Причем, для любого спора: от бытового до высоконаучного. И не только русского, но какого угодно. Позиции выясняют не роботы, а люди со своими эмоциями, амбициями, миропониманием. Вот почему любой спор в той или иной мере горяч, и чем горячее, тем подчас безрезультатней, если только вывод не навязан силой.

Однако что такое результат, насколько он надежен – это сам по себе большой и больной вопрос. Вспомним, что казавшийся античному человеку безусловным взгляд на строении вселенной утверждал, по Птолемею, что центр мироздания занимает Земля. Отстаивая другую позицию, идейные фанатики Средневековья шли на костер. Коперник сдвинул, наконец, тысячелетнюю «истину» с места, расположив в центре вселенной Солнце. А современная наука обнаружила, что миров неисчислимо множество и выявить центр мироздания нельзя (что вовсе не означает тщетности прежних усилий: без них новое знание было бы невозможно).

Бунинские мужики никак не претендуют на роль интеллектуалов, и тем не менее их спор при всей его конкретности (чей кусок земли: мой или твой?) носит очень общий, очень типичный характер. Здесь сталкиваются коренные противоположения бытия: прагматика и этика, мысль и чувство, действие и противодействие. Бесконечность такого обсуждения обеспечена тем, что в позиции каждого собеседника есть свои сильные и слабые стороны, а степень подготовленности оппонентов влияет скорей на глубину спора, нежели на его принципиальную разрешимость.

Это спор вечный, однако, как мы понимаем, далеко не бессмысленный.

И – самое главное: все то «уничижительное», что прозвучало по адресу «глупых» эмоций, нарушающих «правильное» течение мысли («усложняют», «уводят в сторону», «запутывают») уравнивается одним чрезвычайным обстоятельством: привнесение в спор алогичного начала, чистой случайности создает почву для откровения как иррационального способа постижения истины. Причем последняя может в итоге не иметь никакого отношения к стартовой оппозиции: начали толковать об одном, а ситуацию прояснили совершенно в другом. И коль скоро это происходит, то такое событие уже не просто оправдывает горячий спор, а делает его инструментом познания.

ДВЕ ЧАСОВНИ

Опытный книголюб знает: стихи или страницы лирической прозы в принципе можно читать с любого места, вовсе не обязательно от начала к концу.

Одно из свойств лирики заключается в том, что она ослабляет, а в пределе отменяет логико-временные ограничения, влияющие на авторскую свободу, а, значит, и читательское восприятие текста.

Лирика разрешает то, чего не допускает нормативная логика.

В отличие от линейности причинно-следственных отношений и однонаправленности физического времени ассоциативные связи объемны, а время в лирическом стихотворении, поэтической прозе способно менять направление движения и даже останавливаться, как останавливается оно, например, в портрете или пейзаже, преображаясь в застывшее мгновение. Иными словами, существуют два разных типа познания реальности: «логико-протяженное» и «ассоциативно-мгновенное». Первому отвечает поступательно-логическое движение по стреле времени, тогда как второму свойственно развитие объемных ассоциаций, от течения времени не зависящих.

Когда-то пародист Минаев догадался записать фетовское «Шепот, робкое дыханье...», поменяв чередование стрóf на противоположное: от конца к началу. При этом, утверждал Минаев, по существу ничего не изменилось. Ирония сатирика проявилась в том, что он обнаружил отсутствие обязательной логико-временной последовательности в стихотворении Фета. Пародист почел это

обстоятельство за недостаток: как, мол, ни крути строфы, как их ни тасуй, все подходит. Смешно! И странно... На самом деле, конечно, «подходит» не все. Кое-что нарушается, и «обращенное» стихотворение все-таки не вполне совпадает с оригиналом. Однако различия такие тонкие, что «в первом приближении» ими можно пожертвовать. А в целом, если оставаться в причинно-следственном мире сюжетного стихотворения или классического романа с направленностью физического времени действия из прошлого в будущее, то «обратимость» лирики, действительно, способна восприниматься как некая странность, «изъян». Вместе с тем он превращается в неоспоримое достоинство едва лишь мы вспомним, что особенность лирической стихии как раз и состоит в упразднении или по крайней мере в ослаблении звеньев логико-временной цепочки. Именно этим поэтический текст-состояние отличается от информирующей сводки; обзора; того эссе, которое вы сейчас читаете.

Отнесемся к минаевской шутке всерьез. Подумаем: не служит ли обратимость или необратимость произведения тестом, позволяющим исследовать природу текста? Что ему присуще: логическая строгость или ассоциативная свобода? Временная направленность или самостоятельность от времени? Не есть ли «обратное» чтение инструмент, выявляющий тот или иной тип авторского мышления?

В качестве примера рассмотрим рассказ И. А. Бунина «Часовня». Начнем с аналитического прочтения рассказа «в прямом направлении», а затем перейдем к обращению текста. При этом будем следить за тем, сохранит ли он свой смысл или стройность его нарушится? Иначе говоря, существует ли нет внутри рассказа смысловая устойчивость, независимая от направления течения текста? Какую роль играет в нем физическое время: подчинен текст времени или свободен от него, важно или неважно, что произошло раньше, а что потом?

Стало быть, рассмотрим не одну, а две «Часовни»: «прямую» и «обратную».

Прямое течение текста¹

НАЗВАНИЕ

(1) ЧАСОВНЯ

Прежде всего: что такое – часовня? Не приблизительно, а точно. По Далю.

«**Часовня** ж. – **венка**, молитвенный дом, храмик без алтаря, где можно только служить часы (не литургию); отдельное маленькое строение, или пристрой, с иконами и лампадой; часовни этого рода ставятся в виде памятника, или на распутье, на родниках, или над престолом бывшей церкви».

В тех «культурных кодах», которые заповеданы современному человеку, часовня олицетворяет уединенность, отрешенность от мира, близость к Богу. Она создана для сокровенности и печали. Часовня – это час общения с вечным. Молитва за Того, чья жертвенность и кротость уподобили Его Агнцу Божьему. Часовня – час Овна.

Станем ли мы после этого утверждать, что дело не в названии? Именно в нем. Название – ключ. С его помощью мы отмыкаем дверь в рассказ.

СИНОНИМЫ СУДЬБЫ

(2) *Летний жаркий день, в поле, за садом старой усадьбы, давно заброшенное кладбище*, – короткое пейзажное начало. День, поле, сад, усадьба, кладбище. День жаркий. Усадьба старая. Кладбище заброшенное. Первый контраст. Жар связан скорее с молодостью, чем со старостью. Одновременно открыт первый ряд состояний: *старая, заброшенное*. Нет, это не синонимы языка. Это – синонимы человеческой судьбы.

¹ И. А. Бунин Избранные произведения. М., 1991. С. 717, 718.

МИНОРНЫЙ РЯД

(3) *Бугры в высоких цветах и травах и одинокая, вся дико заросшая цветами и травами, крапивой и татарками, разрушающаяся кирпичная часовня.*

Продолжение эпитетов минорного ряда: *старая усадьба, заброшенное кладбище, одинокая, заросшая, разрушающаяся часовня.*

Она окружена *буграми* могил – не мягкими всхолмиями романтического сельского погоста, а грубыми, угловатыми буграми.

Она дико заросла теми же цветами и травами, чья пышность погребла под собой безымянные уже могилы. Но, пожалуй, это не жизнь, торжествующая над смертью, а время, торжествующее над жизнью.

РАЗБИТОЕ ОКНО

(4) *Дети из усадьбы, сидя под часовней на корточках, зоркими глазами заглядывают в узкое и длинное разбитое окно на уровне земли.*

Завязка здесь. Дети и окно. Действие начинается отсюда. До сих пор была пейзажная экспозиция, а тут прямо одушевляется пространство, возникает позиция: дети перед окном.

Необычность окна в том, что смотреть в него можно лишь сидя на корточках. Окно узкое, длинное, *разбитое* (слово в строку минорного ряда), низкое.

Дети заглядывают в окно. Заглядывают, значит, робеют. Иначе бы просто глядели, а то и глазели. Заглядывают, значит, любопытно и вместе с тем страшновато, запретно. Говорят: страх как любопытно. Вот формула того состояния, в котором пребывают дети. И хоть глаза у них зорки,

(5) *Там ничего не видно, оттуда только холодно дует. Везде светло и жарко, а там темно и холодно:*

В этот момент повествование негласно передается от взрослого рассказчика детям; может быть, тому же рассказчику, но когда он был маленьким и пережил то, о чем

вспоминает. Так давнишнее превращается в нынешнее, воспоминание – в сейчас происходящее.

Появление детей изменяет стиль письма. Теперь оно предпочитает строиться по-детски (*холодно дует*), на полярных, как в сказке, контрастах: светло/темно, жарко/холодно. Противопоставления выделяют часовню из окружающего ее летнего дня уже не как храмик, они обособливают ее как физический предмет, не излучающий ни тепла ни света, даже не отражающий их. Часовня – почерневший кусок льда среди обожженной солнцем травы, глыба из загробного мира. От нее стужей веет. И дети – у расколотой пластины ломкого, как лед, стекла.

Постепенно глаза их привыкают к темноте. Они начинают различать, что внутри часовня – это

СКЛЕП

(6) Там, в железных ящиках, лежат какие-то дедушки и бабушки и еще какой-то дядя, который сам себя застрелил.

Детский словарь пополняется. Не саркофаги проступают в темноте, а *железные ящики*. В них не пращурь, а *какие-то дедушки и бабушки*, не самоубийца, а *дядя, который сам себя застрелил*. Это язык детей, язык рассказчика-ребенка. *Железные ящики* – знаки холода и тьмы. Дети видят перед собой склеп.

«ЗДЕСЬ» И «ТАМ»

Но страх не может удержать любопытства, наоборот он лишь подстёгивает его.

(7) Все это очень интересно и удивительно: у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте, как ночью, в толстых и холодных железных ящиках; дедушки и бабушки все старые, а дядя еще молодой...

Этот отрывок целиком построен на перечислениях и контрастах, и все они (свет/тьма, зной/холод, свобода/

плен, движение/неподвижность) – вариации главного противостояния: жизнь/смерть.

Мрак часовни и воспринимается детьми как «тот свет».

«Тот свет» есть запертая камнем тьма среди чистого поля.

Между «тем» и «этим» светом – разбитое стекло. Граница, защищенная только страхом.

Там – жутко, здесь – весело. А мы, и здесь и – глазами – там, потому нам, и жутко и весело. Мы можем убежать домой, забыть о часовне, но что-то не отпускает нас, и это «что-то» – необычайность мертвого мира. Холод, мрак, гробовая тишина. Мы можем проникнуть туда, но боимся, не входим. А вдруг с нами что-нибудь случится? Страшно. Страх не пускает нас внутрь, и это – благо, ведь разве догадаться нам о том, что, если мы все-таки пересилим испуг, войдем и ничего не произойдет, то исчезнет тайна одинокой часовни, ибо этой тайной наделяем ее мы, она одухотворена нами, а с утратой тайны пропадают и наш страх и наше веселье, ведь они – часть тайны. Главное – не пытаться ее разгадать, ограничиться признанием того, что *все это очень интересно и удивительно*: солнце «здесь» и ночь «там»; «здесь» – цветы, шмели, бабочки, «там» – толстые железные гроба, старые мертвецы и *дядя еще молодой...* А живых отделяет от мертвых лишь разбитый проем – окно в «тот свет», туда, где *темно и холодно*.

ТАЙНА В ТАЙНЕ

Мы – читатели – втянуты в действие. Сейчас мы – дети. Часовня для нас – запретный плод. Однако любопытство сильнее запрета. Внутри большой тайны склепа есть еще одна загадка: почему среди старых дедушек и бабушек лежит молодой дядя? Говорят, он застрелился.

(8) – *А зачем он себя застрелил?*

– *Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...*

Один ребенок отвечает другому. Ответ таков, что он не только не разгадывает тайну гибели молодого человека,

а делает ее еще непонятней, еще загадочней. Оказывается, стреляются от любви. Почему? И что значит – *всегда*? Как это – *всегда*? Дядя один среди дедушек и бабушек, значит, все они не очень любили, если дожили до старости?..

Это взрослый понимает, что речь идет о неразделенной любви, но ведь сейчас рассказчик – ребенок, а потому и мы, читатели, обязаны перевоплотиться в детей. Читатель должен принимать те условия, которые предлагает ему автор, иначе общение прервется или, по крайней мере, потеряет свою полноту. Хотя правильной было бы, наверно, сказать, что автору необходимо настолько увлечь читателя, чтобы тот захотел перевоплощаться и продолжать общение с текстом. Сам факт жизни текста возможен потому, что автор и читатель выполняют соглашение об условностях, а искусство чтения состоит в том, чтобы, не нарушая их, читатель из простого созерцателя строк, зрителя авторской воли превратился в ее сподвижника, критика, интерпретатора, внутреннего режиссера, актера, способного к перевоплощениям в той же степени, в какой способен к ним автор. Разница «только» в том, что писатель создал текст, а вы создаете свое восприятие текста. Сила восприятия – в его индивидуальности. Она может оказаться столь глубокой, что позволит обнаруживать в тексте больше того, что вложил в него автор, открывать возможности, ускользнувшие от писателя. Талантливый читатель – не меньший дар, чем талантливый писатель. Они – молчаливые собеседники. Им интересно друг с другом, когда им есть что сказать друг другу.

Если восьмидесятилетний Бунин воплощается в себя восьмилетнего, то он тем самым предлагает и читателю сделать то же самое, чтобы сохранить взаимодействие, не выпасть из игры смыслов, продлить правильность восприятия.

Ребенок «объяснил» поступок молодого дяди с позиции ребенка и поставил на этом точку. Ему все ясно. Но автор не хочет кончать рассказ этой детской сентенцией. Он снова воплощается в себя пишущего, и тогда детская точка в конце реплики становится неверным знаком. Стреляются

не вообще всегда, когда влюблены, а при известных обстоятельствах. Известных взрослым и неведомых детям. Детскую точку Бунин продолжает взрослым многообразием. Такая многозначность, неуместная в реплике ребенка, служит нам сигналом к тому, что именно здесь автор совершает возврат к себе – человеку, прожившему жизнь.

ФОРТКА В ВЕЧНОСТЬ

(9) В синем море неба островами стоят кое-где белые прекрасные облака, теплый ветер с поля несет сладкий запах цветущей ржи.

Последний контраст с небытием часовни: прекрасные облака, запах цветущей ржи. И, наконец, итог, отпечаток состояния, фортка в вечность: *(10) И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна.*

Все противоречия подытожены в промежутке оконной рамы и выражены со всей полнотой и лаконизмом.

ДАТА

(11) 2 июля 1944

Рассказ написан 2 июля 1944 года. Происходящее в нем событие относится к семидесятым годам XIX века. Изложение, между тем, ведется в настоящем времени. Это значит, что временная дистанция не играет для автора никакой роли. Он связывает два физических времени, два пространства – свое русское детство и французскую старость – в едином тексте пережитого воспоминания. Он упраздняет все времена, кроме настоящего. Не происходило, а происходит. Исключение сделано только дяде, который погиб раньше. А для читателей это означает, что и они, когда бы им ни довелось прочесть «Часовню», вовлекаются в непрерывное настоящее, которое есть не что иное, как вечность.

Обратное течение текста

А теперь попросим прощения у Бунина и перепишем его рассказ в обратном порядке: от конца к началу, сохранив

главки аналитического разбиения, не вполне соразмерные грамматическим предложениям. Напомним, что сейчас наша цель – проследить повлияет ли обратное течение текста на его смысл.

ДАТА

(11) *2 июля 1944*

Вынесение даты в начало рассказа подчеркивает ее важность. Памятуя о том, что Бунин родился в 1870 году, мы сразу узнаем: рассказ принадлежит перу человека умудренного, в какой-то мере является итоговым.

ФОРТКА В ВЕЧНОСТЬ

(10) *И чем жарче и радостней печет солнце, тем холоднее дует из тьмы, из окна.*

«Обратная» «Часовня» начинается выводом, окончательной авторской формулой: посюсторонний жар пропорционален потустороннему холоду. Вывод как бы «вводится» изначально.

Пока что непонятно, о какой *тьме* и о каком *окне* идет речь. Допустим, о «каких-то».

(9) *В синем море неба островами стоят кое-где белые прекрасные облака, теплый ветер с поля несет сладкий запах цветущей ржи.*

Пейзажная концовка стала живописным началом, однако смысл при этом несколько не пострадал. Это произошло оттого, что ощущение *летнего жаркого дня*, без обиняков названное в «прямой» «Часовне», косвенно возникает и в «обратной». Литературный пейзаж вообще, по-видимому, не обусловлен строгими логико-временными отношениями. Он – «ассоциативно-мгновенен».

ТАЙНА В ТАЙНЕ

(8) – *Он был очень влюблен, а когда очень влюблен, всегда стреляют себя...*

— А зачем он себя застрелил?

Диалог возникает ниоткуда, точнее непосредственно из пейзажа. Логически он ничем не подготовлен. Он вырастает, как трава, там, где захотел. При этом вопрос предваряется ответом. Взрослые так не говорят. Зато дети – сколько угодно. (– Дай ведерко, кулич слеплю. – А зачем тебе ведерко?) Ребенок может и прозевать объяснение и не ухватить его смысла. Ребенку требуется повтор. Разумеется это уже не нормативная логика, а реальность человеческого общения. Но именно – реальность, далекая от искусственной выдумки.

«ЗДЕСЬ» И «ТАМ»

(7) Все это очень интересно и удивительно: у нас тут солнце, цветы, травы, мухи, шмели, бабочки, мы можем играть, бегать, нам жутко, но и весело сидеть на корточках, а они всегда лежат там в темноте, как ночью, в толстых и холодных железных ящиках; дедушки и бабушки все старые, а дядя еще молодой...

Если принять догадку, что героями рассказа являются дети, то тогда понятно, что детям *интересно и удивительно*, на самом деле, – *все*: их интересуют и любовь и смерть, и солнце и тьма, и живые цветы и железные саркофаги.

Естественность обратного течения текста не вызывает сомнений.

СКЛЕП

(6) Там, в железных ящиках лежат какие-то дедушки и бабушки и еще какой-то дядя, который сам себя застрелил.

Новое, что мы узнаем из этого отрывка: молодой дядя – самоубийца. Прежде было неясно, кто застрелился. А вот *дедушки и бабушки* – повтор, стилистический «сбой». То, что в «прямой» «Часовне» было пространственно раздвинуто и воспринималось как уточнение, в «обратной» сблизилось и стало тавтологией.

РАЗБИТОЕ ОКНО

(5) *Там ничего не видно, оттуда только холодно дует. Везде светло и жарко, а там темно и холодно.*

(4) *Дети из усадьбы, сидя под часовней на корточках, зоркими глазами заглядывают в узкое и длинное разбитое окно на уровне земли.*

Наконец, таинственные собеседники и соглядатаи названы. Это – *дети из усадьбы*. Становятся ясно, где они сидят, куда смотрят. Впервые возникает часовня. Но разве такая загадочность, такое продолжительное откладывание разгадки противоречит общему колориту рассказа? Скорей наоборот. Мистический реализм «Часовни» от этого только выигрывает.

МИНОРНЫЙ РЯД

(3) – *Бугры в высоких цветах и травах и одинокая, вся дико заросшая цветами и травами, крапивой и татарками, разрушающаяся кирпичная часовня.*

Авторское движение «снаружи – внутрь – наружу» в силу своей симметрии сохраняется и при инверсии текста. Просто пейзажное обрамление меняется местами.

СИНОНИМЫ СУДЬБЫ

(2) *Летний жаркий день, в поле, за садом старой усадьбы, давно заброшенное кладбище,*

Теперь известно точно, где стоит часовня. Однако по существу это не столь важно. Во всяком случае, вовсе не влияет на ее убедительность как философского знака в бунинской формуле жизни и смерти, с которой начинается рассказ.

НАЗВАНИЕ**(1) ЧАСОВНЯ**

Из анализа прямого и обратного течения текста следует, что его обращение допустимо. Кроме одного указанного выше стилистического сбоя, оно не приводит

к распаду формы рассказа. «Прямой» смысл последнего не утрачивается в обратном изложении, а мистическая окрашенность даже сгущается. Все это возможно потому, что Бунин познает реальность «ассоциативно-мгновенно», отказавшись от поступательно-логического продвижения во времени. Перед нами не цепь последовательных событий, а фиксированный миг: дети у окна часовни, – и все то, что они в этот миг видят снаружи и внутри.

Так лирическая ассоциативность мышления упраздняет нормативную логику; допускает свободу в расположении фрагментов текста друг относительно друга вплоть до их полной инверсии; снимает вопрос о зависимости содержания от физического времени. В рассказе время свернуто до одного-единственного мгновения, и это мгновение способно длиться уже как бы вне времени, приобщая нас к тому состоянию души, которое и предназначена вызывать часовня – к ощущению вечности.

БУНИН–ПОРТРЕТИСТ

1

Один мой приятель решил записывать всё, что он видит и чувствует. Начал с детального описания квартиры, в которой жил: где что стоит, как выглядит, какие перестановки претерпевает. Дал подробнейшую опись интерьера. Потом попробовал нарисовать словами автопортрет, облик жены... Потом эволюцию своих ощущений в течении дня. И ничего путного у него из этого не вышло. По трезвому размышлению он убедился в том, что интерьер получился скучным и серым (осталось только прицепить к мебели жестянки инвентарных номеров); портреты – невыразительными, мало похожими; да и собственные чувства прояснить не удалось, только хуже запутались. А ведь он старался быть предельно честным, предельно объективным! Никакого вымысла, ничего от себя. Правда была его иконой. Он не покривил душой ни в одной строчке. «Как же так? Ведь всё – правда!..» А получилось утомительно, длинно, общеизвестно, с мелкими частностями, которые не помощники делу, а тормоз, да к тому же стерто по языку и совсем не интересно даже автору. Оказалось, что и самая расправдивейшая правда может быть бесполезной, ничего не проясняющей, а лишь множащей сомнения или нагоняющей тоску. Так случается, когда по своей неопытности и простодушию мы доверяемся «правде жизни» и не умеем преобразить ее в художественную правду, которая одна возбуждает интерес, помогает обрести язык, отобразить детали, увести от заурадного, одушевить. Особенность художественной

правды в том, что, опираясь на правду жизненную, она воплощает ее богаче, ассоциативней, глубже, разнообразнее. В инструментарий большого писателя входят, и все виды памяти, и средства литературной выразительности, и свой язык, и умение предчувствовать и провидеть, и способность варьировать эмоциональными, смысловыми регистрами, сопоставлять и противопоставлять, да мало ли что еще!.. Большой писатель способен преобразовать правду жизни в правду искусства, то есть, сокращая описательность, а то и вовсе ее миную, уходя от унылой «объективности», обращаться непосредственно к живому впечатлению. В описи заложена информация, а во впечатлении – художественный отклик. Этот отклик, – иногда мгновенный, а чаще отложенный, – и составляет предмет искусства. Одним из проявлений такого отклика служит литературный портрет. Главное в нем – индивидуальная характеристика, когда преображенная правда реального изображения становится художественно убедительной, пусть в чем-то изменившись до неузнаваемости, делаясь уже как бы правдой вымысла.

С искусством литературного портрета лучше всего знакомиться на «выставке» мастера. По части изобразительности первенство Бунину отдавали все его современники, включая Льва Толстого. Прислушаемся к ним. Выделим и рассмотрим несколько образцов портретной галереи Бунина.

2

«ЕГОРКА»

«Выносил из лавки Егорка, подручный, мучные мешки и начинал вытрясать их. Макушка клином, волосы жестки и густы – “и отчего это так густы они у дураков?” – лоб вдавленный, лицо как яйцо косое, глаза рыбы, выпуклые, а веки с белыми, телячьими ресницами точно натянуты на них: кажется, что не хватило кожи, что, если малый

сомкнет их, нужно будет рот разинуть, если закроет рот – придется широко раскрыть веки»¹.

Хотя выразительность портрету Егорки придает целый букет эпитетов и уподоблений: *лицо косое (как яйцо), глаза рыбы, ресницы телячьи*, – всю погоду здесь делает наблюдение за кожей рта и век: *рот* открывается – *веки* закрываются и наоборот. Такое не заметит и самый добросовестный описатель. Это видение возникает не из неподвижной фиксации, а из впечатления, развернувшегося во времени. Оно не копирует реальность, но преобразует ее, обогащая ассоциациями, умножая на фантазию, делает новой, а потому интересной для всех, кто не смог увидеть ее так. Можно предположить, что как только воображению автора предстали *выпуклые, рыбы* глаза Егорки с туго *натянутыми* на них *веками*, сразу вынырнула и собственно рыба, открывающая *рот* и хлопающая глазами. Окончательный штрих состоял в том, что она делала это поочередно. Кожи не хватало.

«ДАМА С ДЫМЯЩЕЙСЯ ПАПИРОСОЙ»

«...тотчас вошла и она, тоже покачиваясь на каблучках туфель без задка, на босу ногу с розовыми пятками, – длинная, волнистая, в узком и пестром, как серая змея, капоте с висящими, разрезанными до плеча рукавами. Длинные были и несколько раскосые глаза ее. В длинной бледной руке дымилась папироса в длинном янтарном мундштуке»².

Удивительно, как Бунин не боится монотонно повторять одно и то же: дама – *длинная*, глаза у нее – *длинные*, рука *длинная* и *длинный* мундштук. Но еще удивительней, что это однообразие, не успевая надоесть, успевает, как канва,

¹ И. А. Бунин Избранные произведения. М., 1991. С. 33.

² Там же. С. 685.

обозначить для прорисовки всё, что требуется: волнистую, серую змею капота: узкую, как змея, и такую же гибкую; разрезанные полосы рукавов, как у красавицы Бакста; дымящуюся папиросу в мундштуке – тоже длинную, тоже в длинном. (Не тот ли самый мундштук, спустя целую вечность, докурит Одри Хепбёрн за «завтраком у Тиффани»?). В этой легкой раскосости, извилистости, вытянутости, утонченности – весь шарм русского модерна, и весь он у нас перед глазами: от розовой пятки до огонька папиросы. Но есть вопрос: дама вошла «тоже покачиваясь на каблучках туфель»: что значит *тоже*? *Тоже* как кто? Это не мелочь и не оговорка. Это осталось за рамкой выделенного нами портрета, чуть выше. Дверь офицеру, пришедшему к даме, «отворила маленькая, очень порочная на вид горничная на тонких качающихся каблучках»¹. Точно также покачивалась на каблучках и ее хозяйка с дымящейся папиросой...

«МАКАРКА-СТРАННИК»

«Был Макар Иванович когда-то просто Макарой – так и звали все: “Макарка Странник” – и зашел однажды в кабак к Тихону Ильичу. Брел куда-то по шоссе, – в лаптях, скуфье и засаленном подряснике, – и зашел. В руках – высокая палка, выкрашенная медянкой, с крестом на верхнем конце и с копьём на нижнем, за плечами – ранец и солдатская манерка; волосы длинные, желтые; лицо – широкое, цвета замазки, ноздри – как два ружейных дула, нос – переломленный, вроде седельного арчака, а глаза, как это часто бывает при таких носах, светлые, остро-блестящие. Бесстыжий, сметливый, жадно куривший сигарку за сигаркой и пускавший дым в ноздри, говоривший грубо и отрывисто, тоном, совершенно исключавшим возражения, он очень понравился Тихону Ильичу, и как раз за этот тон, – за то, что сразу было видно: «прожженный сукин сын»².

¹ Там же.

² Там же. С. 56.

А этот *сукин сын* – бродяга, и всё у него и на нем – бродяжье. С бору по сосенке, с миру по нитки. Что напялил, то и ладно; что ухватил, то и впрок; что стибрил, то и с концами. Отсюда и безвкусица, отсюда и разностилье в его «осенней коллекции». Он бредет вдоль шоссе в *лаптях* по-крестьянски, а в *скуфье* (островерхой церковной шапочке) и *засаленном подряснике* да с палкой под *крестом* – по-монашески, а с походным *ранцем* и *солдатской манеркой* (фляжкой) – как служивый. От солдата у него и *ноздри* – как два *ружейных дула*, от кавалериста и *нос* – *переломленный* вроде *седельного арчака* (деревянного остова под седло), от полкового понукалы – приказной тон, манера говорить со всеми *грубо и отрывисто*. Вот он – вояка-лапотник в монашеской затрапезе, а по всему видно, что не солдат, не мужик, не монах, а «*прожженный сукин сын*». В лице его *цвета замазки*, кажется, и ружейные ноздри замазаны, чтобы не стреляли, чем не попадя, а потому Макарка, куря, пробивает их изнутри, и теплый дым (у автора этого нет), извиваясь, лезет сквозь потрескавшуюся замазку: она сохнет и выкрашивается...

«ЦЫГАНКА»

«Губы ее, двигавшиеся над белыми зубами, были сизы, синеватый пушок на верхней губе сгущался над углами рта. Тонкое, смугло-темное лицо, озаряемое блеском зубов, было древне-дико. Глаза, длинные, золотисто-карие, полу-прикрытые смугло-коричневыми веками, глядели как-то внутрь себя – с тусклой первобытной истомой. Из-под жесткого шелка смольных волос, разделенных на прямой пробор и вьющимися локонами падавших на низкий лоб, поблескивали вдоль круглой шейки длинные серебряные серьги. Выцветший голубой платок, лежавший на покатых плечах, был красиво завязан на груди. Руки, сухие, индусские с мумийными пальцами и более светлыми ногтями, все шелушили и шелушили фисташки с обезьяньей быстротой и ловкостью. Кончив их и стряхнув шелуху с колен,

она прикрыла глаза, положила нога на ногу и откинулась к спинке скамьи. Под сборчатой черной юбкой, особенно женственно выделявшей перехват ее гибкой талии, кострецы выступали твердыми бугорками плавных очертаний. Худая, голая, блестящая тонкой загорелой кожей ступня была обута в черный тряпичный чувак и переплетена разноцветными лентами, – синими и красными...»¹

В отличие от живописного литературный портрет позволяет передавать не момент движения, а длительность, движение целиком. Все время, пока Бунин пишет «Цыганку», она лушит фисташки *с обезьяней быстротой и ловкостью*. Почти весь портрет рисуется на фоне шелушения фисташек.

Феллини любил брать в свои фильмы актеров с улицы. Ему важен был типаж, а не мастерство. Мастерства он требовал от себя самого в работе с типажамми. Снимая один из крупных планов, он взял исполнителя за затылок так, чтобы рука не попала в кадр, и, как куклу, поворачивал его голову в стороны в нужном ему темпе и на нужный угол.

А смотрите, что делает Бунин. Его работа еще филигранней, еще тоньше. Он наблюдает за тем, как Цыганка жует фисташки и специально следит за движением ее губ, за тем, как *синеватый пушок на верхней губе* сгущается *над углами рта*. Лицо у Цыганки такое темное, а зубы столь ослепительны, что их белизною озаряется всё лицо. Глаза у нее не *длинные*, как у «Дамы с дымящейся папиросой», а *длинные*, что совсем не одно и то же. Долгость – это уже не длина. Это – время. Долгим бывает взор. Вот и у Цыганки – долгость взора, глядящего в душу самой себе, отливающего какой-то *тусклой первобытной истомой*. Всё лицо ее *древне-дико*. Она не может взглянуть в себя коротко. Ей есть во что вглядываться. А нам она дает повод задуматься о том, что и юное может быть древним, но не как

¹ Там же. С. 694.

плоть, а как дух. Если Цыганка молода, то народ ее древен, и этот отблеск древности лежит на ее лице, сколько бы ей ни было лет. Ее украшают *серебряные серьги*, красиво повязанный на груди *голубой платок*, и всё время, пока художник пишет, внутренним зрением всматриваясь в ее черты, цыганкины *мумийные пальцы* продолжают шелушить фисташки. А как закончат, как откинется она на спинку скамьи, положив *нога на ногу*, тут и сеансу конец. Фисташки съедены – портрет завершен. На излете письма мужской глаз еще отметит *перехват ее гибкой женственной талии, кострецы, загорелую кожу ступни, обутой в черный тряпичный чупяк* (мягкую туфельку без каблука), *переплетенный разноцветными лентами...*

Всё.

Прельстительность «Цыганки» совсем не в том, чем обольщает «Дама с дымящейся папиросой». Там шарм в разрезах ткани, волнующейся от пола до бедра, от кисти до плеча. Всюду сквозит дразнящая нагота, чуть затуманенная папиросной дымкой. А здесь все наглухо закрыто голубым платком, черной юбкой. Видна лишь блеснувшая полоска тонкой ступни. Там – длина: размер. Тут – долгость: век. Там – *покачиванье на каблучках*; здесь – взор, полный *тусклой первобытной истомы*.

«ДЕНИСКА»

«Дениска, в раздумье опустив голову, стоял на крыльце и держал в правой руке дешевый серый чемоданишко, щедро усеянный жестяными шляпками и перевязанный веревкой. Был Дениска в поддевке, старой и, видимо, очень тяжелой, с обвисшими плечами и очень низкой талией, в новом картузе и разбитых сапогах. Ростом он не вышел, ноги его, сравнительно с туловищем, были очень коротки. Теперь, при низкой талии и сбитых сапогах, ноги казались еще короче.

— Денис? – окликнул Тихон Ильич. – Ты зачем здесь, архаровец?

Никогда и ничему не удивлявшийся Дениска спокойно поднял на него свои темные и томные, с грустной усмешкой, с большими ресницами глаза и стащил с волос картуз. Волосы у него были мышинного цвета и не в меру густы, лицо землистое и как будто промасленное, но глаза красивые.

— Здравствуйте, Тихон Ильич, — ответил он певучим городским тенорком и, как всегда, как будто застенчиво. — Еду... в эту самую... в Тулу»¹.

Иногда, не изменяя темпу повествования, Бунин соединяет портрет с диалогом, вписывает прямую речь в изображение. Так Тихон Ильич окликает коротконового Дениску, чьи ноги *при низкой талии* его обвисшей поддевки и стоптанных сапогах *казались еще короче*.

— Денис? <...> Ты зачем здесь, архаровец ²?

Дениска почтительно *стащил с волос картуз*. А дальше следует любимая Буниным передача цвета не красками, но эпитетами. Волосы у Дениски — *мышинные*, лицо — *землистое и как будто промасленное*, хотя маслянистость скорей не цвет, а блеск лица и состояние кожи: сухая, влажная, веснушчатая, маслянистая.

Денискин портрет сопровождался вопросом Тихона Ильича, продолжился автором и был завершен ответом «архаровца». Стоя в раздумье перед дальней дорогой Дениска заметил, *как всегда, как будто застенчиво*:

— Еду... в эту самую... в Тулу.

«КОФЕЙНАЯ НАГОТА»

«Она полулежала в камышовом кресле, в легкой, жаркой тени, падавшей от дома, в двух шагах от веранды. Высокий, желтолицый, мучительно-узкоглазый малаец, одетый в белую парусиновую куртку и такие же панталоны,

¹ Там же. С. 61.

² От фамилии московского полицмейстера и губернатора конца XVIII века Н. П. Архарова. Архаровцами звали его сыщиков, а в переносном смысле это слово стало означать озорника, хулигана.

приносил ей, шурша босыми ногами по гравию, и ставил на столик возле кресла поднос с чашкой золотого чаю, что-то почтительно говорил ей, не шевеля сухими, стянутыми в дыру губами, кланялся и удалялся; а она полулежала и медленно помахивала соломенным веером, мерно мерцая черным бархатом своих удивительных ресниц... К какому роду земных созданий можно было отнести ее?

Ее тропически крепкое маленькое тело, его кофейная нагота была открыта на груди, на плечах, на руках и на ногах до колен, а стан и бедра как-то повиты яркой зеленой тканью. Маленькие ступни с красными ногтями пальцев выглядывали между красными ремнями лакированных сандалий желтого дерева. Дегтярные волосы, высоко поднятые прической, странно не соответствовали своей грубостью нежности ее детского лица. В мочках маленьких ушей покачивались золотые дутые кольца. И неправдоподобно огромны и великолепны были черные ресницы – подобие тех райских бабочек, что так волшебно мерцают на райских индийских цветах... Красота, ум, глупость – все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине, была она как бы с какой-то другой планеты. Единственное, что шло к ней, была бессловесность. И она полулежала и молчала, мерно мерцая черным бархатом своих ресниц-бабочек, медленно помахивая веером...»¹

Вначале – двойной портрет.

Она возлежит в *камышовом кресле*. Он (слуга-малаец в *белой парусине с чашкой золотого чаю*) *шуршит босиком по гравию*.

Поставил чашку на столик. Удалился.

Осталась госпожа *Кофейная нагота*, то прикрывающая, то открывающая грудь взмахами веера.

Кому еще хватило бы палитры, чтобы живописать эту плоть, возлежащую «в камышах»?

¹ Там же. С. 695.

*Яркой зеленой тканью повитые стан и бедра,
ступня с красными ногтями пальцев,
желтое дерево сандалий,
дегтярные (густо-черные, как деготь) волосы,
золотые дутые кольца в мочках,
черные ресницы, как райские бабочки, мерцающие на
райских индийских цветах.*

Но портрет у Бунина не только декоративен.

Каждая из его красавиц по-своему обольстительна. «Дама с дымящейся папиросой» – волнистыми серыми полосами одежд, «Цыганка» – взором *тусклой перво-бытной истомы*, «Кофейная нагота» – черным бархатом мерцающих бабочек-ресниц.

При этом у каждой свой аксессуар: папироса, фисташки, веер.

Три портрета женского прельщения: серая змея, тягучий зов, взмахи веера и ресниц.

«БАЛАШКИН»

«Старый, огромный, худой, зиму и лето не снимавший позеленевшей чуйки и теплого картуза, большелицкий, бритый и косоротый, Балашкин бывал почти страшен своими злыми речами, своим глубоким стариковским басом, колючей серебристой щетиной на серых щеках и зеленым левым глазом, выпученным, сверкавшим и косившим в ту сторону, куда был скошен и рот его. И как рявкнул он однажды, выслушав речь Кузьмы «о просвещении без наук», как сверкнул этим глазом, отшвырнул сигарку, которую насыпал махоркой над коробкой из-под килек!»¹

Под кистью мастера живописными могут стать и щетина старика: *серебристое на сером* и переключка *позеленевшей* от старости *чуйки* (длинного суконного кафтана) с *зеленым левым глазом*. Но – внимание: почему с левым?

¹ Там же. С. 72.

А правый? Он что – другого цвета? Не зеленый? Или его вообще нет? Балашкин – кривой? А, может быть, все-таки оба глаза на месте и оба зеленые, но поза «натурщика» такова, что он повернут к нам левым боком? Тогда левый глаз мы видим, а правый нет. И этот неожиданно фиксированный ракурс придает *выпученному, сверкающему* и единственному в нашем поле зрения глазу Балашкина, *косящему в ту сторону, куда был скошен и рот* его, какой-то жутковатый вид, обнажает гримасу пугающего перекоса. И уже не удивительно, что обладатель такого глаза не говорит, а *рвякает*, в сердцах отбрасывая сигарку, которую насыпал махоркою над коробкой из-под килек. В этой коробке он держит сухим свой толченый табак. Насыпал аккуратно, боялся растрясти, просыпать, уже готовился клеить бумажную сигарку кончиком слюнявого языка, но его возмутил Кузьма утверждением о том, что *просвещение возможно без наук*. Этот тезис, оставшийся на полях и потому лишь упоминаемый нами, вычитал Кузьма с эпитафии на могиле поэта Алексея Кольцова. Как это – «без наук»? А через что же тогда? Просвещение одной природою? Или через магию? Посредством духов? Что за бред?! И Балашкин *отшвырнул* недоклеенную *сигарку*. Хорошо еще «кильки» сгоряча не опрокинул...

«ДАМА В БАРХАТНОМ ПЛАТЬЕ»

«...она прямо и несколько театрально стояла возле пианино в черном бархатном платье, делавшем ее тоньше, блистая его нарядностью, праздничным убором смольных волос, смуглой янтарностью обнаженных рук, плеч, нежного, полного начала груди, сверканием алмазных сережек вдоль чуть припудренных щек, угольным бархатом глаз и бархатистым пурпуром губ; на висках полукочечками загибались к глазам черные лоснящиеся косички, придавая ей вид восточной красавицы с лубочной картинки»¹.

¹ Там же. С. 714.

Если бы выражение «художник слова» не было придумано как будто специально для Гоголя, можно было бы считать, что оно придумано как будто специально для Бунина. Оба живописуют пером, как кистью; словами, как красками. Оба бесконечно изобретательны и неповторимо выразительны. Не станем забывать, что в отличие от собственно художника писатель не пишет портреты с натуры, посадив или поставив модель перед собой. Все его персонажи пишутся по памяти, причем память эта не буквальная, а преображенная. И чем тоньше выдержан баланс между реальностью и вымыслом, подтверждающим реальность, тем убедительней образ, тем восхитительней портрет.

«Дама в бархатном платье» блистает праздничностью *смольных волос, смуглой янтарностью* обнаженного тела, *сверкает алмазами сережек, угольным бархатом глаз и бархатистым пурпуром губ, на висках ее полу-колечками загигают к глазам черные лоснящиеся косички*, придавая ей вид *восточной красавицы*. И пусть автор не может удержаться от колкого добавления: *красавицы с лубочной картинки*, – простим ему эту стариковскую слабость. Ей ли умалить стоящую возле пианино и, – добавим от себя, (есть основания так полагать) – не в доме ли Перцова у окна, выходящего на храм Христа Спасителя? Часто образ у Бунина находит продолжение далеко за рамками портрета, однако в пределах нашего задания нам достаточен портрет как таковой: внешний, а по возможности и внутренний облик человека, представленный красками слова.

«ЗНАМЕНИТЫЙ ИВАН ГРАЧЁВ»

«Потом вышел с огромной гармоньей в руках какой-то «знаменитый Иван Грачев», сел на стул у самого края помоста и тряхнул густыми, хамски разобранными на прямой ряд белобрысыми волосами: морда полотера, желтая косоворотка, расшитая по высокому вороту и подолу красным шелком, жгут красного пояса с длинно висящими махрами, новые сапоги с лакированными голенищами... Тряхнул

волосами, уложил на поднятое колено гармонию-трехрядку в черных с золотом мехах, устремил оловянные глаза куда-то вверх, сделал заливчатый перебор на ладах – и зарычал, запел ими, ломая, извивая и растягивая меха толстой змеей, перебирая по ладам с удивительнейшими выкрутасами да все громче, решительнее и разнообразнее, потом вскинул морду, закрыл глаза и залился женским голосом: «Я вечер в лужках гуляла, грусть хотела разогнать...»¹

Во-первых, *какой-то знаменитый*. Раз *какой-то*, то, значит, знаменитый по-балаганному, то есть в кругу таких же виртуозов, как и он сам.

Теперь внешность Грачева. Она говорит сама за себя. *Волосы белобрысые, хамски разобранные на прямой ряд. Морда полотера: не иначе, желтая, как пол, натертый воском, да еще поблескивающая от щетки с жесткой щетиной, которая прошла по физиономии Грачева вдоль и поперек. Желтая косоворотка, расшитая красным шелком, красный же пояс с длинно висящими махрами, лакированные голенища*. Стиль а la rus выдержан до детали. Так Европа представляет себе русского артиста-гармониста. Так же представляют его и отечественные шулера-импресарио из речных трактиров. Эта карикатура имеет коммерческий успех и потому шумно насаждается. *Черные с золотом меха, оловянные глазки, рычащие лады, толстая змея мехов и – апофеоз всего портрета (то, что уж никак не изобразить живописцу): здоровый, грубо тесаный мужик закрыл глаза и залился женским голосом: «Я вечер в лужках гуляла, грусть хотела разогнать...»*

— Знаменитый Иван Грачев!

3

Экспозиция портретных работ Бунина завершена.

На примере девяти портретов мы попытались показать, как писатель-классик рисует облики своих персонажей.

¹ Там же. С. 662.

Казалось бы: если прототипы читателю неизвестны, то пиши, что хочешь – все равно не проверить. Ан нет. Как раз очень даже проверить, хотя проверка эта специальная: не на адекватность реальности, а на художественную убедительность. Неудачный опыт тотальной записи, о котором мы говорили в начале, свидетельствует: пунктуальный отчет о чем бы то ни было, – об интерьерах, лицах, душевных переживаниях, – не позволяет проникнуться ими, эмоционально вжиться, творчески ощутить. Жизнь, сведенная в амбарную книгу, расписанная по линованным графам, превращает искусство в канцелярию, потому что искусство живо не учетом и контролем, а свободным откликом художника на меняющуюся реальность; откликом, не зависимым от буквального воспроизведения жизненных правд. Хорошее дело – правда жизни, но искусство подчиняется более высокому судье – художественной правде.

Могут сказать: «Не корректно сравнивать заметки своего приятеля с портретами, созданными мастером литературы». Но речь не об этом. Тут сопоставлены не личности, и тем более не тексты, а подходы, когда стремление к честной описной объективности скользит по поверхности, а субъективный отклик уходит в глубину.

Искусство не столько информирует и доказывает, сколько откликается и впечатляет.

«Отклики» Бунина, составившие нашу портретную галерею, читатели найдут в его повести «Деревня» («Егорка», «Макарка-странник», «Дениска», «Балашкин») и в рассказах «Пароход “Саратов”» («Дама с дымящейся папиросой»), «Камарг» («Цыганка»), «Сто рупий» («Кофейная нагота»), «Чистый понедельник» («Дама в бархатном платье»), «Речной трактир» («Знаменитый Иван Грачев»).

СЕДОЙ ОРЛЕНОК

Иван Алексеевич Бунин прожил большую жизнь, поделившуюся на две неравные части: 1870–1920 в России и 1920–1953 в эмиграции.

Фактически – две жизни.

Мировое признание получил Бунин – писатель, непревзойденный рассказчик, мастер изобразительности (Нобелевская премия 1933 года). Между тем на протяжении всей своей жизни он писал стихи. В России много, во Франции хоть и мало, но все же до конца дней. Однако лирика Бунина всегда оставалась в тени его прозы. Это его обижало. Не мог он согласиться с тем, что как поэт полностью выразил себя в прозе. Но факт остается фактом: Бунина – поэта мы знаем хуже, чем Бунина – прозаика. Тому есть свои причины. И первая, может быть, в том, что лирика его сугубо традиционна. Он – мэтр короткого стихотворного пейзажа, певец любовных переживаний. Его стихи классичны по форме. Формой он владеет блестяще, но это старая форма (восьмистишие, сонет, подражание древним). Уже в эпоху «новоизмов» начала XX века (символизм, акмеизм, футуризм) традиционная поэзия в глазах тогдашних новаторов выглядела архаичной, а высокий авторитет ниспровергателей влиял на вкусы новых поколений. Лирика Бунина лишена эпатажа, броскости, актуального вызова. Она вдумчива, сокровенна, соприродна. Она не трубит о себе. Ее неприятельность надо еще приветить, полюбить.

Летом в море легкая вода,
Белые сухие паруса,

Иглами стальными в невода
Сыплется под баркою хамса...¹

Ни солнца, ни свежести пропахшего рыбой ветра в приведенной строфе нет, однако они угадываются, как это бывает у больших поэтов, когда невысказанное дорисовывается читательским воображением. Сказано мало, а выражено много. И понято много, и прочувствовано. Масштаб художника зависит не от монументальности замысла, не от количества затраченного материала. Он определяется глубиной проникновения, сугубым качеством. Искусство аристократично. Оно требует аристократизма и от своих ценителей. Демократично ремесло. Потому во все времена ремесленников были тьмы и тьмы, а художников единицы. Точно так же и читателей ремесла тьмы и тьмы (потому и велик его коммерческий успех), а читатель Бунин должен обладать опытом жизни, книжной культурой, художественным вкусом. Чувствовать колорит Востока, знать библейскую и русскую историю. Ощущать слово почти как материальный объект. Опускаться на твердую землю и взмывать в облака. Такие читатели избирательны. Их не может быть много.

Бунин – одна из последних по времени вершин русской дворянской литературы. Он и прост и труден. Не каждый из нас без усилия вникнет в стилизованный древнерусский язык стихотворения «Святой Прокопий». Не все воспримут напряженную, отрывистую речь сказочной Бабы-Яги. Или позволят увлечь себя в мистическое поле «Сапсана», о котором А. Блок заметил: «Только поэт, проникший в простоту и четкость пушкинского стиха, мог <так> написать о «сапсане», призрачной птице – гении зла»².

¹ И. А. Бунин Собрание сочинений в восьми томах. Т. 1. М., 1995. С. 212.

² А. Блок Собрание сочинений. Т. 5. М. – Л. 1962. С. 144.

«Простота и четкость пушкинского стиха» – слова ключевые для понимания той традиции, которой наследует Бунин. Он прост по форме и содержательно полон. Двойной парадокс бунинской лирики состоит в том, что умозрительно он считал поэзию недоступной слову («Поэзия темна, в словах невыразима...»), при этом в собственном творчестве воплощал ее с предельной прозрачностью – смысловой и звуковой, но на глубине оставлял место для «темного следа», для необъятной бездны, которая открывается за опрокинутым в себя взором дремлющего сапсана.

И был он страшен, непонятен
 Таинственен, как этот бег
 Туманной мглы и светлых пятен,
 Порою озарявших снег, –
 Как воплотившаяся сила
 Той Воли, что в полночный час
 Нас страхом всех соединила –
 И сделала врагами нас.¹

Для восприятия стихов Бунина нужно понимание того, что поэзия не исчерпывается гражданским пафосом, форсированием голосовых связок, магией мировых потрясений, изысками невиданных форм. Она – повсюду, а для того, чтобы ее разглядеть, необходимо одно: взгляд художника. И таким взглядом Иван Алексеевич Бунин обладал в полной мере. По словам историка литературы Ф. Степуна, у Бунина глаз «две пары: орлиные на день, совиные на ночь».²)

Это он дневным орлиным оком увидел, как чайки, снижаясь над бухтой,

¹ Там же. С. 131.

² Там же. С. 15.

... белою яичной скорлупой
Скользят в волне зелено-голубой...

Это он ночным взором совы заметил, что

Глаза козюли, медленно ползущей
К своей норе ночью сонной пущей,
Горят, как угли. Сумрачная мгла
Стоит в кустах – и вот она зажгла
Два ночника, что зажигать дано ей
Лишь девять раз, и под колючей хвоей
Влачит свой жгут так тихо, что сова,
Плывя за ней, следит едва-едва
Шуршанье мхов...¹

Это он, рисуя портрет пилигрима, объединил в нем два
облика.

Орлиный клюв, глаза совы, но кротки
Теперь они: глядят туда, где синь
Святой страны, где слезы звезд – как четки
На смуглой кисти Ангела Пустынь...²

Если бы пришлось обозначить поэзию Бунина символически, то можно было бы прибегнуть к его собственному образу. Порой она напоминает клетку орленка, а он сам, – юный и многомудрый, с его хищным, радужно расцвеченным зрачком, с его жаждой покорения духовного неба, – и есть седой орленок, прилепившийся на уступе скалы, на обрыве, шипящий «в гнезде как василиск», над клубящемся далеко внизу морем.

¹ Там же. С. 258.

² Там же. С. 245.



**ОГНЕВАЯ
СТИХИЯ**

ОГНЕВАЯ СТИХИЯ

(Эскиз к портрету Андрея Белого)

Светлая шляпа с темной лентой по тулье и приподнятыми, как крылышки, полями.

Удлиняющее фигуру элегантно серое пальто с отложным воротничком, застегнутое на четыре крупных пуговицы. Пятая – отдыхает.

Он идет походкой эквилибриста: носок правой ноги упирается в пятку левой.

Под ним не свободно висящая проволока, а земная надежная твердь. Но, кажется, он не вполне ей доверяет.

В левой руке – трость. Она может пригодиться как балансир. Впрочем, эфемерный.

Пройти по земле, словно по проволоке, меняя шаг, останавливаясь, пританцовывая на месте, покачиваясь, балансируя тростью, наполняясь ужасом, холодом и хмелем высоты.

Какая Премудрость пригласила его на этот белый танец и бросила одного в снопах солнечного света, воспарившего душою высоко над землей?

Там гремят трубы, трещат барабаны, схлестываются медноголосые литавры. И все это воплощается в потоки непрерывно льющейся речи ученого рифмача, циркача, трюкача, природного поэта. Так фокусник тянет и тянет из широкого рукава нескончаемые полосы ткани, пестрые лоскуты. Слова выпрастываются одно за одним с безудержной фантазией, по логике звуковых и зрительных совпадений.

Он импровизирует в жизни, но он импровизирует и в стихах. Они не чеканятся, не правятся, а шьются, сметываются на живую нитку, строчатся, тянутся из рукава. Часто они разноцветны.

Горы в брачных венцах.
 Я в восторге, я молод.
 У меня на горах
 очистительный холод.

Вот ко мне на утес
 притащился горбун седовласый.
 Мне в подарок принес
 из подземных теплиц ананасы.

Он в малиново-ярком плясал,
 прославляя лазурь.
 Бородою взметал
 вихрь метельно-серебряных бурь.¹

Отец Бориса Николаевича Бугаева профессор математики Московского университета Н. В. Бугаев прочил своему сыну ученую карьеру, а Борис родился поэтом, хоть и со склонностью к научным изысканиям. Не желая огорчать отца, он решил взять псевдоним. Вначале обсуждался «Борис Буревой». На это М. С. Соловьев заметил, смеясь:

— Получается «Бори вой...»

И предложил свою версию: Андрей Белый.

Псевдоним попал в точку.

Призма расщепляет солнечный свет на цветной пучок. Поэту призмой служит воображение, и тогда белый свет становится разноцветным, радужным.

Будет вечер: опояшет
 Небо яркий багрянец.
 Захочет и запляшет
 Твой валдайский бубенец.

Ляжет скатерть огневая
 На холодные снега.

¹ Андрей Белый Избранное. Ростов-на-Дону, 1996. С. 91.

Загорится расписная
Золотистая дуга.¹

В поэзии Андрея Белого много духовного парения, ликования. Много снега и серебра.

Она бела не только метафорически. Она душевно возвышенна и чиста. Эта чистота сохраняется и в сумеречных мотивах его лирики. Чистота скорби.

Он не от мира сего. Недаром его считали чудаком, но при этом лучшие умы Серебряного века признавали в нем, – поэте, писателе, философе, филологе, – черты гениальности.

Его имя как теоретика символизма сопутствовало имени Блока, а как поэт он шел за Блоком, переключаясь с ним преклонением перед образом Прекрасной Дамы; трагическим и провидческим чувством России.

Сухие пустыни позора,
Моря неизливаемые слез –
Лучом безглагольного зора
Согреет сошедший Христос.

Пусть в небе – и кольца Сатурна,
И млечных путей серебро, –
Кипи фосфорически бурно,
Земли огневое ядро!

И ты, огневая стихия,
Безумствуй, сжигая меня,
Россия, Россия, Россия –
Мессия грядущего дня!²

Н. А. Бердяев говорил о Белом: «Его искусство есть его собственное бытие, его хаос, его вихревое движение, его космическое ощущение. И это ново и необычайно в нем»³.

¹ Там же. С. 272.

² Там же. С. 400.

³ Николай Бердяев. Философия творчества, культуры и искусства.

ЯВЛЕНИЕ ВЕЛИМИРА

1.

Хлебников сложен.

Его считали сложным современники, таковым остается он и в глазах потомков.

«Поэтом для поэтов» называли его при жизни, вольно или невольно подчеркивая этим фундаментальный, а не прикладной характер работы Хлебникова со словом; работы, ориентированной не столько на любителей поэзии, сколько на специалистов, знатоков. Что же. В таком поименовании легко уловить переключку с известной полемикой «золотого века» русской литературы между представителями «искусства для народа» и «искусства для искусства».

Ставшая одним из символов литературной борьбы середины XIX столетия и сохранившаяся в читательской памяти как борьба между двумя поэтическими лидерами своего времени – Николаем Алексеевичем Некрасовым и Алексеем Константиновичем Толстым, эта полемика продлилась и на век XX-й. В идеологическом государстве, каковым был Советский Союз, а, значит, и в государстве литературном, поскольку литераторы рассматривались как «передовой отряд творческой интеллигенции, зорко стоящий на страже интересов» пролетариата, то есть партийно-бюрократической номенклатуры, власть полностью поддерживала понятное ей, идейно акцентированное «искусство для народа» и максимально подавляла сторонников подозрительного «чистого искусства», так

называемых «формалистов». К их числу, конечно, относили и Велимира Хлебникова.

Его игнорировали не как политического противника, а как противника «поэтического», личность сугубо аполитичную, создателя чуждой поэтики, копавшегося в пластах русской речи, как крот в черноземе, или уходившего в абстрактный мир математической трактовки событий мировой истории, «строгавшего» там свои недоступные разумению и бесконечно длинные «доски судьбы». Однако для развития самого искусства поэзии филологическое внедрение в дебри языка такого поэта, как Хлебников, то есть вольного экспериментатора, наделенного феноменальным чувством слова, оказалось не то что желательным, а крайне необходимым. Кто из тогдашних идеологов мог это оценить? Легче всего сложность в восприятии поэзии Хлебникова (и редких подобных ему пионеров творчества, а не имитаторов новизны) было списать на небрежение автора к заботе о читателях, на безразличное отношение к тому, кто и как его поймет и поймет ли вообще. Велика ли аудитория, способная погрузиться в эпический простор его поэм? Достаточно ли она для этого подготовлена? Кому, наконец, все это нужно? У тех, кто отвечал на такие вопросы отрицательно, работа поэта, вероятно, расценивалась как вершина авторского эгоцентризма. Но возможно ли упрекать в сосредоточенности на своем деле того, кто горел (и сгорел) в поэтическом огне («огневая стихия»!)? Того, кто поразил всех бескорыстным служением слову («рыцарь поэзии»)? Того, кто мог соединить незыблемым, и притом далеко не банальным, тождеством поэзию и жизнь? Широта его интересов, многообразие знаний, способность «творчески вспыхивать от малейшей искры» (*Крученых, с. 128*)¹, постоянный созидательный жар, смена тем и жанров, бесконечные странствия

¹ Здесь и далее все ссылки относятся к изданию: Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911 – 1998). М., 2000,

в физическом и духовном пространствах задали слишком много задач его грядущим исследователям и нынешним читателям.

Из всей многогранности явления, получившего название «мир Велимира Хлебникова», выделим три составляющих:

- работа со словом;
- математическое понимание истории;
- влияние на последующие поколения поэтов.

2.

РАБОТА СО СЛОВОМ

Очевидно, что слово существует в пространстве буквально – оно простирается на листе бумаги, малюется на заборе, светится на экране дисплея, выбивается в граните, пишется золотом на мраморе. Очевидно, что слово имеет голос (голосá) – оно звучит, выкликаемое из пространства. Оно создает вокруг себя поля смысловых и эмоциональных напряжений – притягивает или отталкивает иные слова, образует однородные или разнородные стилистические ряды. Оно обладает собственной генеалогией. Создаваемые им поля динамичны: они меняются при смене исторического контекста. Подобно природе, естественно отбирающей виды, народ-словотворец естественно отбирает словарь, в котором воссоздается вся окружающая нас и заключенная в нас реальность. Такое понимание слова в максимальной его полноте, как символа жизни, намного превосходит узко-прагматический взгляд на речь, как на средство коммуникации, достигающее ближайших практических целей и в своих профанных пределах сводимое то к стилю учрежденческих циркуляров, то к той же заборной лексике. Нет, слово во всей полноте не просто именуется реальность, но создает в нашем сознании адекватный образ мира: простирающийся, звучащий, зримый, мыслимый, переживаемый, изменяющийся во времени.

Такое отношение к слову было присуще Хлебникову.

Так же как естествоиспытатель доискивается первооснов материального мира, он доискивался первооснов языка, принимая звук за элементарную частицу речи и приписывая разным звукам ту или иную смысловую нагрузку.

Скажем: «П: п объединен(н)о действие огня...

Ч: черный цвет объемлет другие / черное объемлющее все среда / *читить* = охранять, окружать умом через надо / 1) *череда* 2) быть средой. / ч объедин(яет) слова, означающ(ие) быть вместилищем чего-нибудь, / обладать властью над чем-нибудь (...) *чаять*, быть чашей, средой возникновения чего-нибудь...» (Привожу по *Перцовой*, 365, 366, А. С.).

Идея собирательного значения звуков, – например, смысловой общности слов, начинающих с одной и той же буквы, – подвигла Хлебникова на такие словарные разыскания, которые несомненно продвинули его как поэта независимо от усилий создать на этом фундаменте единый «звездный язык».

Велимир упорно рылся в словесных корнях, дробил и разнимал слова, выворачивал их наизнанку, зеркально отражал в плоскости симметрии, например:

Кони. Топот. Инок

Здесь воображаемое двустороннее «зеркало» установлено ортогонально тексту на литере «п».

И все это не было формальными упражнениями, эпатажным штукарством. Это делалось во имя речевого обновления на многомерно и многократно осмысленной, как представлялось автору, основе. Итогом его работы стал не отрицательный результат несостоявшегося «звездного языка», а положительный факт такого лингвистического проникновения в слово, которое ведет к раскрытию и раскрепощению глубин творческого сознания, мобилизации незатронутых прежде пластов фантазии, включения

недоступных ранее ассоциативных связей, сопрягавших в одну метафору то, что было разлучено по разным краям бытия. Все это в конечном счете работает на поэзию, рождает каскады лиро-эпических открытий. И когда в стихах вьющийся хвост ведьмы-мавки превращается в расстрельную улицу революции, дышащую «пулями в прохожих», когда поэт бросает ведьме:

Да эти люди иней только,
Из пулеметов твоя полька,
И из чугунного окурка
Твои Чайковский и мазурка...
(по *Крученых, 130, 131, А. С.*), –

мы догадываемся, каким «звездным языком», каким трудом подсознания вызваны к жизни эти строки. «П: п... действие огня»: физического (пулеметного) и духовного (зажигательная полька). Мы понимаем, что неустанное внутреннее склонение гласных, постоянный тренинг дали эту нерасторжимую пару: пулька – полька. Что могучее чугунное «ч» пулеметного ствола и есть «черная объемлющая среда», выпрастывающая из себя «череду» пуль, – «вместилище», *чаша* смерти, «обладающая» физической «властью» над людьми. А новое внутреннее склонение «чуг – Чайк» освободило из глубин сознания еще одно «ч» – «Чайковского» как «череду» тактов, иное «вместилище» – *чашу* музыки, вершащей духовую власть над человеком. Но это ведьмин Чайковский, и потому его «мазурка» выколачивается бешеными тактами из пулеметных стволов. Здесь же – хлебниковская метафора: «люди – иней», они тают в огне той «польки», что отыгрывают пляшущие в руках гашетки. А «чугунный окурочек» – короткий ствол, смещенный вниз – точно чинарик, прилипший к нижней губе пулеметчика «Максима», ритмично вспыхивающий при каждой новой затяжке.

Спрашивается: продумывает ли поэт, когда пишет, эти ассоциации или они берутся «из воздуха»?

Нет, не продумывает.

Нет, не из воздуха.

Если бы такой лингвистический анализ предшествовал каждому творческому акту, то одно маленькое стихотворение рождалось бы бесконечно долго. Между тем бывает, что большая поэма пишется за несколько суток, а лирический шедевр – в одну ночь, если не в считанные минуты.

Но из ничего тоже не в силах образоваться нечто. В чем тут дело?

А дело в том, что все составляющие приведенного выше четверостишия уже жили в подсознании автора: он уже владел метафорой, уже знал толк в склонении гласных, уже приписал специальное значение каждому звучанию. Владел – в целом, знал – в экспромтной словесной игре, приписал – в общем виде. А здесь, когда душа занялась, когда пошла лирическая тяга, все эти обобщенные понимания и умения воплотились в отчетливом и предметном поэтическом слове, возникшем внезапно и сразу, как открытие, как прыжок через неведомое; прыжок, намного опережающий любое логическое вышагивание, не сравнимо обгоняющий во времени любое продвижение по смысловым ступенькам.

МАТЕМАТИЧЕСКОЕ ПОНИМАНИЕ ИСТОРИИ

Наверно, было бы неправомерно называть «философией истории» деятельность Хлебникова по своеобразному цифровому анализу хронологических таблиц в попытках отыскать «волны времени», установить периодичность исторических событий и человеческих судеб, строго – с точностью до дня! – выявлять закономерности лет минувших и датировать дела будущие. Назовем это – попыткой математического понимания.

«Мой основной закон времени, – пишет поэт в 1922 году художнику Митуричу: – во времени происходит отрицательный сдвиг через 3^n дней и положительный через 2^n дней; события, дух времени становится обратным через 3^n дней

и усиливает свои числа через 2^n ... Чувство времени исчезает, и оно походит на поле впереди и на поле сзади, становится своего рода пространством» (по Кузьменко, 745, А. С.).

Едва ли плодотворно списывать эти прозрения на «мифопоэтическое мышление» автора. Да, Велимир подошел к проблеме исторических усилений и отрицаний с точки зрения интуитивно нащупанных им степенных зависимостей, с точки зрения чистого числа, совсем «ненаучно», отвлекшись от действительного многообразия социальных процессов, такие возобновления вызывающих. Это, что называется, «настораживало». Между тем, если социальные циклы синхронизировать с природной ритмикой в духе современной теории коэволюции (совместной эволюции) природы и общества; теории, у истоков которой стояли, в частности, Вернадский и Чижевский, то окажется, что, помимо бесконечного хаоса жизненных положений, социальных мотивов, «стечений обстоятельств», существует немного закономерных космических причин, гораздо более сильных, нежели наши «земные», активно на нас влияющих, и, в самом деле, подчиняющихся условиям периодичности. Коэволюция природы и общества возможна потому, что и в обществе и в природе происходят самовозбуждающиеся и самоподдерживающиеся колебания (автоколебания), а колебательный процесс, как известно, связан с ритмичным возобновлением, повторяемостью. При этом автоколебания в социальных системах, по-видимому, синхронны природным (космическим) циклам. «Хлебников пытался обнаружить социальную ритмику в исторических событиях, Некоторые из значений найденных им циклов, вероятно, реальны» (Владимирский, 732). Так «важнейший из циклов Хлебникова – 365 лет – довольно близок природному циклу длительностью 350 лет, связанному с солнечной активностью» (Владимирский, 728).

Обратим внимание на то, что сам Велимир не сравнивал социальную ритмику с природной. Он только

анализировал хронологию, доверяясь природному чутью, обостренному восприятию «волн времени». Сравнить пробует современная наука, в силу своего материалистического статуса не имеющая возможности апеллировать к мистическим интуициям. Тем более согласие результатов можно истолковать как косвенное подтверждение правильности хлебниковских догадок; догадок, которые он дерзал заключать в форму чисел.

ВЛИЯНИЕ НА ПОСЛЕДУЮЩИЕ ПОКОЛЕНИЯ ПОЭТОВ

Человек, умевший так воспламеняться, в высшей степени был наделен талантом воспламенять других. Известно, что учитель не тот, кто учит, а тот, у кого учатся. У Велимира учились его друзья-футуристы. Ему наследовали голоса Заболоцкого, Олейникова, поэтов поколения сороковых годов. Отзвуки велимировой лиры слышны в литературе всех последующих лет. Трудно любить русскую поэзию и хотя бы в легкой форме не переболеть Хлебниковым. Лирические перлы, разбросанные в его стихах повсюду, не могут оставить безучастным ни одно живое воображение. При этом речь идет не о подражаниях, но именно о благотворном влиянии – расковывающем фантазию; «провоцирующем» на пристальное внимание к слову, метафоре, звуку, рифме; дарящем ни с чем не сравнимое чувство внутренней свободы.

Еще Тынянов заметил, что хлебниковская поэзия близка к живописи. Ей свойственны инфантилизм («параллель с детским изобразительным творчеством», *Сарабьянов, 633*); «наивность, лишенной перспективы композиции» (Степанов по *Гинзбург, 432, А. С.*); «сплошные именные падежи», когда «каждая вещь вставлена в группу отдельно, лицом прямо к зрителю» (Берковский по *Гинзбург, 432, А. С.*). Таким образом, один из самых сложных поэтов одновременно оказывается и одним из самых простых, инфантильных, близких живописному началу. Однако это примитивизм художника, инфантильность артиста,

умеющего вживаться в разные возрасты души, в любое состояние духа. Не раз отмечавшаяся утопичность велимировых порывов тоже, может быть, следствие его инфантильности, ведь что есть утопия как ни горячее желание опередить события, достичь невозможного, совершить преждевременное. В основе утопии лежит простое детское «хочу!» – независимо от того, достижимо это сейчас или вообще. Хочу, чтобы был «звездный язык»! Хочу, чтобы деяния и судьбы подчинялись простым числовым законам! Между тем именно желание, воплощенное в творческую волю, вдохновляет на поиск. Нет желания – ничего нет. Есть желание – закипает работа. И тогда «хочу» может превратиться в «могу», как ни раз превращались идеи, казавшиеся поначалу безумными.

Вопрос о степени одаренности Хлебникова весьма волновал его современников и решался ими по-разному.

Вячеслав Ив́анов, 1914 (?): «Велимир безусловно гениален. Он подобен автору “Слова о полку Игореве”, чудом дожившему до нашего времени» (по *Асееву*, 103, А. С.).

Винокур, 201, 1924: «... из человека, наделенного несомненными признаками поэтического гения – будем честны хотя бы перед памятью поэта – ничего не вышло...»

Тынянов, 216, 1928: «Вопрос о величине решается столетиями. У современников всегда есть чувство неудачи, чувство, что литература не удастся, и особой неудачей является всегда новое слово в литературе. Сумароков, талантливый литератор, говорил о гениальном писателе Ломоносове: «убожество рифм, затруднение от не разности литер, выговора, нечистоты стопосложения, темнота склада, рушение грамматики и правописания, и все то, что нежному упорно слуху, неповрежденному противно вкусу».

«Не нужно бояться собственного зрения, – заключает Тынянов (217), – великая неудача Хлебникова была новым словом поэзии».

А чтобы возразить строгому приговору *Брика* (258): «Хлебников ни в коей мере, ни в самой наималейшей, не

был лириком», – достаточно вспомнить и прочесть хотя бы только вот это:

Из отдыха и вздоха
Веселый мотылек
На край чертополоха
Задумчиво прилег.
Летит его подруга
Из радуги и блеска,
Два шелковые круга,
Из кружева нарезка.
И юных два желанья,
Поднявшихся столбом,
Сошлись на свиданье
И тонут в голубом...¹

— Ну, и так далее..., – как любил прерывать себя в подобных случаях Велимир.

¹ Велимир Хлебников Творения. М., 1986. С. 214.

АНТИЧНЫЙ ПЕТРОГРАД В ПОЛЕ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ

(ОПЫТ РЕКОНСТРУКЦИИ ОДНОГО ТВОРЧЕСКОГО ЗАДАНИЯ
МАНДЕЛЬШТАМ «TRISTIA»)

1918 год.

Гражданская война. Петроград.

Вот обстоятельства времени и места.

Россия Романовых, отметивших трехсотлетие своего Дома, отеклась от себя в столице и, сопротивляясь, погибает на фронтах.

Россия большевиков берет верх.

Красное наливается. Белое тускнеет.

Решается судьба Родины.

Что по сравнению с ней жребий безвестного поэта, издающего дружеским тиражом для коллег и знакомых стихи, полные историко-культурных переключек?

Революции ли замечать этого остроногого философа-кифареда, антипода символизму? Какое ей дело до того, что от идеально-возвышенного он призывает вернуться к цветущей силе земли, к зримой вещи и точному слову? У революции свои понятия на сей счет.

Отовсюду теснит его твердокаменный Петроград, наполовину разгромленный солдатской вольницей, наполовину растасканный расторопными пришлецами и серыми от горя аборигенами; насквозь прошитый лихой тарабарщиной. И сила, и вещь и слово: цветущая брань, разъятый предмет, стихийная власть – все является здесь в избытке.

И поэт, боготворящий родной язык, внушающий всем, что пластика русской речи сравнима лишь с греческой,

повергнут в смятение. Его страшит остроугольный, каменноугольный град Петра – морская столица продутых Балтикой, прямых, как штык, «прешпектов»; гробоподобных, черных от копоти доходных домов.

Как пустынно гуляет поземка вдоль дорической колоннады Горного Института, где, будто в развалинах Колизея, тихо размножаются на этажах, под лестницами, в нишах сухие от голода петроградские кошки со злой позолотцей в зрачках!

Там дворы называют колодцами за бездонность и узость.

Там на углу Васильевского острова, как стволы с обрубленными ветками, высятся две колонны, чьи ростры издали напоминают затвердевшие выплывки – корявые капли. Это военно-морские тараны былых времен – спиленные носы вражеских кораблей, знак морского могущества. Вещь и символ неразлучны: символ веществен, вещь символична.

Там, словно в ларце, под погасшими люстрами Эрмитажа, как живое сокровище, младенчески чисто светит возрожденная и снова забытая древность.

Там по Марсову полю бродит, обернута в траур, тень Эреба – сына Хаоса, брата Ночи.

Античный Петроград – северный Рим: осколки имперской мечты...

Революция и ожидание: время между прощаньем и новой, неведомой встречей; гаданье о ней.

Поход и разлука.

Бой и смерть, в приближении которой так тоскуется по всему любимому, обыденному, бренному, что населяло прежнюю жизнь.

Прощайте!..

Прощай!..

Гражданская война делает патриота изгнанником в собственной стране. Он не белый и не красный. Он – солнечный. В нем весь спектр. Она же требует от него одной краски.

И тогда душа начинает скорбеть. Ей не на что опереться, ей не в чем обрести надежду. И она ищет спасенья

у прошлого, похожего на нынешнее, но отделенного толщей времени, приглушенного и облагороженного самой своей древностью, когда боль, смягченная давностью лет, предстает печалью, рыданье – сдержанным плачем, безысходность – упованием на нечто новое, грядущее, в чем могла бы душа найти утешенье.

Из атмосферы возникают образы войны, ожидания, гадания, смерти. Они и составят будущее творческое задание, пока еще неясное автору, бродящее в его сознании безотчетно и смутно.

Психология творчества – это сфинкс. Попробуем воссоздать его облик, апеллируя лишь к полю культурных кодов и метафор, ибо такую возможность предоставляет избранный нами поэт. Он хочет воплотить конкретное переживание в обобщенное стихотворение. Особенности дарования позволяют ему делать это, оставаясь в границах историко-культурных ассоциаций и метафор. Насущный Петроград замещается в его сознании воображаемым Римом или Петрополем – отвлеченным полисом древних, канувших в Лету, гражданских войн.

Постараемся проследить за мыслью автора. В какие образы претворит он свои интуиции? Удержится ли в рамках граничных условий: только культурные коды и метафоры? Как они, известные каждому образованному европейцу, перекодируются поэтом, сформируют его творческое задание, и как оно, зависимое от прототипов, обретет в итоге свое лицо?

Проникнем, насколько это возможно, в конкретное поэтическое решение, в процесс становления текста – откуда он взялся? как «брался»? – и строка за строкой воспроизведем пройденный автором путь.

TRISTIA (1)

Римский лирик Овидий Назон был изгнан из Вечного города и в ссылке в Скифии на берегу Черного моря написал свои «Скорбные элегии» – «Tristia» (1).

Мандельштам бежал от революции в Крым.

Общность изгнанничества и дара уже достаточный повод для подражания. Вы страдали, и я страдаю. Вы пели, и я пою, подвигнутый вашим примером.

Овидий – из Рима в Скифию,
Мандельштам – из Петрограда в Крым.

Фонетической рифмы здесь нет.
Исторического равенства в духе Петра Великого:

Рим южный (Рим) = Рим северный (Петербург) –

тоже нет, ибо нет Петербурга.

Тут не просто тавтологическое «краесогласие» одного и того же пространства:

Причерноморье = Причерноморье

Скорей это – рифма судьбы.

Обращение к Овидию мотивировано у Мандельштама лично: прислушиваясь к шуму одних и тех же понтийских волн, оба поэта с разницей в девятнадцать столетий переживали одно и то же душевное состояние – потерянности, брошенности, прижизненного отчуждения от жизни. При этом Овидий вспоминал своего римского друга Тибулла, чьи элегии переводил Батюшков – один из любимейших поэтов Мандельштама («Словно гуляка с волшебною тростью, // Батюшков нежный со мною живет...»).

Мандельштам – Овидий – Тибулл –
Батюшков – Мандельштам.

Круг замкнулся.

Атмосфера прочувствована. Образцы для подражания найдены.

Но с чего начать?

Зародыш будущего стихотворения совсем не обязан быть его фактическим началом. Марина Цветаева, например, считала, что сначала надо написать последнюю строчку, потом восставить к ней перпендикуляр и нанизать на него остальное стихотворение. Вообще говоря, работа может начинаться с любой строки. В том числе с той, которая вовсе не войдет в окончательную редакцию. Но в том числе – и с первой.

Мы не знаем, как именно создавал Мандельштам свои «Tristia»: от конца ли к началу? С пятого ли на десятое? Многократно меняя расположение строк, черкая и перечеркивая или сразу – набело – ничего не правя.

Допустим, что он сочинял последовательно строку за строкой. Это вполне правдоподобно. Тем более что наша реконструкция творческого задания поэта носит вероятностный характер. У нас нет уверенности, что все происходило точно так, как мы предполагаем, но у нас есть уверенность, что все могло происходить именно так.

Тогда зародышем будущей элегии¹ станет первая строка первой строфы. Отсюда мы и начнем вместе с поэтом формировать тему античного Петрограда в поле культурных кодов.

ПЕРВАЯ СТРОФА

Я изучил науку расставанья (2)

(Курсив везде мой. А. С.)

Автор мог бы обратиться к Овидию:

Ты изучил науку расставанья

однако открыл стихотворение личным местоимением первого лица. Значит, все дальнейшее происходит с лирическим я автора.

¹ О. Мандельштам Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1. М., 1993. С. 138, 139

Наука расставанья – первая перекодировка известного: Овидиева «наука любви» превратилась у Мандельштама в *науку расставанья*. Это не просто замена одного слова другим. Это смена эмоциональных регистров. Озорство преобразилось в печаль. И печаль уже изучена. В чем?

В простоволосых жалобах ночных. (3)

Наука расставанья – новый образ, и автор вправе распорядиться с ним по своему усмотрению. Он волен изучать свою науку в чем угодно, но элегичность атмосферы подсказывает ему, что расставанье изучается в сетованиях, причитаниях – *жалобах*.

Первая метафора: жалобы *простоволосы*. Значит, жалуется женщина. Она не названа – она вызвана в воображении колдовской силой метафоры. Ее олицетворила простоволосость жалоб.

У Батюшкова в вольном переводе «Элегии из Тибулла»¹ есть строки, относящиеся к Делии – возлюбленной римского поэта.

Вначале Делия предстает –

«... с распущенными по ветру волосами...»

А потом у нее –

«Власы развеяны небрежно по плечам...»

Вполне вероятно, что *простоволосые жалобы* возникли в продолжение распущенных и развеянных волос Делии (см. также примечания П. Нерлера к изданию: О. Э. Мандельштам. Сочинения в 2-х томах, М., ИХЛ, т. 1, 1990, с. 484).

¹ Батюшков. Из книги: К. Батюшков, Е. Баратынский, П. Вяземский Стихотворения, поэмы. М., 1997.

Вместе с тем здесь недостаточно говорить о подражании. Оно касается темы: разлука. Настроения: печаль. Использован культурный код: Овидий «Наука любви». Заимствован образ Батюшкова: развеянные волосы Делии. Однако реминисценция творчески переработана, а образ претворен в оригинальную метафору. *Простоволосых жалоб* у Батюшкова не было, точно так же, как не было *науки расставанья* у Овидия. Они появились у Мандельштама.

Перед нами две метаморфозы: кодовая и образная. Два превращения чужих, знакомых текстов, дающие начало становлению своего текста.

А что такое метафора, как не загадка? В метафоре одно обозначается другим, и вот уже неназванная женщина протупает сквозь шепот *простоволосых жалоб*.

И что такое метафора, как не поиск родства, преодоление отчужденности, отверженности, воссоединение утраченных звеньев? Некогда единая душа мира распалась и с тех пор непрестанно тоскует, ищет себя в разведенных пространствах. Только творческий разум способен побороть эту разобщенность, соединить то, что бродит по свету, не узнавая друг друга. И если религия есть связь всего сущего, восстановление целостной души мира, то и метафора религиозна. Она перекидывает нити от предмета к предмету, от человека к человеку; соединяет, напоминает о сходстве, роднит.

Метафора всегда радость. Пусть короткая вспышка радости: части целого, разлученные в жизни, находят друг друга в сравнении.

Метафора – частица вечности.

Философия метафоры в ее роднящей загадочности.

Слово выручает там, где оставляет судьба.

Я постиг *науку расставанья в ночных жалобах*, однако печаль постижения смягчается радостью от расколдованной мною метафоры: я понял, почему жалобы *простоволосы*. Потому, что жалуется женщина.

Судьба печалит, а метафора радуется, и радуется та самая метафора, которая выражает печаль... В этом и есть искусство.

Следующая строка «Tristia» требует от автора нового прилива фантазии.

Вариантов для продолжения масса.

Можно говорить о себе. Но Мандельштам этого не любит. Можно развить тему разлуки; не выпускать из поля зрения жалобщицу. Можно вообще сменить тему! Однако выбор вариантов не наша задача. Это совершает поэт. А наше дело – понять: как и почему именно так высказался автор?

Пусть, например, он решает связать разлуку с ожиданием.

Жуют волы, и длится ожиданье – (4)

Вол – символ покорности, долготерпения; монотонного, безропотного труда; медлительности, длительности; отрешенности; постоянства.

Упорный вол, понурый вол...

Вот еще один понятный всем культурный код. В облике жующего вола прячется покорность судьбе, связанная с ожиданием, быть может, безнадежным.

А Древний мир умел ждать.

Герой уходил на войну – его ждали.

Любимый попадал в плен к врагам – его ждали.

Изгой навсегда уплывал на триере к варварским берегам, погибал в бессрочном изгнании – его продолжали ждать!

Я *изучил*, а волы *жуют*, ожидание *длится*. Переход от прошедшего к настоящему равносильен переходу от завершенного к неоконченному, тому, что происходит сейчас, у нас на глазах. А у нас истекает

последний час вигилий городских (5)

Вигилии (буквально бдения) – ночные караулы, стражи ночи. Время от заката до рассвета делилось в Риме на четыре части.

«Последний час вигилий» может означать, что готовится смена караула. Старая стража уступает место новой. Момент смены – даже такой обычной – все-таки «междущарствие», все-таки нечто, несущее на себе печать тревоги. Я жду, когда произойдет смена. Старая стража ждет, когда ее заменят. Новые караульщики – когда заступать на дежурство. Тем более, все происходит ночью. А если речь идет о последнем часе последней четверти стражи, то – на рассвете.

Вигилии *городские*, то есть действие разворачивается в городе на фоне патриархально жующих волов. Волы в городе – примета старины, близости человека и животных, знак размеренности городского уклада: жуют волы, сменяются караулы...

А какая вокруг ночь?

Несметному множеству классических эпитетов состояния (непроглядная, бесконечная, неизбытная или, наоборот, безмятежная, светло-лунная, несравненная...) автор предпочитает оригинальный «птичий» эпитет. По Мандельштаму ночь *петушиная*:

И эту обряд той петушиной ночи, (6)

Здесь впервые в стихотворение вводится один из многочисленных культурных кодов человечества: петух.

Ночь *петушиная* не только потому, что петухи кричат по ночам, перекликаясь на манер караульщиков, и кричат, строго соблюдая часы. Иными словами, ночь *петушиная* не только в силу ассоциативной цепочки:

вигилии – перекличка – петушиный крик – смена караула

Но и оттого, что черный петух (а ночь – черна!) означает угасание природы, смерть, Божий суд. Петух вообще

птица хтоническая («земная» – связанная с культом земли), а черный петух – птица подземная. Он общается с потусторонним миром. По ночам его приносят в жертву, ритуально закапывая в землю. Тогда петушина ночь дважды черна: она – как *черный* петух, зарытый в *чернозем*.

А еще ночь петушина потому, что у древних евреев петух прямо служил символом третьей стражи ночи. Значит, речь идет именно о *смене* караула, когда третья стража сменяется четвертой. Эпитет, будучи воспринят и расшифрован, как культурный код, позволяет с высокой точностью установить время действия в элегии: на границе третьей и четвертой страж.

Допущенная нами эклектика историко-культурных ассоциаций, смешение греко-римских символов с еврейскими не должна нас смущать, поскольку она свойственна Мандельштаму и ничуть его не беспокоила. А ведь мы реконструируем становление именно мандельштамовского текста. Здесь эклектичность заложена в роль, она – часть целого, элемент стиля мышления, момент постановки творческого задания. Поэт черпает образы из единого Древнего мира, не деля его на Грецию, Рим, Иудею. В этом есть свой резон. Греческие и римские культурные коды часто тождественны – просто разноименны. А Палестина, будучи провинцией Рима, восприняла некоторые его установления, в частности, традицию смены караулов.

Итак, первым источником вдохновения служит Мандельштаму Древний мир, вторым – Константин Николаевич Батюшков.

«Нет друга моего, нет Делии со мной, –
Она и в самый час разлуки роковой
Обряды тайные и чары совершала...»¹
(Разрядка везде моя, А. С.)

У Батюшкова час разлуки сопряжен с тайными обрядами. Здесь ключевое слово, запавшее в сердце

¹ Там же. С. 135.

Мандельштаму, – о б р я д. Последний, по Батюшкову, состоял в том, что Делия обращалась к богам:

«В священном ужасе бессмертных вопрошала...»¹

Что касается Мандельштама, то его обряд не в вопрошании богов и, конечно, не в зарывании черного петуха, – даже метафорического петуха ночи, – поэт никогда не сводит стихи к иллюстрированию известного, оно остается на периферии образа, расширяя его своей неназванностью, оно как бы выносится за скобки, подразумевается. Нет, обряд Мандельштама должен проявиться в чем-то ином, своеобразном. В чем же?

Ответ задерживается на одну строку. Такие задержки вообще гипнотизируют. Они напоминают паузу, которую опытный хоккейный форвард выдерживает перед воротами противника, чтобы дать возможность вратарю упасть под невыстреленную шайбу, а в следующий миг забросить ее в сетку через лежащего на льду вратаря. Мастером подобных оттяжек был Гоголь, предпосылавший предмету описания долгий период самого описания, когда предмет, как загадка, отодвигался в конец предложения (например: чем? – «Зелеными облаками и неправильными, трепетолестными куполами» – что делали? – «лежали на небесном горизонте» – что? – «соединенные вершины» – каких? – «разросшихся на свободе» – и, наконец, чего, ну, чего же?! – «дерев»)².

Так и Мандельштам на целую строчку откладывает поименование обряда, вводя в текст новую метафору раставания:

Когда, подняв дорожной скорби груз, (7)

¹ Там же.

² Н. В. Гоголь Собрание сочинений в шести томах. Том 5. М., 1949. С. 112

Это, вероятно, уже не из книжных ассоциаций, но из собственной судьбы: нынешней и угадываемой. С дороги поднят не узелок, не тючок, который можно пощупать, а обобщенный *груз скорби*.

Реальность *волов*, историзм *вигилий*, многозначная вещественность *петушиного* эпитета уравниваются одухотворенной метафорой – ношей душевного состояния.

А теперь и сам обряд:

Глядели вдаль заплаканные очи (8)

Откуда «взялась» именно такая «обрядовость»?

Ответ очевиден.

Очарование Батюшковым продолжает удерживать возле себя и вдохновляет своего последователя.

«И снова Делия, печальна и уныла,

Слезами полный взор невольно обратила
На дальный путь».¹

Соответствия в обсуждении не нуждаются.

Батюшков

слезами полный
взор
обратила
на дальный путь

Мандельштам

заплаканные
очи
глядели
вдаль

Но снова у приверженца есть нечто большее, нежели простое заимствование, ведь его *заплаканные очи* не только глядят вдаль – они делают это, подняв не ресницы, не веки, – для Мандельштама и то и другое было бы слишком банально, – очи поднимают метафору: *груз дорожной скорби*. Строка (8) – сама по себе чисто подражательная – несет двойную нагрузку: работает в паре с оригинальной метафорой (7) и предуготовляет новый образ (9):

¹ Батюшков, указанное издание. С. 135.

И женский плач мешался с пеньем муз. (9)

Уже населившие элегию я и *простоволосая* жалобщица; *волы, вигилии, петушина* ночь пополняются *женским плачем, пеньем муз.*

Непреодолим соблазн вновь обратиться к первоисточнику.

«Сии в ночи глухой протяжны песнопенья
И волхованья жриц...»¹

Внимательный читатель Батюшкова, Мандельштам по-прежнему остается его преданным продолжателем. Та же ночь, те же песнопенья, то же волхованье, то есть обряд. Но весь фокус в другом: кто поет? У Батюшкова поют жрицы, то есть женщины. У Мандельштама женщины плачут, а поют музы. Музы вместо жриц. Это не только изоритмичная замена: было жриц – стало муз. Это введение воображаемого в круг жизненно возможного. Пространство элегии, которое мы до сих пор воспринимали как допустимо-историческое, пересек миф. Сейчас, здесь история напрямую мифологизировалась. *Плач «мешался» с пеньем* и у любимого Мандельштамом Блока, когда

Вагоны шли привычной линией.
Подрагивали и скрипели;
Молчали желтые и синие;
В зеленых плакали и пели.²

Но там плакали и пели люди, здесь же плачут люди, а поют музы. Новизна в том, что старый культурный код печали, выражаемой через людской плач и пенье, разделившись на плач женщин и пенье муз, образовал иное качество: совместное историко-мифологическое действие.

¹ Там же.

² Александр Блок Стихотворения. Поэмы. Театр. Л., 1936. С. 264.

Действительность элегии отныне включает в себя не одну, а две реальности: историческую и мифическую.

ВТОРАЯ СТРОФА

Стихотворение уже живет. Атмосфера расставания воплощена трудами культурных кодов и метафор. С большой точностью установлено время события. Показано, где и как подражание переходит в оригинальное продолжение так, что если и следует говорить о стилизации, то стилизуется не текст образца, а традиция, темп, такт, тон.

Известно, что элегии Овидия тронули в свое время Пушкина. Шестнадцать лет он посвятил два послания Делии: «О Делия драгая, // Спешి моя краса...» и «Ты ль предомною, Делия моя?...» Позже возник черновой набросок по-французски («Когда на челе пирующего, на прекрасной груди Делии...»). Музыкально чуткое русское ухо совершенно неравнодушно к звучанию слова. Есть слова, привораживающие одним только льющимся чередованием гласных и согласных, фонетически явленной гармонией. За звуком чувствуется какое-то вдохновенное, неведомое нам пространство. Кажется, имя *Делия* относится к таковому. Его значение нам незнакомо – и не надо! Достаточно с нас и звучания. Знак помогает понять мысль. Звук – ее ощутить.

Круг сердечных друзей Делии, начатый Тибуллом в Риме, продолженный Овидием в Скифии, пополнился именами Батюшкова, Пушкина, Мандельштама.

Так сложилась традиция лирического памятования. Русские поэты помнят о римлянке, жившей восемнадцать-девятнадцать столетий тому назад. Здесь уже не метафорическое родство, а прямая сердечная симпатия: шесть разделенных пространством и временем душ нашли друг друга в поле культурных кодов, не знаящем ни расстояний, ни лет, ни границ:

Тибулл – Делия – Овидий – Батюшков –
Пушкин – Мандельштам – ...

Круг не замкнут. Традиция открыта.

А что же наша элегия?

После межстрофной паузы автор обращается к читателю:

Кто может знать при слове «расставанье», (10)

Какая нам разлука предстоит, (11)

Вопрос риторический. Никто знать не может. *Наука расставанья* – это фигура речи. Расставание не от разума, расставание от казуса жизни. Однако тот факт, что никакого ответа и не требуется, сохраняет нам атмосферу происходящего, всю его томительную прелесть. Кроме того, замечаем, что тема разлуки, составившая эмоциональную и зрительную основу первой строфы, возникает вновь – теперь как риторическая вариация.

Что нам сулит петушьё восклицанье, (12)

Еще один «праздный» вопрос. Неизвестно, что сулит. Но эта неопределенность, смутность есть логическое продолжение разлуки. Здесь важно, что *петушиная* ночь прорвалась *петушьим* восклицаньем – криком черного петуха. Посвященный богу врачевания Асклепию, черный петух в культурных кодах античности означал целительницу-смерть; смерть, дарующую новое рождение; смерть-надежду. Такое понимание символа, невозможное в трагедии, вполне допустимо в элегии, вмещающей в себя и печаль, и сетования, и упование.

А дальше крик «подземной птицы» сопоставлен с огнем:

Когда огонь в акрополе горит, (13)

Нет, это не «петух» пожара, зрительно связанный с красным петушиным гребнем. Мандельштам всегда выше

тривиальных толкований. Это мистически утонченный отклик-всплеск из подземья в ответ на горение сигнального огня в верхнем городе: греческом ли акрополе, петроградском ли Зимнем дворце...

И на заре какой-то новой жизни, (14)

Именно *новой*, ведь элегия пишется в 1918 году – в разгар Гражданской войны. Но какой «новой»? Интуиция поэта пасует, и творец точных эпитетов ограничивается по-детски беспомощной квалификацией: *какой-то*.

Когда в снях лениво вол жует, (15)

Нашу догадку о Зимнем, о возможной *новой жизни* не где-нибудь, а в России лексически подтверждают чисто русские *сени*. Назвать *снями* греко-римскую прихожую нельзя. *Сени* – наши, деревенские; наши – деревенно-городские. В пересечении греческого *акрополя* и русских *сений* сошлись два исторических объема: античность и Петроград. Они связались не имперски-надменно, как в замыслах Петра Великого, а лингвистически славно: в словаре стихотворения. Есть *акрополь*, есть *сени*. Они существуют вместе в одном тексте, в едином античном Петрограде.

Огонь в акрополе и вол в снях

превращают Элладу в Россию, а за Россией оставляют историческую бездну Эллады. Времена и пространства совместились. Нет сомнения в том, что говорить о Древней Греции значит говорить о России, и наоборот. Здесь обратимость обращений.

Огонь в акрополе и вол в снях –

формула античного Петрограда, новый культурный код, в котором шифруется тревога Гражданской войны и патриархальная обыденность; долготерпенье, ожиданье, разлука.

Зачем петух, глашатай новой жизни, (16)

После двух петушиных эпитетов (ночи и восклицанья) возникает сам предмет, само существительное – *петух*. Но не надо думать, что это «сделано», что петух преднамеренно упомянут в элегии трижды, что его так заставили. Нет, это он заставил троекратно вспомнить о себе, дабы мы не забыли троекратности апостольского отречения. В символике Нового завета петух знаменует грань, рубеж, решенье. Он – атрибут святого Петра, знак малодушия, но и мучительного покаянья. Символ предвидения. Петух – общепризнанная эмблема гефсиманской ночи, геральдический знак отречения, герб раскаяния. Он живет в нашей прапамяти как один из магических смыслов, устоявшихся тысячелетиями культурных кодов. Не мы властвуем над этими кодами. Они повелевают нами. Они в нашей духовной природе, независимы от нас и не спрашивают разрешения, сколько раз и когда им напомнить о себе.

Глашатай новой жизни (16) бьет крылами (17) на заре (14). А петух зоровой совсем не тот, что ночной. Он не просто меняет окраску – из черного становится красным, – он теряет свою хтоническую природу и обретает связь с небом: солнцем, огнем. Небо вместо подземья, солнце вместо чернозема. Функциональное значение символа меняется на противоположное. Он уже не знак тьмы и смерти, а вестник жизни, света. Метаморфоза петушиной масти:

красное – черное – красное

знаменует череду превращений:

жизнь – смерть – новое рождение

С новым рождением, которое последует за смертью, принесенной Гражданской войной, и связано упование на *новую жизнь*, провозглашенную петушиным криком. Античность тонко разбиралась в птичьих мастях и не путала красное с черным, а пореволюционная русская интеллигенция жила ожиданиями возрождения России. Заметим: Мандельштам ничего не говорит о петушиных красках. Просто вначале петух у него сопряжен с ночью, а в конце – с зарей. Расшифровать культурный код, отвечающий этой перемене, – наша задача.

Заря, надежда, ожидание *новой жизни* столь сильны, что автор элегии – искушенный рифмотворец, опытный «краеслов» – дважды склоняет эту *новую жизнь*, прибегнув к чисто тавтологической рифме – (14), (16): случай едва ли не единственный во всей его литературной практике!

Тема разлуки-ожидания, заданная первой строфой, варьируется во второй, обретая импульс надежды. Между тем темп стихотворения последовательно снижается, оно как бы блекнет, увядает, начиная с риторических вопросов, проходящих через всю строфу, и вплоть до тавтологической рифмы. И это при том, что грамматически все восьмистишие – одно предложение в отличие от многопредложных предыдущих строф. Значит, темп определяется не только точками, но и насыщенностью действия. Здесь такая насыщенность явно уменьшается.

Череду риторических вопрошаний: *Кто может знать... Какая разлука... Что нам сулит...* завершает последний вопрос: *Зачем петух*

На городской стене крылами бьет? (17)

От радости? От горя? От предвкушения счастья? От бессилия?

Почем нам знать! То, что открывается в предвиденье существу хтоническому, соотнесенному с подземным царством, или существу солярному – символу солнца, закрыто от нас непроницаемой пеленой. Не так ли?

ТРЕТЬЯ СТРОФА

Все, что происходило до сих пор, – необыкновенно.

Не каждый день случаются революции. Не каждая заря приносит с собой ожидание *новой жизни*, именно *жизни*, а не событий.

И автор резко меняет тему элегии, ее настрой. От не названной, но созданной атмосферы военной тревоги он возвращает нас к простому, кроткому миру жизни обыденной, не претендующей на всемирно-историческое значение каждого часа.

И я люблю обыкновенье пряжи: (18)

Снует челнок, веретено жужжит. (19)

Вот оно – утраченное блаженное бытованье; обетованный уголок; милый обряд ручного труда. Нечто родное, домашнее.

При шуме зимних вьюг под сенью безопасной
Подруга в темну ночь зажжет светильник ясный
И, тихо вретено кружа в руке своей,
Расскажет повести и были старых дней.¹

Читая батюшковские «Опыты в прозе и стихах», Пушкин, строго взыскивавший со своего любимца, отчеркнул вышеприведенные строки и пометил: «Прелесь».

Эту прелесь чувствуем и мы. Тем более чувствовал ее Мандельштам. Стихи уютны, естественны, гармоничны. Но они ожидажны. «Маленький Тибулл», как шутя любил

¹ Батюшков, указанное издание. С. 137.

называть себя Батюшков, подводит к ним, и ничего, кроме того, что сказано, за ними не стоит.

Напротив, «маленький Батюшков», как шутя называли бы мы Мандельштама, вводит образ веретена совсем неожиданно. Между петухом, бьющим крылами на городской стене, и жужжанием веретена не типографский интерлиньяж, а целая понятийная бездна, за которой открывается фантастический контраст. Вторая и третья строфы как параллельные миры! Там – смятение, здесь – покой. Там – разлука, здесь – встреча. Там – дорога, здесь – дом. Там – война, здесь – пряжа... Образ, навеянный Батюшковым, преображает грусть в радость. Кажется, что Мандельштам, как улыбкой, сам озаряется светом домашнего очага:

И я люблю

Это тем более трогательно, что поэт чаще всего старается уйти в тень, сохранить нейтралитет по отношению к происходящему, спрятаться за те образы, которые он так умело создал или так уместно вспомнил. Он выявляется, как правило, не через прямое лирическое *я*, а обиняками ассоциаций, настроений, тона, языка.

Такая установка Мандельштама полярна позиции его современника и литературного антипода Владимира Маяковского.

Если Маяковский в каждой строке кристаллизует свою судьбу, то Мандельштам наоборот в каждой строке ее растворяет. Поэзия Маяковского – кристалл судьбы. Поэзия Мандельштама – раствор судьбы. У Маяковского акцентирована личность, в которой сосредоточен мир. У Мандельштама акцентирован мир, в котором растворена личность. Это вопрос приоритетов. На первый взгляд может показаться, что позиция Маяковского чисто эгоцентрическая: *я* кристаллизую в себе мир, тогда как установка Мандельштама – сугубая филантропия: *я* растворяю себя в мире.

Однако поставим вопрос так: что важней? Мир во мне или я в мире? И тогда оказывается, что для Маяковского важней «мир во мне», а для Мандельштама – «я в мире». То есть для эгоцентрика важней мир, а для филантропа его я. Не потому ли в любовной лирике Маяковского так много общечеловеческого, а в общечеловеческой лирике Мандельштама так много личного? Значит, обе позиции правомерны, равносильны. Но это – на глубине понимания, а на ее поверхности поэты – очевидные антагонисты. Их антагонизм выражается, конечно, и в языке.

Маяковского представляет слово – открыто-исповедальное, слово обособленное и монолитное. Маяковскому присуще откровенное воодушевление проповедника. Мандельштам же предпочитает слово, пропущенное сквозь сито историко-культурных ассоциаций, слово зыблущееся, как бы рожденное наложением пространств и времен. Ему свойствен сокровенный пафос нечаянного свидетеля вечности. Его слово взято не из словаря; не подхвачено с улицы, а вынуто из поля культурных кодов и тащит за собою целые гнезда понятий.

Подумайте: обыденная шерсть, купленная в петроградской лавке, для Маяковского – шерсть, которую он купил в петроградской лавке. А у Мандельштама та же шерсть превращается в нечто иное, насыщенное важными ему культурными кодами. Контекст античных реминисценций заставляет вспомнить, что пряжа, челнок, веретено – еще и атрибуты Парок, прядущих нити человеческих жизней. Для такого европейца, как Мандельштам, веретенце, козий пух не просто предметы домашнего обихода. Магнетической силою символов они притягиваются к богиням судьбы. Пряжа богинь бесконечна, нитей – превеликое множество. Одни рвутся, другие выпрядаются дальше – жизнь продолжается. Судеб не счесть. Не счесть и времен. У каждой судьбы свое время, у каждого времени своя судьба.

Но что же следует за жужжанием древнего веретена?

Смотри, навстречу, словно пух лебяжий, (20)
Уже босая Делия летит! (21)

В творящем сознании *пряжа* повлекла за собой *пух*, и, *словно пух*, впервые – одним прыжком! – врывается в стихотворение та самая Делия, что незримо присутствует в нем с первых строк. Это она – *простоволосая* жалобщица, поднявшая *груз дорожной скорби*. Это ее заплаканные очи *глядели вдаль*, а *плач мешался с пеньем муз*. Теперь она совсем другая: воздушная, счастливая...

У Батюшкова она совершает тайные обряды, обращает печальный взор на дорогу, украшает храм весенними цветами, но вовсе не летает. Летит связанное с ней мгновенье счастья у Пушкина:

И быстро миг любви
 Летит, – я весь горю желаньем,
 Спешу, о Делия!¹

Однако еще милей Мандельштаму онегинский стих об Истоминой, которая

Летит, как пух от уст Эола!²

А, может быть, ему привиделся босоногий танец Айседоры Дункан?

Так летящий миг любви; спешащая Делия; балерина, как пух, вылетающая из-за театральной кулисы, превращаются в легкий, подобно, *лебяжьему пуху*, полет *босой Делии* – античной Айседоры!

А дальше – по-пушкински неуловимый, то есть удивительно гармоничный – переход от поэзии бытия

¹ А. С. Пушкин Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. I. Л., 1977. С. 238

² Там же. Т. V. С. 15

к пониманию его глубин; переход, связанный с предыдущими строчками не смыслово, а эмоционально, интуитивно:

О, нашей жизни скудная основа, (22)

Не *новой жизни* – ожидаемой, а нашей, переживаемой сейчас, той, от которой мы было отвернулись в надежде на лучшее, а теперь снова возвращаемся, истосковавшись по ее человечности, обыкновенности, теплоте.

Куда как беден радости язык! (23)

А, значит, куда как богат язык печали? Еще бы! В этом мы убедились. Да, жизнь скудна, обыденна, однообразна. Язык радости беден, но это – *язык радости!* А вдруг Делия пушинкой отделилась от пряжи, – Парки не доглядели, – и стала свободной, неподвластной судьбе? Вдруг?.. И когда-то это, как и все прочее, уже случилось и будет случаться...

Все было встарь, все повторится снова, (24)

А мы догадались только сейчас... Так чем же тогда мы дорожим?

И сладок нам лишь узнаванья миг. (25)

Разве опытный Батюшков, разве неискушенный Пушкин отважились, вдохновленные Делией, на размышление о природе бытия? Нет. Отважился набиравший силу Мандельштам.

Пряжа – пух – Делия – радости – повторится – миг узнаванья – вот цепочка ассоциаций, которую нельзя придумать, нельзя составить заранее. Она возникает как откровенье, как итог незримой духовной работы, когда в поле культурных кодов, воспитанная на лучших образцах, пробуждается собственная творческая интуиция.

ЧЕТВЕРТАЯ СТРОФА

О прошлом мы узнаем, о будущем гадаем.

В Древней Греции, как и в России, девушки ворожили на воске. Плавил восковой слиток, лили его струей в холодную воду. На поверхности воды расплав, схватываясь, твердел, образуя фигурки, по коим и гадали: что это? кто это? Выглядывали своего суженого, искали его профиль в случайных очертаниях воскового узора.

Заклинение времени – вот что такое гадание. Цель его – расколдовать будущее.

Разум предвидит, дух пророчествует, а душа гадает.

Каждый по-своему выведывает будущее, внушает ему свои желания или пытается уловить его волю. Но самое мягкое, самое доброе заклинание времени, его преодоление, доступное всем – это гаданье. Именно с него решает автор начать последнюю четвертую строфу своих «Tristia».

Да будет так: прозрачная фигурка (26)

На чистом блюде глиняном лежит, (27)

Все подготовлено к обряду. Приведены любимые Мандельштамом определения: *прозрачная, чистое, глиняное*. Не хватает, пожалуй, лишь воскового сравнения. И оно немедленно является: прозрачное изображение лежит на блюде

Как беличья распластанная шкурка, (28)

Здесь, конечно, прямая переключка с ахматовской строкой

«Как беличья расстеленная шкурка...»

из стихотворения 1911 года «Высоко в небе облачко серело...» (см. примечания П. Нерлера к изданию: О. Э. Мандельштам Сочинения в 2-х томах, М., ИХЛ, т. 1, 1990, с. 484).

Ахматова сравнила с *беличьей шкуркой* облачко, Мандельштам – восковую фигурку. Но точнее всего было бы

сравнить восковую фигурку и облачко между собой, ибо тогда к общности формы и «ахматовского» цвета, – серый, – прибавляется еще один цвет – белый; обнаруживается родство в податливости, пластичности, прихотливости; сближается фактура: истонченное, в голубоватых просветах облачко-пар ближе к прозрачной фигурке из воска, нежели густая беличья шубка. Сравнение становится богаче.

Склонясь над воском, девушка глядит. (29)

Вот и собственно действие. Надо как-то проникнуть в грядущее, расколдовать его. Но возможно ли это, если предмет гадания темен, если он занавешен от нас пеленой, сквозь которую способно прорваться лишь *петушье восклицанье*?

Нет,

Не нам гадать о греческом Эребе, (30)

Не нам провидеть Ночь грядущего, упорядочить его Хаос, раздвинуть Вечный мрак. Но кто это – «мы»?

Мандельштам разделяет «нас» на женщин и мужчин, соотнося с «нами» два разных вещественных символа.

Для женщин воск, что для мужчины медь, (31)

Оружие древнего воина – медный меч.

Оружие гадалщицы – расплавленный воск.

Медь мужества и воск женственности.

Снова всплывает Батюшков:

И волхованье жриц, и меди звучный стон?¹

Но что такое «волхованье жриц» как не гаданье? Жрицы волхвуют, женщины гадают, мужчины слышат «стон меди».

¹ Батюшков, указанное издание. С. 135.

Лишь тут – в предпоследней строке текста – возникает тема войны:

Нам только в битвах выпадает жребий, (32)

Перед нами, мужчинами, только в битвах встает вопрос о жизни и смерти.

А им дано, гадая, умереть. (33)

Время мужчины, скользя по лезвию, лучится на острие меча.

Время женщины растекается горячим воском по воде.

Судьба мужчины решается в битве.

Судьба женщины проступает в гаданье.

Мужчину убивает настоящее. Все помыслы его здесь, с ним.

Гадающая женщина умирает в грядущем. Все помыслы ее там, в нем.

Последняя строка «Tristia» – последний вздох – обладает поистине колдовской, чарующей силой. Смерть таит в себе будущую жизнь, воплощения которой предугадываются. Все, что было: разлука, ожидание, надежда, радость, узнавание, война, – все сходится в смерти, отнимающей жизнь женщины в момент гадания, то есть как раз тогда, когда своим воображением она одушевляет грядущее!

Дата написания

1918 (34)

завершает стихотворение, напоминая нам, с какой эпохой пересеклась древность в пределах элегии, образуя ту странную общность времени и пространства, которую мы назвали здесь: античный Петроград.

ЗА ДЕРЕВЬЯМИ (Цветаева «Деревья»)

ВЕРЕСК. ДУША ОТЧАЯВШАЯСЯ

В смертных изверься,
Зачароваться не тщусь.¹

Таким итогом прежнего опыта открывает Марина Цветаева цикл стихотворений «Деревья» (1922, 1923).

В посвящении значит: *Моему чешскому другу, Анне Антоновне Тесковой.*

Однако Тескова – исключение, духовная сестра, друг. В отношениях же с людьми в целом черта, кажется, подведена.

Костер прогорел, остался пепел. Воспламенить его снова не тщусь.

Но конец ли это всему или только крах общения со смертными?

Так или иначе привычным было бы искать спасения у «бессмертных» – на «небесах». Цветаева обращается к другой традиции, уводящей не от земного вообще, а лишь от людского. Куда?

В старческий вереск
В среброскользящую сушь...

¹ Марина Цветаева Стихотворения и поэмы. М., 1990. С. 297 - 304.

Вереск старческий потому, что изверилась и не тщусь. Сушь *среброскользкая* потому, что это – движение, исход души в иное царство, но не теней, а растений. Мир тот же – земной. Сменилось только царство. Здесь остается моя тень, а душой я не хочу быть среди людей.

– Пусть моей тени
Славу трубят трубачи! –

И душа погружается в подобное себе:

В вереск-потери,
В вереск-сухие ручьи.
Старческий вереск!

Это не повтор третьей строки. Там сообщалось о новом адресе духовного обетования: вересковая пустошь. Тут – восклицательный всплеск! Горькое и горячее приветствие новому дому, новому воплощению.

Голого камня нарост!
Удостоверясь
В тождестве наших сиротств...

(моего и верескового – сиротства, выросшего на камне)

Сняв и отринув
Ключья последней парчи –
В вереск-руины,
В вереск – сухие ручьи.

Так находит себя душа в подобном себе: в *потерях, руинах, пересохших ручьях...*

Причина исхода одна: жить среди *смертных* нельзя, ведь эта

Жизнь: двоедушье
Дружб и удушье уродств.

Вот цветаевская формула отчаянья.
Отсюда – изверженность в людях.
Отсюда – изверженность в пустошь – туда, где людей нет.

Седью и сушью
(Ибо вожатый – суров)...

Изверженность

Ввысь, где рябина
Краше Давида-Царя!

Первое касание Руси-рябины с Иудеей-Давидом.

В вереск-седины,
В вереск – сухие моря.

Отчаянье выплеснулось в слове. Страсть обрела язык.

Как коротко дышит человек, когда он взволнован. Как он сосредотачивается на предмете своей взволнованности – не может думать больше ни о чем. И как естественно короток цветаевский стих, как компактен по звуку, метафорически сжат.

Душа стремится утопить свое отчаянье в зарослях вереска – в том *старческом, среброскользящем, потерянном, сиротском, седом*, обращенном в *руины*, где хочет она пропасть бесследно, но не порвать с жизнью, а перевоплотиться в иное. Вересковые заросли безлюдны, только и вне человека они наполнены дыханием жизни.

Седая пустошь – предвестница деревьев: чаемого царства души.

И они – приближаются.

ДЕРЕВЬЯ! ДУША РАЗГНЕВАННАЯ

Второе преображение – из отчаяния в гнев – поименовано сразу. Во второй строке.

Когда обидой – опилась
Душа разгневанная...

Что есть причина гнева?

Когда семижды зареклась
Сражаться с демонами...

Причина – *демоны*, одолевающие душу, обижающие ее, требующие признать свое поражение. Но с какими демонами не в состоянии она сражаться?

Не с теми, ливнями огней
В бездну нисхлестнутыми...

Не с мифическими образами дурных страстей, а с самими страстями:

С земными низостями дней,
С людскими косятиями...

Подобно тому как душа отчаявшаяся не стремилась в «небо» (не выше рябины), так и душа разгневанная не падает «вниз», в «ад». Демоны не там, в «подземье», а здесь, на земле. Они – в *людских косятиях*.

Очертив верхнюю границу внутреннего поля зрения: не выше дерева, Цветаева очерчивает нижнюю границу: не ниже низостей жизни. Она удерживает душу внутри земного круга Она ищет выход не из него, а в нем.

Деревья! К вам иду! Спаситесь
От рева рыночного!

Для поэта *рыночное* сиречь купле-продажное, бесо-
вестное, бесовское. Если дневное, то полное *низости*. Если
ночное, то прошитое *нисхлестнутыми в бездну ливнями*
дьявольских огней. Рынок опрокинут «вниз», в «преис-
поднюю». Рев рынка гибелен для слуха.

Спасение от какофонии и косности такого бытия – уход
в не тронутое им царство растений.

Вашими вымахами ввысь
Как сердце выдышано!

Деревья получают имена. Они становятся теми, кого
отчаявшаяся душа потеряла в царстве смертных.

Дуб богоборческий! В бои
Всею корнем шествующий!

Что значит дуб-богоборец?

В контексте стихотворения деревья противоположны
демонам. Деревья устремлены *ввысь*, демоны *нисхлестну-
ты в бездну*. Поэтому здесь *богоборчество* следует, вероят-
но, воспринимать не как борьбу против Бога, а как борьбу
на стороне Бога.

Ивы-провидицы мои!
Березы-девственницы!

Ивы-провидицы оттого, что над водой: глядящие в буду-
щее, как в воду. А еще фонетическая инверсия: *Ивы – ... ви...ы*.
И – девственная белизна берез.

Вяз – яростный Авессалом,

Вслед за *Царем-Давидом* возникает его убитый сын
Авессалом. Вот какого культурного слоя достигли корни
цветаевских «Деревьев». Земле, на которой они растут,

тысячи лет. Герои, которых они олицетворяют, неистребимы из человеческой памяти. Душа разгневанная покидает мир людей, чтобы обрести себя в царстве растений, но лучшее, что есть в нем, сопоставляет она с древней историей, буквально: с Книгой Царств.

Заботясь Цветаева о соответствиях между геоботаникой и Священным Писанием, едва ли появились бы у нее *ивы, березы, вяз*. Деревья Ветхого Завета иные. Это – кедр и пальма, оливы и смоковница, гранат и миндаль. Ничего подобного в стихах нет, потому что у Цветаевой ветхозаветным одухотворено русское, а роль творца играет не столько разум, ответственный за рациональную точность олицетворений, их геоботаническую уместность, сколько душа, связующая разведенное в пространстве, и вся соотношенность совершается ею по зову метафорического и звукового родства. Тогда не удивительно, что именно *вяз* уподоблен *яростному Авессалому*:

вяз – я...с – Авес... – вяз,

а не дуб, в ветвях которого запутался (увяз) спасавшийся бегством длинноволосый Авессалом: он повис на волосах, не в силах выпутаться; повис в бессильной ярости и был сражен тремя стрелами. Магия звука повелела Цветаевой пренебречь фактом предания: изменить имя дерева. А рядом восстает

На пытке вздыбленная
Сосна –

и тем более незнакомая пустыне

ты, уст моих псалом:
Горечь рябиновая...

Библейская хвала воспета нашей родной *рябиновой горечи...*

Гнев порывист. Гнев разметан по сторонам, импульсивен. Открытие Цветаевой состоит в том, что, выражая чувство гнева в слове, она сопоставила пульсацию биоритмов с ритмом сокращений стихотворной «пружины». Это реализуется так.

Нечетные строки оперены мужскими рифмами (ударение на последний слог), а четные – супердактили (ударение на четвертый слог от конца). Значит, пружина ритма попеременно то сжимается в конец слова, то растягивается к его началу:

опилась – разгневанная – зареклась – с демонами

мужская – супердактиль – мужская – супердактиль

огней – нисхлестнутыми – дней – ко́сностями...

Акцентные полюса меняются, вызывая прерывистость дыхания, так свойственную гневу. Чисто формальный момент – чередование двух разных типов рифм – становится средством не только художественного, но почти физиологического воздействия. Этот порядок рифмовки нигде не нарушен. За пять строф мы привыкаем к нему, как к новой гармонии – гармонии гнева, и потому последние строфы – не гневные, а, напротив, влюбленные – звучат для нас новой, но уже усвоенной нами музыкой, ведь их ритмика осталась той же самой. Оказывается, что одно и то же ритмическое биение способно выразить и гнев, и любовь.

К вам! В живоплещущую ртуть
Листвы – пусть рушащейся!
Впервые руки распахнуть!
Забросить рукописи!

Зеленых отсветов рои...
Как в руки – плещущие...
Простоволосые мои,
Мои трепещущие!

БЕРЕЗОВОЕ СЕРЕБРО. ДУША БЕЗЗАЩИТНАЯ

Деревья над водой цепляют корнями другой культурный пласт: не ветхозаветный, но античный. Они кажутся

Купальщицами, в легкий круг
Сбитыми, стайей
Нимф-охранительниц...

Последние, очевидно, дриады.

А дальше долго-долго, как поминаемый ниже свиток, как береста, расплетается одно-единственное предложение о беззащитной душе, воплощенной в купе деревьев, кружащих над водой:

...и вдруг
Гривы взметая
В закинутости лбов и рук,
– Свиток развитый! –
В пляске кончающейся вдруг
Взмахом защиты –
Длинную руку на бедро...

И по-древнеславянски, то есть по-детски:

Вытянув выю...

Что?

Березовое серебро,
Ручьи живые!

Купальщицы-березы. Точней, живые ручьи березового серебра. Влажные в отличие от сухих ручьев вереска. Звонко-серебряные, а не глухо-седые.

Отчаявшаяся душа купается в мертвых ручьях.
Беззащитная – в живых.

ЛЕС! СОВЕРШЕННАЯ ЖИЗНЬ

Други! Братственный сонм!
Вы, чьим взмахом сметен
След обиды земной.
Лес! – Элизиум мой!

Деревья сметают следы обиды с разгневанной души. Лес не просто земной спаситель, но Элизиум – остров блаженных, античный рай.

Впервые – пусть только метафорически – земной круг размыкается и ширится до «неба», до Элизиума, вызванного в воображении автора еще и корневой фонетической тягой-диссонансом: *Лес! – Элиз...*

Лес – это рай на земле.

В громком таборе дружб
Собутыльница душ
Кончу, трезвость избрав,
День – в тишайшем из братств.

На смену мирскому, угарному, рыночному придет лесное, монашеское, покаянное – то, что в житиях русских святых именуют «духовным трезвением».

Лес – стихия схимников, приют тишины.

Ах, с топчущих стогн
В легкий жертвенный огонь
Роц! В великий покой
Мхов! В струение хвой...

Уход от мира – жертва. Душа отчаявшаяся, разгневанная, незащитная предает себя жертвенному огню, чтобы обрести *великий покой*.

Древа вещая весть!
Лес, вещающий: Есть
Здесь, за сбродом кривизн –

то есть над *низостями земных дней* с их *уродствами* (теперь уродства названы *сбродом кривизн*), есть над ними

Совершенная жизнь:

Вместо памятной нам формулы отчаянья:

Жизнь: двоедушье
Дружб и удушье уродств, –

возникает определение *совершенной жизни* – той,

Где ни рабств, ни уродств,
Там, где все во весь рост,
Там, где правда видней...

Однако Цветаева словно спохватывается, увлекшись этой грезой: словно догадывается, что она едва ли сбудется и здесь, в царстве растений. Где же тогда исполняются свобода, красота, *правда во весь рост*? Не здесь, а

По ту сторону дней...

Значит, *Лес* не *Элизиум* явленный, а *Элизиум* кажущийся, воображенный, потому и существует он не «тут», а «там».

Значит, *совершенная жизнь*, представлявшаяся возможной хотя бы в мире покоящихся мхов и струящихся хвой, недостижима и в нем?

Это – мечта, но не явь. А явью она может стать лишь

По ту сторону дней...

ЛЕС! ДУША, УЗРЕВШАЯ БОГА

Энергия страсти, накопленная в четырех предыдущих частях цикла, высвобождается в пятой.

Смятенность, ликование, испуг, ужас испытывает душа, узревшая Бога.

Вслед за автором прорисуем картину полностью.

Она начинается словно на ощупь, наугад.

Кто?

Беглецы? – Вестовые?

Отзовись, коль живые!

Кто еще?

Чернецы верховые,

Вы видели когда-нибудь монахов-всадников? Откуда они взялись? Может быть, из *тишайшего братства* предыдущей части? Тишайшие там – здесь они оседлали коней,

В чащах Бога узрев?

Это утверждение в форме вопроса.

Да, чернецы узрели Бога.

Их видение настолько потрясающее, что оно бросает отшельников на коней, подстегивает коней и несет их сквозь времена, сквозь дали и чащи.

Сколько мчащих сандалий!

Сколько пышущих зданий!

Сколько гончих и ланей –
В убеганье дерев!

Так олицетворяет Цветаева полет сквозь пространство – души, узревшей Бога; пространство – наполненное троекратным эхом женских рифм и двукратной перекличкой рифм мужских.

Лес! Ты нынче – наездник!
То, что люди болезнью
Называют: последней
Судорогою древес...

Поразительно цветаевское владение ритмом. Строго заданный ритмический рисунок строк с мужской рифмой:

...В чашах Бога узрев?
...В убеганье дерев! –

внезапно ломается в двенадцатой строке, когда вместо ожидавшегося «гармоничного» стиха типа

«Суть дорогой» древес

вводится искажающая размер *судорога*, удлиняющая строку, сдвигающая ударение с третьего слога на первый:

Судорогою древес...

Излом ритма падает на слово *судорога* и означающее произвольно резкое мускульное сокращение, сопровождаемое болью. Может быть, это случайность? Нет. Дальше размер строк с мужской рифмой снова будет всюду правилен, а это значит, что поэт повелевает формой со строго функциональным совершенством: уж если исказить музыку речи, то на слове *судорога*.

Но кто он – *лес-наездник*?

Это – в платье просторном
Отрок, нектаром вскормлен.

Что происходит в хаосе, в паническом ужасе скачки?

Это – сразу и с корнем
Ввысь сорвавшийся лес!

Представьте: искаженный судорогою лес, взлетающий в небо, – вот как ощущает себя душа, узревшая Бога. Вот какая образность потребовалась для того, чтобы передать это потрясение.

Здесь кончается первое виденье, и сразу его сменяет второе. Подобное?

Нет, иное:

Какое же?

не хлопья –
В сухолистом потопе!
Вижу: опрометь копий,
Слышу: рокот кровей!

Пусть потоп *сухолист*, пусть в нем *копья* и *рокот кровей*, но слово – *потоп* – сказано, и оно вновь отбрасывает нас в библейскую даль. Метафизическое бегство души, узревшей Бога, превращается в реально-историческую погоню, когда

И в разверстой хламиде
Пролетая – кто видел?!
То Саул за Давидом:
Смуглой смертью своей!

Снова *Давид* – отец Авессалома; Давид, еще не успевший сменить на троне *Саула*. Образный ряд предельно плотен.

Помним: Саул был царем Израиля.

Знаем: пророк Самуил открыл ему, что место его займет пастух Давид (*смуглая смерть*). И тогда Саул стал преследовать Давида.

Понимаем: это он летит в *разверстой хламиде*. Всего два эпитета, но каких! Смерть *смуглая* – обожженный на солнце Давид. Хламида *разверстая* – распахнувшаяся от ветра погони, от ее по-русски мелькающих *верст*.

Так Саул преследует свою собственную смерть.

ОСЕННИЙ ЛЕС. СВЕЧЕНИЕ ДУШИ

Шестую часть цикла Цветаева открывает приветствием осеннему свету, противопоставляя его «краскам осени».

Не краской, не кистью!

славен осенний лес.

Свет – царство его, ибо сед.

Ведь седость не цвет покровы, а состояние души, ее поздняя зрелость.

Ложь – красные листья:

Здесь свет, попирающий цвет.

На слух русские *свет* и цвет разнятся всего одной согласной. Однако в иерархии Цветаевой *свет* несравненно выше *цвета*. Последний для нее нечто внешнее, то, что покрывает: краска; тогда как свет – внутреннее, то, что исходит: тайна. Важность победы света над цветом так значительна, что повторяется дважды в следующей строфе.

Цвет, попранный светом.
Свет – цвету пятою на грудь.

И опять утверждается в форме вопроса:

Не в этом, не в этом
ли: тайна, и сила и суть

Осеннего леса?

Да, в этом. Раскрашенность листьев, их «багрец и золото» только наряд, а душа леса в его свечении: туманном, белесом, седоватом... Но раз деревья делают зримыми движения души, то лес, источающий свет, и есть светящаяся душа.

А дальше:

Над тихую заводью дней
Как будто завеса
Рванулась – и грозно за ней...

Было: «И вот, завеса в храме раздралась надвое, сверху до низу; и земля потряслась; и камни расселись...» (Мф. 27, 51).

Завеса света распалась: содрогнулась материнская – Маринина – душа, и перед ней возникло видение, вслед за Богородицею оплаканное всеми христианами на земле, – видение, уловленное проникновеннейшей строфой:

Как будто бы сына
Провидишь сквозь ризу разлук –
Слова: Палестина
Встают, и Элизиум вдруг...

Магия искусства, не признающая линейной логики, оставила здесь свою отчетливую печать. В четырех строках

дважды соединено несовместимое. Видение Марии и православные ризы – типичный анахронизм. Какие *риз*ы в Иудее I века? А как реальная земная *Палестина* связана с воображаемым небесным *Элизиумом*? Кажется: никак. И автор словно бы сам это чувствует. Недаром *Элизиум* появляется *вдруг*, как будто нечаянно срывается с губ. Но – наполненное гласными, фонетически разреженное, как ветхая ткань, остающаяся в руках взамен ускользающего тела: *сквозь ризу разлук*; но – единение ветхозаветного: *Палестины* с античным: *Элизиум* выше хронологий и школьной премудрости.

Здесь главное слово: *разлука*, а *риз*ы «привораживаются» к нему не по «конфессиональному» признаку, а по звуковому родству, как одеяние вообще. Точно так же именно звучание слова открыло воображению поэта *Элизиум*. Поначалу он соотносится вовсе не с *Палестиной*, нет, *Элизиум* просвечивает *сквозь ризу разлук*, призванный к жизни звуковым волхованием:

лиз – озь – риз – раз; изу – изну; з...ум – зур..

Это притяжение очевидно. А уже затем возникает более тонкое диссонансное сцепление непосредственно между *Палестиной* и *Элизиумом*, как двумя звуковыми кодами:

алес... – Элиз...

Цветаевский образ рождается из звука. Зрительное впечатление опирается на фонетическую основу.

Эффект поэзии состоит здесь в том, что образ, возникающий из звука, поначалу представляющий собой как бы смысловой нонсенс, несет, однако, бесспорную истину переживания и новое завуалированное смысловое сцепление.

Если прислушаться к цветаевским «Деревьям», то действительно вдруг обнаруживаешь, что в слове *Палестина*

ударение, падающее на третий слог, маскирует имя *лес*, та-
ящееся во втором слоге: Па – *лес* – ти – на. И тогда вопре-
ки стереотипу о лишенном растительности пространстве
убеждаешься в том, что *Палестина есть истина леса*. Быть
может, в русской акустике бессознательно заложена вели-
кая греза иудеев, когда суровая земная пустыня, прорастая
звуком, превращается в лесную небесную *Палестину*. От-
того и притягивается к ней *Элизиум* – небесный остров
блаженных. И уже там, в ином обетовании:

Струенье... Сквоженье...
Сквозь трепетов мелкую вязь –
Свет, смерти блаженнее...

Блаженнее, а потому свет не звездный, не материаль-
ный, пришедший к нам из других, материальных же ми-
ров, но духовный, который излучает, возносясь, душа
осеннего леса – наша душа. *Свет*, после которого уже
ничего не надо.

И – обрывается связь.

Круг разомкнулся. Узы, связующие человеческую душу
с земной жизнью, оборвались.

Но для Цветаевой это еще не конец. Отчеркнув стро-
фу, она вновь устремляется к земле, разворачивая новое
видение осеннего леса, исполненного седым небесным
сиянием.

Осенняя седость.
Ты, Гетевский апофеоз!

Касание Гёте кажется некоторым рассеянием, потерей
образной сосредоточенности, а пафос и без того воскли-
цательного: *апофеоз!* – вероятно, чрезмерен. Но уже в сле-
дующих строчках об этом забываешь.

Здесь многое спелось,
А больше еще – расплелось.

Здесь – в *осенней седости*. *Спелось*: состоялось, встретилось, сплелось, но больше – *расплелось*: разлучилось.

Седость леса сродни людской седине, не иносказательной – зримой.

Так светят седины:
Так древние главы семьи –
Последнего сына,
Последнейшего из семи...

Далее – характерный для Цветаевой пропуск глагола («провожают») как части речи слишком очевидной. И сразу: провожают – куда?

В последние двери –
Простертым свечением рук...

В скобках повторное восклицание о цвете:

(Я краске не верю!

и – новое:

Здесь пурпур – последний из слуг!)

Ложь красных листьев превращена в *пурпур*. Именно он, *пурпур*, – символ высшей власти, царь-цвет назван *последним из слуг*. Вот его место в пространстве духа, где тускнеют самые яркие покровы, где первые становятся последними, а последние могут стать первыми, где все решает не краска, а тайна; не цвет, а свет; и даже не он:

...Уже и не светом:
Каким-то свеченьем светясь...

И что значит бьющий в глаза земной властный *пурпур*
рядом с лучением прощанья – светом, льющимся *сквозь*
ризу разлук?..

И снова

Не в этом, не в этом
ли

все, о чем говорилось: таинство, сила, суть осеннего
леса? *Не в этом ли свечении, что смерти блаженнее?*

Вместо ответа – тире: пробел, недосказанность.

– и обрывается связь.

Второй отчерк перед последним выдохом.

Так светят пустыни.

Уже почти запредельно.

И – больше сказав, чем могла:
Пески Палестины,
Элизиума купола...

Когда-то явившиеся *вдруг, купола Элизиума* теперь
уместны возле *песков Палестины*, но не потому, что *Эли-*
зиум опустился на землю, а потому, что *Палестина* под-
нялась в духовное небо.

НЕСКОЛЬКО ДЕРЕВ. ТРУБНЫЙ ГЛАС

Когда тяжкий двухъярусный «Volvo», притормаживая на поворотах, отswerкивая на солнце затененными

стеклами, важно проплывает по недолгой дороге из Иерусалима в Вифлеем, каким жалким кажется глубокий и грязный овраг слева по ходу движения. Он завален камнями, тлеющим от пекла мусором. Где-то ржавеет скелет опрокинутой «легковушки». Где-то из-под камней торчит наполовину выдранная проволока... Вот она – убитая зноем Святая земля!.. И это – правда. Но как раз эта правда и есть *ложь красных листьев*, потому что она маскирует главное: мы проезжаем древнюю Гиенну, Гиенну огненную – знаменье вечных мук, земной прообраз Ада. Здесь идолопоклонники приносили в жертву Молоху своих детей, заглушая музыкой их смертные крики. Сюда, истребляя идолопоклонство, царь Иосия сбрасывал тела казненных, а чтобы тленье разлагающихся трупов не отравляло город, в овраге день и ночь горел огонь...

Напрасно искать тождества между внутренним видением художника и реальностью, которую он наблюдает. Такое тождество – удел унылых копиистов; тех, кто не видит леса; тех, чей взгляд не проникает за деревья; скован покровом; не допущен к сокровенному. Это удел верящих в *ложь красных листьев* – ложь не оттого, что листья не красные, а оттого, что внешнее – краска застилает глубинное – свет. Но именно *свеченье* и открывается художнику, увидевшему лес за деревьями; свет за цветом; за искрами – огонь; за конечным – бескрайнее.

Та, что без видения спала –
Вздрыгнула и встала.

Кто?

Богоматерь?.. Первовоскресшая праведница?..

Здесь примечательна сама прерванность сна. Внезапность пробуждения. Раз сон был спокойным, без видений, значит, нарушился он кем-то извне.

В строгой постепенности псалма,
Зрительною скалой –

лестницей, и дальше мертвецы, воскресающие из могил,
восстающие с кладбищенских террас Иосафатской долины
в Иерусалиме.

Сонмы просыпающихся тел...

Троекратное:

Руки! – Руки! – Руки!
Словно воинство под градом стрел,
Спелое для муки.

Той муки, которую грозит Страшный Суд.

Свитки рассыпающихся в прах
Риз, сквозных как сети.

Не забыт развитый *свиток* березового серебра. Он –
здесь.

Не забыта *риза разлук*.
Удержаны в памяти

Руки, прикрывающие пах,
(Девственниц!) –

беззащитных душ, круживших над водою,

и плети

Старческих, не знающих стыда...
Отроческих – птицы!

Внутренний диссонанс:

(с)тарческих – (о)троческих

Был прежде и *отрок, нэктаром вскормлен* (ударение мое. – А. С.).

Были и *верховые чернецы*, узревшие Бога. Не они ли летят теперь

Конницу на трубу суда!

Трубный глас – вот что заставило очнуться *ту, что без видения спала*; вот что подняло из могил девственниц, старцев, отрока, чернецов, явившихся нам в образах деревьев и олицетворивших наши собственные страсти.

Это он – грозный призыв извне, сигнал трубящего в облаках архангела Гавриила – требует восстать мертвецов:

Стан по поясицу
Выпростав из гробовых пелен...

Верно. Иудеи хоронили своих мертвых стоя, дабы, воскреснув, им уже не надо было подниматься.

Взлет седобородый:

Помним: в осенней седости были и седины семейных патриархов.

Все, жившие когда-либо на земле, в том числе и все, упомянутые поэтом, восстают из могил.

Есмь! – Переселенье! –
Легион! Целые народы
Выходцев!..

Все, воскресающие из недр Иосафатской долины; захороненные в пещерах Галилеи; сожженные на погребальных кострах Египта, Греции, Рима; зарытые в курганах Скифии; в братских могилах России... – туда – на зов трубы, на Божий Суд; туда –

На милость и на гнев!
Види! – Буди! – Вспомни!

Что же вызвало эту картину, космическую по знаку
и звуку; испепеляющую по вложенной в нее страсти?
Что увидел поэт наяву: перед собой?

...Несколько взбегающих деревьев
Вечером, на всхолмье.

ДЕРЕВЬЯ. СКОРЬБЬ И ТОРЖЕСТВО

Оксюморон – вещь рискованная. Накоротко замкнутые
противоположности способны самоуничтожаться.

Кто-то едет – к смертной победе.

Кто?
И почему *победа* его *смертна*? *Смертная*, значит, зем-
ная или роковая, пиррова: победил, погибнув?
Не ясно.

У деревьев – жесты трагедий.
Иудеи – жертвенный танец!

Инструментовку стиха, его звуковую организацию
читатели часто относят к моментам формальным. Так ли
это у Цветаевой? Внутренняя переключка *жесты – жерт-
венный*, таящая ассонансную рифму: жесты – жертвы
обоснована не только акустически, но и содержательно:
она уже есть образ. Геополитическое понятие *Иудея*
и по звуку, и по сути неотъемлемо от пережитой евре-
ями катастрофы, которой Цветаева дает имя: *трагедия*.
Отсюда –

жертвенный танец!

Агония гибнущей страны.

Ее предсмертный, мученический порыв воплощен в позах деревьев – так увиденных, ведь в миг творческой свободы не поэт властен над собой, но *Вожатый* властен над поэтом. Быть свободным – значит безотчетно подчинить себя Божьей Воле. Это не есть «осознанная необходимость», заставляющая раба делать вид, что он свободен. Напротив. Это есть бессознательный выбор избыточного, незримого, прагматически бесполезного, а то и опасного; личный выбор, избавляющий художника от жалкой порабощенности копииста; выбор, позволяющий ему за *ложью красных листьев* провидеть *суть Осеннего леса*.

И если трагедия *Иудеи*, ее *жертвенный танец* передан *жестами* деревьев, то случайно ли, что грамматическое наклонение «евреев» полностью, и зрительно и на слух, присутствует в наклонении «деревьев»? Этой рифмы в стихах нет. Она относится к разряду тех ассоциаций, что возникают добавочно – без санкции автора – и могут расцениваться как читательский домысел. Однако не в таких ли ассоциациях и являет себя Некто, властвующий над поэтом?

В поэзии нет отдельно формы и отдельно содержания, а есть единый ритмический звуко-смысл. Начните «портить» звучание стиха, как неминуемо станет расплываться, терять четкость очертаний и его семантика. А фальшивая музыка прямо вызывает смысловую фальшь.

Звуковая организация поэтического текста давно не исчерпывается пятью классическими размерами и строгим «красоогласием». В арсенале такого чуткого фонетического композитора, как Марина Цветаева, есть всё: и совершенно своеобразные, новаторские ритмы; и внутренние рифмы; и чередования точных звуковых совпадений с ассонансами и диссонансами, создающие впечатление акустических россыпей, музыкальных бликов. Партитура цветаевских текстов испещрена не столько грамматической, сколько интонационной пунктуацией, когда, скажем, короткая пауза задается двоеточием:

Вижу: опрометь копий,
Слышу: рокот кровей!

А функции тире вообще многозначны. Тире у Цветаевой означает тождество:

Лес! – Элизиум мой!

Или наоборот – противопоставление:

Здесь пурпур – последний из слуг!

Оно являет собой продленность движения:

Как будто завеса
Рванулась – и грозно за ней...

Или смысловой разрыв, буквальный прочерк:

Не в этом, не в этом
ли – и обрывается связь.

А часто роль тире состоит в удлинении паузы:

Иудеи – жертвенный танец!

И дальше:

У деревьев – трепеты таинств...

Заметим: *трепеты* не листвы (материя), а *таинств* (дух).

Это – заговор против века:
Веса, счета, времени, дроби.

То есть заговор против подмены духа материей – той, что можно взвесить, высчитать, вымерить, раздробить. Обратим внимание на точность в отборе «слагаемых», угодных веку. Все они – анти-духовны. Все они присущи миру тел, тогда как дух невесом, бескраен, вечен, неделим.

Се – разодранная завеса:

Вспомним *рванувшуюся завесу*. Да, это тот же покров, скрывающий ковчег завета; покров, разорвавшийся в момент смерти Иисуса. Но теперь по ту сторону завесы уже не грозно – скорбно.

У деревьев жесты надгробий...

Они – душа скорбящая.

Поэт не в силах определять незримое незримым, тайное тайным. Однако он властен олицетворять их. Он выстраивает духовное пространство с помощью доступных воображению реалий материального мира, играющих роль метафор. Меняющиеся образы деревьев и есть такие метафоры душевных состояний. Незримое (переживание) «декорируется» зримым (жестами деревьев) и становится доступным пониманию.

А дальше у Цветаевой возврат к началу части, к тому, не разгаданному нами, с чего все началось. Первое полустиише – буквальный повтор:

Кто-то едет.

Второе – раскрывает цель дороги, а цель оказывается началом нового пути:

Небо – как въезд.

Значит, *смертная победа* не есть земной успех, не есть и гибель победителя. Смертная победа есть достигнутое

Небо, а Небо – новый въезд. Куда? В иную жизнь. В жизнь после смерти. Тогда смертная победа – это победа над смертью. Это Иисусово чудо воскресения: «Смертию смерть поправ». Но это и чудо воскресения вообще. Именно потому душа, пережившая мученичество Спасителя; жертвенный танец Иудеи; душа, скорбевшая у родных надгробий, исполняется теперь великой радостью – радостью всех скорбящих:

У деревьев – жесты торжеств.

Новая рифма замыкает кольцо нераздельного звуко-смысла:

жесты – жертвенный – торжеств.

РУИНЫ ЛИСТВЕННЫЕ. ДУША ПРОРОЧЕСТВУЮЩАЯ

Чем пророчество отличается от предвидения?

Предвидение логично. Оно возникает путем механического продления известного в неизвестное, прежнего опыта в новый, прошлого в будущее.

Пророк же мобилизует не законы логики, а непреложность интуиции. Ему важна не причинно-следственная цепочка явлений, линейно развернутая во времени, – ему важен ассоциативный объем, вся синхронно данная историческая память, а потом – ее провал, отсутствие, своего рода «беспамятство», из которого и рождается пророчество.

Разница между предвидением и пророчеством, вероятно, подобна различию между открытием и откровением. Открытие, сколь бы случайным оно ни казалось, всегда имеет рациональные корни, всегда может быть обосновано, «предвидено». По крайней мере «предвидено» задним числом. В противоположность ему откровение иррационально. Корни его мистические. Оно недоказуемо.

Предвидит разум, пророчествует душа.

Предвидение дается опытом, провидение даруется Провидением.

Предвидят мудрецы, пророчествуют поэты.

Каким наитием,
 Какими истинами,
 О чем шумите вы,
 Разливы лиственные?

С шумом *лиственных разливов* сравнивает Цветаева пророчествующую душу. А раз то состояние, которого достигает пророк, требует сверхусилий, сверхсосредоточенности, раз оно трудно, то сразу же усложняется и поэтика, передающая это состояние. Рифма загоняется далеко вглубь строки. Нечетные строки – дактили (ударение на третий слог от конца), четные – супердактили (акцент на четвертый слог от конца, а то и на пятый). Это совсем не та ритмическая пружина второй части цикла, пружина, на которой душа разгневанная то сжималась в точку, то разжималась до предела. На сей раз поэт ведет постоянный, напряженный поиск звуковых совпадений там, где они особенно трудны: в толще стиха.

Какой неистойвой
 Сивиллы таинствами –

Впервые вводит Цветаева образ древней прорицательницы Сивиллы. После буквального повтора:

О чем шумите вы...

Новый вопрос:

О чем беспамятствуете?

В трансe душа-пророчица впадает в беспамятство: физическое время останавливается, историческое – исчезает. Но остановленное время есть вечность. Душа достигает состояния свободы – полностью предает себя высшей воле.

Здесь и возможно пророчество, потрясающее нас предощущением неизбежного, сколь бы косвенно, сколь бы невнятно оно ни было высказано. Однако Цветаева медлит...

Что в вашем веяньи?
Но знаю – лечите
Обиду Времени...

Супердактили четных строк до поры уступают место дактилям, и это относительное облегчение, – опять-таки, по-видимому, бессознательно, – вызвано смягчением страданий души: *веянье* листьев, их приглушенный шум *лечит* Обиду Времени. Душа врачуется веяньем ливны-любви, зеленым ветром крон, нежным шорохом струящихся хвой... А что за Обида была нанесена ей, мы хорошо помним. К 1923 году Цветаева потеряла все: дом, семью, друзей, Москву, Россию.

Чем же еще *лечится* такая Обида!

Прохладой Вечности.

Кем же еще, кроме Сивиллы, видятся поэту *лиственные разливы*, в чем их предназначение?

Но юным гением
Восстав – порочите
Ложь лицемерия...

Глагол *порочить* всегда несет негативный смысл, поскольку сопутствует безупречным по обозначаемым качествам существительным: порочить доброе имя, порочить правду... Однако у Цветаевой смысл глагола полярно меняется: из негативного становится позитивным, ибо относится к отрицательному по обозначаемому качеству существительному – *ложь*. Значит, *юный гений лиственных разливов* порочит порочное, то есть разоблачает неправду, и эта неправда – *ложь лицемерия*, или снова *ложь красных листьев*: поверхности, вещества, краски, заслоняющих

глубину, существо, свет. Это возврат к шестой части цикла, когда око видело каратиновый окрас листвы, а глубинное зрение ощущало ее седость. Но поскольку для Цветаевой истинно глубинное, то душа ее снова восстает против неправды *красных листьев*, поименованной здесь *ложью лицезрения*.

Чем *порочат*, как обличают *лиственные разливы* эту *ложь*? Не словами, нет. Деревья немые. Они указывают на нее уничижительным жестом:

Перстом заочности.

Но почему: *заочности*? Что это значит?

Юный гений лиственных разливов – шумящие весенние ветви. До осени еще далеко. Далеко до *красных листьев*. Потому их *ложь* выявляется *заочно*. Она предчувствуется пророчествующей душой, так же как предчувствуется ею истина – *седость Осеннего леса*.

Зачем необходимо такое выявление лжи?

Чтоб вновь, как некогда,
Земля – *казалась* нам.

То есть переводилась из очевидного, *лицезримого*, а значит, ложного, – в сокровенное, *кажущееся*, а значит, истинное, ибо, по логике поэта, *лицезримое* (материальное) лживо, но не само по себе, а тем, что маскирует собою *кажущееся* (духовное). Только *кажущаяся* Земля способна возвратить нас мифу (*как некогда*), к тем временам, когда первый поэт Адам давал имена всему, когда *кажущееся*, то есть лично добытое внутренним зрением, не заслонялось существующим, то есть предложенным взору извне.

Ложь уничижается *перстом заочности* для того,

Чтобы под веками
Свершались замыслы.

Под веками здесь означает *заочно*: за очами, внутри человека, а не вне его. Прямая реминисценция с евангельским: «Царство Божие внутри нас».

Перст заочности уничижает ложь для того,

Чтобы монетами
Чудес – не чваниться!

Раз *чудеса* сопоставлены с монетами, то они – «чудеса» материального купле – продажного мира. Есть чем *чваниться*... А ведь цивилизация гордится именно этой *ложью лицезрения*. Она противится тому,

Чтобы под веками
Свершались таинства!

Позиция поэта противоположна позиции «лицезрителя». Последнему нужна не *кажущаяся* Земля, а «действительная». Не таинства под веками, а твердая почва под ногами. Не «заочная» греза, а глазами постигаемая явь. Он страшится упустить время, просрочить, не успеть. А поэт призывает к обратному:

И прочь от прочности!
И прочь от срочности!

Ведь то, что свершается *под веками* – *замыслы, таинства*, – разнообразно и переменчиво, текуче и неподвластно времени, как все творческое, равно далекое и оттого, чтобы застывать, и от того, чтобы рабски гнаться за ускользающим мгновеньем.

Так куда же – *прочь*?

В поток! –

в лиственные разливы и через них

В пророчества
Речами косвенными...

Здесь кончается врачевание души. Она снова стремится *в пророчества*, и дактильная рифма сменяется более сложной, более глубокой супердактильной:

Речами косвенными...

Косвенными, а не прямыми! Прямое слово дано поэту, обличающему уже нанесенную Обиду, тогда как *косвенные речи* вложены в уста пророка, провидящего Обиду грядущую, а за ней – *прохладу Вечности*. Ему дарованы те самые речи, что

Листва ли – листьями?
Сивилла ль – выстонала?

И – после отточия:

...Лавины лиственнные,

внезапно переходящие в иное качество: душа, разрушенная собственными видениями:

Руины лиственнные...

Подобно тому как некогда, отчаявшись, бросилась она в *вереск-руины*, теперь, пророчествуя, припадает к *руинам лиственным* и сама обращается в них.

Здесь замыкается круг ее земного мученичества.

Выход внутри круга не найден.

Это увидено 9 мая 1923 года в благословенной Чехии, шумящей весенними рощами, перекликающейся птичьими трелями. В благоухающем цветах богемском раю.

А что встает за сошедшими *лиственными лавинами*? За мертвыми *руинами* листвы? За деревьями = за «Деревьями»?

Не проклятые ли Богом острова неволи, темные лесоповалы, рушащиеся под топорами дубы, падающие *провидицы-ивы*, тонущие *березы-девственницы*, расстрелянный вяз, вздыбленная на пытке *сосна*?.. Все это не могло быть названо прямым словом, ибо 9 мая 23-го года такого обозначаемого не было в материальном мире. Это уловлено *речами косвенными* из грядущего. Вызнано в творческом трансе – в *беспамятстве* – у пространства духа. Предчувствовано и предугадано пророчествующей душой, разрушившей себя *кажущимся* прежде, чем наяву обратился в руины воспетый и оплаканный ею *лес*.

ДАР ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЙ

Известно, что мастерство художника, помимо прочего, определяется естественностью и разнообразием доступных ему стилистических перевоплощений.

С искусством перевоплощения мы встречаемся в любом жанре художественного творчества, но если поэт подобен композитору, то переводчик ближе к музыканту-исполнителю. Оригиналы, с которыми имеет дело профессиональный переводчик, порой принадлежат не просто разным авторам, но разным эпохам и культурам.

Представьте, что перед вами несколько анонимных, случайно обнаруженных вами стихотворений. Попробуйте, хотя бы приблизительно, оценить их пространственно-временные рамки: когда и где это могло быть написано?

1

Ворона

Белой простыней легла
Степь до края небосклона.
Наподобие орла
На столбе торчит ворона.

Словно трубочист, грязна,
Восседает с миной сонной,
Словно факельщик, полна
Мрачной спеси похоронной.

В бледном небе ледяном
 Кажется тузом пиковым
 Или перечным зерном,
 Крохотным и пустяковым.

Неподвижным и смешным
 Паяцем с огромным носом,
 Горбясь фитилем свечным
 Над степным ковром белесым.

Но обуглено перье
 До последнего огрызка, –
 Знать, гроза сожгла ее
 На вершинеobelиска...¹

А дальше разворачивается настоящий метафорический пир, когда первообраз – ворона – по признаку предметного или культурно-кодowego сходства притягивает к себе массу эмоционально окрашенных вещей и понятий.

Ворона висит *шоколадкой*; ежится *черносливом*; морщится, как *тенор в паре фразной*; чванится, как *сатана*; дуется, как *дипломат*; скучает, точно *кладбищенский памятник*.

Она сочетает в себе скверность *карточного партнера* и четкость *нотного знака*. Она уродлива, как *ведьма, брошенная чертом*, и черна, словно *нёбо злого пса*. Своей переливчатой мрачностью напоминает она свежий «фонарь» – подбитый боксерский глаз. А под дождем лоснится, будто обломок кокса. А на ветке – сродни *ваксе или вару, хлопьям легкой сажки*. А в облаках – *вдовьему крепу, густой вуали*.

Она – *кукушка из агата; сплошная ночь; муха в чашке с молоком; нефтяная карамелька; бант из бархатной тесьмы; похоронное убранство; кубок тьмы; бюст из антрацита...*

¹ Здесь и далее стихи цитируются по изданию: Аркадий Штейнберг. К Верховьям. Собрание стихов. О Штейнберге. Материалы к биографии... Составление, текстологическая подготовка, вступительный очерк Вадима Перельмутера. М., «Совпадение», 1997, 616 стр.

Она – символ Страшного Суда, истребленья плоти; беда; проклятье Вселенной. Опаленный камень. Вечный моток темени. Колдовской сосуд. Поганая примета, молва о злой судьбе, предвестье конца.

И вдобавок ко всему она еще банальна... как **ворона**.

Оказывается, в центре Вселенной можно поместить не только Землю, как думал Птолемей, или Солнце, как утверждал Коперник, или гипотетический сгусток самовзорвавшейся звездной плоти, как полагают современные астрофизики, а *Sogvus sogone sogone* – обыкновенную Черную ворону, и весь мир будет вращаться вокруг нее по закону метафорического родства.

Так поэт создает свою «вороноцентрическую» модель Вселенной.

Когда и где такое могло прийти в голову? По всей вероятности, где-нибудь в Европе во времена не столь отдаленные. Во всяком случае, тогда, когда короли ринга уже отвешивали друг другу чемпионские «фонари».

2

Золотой мяч

Я в отрочестве оценить не мог
Любви отца, ее скупого жара;
Как все подростки – я не понял дара,
Как все мужчины – был суров и строг.

Теперь, презрев любви отцовской гнет,
Мой сын возлюбленный взлетает властно;
Я жду любви ответной, но напрасно:
Он не вернул ее и не вернет.

Как все мужчины, о своей вине
Не мысля, он обрек нас на разлуку.
Без ревности увижу я, как внуку
Он дар вручит, что предназначен мне.

В тени времен мерещится мне сад,
 Где, жреbiем играя человечьим,
 Мяч золотой мы, улыбаясь, мечем
 Всегда вперед и никогда назад.

В четырех строфах этого стихотворения золотой мяч отцовской любви на протяжении четырех поколений перелетает из рук в руки, но всегда в одном направлении – в будущее, – являя совсем нетривиальную истину о том, что любовь отца безответна.

Пожалуй, это тоже Европа. В недавнем прошлом.

3

Заводь, где цветут лотосы

Плыву что ни день
 По лотосы в утлом челне.
 Остров велик.
 Допоздна замедляю возврат.
 Толкаюсь шестом,
 Не плещу, скользя по волне:
 Боюсь увлажнить
 Цветов червлeный наряд.

А сейчас на нас повеяло чем-то древним, чем-то юго-восточным, не правда ли? Это колеблется на темной воде багряные нежно-азиатские лотосы. Откуда они? Может быть, из Японии?.. Китая?..

4

От юных лет уженьe на заре
 Души моей любимая забава...
 Заросший пруд, осока в серебре
 И наглухо замкнутая купава.

Еще горит последняя звезда
 Над влажной ширью заливного луга,
 И две стихии – воздух и вода, –
 Покачиваясь, трутся друг о друга.

Еще молчат гречишные поля,
 Точа по капле аромат медовый,
 И два пространства – небо и земля, –
 Как женщины, обнять меня готовы.

Редает ночь. Пастух зовет коров.
 И мнится мне – я облачко над бездной,
 Я поплавок на грани двух миров,
 Кристалл земли в растворе ночи звездной.

«Заводь...» и «От юных лет...» – непохожие стихи, являющие, каждое по-своему, две стихии – воду и воздух. При этом оба стихотворения сближает зоркое, а то и благоговейное созерцание жизни душой, влюбленной в жизнь. Века разные, культуры разные, поэтики разные, а душа – одна. Только в «Заводи...» она робеет перед непостижимой красотой («Боюсь увлажнить / Цветов червлёный наряд»), а в юных годах от рубежа земных стихий – воздуха и воды, где зыблется поплавок, – поэт переходит к иному пределу – мистической границе между земным и небесным, там пребывает его душа – *кристалл в растворе ночи*, то погружаясь в земное, то теряясь в звездном.

5

Я видел Море Черное во сне,
 Как сирота под старость видит маму.
 Оно большой рекой приснилось мне,
 Похожей на Печору или Каму.

Вдоль берегов распаханной земли
 Влеклась вода, краями небо тронув,

И желтые и белые цвели
Кувшинки по поверхности затонов.

Но это было море предо мной,
Зажатое меж берегов покатых!
Знакомый запах – йодный, смоляной –
Шел от него; и паруса в заплатах, –

Лохмотья нищей юности моей, –
Бросая вызов сумраку ночному,
Средь укрощенных временем зыбей
Ловили ветер так не по-речному!

И каждый вздох, и каждая волна
Утраченное сердце воплощали;
И все равно – пресна иль солона,
Но эта влага, полная печали,

Воистину была водой морской,
Вернувшейся к истокам отдаленным,
Чтобы присниться мне большой рекой,
Полузабытым материнским лоном.

Какая удивительная переключка со стихотворением о золотом мяче и какое замечательное разногласие! Как явственно, как убедительно и горько была высказана там мысль о безответности родительского обожания – как сновидчески точно, с каким сердечным волнением передано здесь обратное чувство сыновней нежности. «Золотой мяч» (любовь, обращенная в будущее) и фантастическое видение «речного» Черноморья (любовь, обращенная в прошлое) не перечат, а дополняют друг друга, теряясь в безмерности самой любви: взаимной и неразделенной, обратной и безответной.

Судя по всему, стихи о сновидении были написаны в России человеком, вволю помывавшимся на «камах»

и «печорах», там осознавшим, что духовный путь противоположен тому, которым с годами все быстрее и обреченней несет усмиренную временем плоть. Ее влечет течение жизни, тогда как дух повелевает нам бороться со стремниной, исподволь затягивающей нас в узкое устье смерти, и, преодолевая встречный поток, подвигаться к началам, к Верховьям, к материнскому лону нового рождения. Печаль «Золотого мяча» разрешается сном-надеждой на воскрешение, на обретение утраченного рая, а с ним и любви, независимой от перемены времен.

6

Короеды

В непролазной, буреломной чаще
Обитает испокон веков
Грамотный народец работающий,
Гильдия типографов-жуков.

Не успела плод запретный Ева
Надкусить, как тотчас же в раю
Жук-типограф на волокнах Древа
Выгрыз надпись первую свою.

По примеру пращура, доньше
Подвиг жизни каждого жука –
Выедать изгибы сложных линий
Литер не людского языка.

И строчить на заболони бренной
С помощью природного резца
Подлинную хронику Вселенной –
От ее верховья до конца.

Шестиногий Нестор неизвестный,
Скромный жесткокрылый Геродот,

Продвигаясь под корой древесной,
Летопись подробную ведет...

И далее: каждое поколение пополняет ее новой главой.
Все запечатлено *на скрижалях жучиной Библии*.

Добро и зло; закономерность и случай; круг явлений.

Время, пространство, вещество.

Наше суесловье, тщетность дел.

Вера. Истины, недоступные незрячему разуму.

Грядущие судьбы. Приговоры Страшного Суда. Благие вести...

Жаль только, что эти *не людские письма не поддаются расшифровке*.

Стихотворение подобно оглавлению в Книге Бытия: части названы, однако содержание их закрыто от нас.

Вспомним, что вначале мы столкнулись с «вороньим мирозданием». При всей своей мрачноватости оно вызвало наше восхищение небывалым многообразием, плотностью населявшего его тварного мира. И все же это был довольно простой мир. Теперь картина усложнилась. В центре ее уже не *Corvus corone corone*, а усатый пильщик-короед. Он точит Вселенское Древо, и его загадочные коды формирует разная прочность Бытия в пространстве и во времени – Бытия естественного и духовного. Мягкое поддается резцам, и тогда проступает рисунок. Твердое сопротивляется, и тогда обозначаются границы познания.

А теперь раскроем наши карты.

Перед нами четыре поэта:

1 – Джордже Топырчану, Румыния; 1886–1937.

2 – Беррис фон Мюнхаузен, Германия; 1874–1945.

3 – Ван Вей, Китай; 701/699? – 761/759?

4–6 – Аркадий Штейнберг, Россия, Советский Союз; 1907–1984.

А вместе с тем перед нами один поэт – Аркадий Акимович Штейнберг в ролях Черной вороны, Золотого мяча, Лодочника, плывущего в лотосах, Отрока на заре,

Сновидца, Типографа-короеда. В трех первых случаях он – переводчик, в трех последних – оригинальный поэт и всюду – мастер перевоплощений.

Но откуда возникло такое внутреннее многообразие? Что позволило развиваться ему столь ярко и полно?

Будущий поэт родился в семье видного одесского врача – обеспеченной и благополучной, образованной и отмеченной тем религиозным либерализмом, который был свойственен части дореволюционной русской интеллигенции. Достаточно сказать, что ежегодно в доме у Штейнбергов справлялись три Пасхи: еврейская (по зову предков), католическая (по вероисповеданию австрийской гувернантки) и православная (по заветам Отечества). Известно, что скрипкой Аркадий занимался со знаменитым П. С. Столярским – учителем Давида Ойстраха. А еще в распоряжении мальчика оказалась богатая отцовская библиотека. С тех пор и на всю жизнь он превратился в страстного книгочеля. Естественная поначалу неискренность подсказала Аркадию закон общения с книгой, плодотворный именно для художника: чтение должно быть обширным и произвольным. Системность, четкая тематическая очерченность требуются исследователю, историку литературы. А поэту важно высечь из читаемого искру фантазии, ведь книги нужны ему не для того, чтобы их изучать, а для того, чтобы воспламеняться от них. В связи с этим замечаем, что разброс интересов нашего книгочеля поразителен: древнеармянская история, Жюль Верн, «Слово о полку Игореве», анатомия, Конан Дойл, древнееврейская история, Гоголь, курс органической химии, немецкие книжки для детей, поэма Мильтона «Потерянный рай»... Многое оставалось непонятным, но что-то западало, откладывалось в душе, чтобы потом всплыть метафорой, точным знанием, профессиональным словом, внезапным сопоставлением.

Из Одессы семья переезжает в Москву. Штейнберг поступает во ВХУТЕМАС, где постигает офорт, литографию,

живопись. Начинаются свои стихи, первые переводы. Происходит знакомство с Багрицким. Обнаруживаются признаки успеха.

И вдруг (1937 год), будучи тогда, по его собственным словам, «героическим защитником сталинского режима», Штейнберг арестован. Впрочем, в 1939-м отпущен на волю и реабилитирован.

Отечественную войну майор Штейнберг завершил в Румынии начальником отдела по работе с населением противника. Тут-то, за доносом, последовала вторая отсидка (1945–1952).

А потом – на свободе – Аркадий Акимович Штейнберг вошел в элиту русской школы поэтического перевода, можно сказать, обессмертив свое имя переложением «Потерянного рая» – отозвавшееся десятилетия спустя потрясение от детского прочтения. Однако своя книга все томилась и томилась в недрах «Совписа». Так он ее и не дождался. Камнем преткновения стала тогда поэма «К Верховьям». Идейные сторожа усмотрели в ней скрытую фронду: слишком реалистичен, слишком точен оказался срез нашей жизни, проведенный автором через судьбы нескольких случайных попутчиков, плывущих на барже против течения – к Верховьям... Что это, как не сопротивление обстоятельствам времени, его дозволенному ходу?.. А что это, скажем, за «дедуган щербатый» – деревенский чародей, лукавый старикашка, увильнувший когда-то от воинской повинности, прикинувшийся хворым в колхозе, зато исправно шлепавший четвертинку за четвертинкой?.. Может быть, автор его осуждает? Посмотрим:

Но эта жизнь была не хуже
Любой другой; она была
Мелькнувшей в темноте и стуже
Частицей света и тепла.
Чего же требовать иного
В последний из прощальных дней?

Какая, в сущности, основа
Упреков, обращенных к ней?

Кто спросит у нее ответа
В конце дороги, у черты,
Что, мол, за то-то и за это
С людьми не расплатилась ты?
Она ни в чем не виновата
И ни полушки не должна;
Одна-единственная плата
За жизнь – всегда сама она.

Пожалуй, в нашей отзывчивой на жалость поэзии таких оправдательных приговоров еще поискать. Может быть, у Твардовского найдем мы нечто родственное этой доброй и мудрой интонации человека, плывущего к истокам бытия.

И вот Аркадий Штейнберг впервые явлен нам в полноте и единстве отпущенных ему природой даров: как поэт; как переводчик иноязычной лирики; как график, заполняющий своими работами фронτισписы, обороты шмуцтителов и страницы собранной в память ему книги; как жизнелюб, оставивший о себе свидетельства учеников и друзей; а на фотографиях еще и как музыкант со скрипкой или за фисгармонией... И все это обилие воплощений складывается в один духовный дар, который был ниспослан ему и к которому приобщает он нас.

Подолгу Аркадий Акимович жил вне города. Он говорил: «Вы не представляете, как много дала мне русская деревня! Она стала моим миром, оформила мой духовный путь и мои взгляды!»

В раннем стихотворении – помните? – он представлял себя «поплавком на грани двух миров», «кристаллом земли в растворе ночи звездной». На исходе дней ощущение пограничности человеческого существования стало еще более острым, одухотворилось христианской символикой, обозначилось как постепенный переход из реальности

бытия земного в реальность инобытия и, наконец, воплотилось в образе умирающей старухи – этом олицетворении русской деревни, – в «каноне на исход души»:

Помирает моя
Доброхотная мачеха,
Приютившая мальчика
На заре бытия.

.....
В предназначенный срок
Хлопотунья заранее
Начала прибирание,
Свой предсмертный урок.

Торопясь, чистоту
Навела еще заживо,
В плошке сбою говяжьего
Уделила коту.

Содой вымыла дом,
Окна вытерла пыльные
И в обновы могильные
Обрядилась потом,

Молча взлезла на печь
И с последнею силою
На лежанку остылую
Изловчилась прилечь,

Протянув на тряпье
Руки тощие, длинные,
Словно лапы куриные
В роговой чешуе.

.....

Не скорбите, пока
Плоть противится тленная,
И земля тяжеленная
Ей да будет легка.

Киньте взгляд из окна,
Об усопшей не сетуя.
Пусть людьми не отпетая
Почивает она.

Там, над краем леска,
Словно храм семибашенный,
Серебром изукрашенный,
Вознеслись облака.

Где клубится вдали
Их громада великая,
Пролетают, курлыкая,
Трубачи – журавли.

Будто в ризах до пят,
Вея белыми платами,
Над лесами зубчатыми
Серафимы трубят.

С незакатных высот
Светопад ослепляющий,
Нестерпимо пылающий,
Весть благовую несет.

И мерцают лучи
На серебряной храмине
Алым отблеском пламени
Поминальной свечи.

ТО, ВО ИМЯ ЧЕГО

Когда-то давно один начинающий автор обсуждался в Москве, в некотором литературном собрании. Компания подобралась колючая. После чтения посыпались вопросы, часто жесткие. Он, как мог, отбивался. Но был удар, который послал его в нокаут. Этот неотразимый вопрос гласил:

— Во имя чего вы пишете?

В ту пору новичок затруднился бы с ответом и на куда более легкое: «Как вы пишете?» или: «О чем?». А это «во имя чего?» оказалось просто сокрушительным!

Конечно, честолюбие – вождь юности. Вместе с тем ответить: «Для славы», – было бы, и смешно и не полно. Смешно, потому что вся его тогдашняя «слава» растворялась в кругу нескольких друзей. А не полно, потому что он предчувствовал в своем тяготении к слову нечто иное, нежели только желание известности.

Еще нелепей прозвучал бы ответ: «Ради денег». Долгое время он, нигде не печатавшийся, вообще не имел представления о том, сколько платят писателям.

Так во имя чего же, на самом деле?!

Неизвестно.

«Рефери» с загипсованной рукой на перевязи молча отсчитал свои десять счетов.

Накаутированный не поднялся.

С тех пор он даже в мыслях избегал вопроса, так его подкосившего. Назвал подобную постановку «некорректной» и больше к ней не возвращался. «Я пишу во имя ниче-го! – сказал он себе. – Просто пишу и все, не задавая лишними вопросами».

Однако проблема оставалась...

Ныне, по прошествии лет, ему кажутся уже доступными разумению поиски тех оснований, на которых безотчетно строился его литературный мир, отношение к творчеству; поиски (может быть, не только его собственные) обоснованных ответов на «вопрос-нокаут». Теперь появилась возможность суммировать накопленный опыт и развернуто высказаться по теме: *во имя чего писатель берется за перо?*

Простое решение сводится к следующему: запись позволяет уяснить себе то, что вне пера и бумаги остается не вполне понятным, лишенным четкости.

Рефлексия – естественная для человека реакция на жизнь: хочется разобраться в своих мыслях, ощущениях, оценках. Внутренне сосредоточиться. А как? Надо перевести их «из воздуха» в более осязаемый мир слов на бумаге (или экране). *Записать, чтобы уяснить.*

Кроме элементарного осознания, дисциплина письменной речи помогает проникнуть в суть предмета: «довести до ума» первоначальную догадку; отыскать неизвестное в известном; создать гармонический строй в смысловой путанице, звуковом и ритмическом хаосе; высветлить стилистику; снова – в воображении – пережить то, что однажды взволновало тебя наяву, но пережить не смятенно, повинувшись нахлынувшей душевной волне, а подготовлено, плодотворно, артистично, открывая нечто недоступное без художественного постижения; нечто необычайное; не лежащее на поверхности здравого смысла; проявляющее себя ассоциативно, косвенно, возникающее из подтекста. То есть: *уяснить, чтобы открыть.*

Безбрежная бездна понятий и ощущений подобна морской глубине. Погружающемуся в нее она дарит объем. И тогда эмпирик, плескавшийся на двумерной зыби расхожих истин, с удивлением, а иногда страхом или восторгом обнаруживает вокруг другой мир, словно впервые попадает на морское дно и замирает, пораженный красотой того, что ему предстало. Он испытывает наслаждение,

обозревая подводное царство. Ему суждено пережить счастье глубинного созерцания. *Открыть, чтобы наслаждаться красотой.*

Природа поэзии такова, что, и светлое и темное; и праздничное и будничное она способна переводить в совершенно иную категорию – в категорию прекрасного. Кажется, что творчески включенное сознание, словно «волшебный фонарь», преобразует питающую его энергию жизни в духовное свечение. Душа человеческая, замороженная мирскими страстями, сохраняет в себе неизбывную тягу к прекрасному и готова ради этого проходить не только через очищение радостью, но и сквозь просветление страданием; просветление, которое несет трагическое искусство. Так гармония форм – эстетическое начало сходится с началом душетворящим – этическим; красота созерцания с красотой незримой, создавая качество, известное нам под именем: прекрасное. *Насладиться красотой, чтобы с ней испытать чувство прекрасного.*

Помимо этих обоснований, существует и другого рода причина, заставляющая браться за перо. Она вызвана желанием материализовать время, остановить его, повернуть вспять. Это – мотив памяти. Трудно смириться с тем, что любимые нами люди уходят навсегда, что их земные тропы навсегда зарастут травой забвения. Померкнут лица, рассеются голоса, сотрутся следы; обветшают дорогие им вещи, рассыплется утварь; разрушатся дома, в которых они жили; изменятся сами пейзажи, окружавшие их когда-то... Все это будет происходить исподволь, почти незаметно. Сперва утратятся детали былого, а с ними резкость памяти. Останется общий вид. Потом – расплывчатая приблизительность вида. Но исказится и она. Поменяется масштаб. Все уменьшится. Исчезнет искаженное... Протест против такого опустошения, невыносимость его возвращают нас в прошлое. Удерживать время можно по-разному. В том числе в слове. Значит, *записать, чтобы сохранить.* При этом историку важно сохранить объективно,

художнику важно *сохранить по-своему*. Исследователь чтит беспристрастность в обращении к прошлому, тогда как память художника складывается из личных предпочтений, субъективных оценок, собственной правды. Наука зиждется на объективностях, искусство состоит из правд. В том числе и взгляды на предназначение искусства – на «то, во имя чего». Моя правда там, где мои испытания, мой опыт. Пускай найдется кто-то иной со своим опытом, который скажет: «Все это совсем не то, во имя чего». Или: «То, да не то». Но его правда не будет моей. *Сохранить по-своему* означает пропустить через собственный опыт, через свое сердце.

Воскрешая былое, художник вольно или невольно задумывается о драме человеческого бытия, состоящей в том, что относительная бесконечность жизни в целом безучастна к предельности каждой индивидуальной судьбы. Как продолжить свое земное пребывание; раздвинуть траурную рамку отпущенного тебе срока; войти в число тех, кого помнят? Это глубоко персональный мотив. Постепенно крепнет вера, что правда жизни, сохраненная тобой по-своему, сбережет и тебя самого, как частицу былого. Речь идет не о «бессмертии» хотя бы и в границах той культурной эпохи, которой ты принадлежишь. Речь о продлении – пусть совсем ненадолго – твоего духовного присутствия в ней. *Сохранить по-своему, чтобы продлить себя.*

Но и это не все.

Творчество есть узаконенная культурой легальная возможность выплеснуть накопившуюся энергию духа – дать волю воображению, мысли, страсти. Миг такого выплеска всегда неожидан, всегда непреднамерен. Его нельзя вызвать усилием воли, сымитировать, организовать. Рожденная и плененная тобой мысль, заточённое чувство могут томиться в тебе многие годы, пока не потребуют высвобождения. И ничто тогда не преградит им дороги. Они все равно вырвутся наружу, распрощаются с тобой, но и ты освободишься от них, потому что невысказанность

мучительна. *Записать, чтобы освободиться.* В том числе облегчить чувство вины перед ушедшими и живущими, принести им свое раскаянье, исповедаться без посредников, одному, напрямую – в слове. Именно так: *записать, чтобы исповедаться.*

Принадлежа своему времени, человек переживает перипетии не только собственной, но и народной судьбы. Он не в состоянии вполне благоденствовать среди окружающих его несчастий; радоваться личным удачам, не обращая внимания на горести вокруг. Врожденная тяга к общественному равновесию, именуемая справедливостью, в стране разлаженной, неустроенной неизбежно побуждает художника на гражданский отклик. Вступаясь за униженных, он стремится восстановить нарушенное равновесие. Он встает на сторону гонимых, чтобы вернуть сбитый баланс человеческих прав. Здесь причина вечного противостояния поэта и власти, если по чувству поэта власть несправедлива. В этом случае гражданственность не столько слагательница державных гимнов, сколько свидетельница народного неблагополучия. Гармоничное общество вовремя устраняет причины, которые востребовали бы искусство социального протеста. Государство дисгармоничное пытается устранить не причины, а диагностирующего их художника, для которого *записать означает помочь более человечному устройению жизни.*

Когда таких сил он в себе не находит, писательство служит ему индивидуальной опорой, защитой от внешних невзгод, дает не иллюзию свободы, подхлестнутую алко-голем или высоким положением в обществе, а подлинную внутреннюю свободу, не зависимую от okazji допингов и службы, обстоятельств места и времени.

Разброд мыслей, душевные тревоги, ощущение своей беспомощности перед натиском стороннего мира; присутствующая поэту печаль, идущая от невыразимого очарования природы, от того, что ни одно самое глубокое сознание, ни одна самая восприимчивая душа, никакой гений никогда

не смогут выявить во всей полноте прекрасное в ней, ровно так же, как никто не властен воплотить Божественную Комедию Жизни во всем ее ничтожестве и блеске, – вся эта невидимая работа рассеяния лишь предшествует фокусировке творческого луча в одну точку, когда что-то зацепит тебя по-настоящему, пробьется сквозь хаос разрозненных впечатлений и вспыхнет в тебе... Миг этот не передаваем. Душа разгорается. И вот – ты как будто объят изнутри мощным и ровным пламенем. Словно тугая, гудящая тяга наполняет тебя своей упругой и жаркой силою. И все тогда идет в дело, все на пользу: неприкаянные мысли, не находившие выражения чувства, обрывки воспоминаний, куски фраз, никому, казалось, ненужные слова... – все сжигается, все сгорает в этом разыгравшемся полыме, излучая тепло и свет. К тебе возвращаются точность, воля, уверенность, защищенность, покой. Ты обретаешь себя. А тем, кто неспособен на это, ты можешь подать знак, разжечь для них свой огонь. Разве этого мало? Разве это не то, во имя чего?.. *Пишу, чтобы обрести себя.*

Подать знак... В той вселенной, что названа миром духа, всякое творение – сигнал, идущий от сердца к сердцу. Одни не улавливают его; другие отторгают; третьи принимают машинально, почти безразлично... Но есть надежда в равнодушном, чуждом тебе множестве отыскать читателя, друга, единомышленника, собеседника – близкую душу... – внимательную звезду... – еще одну... – еще... и соединить свое лучение с ее светом. Среди людской разобщенности, в мешанине рвущихся связей, теряющихся нитей, пропадающих следов, забываемого родства неужели такое сопряжение разлученного не служит тем, во имя чего?.. *Пишу, чтобы найти родную душу.* И тогда деление на литературные жанры становится номинальным, превращается в условность, ведь по большому счету все есть один-единственный жанр – эпистолярный. Мы пишем письма, адресаты которых нам неизвестны, но они узнают нас и по нам находят друг друга.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

I

СЛОВО

Слово – Электронный журнал «Антология мировой поэзии». 2000. № 5. С. 71–76. Журнал «Истина и жизнь». – 2000. № 6. С. 26–31. Журнал «Литературная учеба». – 2001. № 3. С. 161–169.

Ангел в Салониках – Журнал «Истина и жизнь». 1998. № 12. С. 22–25.

Ячменное «я» (Роберт Бёрнс «Джон Ячменное Зерно». Искусство поэтического перевода) – Журнал «Вопросы литературы». 1998. Ноябрь – декабрь. С. 200–226.

II

ПУШКИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

«Француз», или стихотворения Александра Пушкина, сочиненные им по-французски – Журнал «Городское хозяйство Москвы». 1989. № 6. С. 37–39. См. так же: Журнал «Родина». – 1993. № 3. С. 16–21. См. так же в кн.: А. Смирнов Дыхание речи. М., 2006. С. 9–28.

«Воспоминания в Царском Селе» – Журнал «Литературная учеба». – 2015. № 6. С. 188–194.

Текстура простого фрагмента – Журнал «Литературное обозрение». 1998. № 2. С. 93, 94.

Как была написана ода «Вольность» – Журнал «Литературная учеба». 2016. № 1. С. 115–122.

Турнир – Журнал «Литературная учеба». 2016. № 3. С. 132–136.

Голос сердца или упражнение для правой руки? – Журнал «Литературная учеба». 2016. № 3. С. 136–143.

III

БЛЕСТЯЩИЙ ПРОМЕНАД

Блестящий променад (С Гоголем по «Невскому проспекту») – Журнал «Звезда». 1996, № 3, с. 224–235. См. также в кн.: А. Смирнов Дыхание речи. М., 2006. С. 29–73 и в кн.: «Гоголь и Общество любителей российской словесности». – М., 2005. С. 176–210.

Маски смеха в театре Козьмы Пруткова – Под название «Маски смеха» в кн.: Козьма Прутков Сочинения / Статья и примечания А. Е. Смирнова; Ил. А. Н. Аземши. – СПб., 2011. С. 511–532.

Четыре облика русской Эвтерпы (Пушкин, Некрасов, Фет, Блок) – Журнал «Вопросы литературы». 2003. Май – июнь. С. 296–302. См. так же в кн.: А. Смирнов Дыхание речи. М., 2006. С. 74–83.

IV

БУНИНСКИЕ ЧТЕНИЯ

Горячий спор: о чем и как? – Журнал «Новый мир». – 1997. № 2. С. 207–216. См. так же в кн.: А. Смирнов Дыхание речи. М., 2006. С. 84–101.

Две часовни – Журнал «Новый мир». – 1998. № 4. С. 207–212. См. так же в кн.: А. Смирнов Дыхание речи. М., 2006. С. 102–113.

Бунин–портретист – Журнал «Вопросы литературы». 2015. Сентябрь – октябрь. С. 331–342.

V

ОГНЕВАЯ СТИХИЯ

Огневая стихия (Эскиз к портрету Андрея Белого) – В кн.: Андрей Белый Друзьям. Избранная лирика. – М., 2010. С. 5–8.

Явление Велимира – В начальной редакции : Журнал «Новый мир». 2001. № 1. С. 209 – 213.

Античный Петроград в поле культурных кодов. (Опыт реконструкции одного творческого задания. Мандельштам «Tristia») – Журнал «Вопросы литературы». – 1999. Март – апрель. С. 44–62.

За деревьями (Цветаева «Деревья») – Журнал «Вопросы литературы». – 2000. Ноябрь – декабрь. С. 59–82.

Дар перевоплощений – Под названием «Духовный дар» Журнал «Новый мир». – 1998. № 2. С. 201–207.

То, во имя чего – Журнал «Новый мир». – 2001. № 9. С. 175–177.

ОБ АВТОРЕ

Алексей Евгеньевич СМИРНОВ родился в Москве (1946). По окончании Московского химико-технологического института им. Д. И. Менделеева (1970) поступил в Институт кристаллографии АН СССР (позже РАН), где вел исследования в области физики прочности и пластичности материалов, в частности, вместе с коллегами открыл и изучал влияние магнитных полей на механические свойства кристаллов. Автор многих научных работ. Отмечен почетным знаком «Изобретатель СССР».

Член Союза писателей СССР (1991) и Москвы (2000). Академик РАЕН (2002). Участник (1970), а с 1995 года руководитель литературной студии «Магистраль» в Доме-музее Марины Цветаевой. Член редколлегии журнала «Мурзилка». Постоянный автор журналов «Новый мир», «Знамя», «Вопросы литературы», «Кольцо “А”», «Литературная учеба», «Мурзилка».

Поэт, писатель, историк литературы, переводчик.

Автор десяти поэтических сборников, в том числе «Спросит вечер», 1987; «Дашти Марго», 1991; «Кораблик», 2007; «Зимняя канавка», 2012; «Избранное», 2016.

Автор-исполнитель цикла передач «Звезды поэзии на музыкальном небосклоне» (музыкальное радио «Орфей»).

Известный детский писатель. Его перу принадлежат книги «Сорок слов из простокваши», 1991; «Прогулки со словами», 1994, 1996; «Дар Владимира Даля», 2005, 2007, 2010 (лучшая книга для детей и юношества, 2006); «Имя Родины», 2008. Автор-исполнитель цикла передач «Прогулки со словами» на Радио России.

Книга А. Е. Смирнова «Дыхание речи. Прочтение поэтического текста», 2006 признана лучшей в лучшей серии на Всероссийском книжном конкурсе, 2006.

Автором опубликованы биографические романы «Козьма Прутков: Жизнеописание», 2010, 2011 (вошел в число лучших книг года, 2010); «Иван Цветаев: История жизни», 2013; сборник новелл и повестей «В прилагаемых обстоятельствах», 2017; романы «Виолончель за бумажной стеной», 2016; «Щит Ареса», 2018; «Обход», 2018; литературные мемуары «Имена», 2018.

Песни Алексея Смирнова в авторском исполнении записаны в аудио-альбомах «Концерт для голоса и гитары» и «Время пения настало», 2016.

А. Е. Смирнов известен как переводчик молдавского эпоса «Андриеш», 1987 (в оригинале переложенного для детей поэтом Емилианом Буковым); индийской поэзии, 1990; комментированного «Слова о полку Игореве», 2007; сербской поэзии, 2012; «Псалтири», 2016.

Автор отмечен почетным знаком «Золотой фонд прессы». Он – лауреат Литературной премии имени Чехова. Награжден медалью Преподобного Сергия Радонежского, Пушкинской медалью, Серебряной медалью Бунина.





Литературно-художественное издание

Алексей Евгеньевич Смирнов

**АНГЕЛ В САЛОНИКАХ
КНИГА ЭССЕ**

Издатель *Леонид Янович*
Редактор *Алексей Смирнов*
Корректор *Ольга Крупченко*
Художник *Владимир Хананов*
Верстка и оригинал-макет *Михаил Щербов*

Налоговая льгота –
Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 – книги, брошюры

НП Издательство «Новый хронограф»
Контактный телефон: +7 (916) 651-30-94
по вопросам реализации: +7 (985) 427-91-93
E-mail: nkchronograf@mail.ru

Информация об издательстве в Интернете: <http://www.novhron.info>

Подписано к печати: 26.10.2018
Формат 84×108/32, бумага офсетная.
Печать офсетная. Объем 11,5 печ. л.
Тираж 150 экз.
Отпечатано в ТК «ИТ»

ISBN 978-5-94881-440-7



9 785948 814407

Подать знак... В той вселенной, что названа миром духа, всякое творение – сигнал, идущий от сердца к сердцу. Одни не улавливают его; другие отторгают; третьи принимают машинально, почти безразлично... Но есть надежда в равнодушном, чуждом тебе множестве отыскать читателя, друга, единомышленника, собеседника – близкую душу... – внимательную звезду... – еще одну... – еще...и соединить свое лучение с ее светом. Среди людской разобщенности, в мешанине рвущихся связей, теряющихся нитей, пропадающих следов, забываемого родства неужели такое сопряжение разлученного не служит тем, во имя чего?.. Пишу, чтобы найти родную душу. И тогда деление на литературные жанры становится номинальным, превращается в условность, ведь по большому счету все есть один-единственный жанр – эпистолярный. Мы пишем письма, адресаты которых нам неизвестны, но они узнают нас и по нам находят друг друга.

