

Urbi: Литературный альманах. Выпуск девятый

Алексей Пурин

ВОСПОМИНАНИЯ

О

ЕВТЕРПЕ

Санкт-Петербург, 1996

Как бы ни обстояли дела в Америке или Европе, но в нашей «отдельно взятой» стране постмодернизм победил «окончательно». Прежде всего — самих «постмодернистов». Иных уж нет, а те далече — на славистических кафедрах провинциальных западных колледжей, где недавние столпы «поставангарда» подвизаются в амплуа «носителей языка», учатся держать этот язык за зубами.

Литературные пикировки канули в прошлое. Нонконформистский горячечный жар рубежа восьмидесятых и девяностых оказался обычным насморком, который, сказано, если ему противиться, проходит примерно за семь дней, а ежели не сопротивляться, то приблизительно за неделю. Семи лет и хватило с лихвой, чтобы уразуметь: постмодернизм — это конформизм сегодня.

Неудивительно, что, собирая и редактируя для настоящей книги эссе и статьи, написанные в пределах этого, утонувшего в Лете, «курицынского» семилетия, я был немного смущен неадекватностью их наступательно-оборонительного запала нынешним обстоятельствам и ощущениям. Супостаты, в своем большинстве, обернулись мельницами — да и те неумолимое время уже растащило по брёвнышку. С союзниками тоже не без проблем.

Настала зима. О зонтике можно ненадолго забыть.

Утешая себя Уитменом, «я смотрю назад, на мои минувшие дни, когда я пререкался в тумане с разными лингвистами и спорщиками» («Песня о себе»), и прошу читателя отнестись к полемической патине текстов с должной исторической снисходительностью.

Стремясь таковую продемонстрировать, оставляю в прихожей «маленькую доброту» благожелательных отзывов о писаниях, собранных под этой обложкой, и привожу как раз самые пылкие, самые сродственные духу вчера отшумевшей эпохи.

Июль 1996

Алексей Пурин

В стране Гипербореев
Есть остров Петербург,
И музы бьют ногами,
Хотя давно мертвы.

Конст. Вагинов

Urbi

*Литературный альманах
издаваемый
Владимиром Саговским
и
Кириллом Кобриным*

Выпуск девятый

Нижний Новгород • Санкт-Петербург

Алексей Пурин

ВОСПОМИНАНИЯ

О

ЕВТЕРПЕ

Санкт-Петербург, 1996

**ББК 83
П 90**

П 90

Пурин Алексей. Воспоминания о Евтерпе. —
Urbi: Литературный альманах. Выпуск девятый. —
СПб.: АОЗТ «Журнал „Звезда“», 1996. — 256 с.

ISBN 5—7439—0027—2

Книга петербургского эссеиста и стихотворца исследует поэтический аспект русской литературы уходящего века, его отражения в зеркалах филологии и культурологии.

Почтовые адреса редакции:

Россия, 198005, СПб., а/я 69

Россия, 603043, Нижний Новгород,
проспект Кирова, 4, кв. 9, Кириллу Кобрину

Набор *А. Г. Алимкулова*
Компьютерное макетирование *Н. П. Егоровой*
Корректор *Ф. Н. Аврушина*

Издательство АОЗТ «Журнал „Звезда“».
191028, Санкт-Петербург, Моховая, 20.

Лицензия ЛР № 062572 от 29.04.1993.

Подписано в печать 02.07.96. Формат 60х90/16. Печать офсетная.
Печ. л. 16. Тираж 500. Заказ *347*.

Типография АООТ «ВНИИГ им. Б. Е. Веденеева»
195220, Санкт-Петербург, Гжатская, 21

ISBN 5—7439—0027—2

© Алексей Пурин, 1996.

ПИРОТЕХНИК, ИЛИ РОМАНТИЧЕСКОЕ СОЗНАНИЕ

Перед нами финал седьмой части «Анны Карениной» — через четыре страницы героиня романа бросится под колеса вагона:

«Прошли какие-то молодые мужчины, уродливые, наглые и торопливые... Прошел и Петр... с тупым животным лицом... Шумные мужчины затихли... и один что-то шепнул об ней другому, разумеется что-нибудь гадкое... Она... села... в купе на... испачканный, когда-то белый диван... Петр с дурацкой улыбкой приподнял... свою шляпу... Наглый кондуктор захлопнул дверь... Дама, уродливая, с турнюром (Анна мысленно раздела эту женщину и ужаснулась на ее безобразии), и девочка, ненатурально смеясь, пробежали внизу... „Девочка — и та изуродована и кривляется“, — подумала Анна. Чтобы не видеть никого, она быстро встала и села к противоположному окну в пустом вагоне. Испачканный уродливый мужик... прошел мимо этого окна... Анна... дрожа от страха, отошла к противоположной двери. Кондуктор отворял дверь, впуская мужа с женой... И муж и жена казались отвратительны Анне... Анна ясно видела, как они надоели друг другу и как ненавидят друг друга. И нельзя было не ненавидеть таких жалких уродов...»

И т. д. Зададимся вопросом — что же хочет показать нам «зеркало русской революции», рисуя эту бесконечную галерею уродов? Может быть, уродливый мир, окружающий Каренину, в котором ей, живой и ранимой, жить более невозможно? Не Катерина ли она из островской «Грозы»? (Собьемся тут на стиль школьного сочинения).

Вот здесь, на этой толстовской странице — ключ к пониманию новой литературы, запретившей себе прямолинейное назидательное высказывание, и прежде всего — ключ к пониманию психологической лирики XX столетия (в каком бы наряде — прозаическом или стихотворном — она к нам ни приходила). Здесь — пробный камень читательской состоятельности. Увы, и сегодня найдутся люди, не научившиеся (за сто пятнадцать лет!) прочесть эту лирическую страницу по-человечески и воображающие, что Толстой изображает здесь уродливую действительность, толкающую (вот этот «наглый кондуктор»!) его героиню на железнодорожные рельсы. Воображающие, что великий художник способен мимоходом обозвать каждого, попавшего в поле зрения Анны (вот эту девочку!), «уродом» и «дураком». И, по-видимому, воображающие даже, что эта вот череда уродов и дураков и являет собой некую тайную, посконную, душераздирающую, мучительскую «красную нить» свя-

той (и будто бы богоизбранной — в назидание всем прочим) отечественной литературы — благо есть еще столь же воображаемые (то есть дурно понятые) «Мертвые души» и откровение щедринской летописи.

Между людьми, так понимающими толстовский текст, и нормальным зрячим читателем проходит водораздел, на наш взгляд, самый труднопреодолимый. Политические расхождения бледнеют и как бы снимаются в зоне эстетического слепого пятна, становясь разве что политическими играми. Носители беллетристических белых одежд (честь и хвала им — за эту белизну!), стоит им раскрыть рот и заявить, что, по их мнению, «Лолитин привкус — сладкий запах мертвечины», закономерно оказываются в одной компании с черносорочечниками, обвиняющими публикаторов Набокова в некрофилии. Лексическая глухота ведет к нравственным искривлениям. Такая взаимозависимость этического и эстетического и является, кстати сказать, предметом художественного исследования в четвертой главе «Дара», где Набоков показывает, как благие побег свободылюбия вырастают в деревья, приносящие отравленные тоталитаризмом плоды, благодаря трудам эстетически (читай: этически) подслеповатых садоводов-мичуринцев. «Привкус» смешивается с «запахом», оводы со шмелями, добро со злом.

Согласитесь — вернемся к Толстому — эстетическое по существу и есть этическое: из нашего адекватного или неадекватного восприятия текста, зависящего от нашего эстетического зрения, мы делаем этический вывод. Ну, например: реальность, изображаемая Толстым, — уродлива. Или: Толстой — мизантроп, в реальности он видит одних уродов... Таковы возможные варианты прочтения толстовского текста при эстетической глаукоме, когда художественное произведение воспринимается как юридический документ, как самооговор. Автор говорит ведь от своего имени, это он пишет про «тупое животное лицо» Петра. «Царица доказательств» готова вручить меч прокурору, — и тут в дело вступает телефонное право, партийный интерес, решающие — кого покарать? — мизантропа ли Льва Толстого, пореформенную ли действительность самодержавной России. Оно и понятно: при выключенном эстетическом освещении художественный текст становится мутной водичей, в которой ловится все, что угодно.

Но стоит только включить свет, открыть глаза, посмотреть нормальным человеческим зрением, как тотчас картина становится этически однозначной, не допускающей кривотолков.

Толстой, разумеется, моделирует отражение мира в сознании героини, для которой немислимо дальнейшее существование. В ненормальном, уродливом сознании Анны уже нет ничего человеческого и живого. По существу она убита, раздавлена, мертва за четыре страницы до того места, где описан механический акт самоубийства. Рисуя такое отражение, Толстой рассчитывает, следовательно, на адекватную реакцию читателя, то есть на то, что нормальный читатель воспримет такое отражение как невозможное, крайнее, уродливое, нечеловеческое, граничащее с небытием, становящееся им. Мир, показываемый нам глазами Карениной, находится как бы за стеклом, за неустранимой преградой. Эти глаза

смотрят на него уже *оттуда*, извне. Анна исключена из мира, и лишь потому ей дано право осуждать и отрицать все без изъятия. Ее связь с миром, а значит, и волшебный прибор этики — разрушены. Толстой подготавливает читателя к самоубийству героини, предполагая, что мы согласимся с художником: катарсисом, прояснением, снятием противоречия между уже мертвым сознанием и еще живым телом может стать только смерть.

Между тем существует целое мыслительное направление и целый художественный стиль, которые объявляют ценностью как раз такую противоестественную исключенность, отъединенность, такое разглядывание из-за стекла, такое состояние водолаза, отделенного от среды жизни. Это — совокупность самых разнообразных модификаций романтизма и «романтизма наоборот». Правильнее даже говорить о *романтическом сознании*, которое прежде всего неколлаборационистично по отношению к внешнему миру. Герой такой литературы не желает сотрудничать с миром, с жизнью, то есть по существу не желает жить. Сам посыл такого сознания противоестествен с точки зрения приверженца нормально-человеческих ценностей (например, как мы могли видеть, Толстого). Парение, невесомое колышание, стояние за стеклом, кристалльная чистота и дистиллированность героя и повествователя, свойственные произведениям, порожденным романтическим сознанием, очевидно свидетельствуют нам, что само это сознание находится в несомненном родстве с этико-эстетической глухотой.

И напротив, гуманистическая литература* — всегда «коллаборационизм» по отношению к реальной жизни, колеблющееся приятие-неприятие, а не абсолютный нуль отрицания. Следуя за сложным рельефом реальности, она описывает этот неровный рельеф — в отличие от романтизма, прямолинейно уходящего в сторону, в пустоту. Но эта криволинейная траектория нормалистической литературы может быть этически однозначно расшифрована нормальным сознанием (конечно, не равным общеизвестному «здравому смыслу») в любой точке.

Вспомним, например, кошмарные шарахания и перепады, эти «американские горы» мандельштамовской лирики тридцатых годов — от «Мы живем, под собою не чуя страны...» до оды Сталину. Для нормального эстетического слуха этическая проекция этой синусоиды оказывается, однако, прямолинейной, гуманистической: тут все сопереживаемо и прощаемо. Вождеискательство и вождестроительство не могут заразить весь мандельштамовский лирический мир, ибо в его крови есть антитела, он защищен от тоталита-

* Употребляемые далее эпитеты — «гуманистическое», «индивидуалистическое», «нормально-человеческое» (ср. «искусство... есть норма» — у Набокова) и т. д. — каждый из которых неточен и недостаточен, образуют, на наш взгляд, семантический веер, сфокусированный на самой сути того искусства, которое мы предлагаем рассматривать как некий «большой стиль» XX века, существующий поверх барьеров «манер», скажем, акмеизма и футуризма.

ризма вакцинами мировой культуры, верой в пространственную и временную целостность мироздания: не только Христос, но и Гомер с Шекспиром уже *спасли* этот мир. «Сталинизм» Мандельштама — фурункулез, но все-таки не чума: организм борется с инфекцией, сохраняется живая ткань.

«Коллаборационизм» гуманистической литературы для нее не опасен даже в очаге идеологической эпидемии, поскольку она — живой организм, обладающий мощной иммунной системой. Любой вирус, проникающий внутрь этого организма, нейтрализуется и гибнет. К слову сказать, это борение, эта высокая температура сопротивляющегося болезни организма и воспринимается потомками как некий высокий «гражданский жар» (но я-то как раз хочу подчеркнуть болезненность этого «гражданского жара», ибо нормальная поэзия, пребывающая в нормальных условиях, живет с нормальной температурой). Адекватность реакции на условия внешнего мира (иммунитет) — одно из существенных свойств нормальной литературы.

Романтическое же сознание, запаянное в непроницаемую оболочку, напоминает ребенка с врожденным иммунодефицитом, для которого мельчайший прокол пленки — смертелен. Тоталитаризм и есть такое смертельно отравленное микроорганизмами Больших Идей романтическое сознание — имперский, расовый, социальный романтизм XX века (в широком диапазоне — от Редьярда Киплинга до Йозефа Геббельса). Романтическое сознание не может избежать заражения тоталитаризмом в эпоху, когда человечество преодолевает отрезок истории, сама структура которого злокачественно монументальна и гигантскоклеточна.

Как бы ни были увлекательны, политически актуальны и талантливы антиутопии Замятина, Хаксли, Оруэлла или андрееплатоновский «мифологизм», нас все же не оставляет впечатление, что мир рассматривается в них остекленевшим глазом романтического сознания, что эти произведения — родные дети тоталитарного мышления, «сыны революции», борющиеся с «ужасной матерью» на языке ее же мыслительного эсперанто и обреченные — после ее смерти — стать в ряд малочитаемых памятников романтической литературы. С преодолением тоталитарного менталитета, с выходом человечества из хвоста этой ядовитой кометы исчезнет, кажется, всякая в них потребность. Показательно, что с выветриванием тоталитарного нафталина из нашего отечественного шкафа утрачивается и ощущение значимости якобы экзистенциальных открытий Кафки, действительно великого «романтика наизнанку», и сам он все дальше отодвигается от нас, пока, видимо, не займет прочного места где-нибудь рядом с Эдгаром По.

А придвигается к нам Набоков... Но, увы, все или почти все, сказанное об антиутопиях тоталитарной эпохи, относится и к «Приглашению на казнь» — этому досадному выпадению из общего строя русскоязычных набоковских романов, сбою системы, внеромантической по своей природе. Как бы ни держали этот роман на плаву неустрашимые набоковские любопытство к жизни и волшебное зрение, нельзя не почувствовать в нем той «стеклянности»,

которой нет и в помине в его «автобиографических» (то есть лирических) романах и которая делает «Приглашение на казнь» страшно «доходчивым» и популярным. Нет, кажется, ни одного советского одностопника, его не включающего. Кажется, ни один из сопроводителей-предисловщиков, не устающих поливать грязью «холодного виртуоза», не забыл слегка похвалить его за эту книгу. Эта книга, в отличие от других произведений автора, который, «происходя из родовитой дворянской семьи, нравился больше всего евреям — думаю, из-за некоего духа тления и разложения, который сидел в натуре его» (драгоценное свидетельство Б. Зайцева, сообщенное миру О. Михайловым)*, кажется, нравится всем. Причина такой «доходчивости» очевидна, она разъяснена нами выше...

О, как нам хотелось бы промолчать! Ну, антиутопия, ну, романтизм, ну, сбой... Но как замечательно написано — на порядок выше всех прочих антиутопий. И потом, слава богу, хоть эту, хоть с оговорками, хоть кривя рот, но все-таки терпят набоковскую книгу. Постепенно, может быть... по кирпичику... Вот уже и И. Ростовцевой приглянулся «Дар»... Да и вообще — нам-то что? Мы ведь уверены, что фурункулез не смертелен, что романтический сбой «Приглашения на казнь» снимается всем контекстом набоковского творчества, как и «сталинизм» Мандельштама. Не лучше ли промолчать, а для себя считать, что Набоков написал этот роман... ну, скажем, из спортивного интереса, для разминки пера — или вот: из желания заработать на антиутопии? Почему мы этого себе не можем позволить? Может же себе позволить американский профессор (имя которого я, к счастью, забыл), участвуя в «круглом столе» «Литгазеты», заявить, что, по его мнению, Набоков написал «Лолиту» затем, чтобы заработать на порнографии (нельзя не подивиться девственности и феноменальной некомпетентности ученого янки: искатель возбуждающих сцен заснет на двадцатой странице «эротического бестселлера»)...

Короче, мы не сказали бы ни слова о вывернутом наизнанку романтизме «Приглашения на казнь» и, вероятно, не стали бы заниматься подробным исследованием романтического сознания, если бы один широкоизвестный Пиротехник не произвел воображаемого взрыва.

Вик. Ерофеев в своей обширной статье** рассматривает «русский метароман» Набокова, то есть комплекс нескольких русскоязычных романов писателя, куда он справедливо не включает такие произведения довоенного периода, как «Король, дама, валет», «Камера обскура»; «Отчаяние», оговаривая изъятие этих книг «нерусским материалом», положенным в их основу. Трудно не согласиться:

* Набоков В. Истребление тиранов. Минск, 1990, с. 10.

** Русский метароман В. Набокова, или В поисках потерянного рая. — «Вопросы литературы», 1988, № 10. Статья перепечатана также в книге В. Ерофеева «В лабиринте проклятых вопросов» (М., 1990) и в первом томе Собрания сочинений Набокова (М., 1990), выходящего «под наблюдением В. В. Ерофеева».

«Машенька» — «Защита Лужина» — «Подвиг» — «Дар» действительно образуют систему «сюжетно» подобных романов, созданных на относительно однородном («русском») материале. Несомненно их фабульное сходство: усадебное детство, отрочество и юность — крушение России — эмиграция, поиски своего места в жизни. Четыре романа составляют как бы ряд расположенных друг за другом подобных треугольников. Эти треугольники раз от раза увеличиваются в размере вследствие роста мастерства, обострения художественного зрения, расширения диапазона авторских интроскопов. Ерофеев прав в том, что утраченный рай детства, рождественская точка — важнейший фокус набоковской оптики. В качестве умозрительной геометрической штудии мы могли бы предложить читателю отыскать эту точку, продолжив линии, соединяющие одноименные вершины начертанных нами фигур, до их взаимопересечения. Перевернутая пирамида «метаромана» растет из этой исходной точки, опирается на нее.

Геометрическая метафора, использованная нами для краткости (корректируя Чехова Пастернаком, следовало бы сказать: «краткость — сестра метафоры»), дает представление о единстве набоковского «русского метаромана» и обнаруживает контекст, в котором это единство было бы естественно рассмотреть. Мотивы утраченного рая детства, его поисков, его возвращения — общее достояние крупнейших романских систем нашего столетия. Обратим внимание хотя бы на то, как «по-набоковски», «лолитообразно» возвращаются оттуда, из этого «золотого (а точнее — платино-иридиевого, поверочного) века», скажем, героини Манна и Гессе — Клавдия и Гермина. Вспомним художественную систему Пруста, нацеленную на поиск и возвращение «утраченного времени». В «Даре» утраченный рай восстанавливается писательством Годунова-Чердынцева, поэтическим даром. Это, как и все сущее, — частный случай. Это необходимо (литература и не выписывает рецептов на предьявителя), но естественно и понятно.

Увы, пиротехническое сознание естественности не ценит. Оно антиестественно по природе и парадоксальным образом смыкается с классицистической склонностью к схематическому разделению и доктрине. Именно эта романтико-классицистическая ангажированность заставляет Ерофеева искать в «метаромане» Набокова гегелевскую триаду. В качестве тезиса берутся «Машенька», «Защита Лужина», «Подвиг». Антитезой оказывается «Дар». Остается подыскать синтез. И такой романтический синтез-катарсис, вообще напрочь снимающий набоковский мир, Ерофеев находит — это, разумеется, «Приглашение на казнь». Впрочем, подозреваю, гремучая смесь была синтезирована Пиротехником априори, как то и свойственно романтизму и классицизму, которые строят свои эфемерные сооружения, начиная с крыши.

«Не будь „Приглашения на казнь“, — изумляется Ерофеев, приглашающий и нас подивиться и восхититься эффективностью его манипуляции, — метароман потерял бы важное измерение... Метароман, таким образом, завершается неожиданным взрывом системы его же ценностей, и этот взрыв разворачивает Набокова в сторону русской литературной традиции».

Нет, мы не склонны приходить в восторг. Ничего неожиданного во взрыве системы, в которую *таким образом* привнесено постороннее, не имеющее никакого отношения к «метароману» *измерение*, мы не видим. Антиутопия прицеплена к составу квазиавтобиографических книг, как бронепоезд — к хвосту пригородной электрички... За кого нас, собственно, принимают, предполагая, что мы это съедим, не моргнув глазом? Ситуация — крайне неловкая и неприятная, подобная той, как если бы ваш должник отдавал вам деньги — трешку, пятерку, десятку, стольник образца 1961 года... «керенку» (точной: «львовку») достоинством в тысячу рублей — и говорил: «Ну, вот, тысяча сто восемнадцать. Мы в расчете?»

Имеет ли хождение ассигнация набоковской «антиутопии» в системе его романов о русском эмигранте? И если эта книга, написанная явно, уж извините, не на русском материале, все-таки имеет хождение там, то почему же там не копируются «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Камера обскура»? Быть может, стоило впустить туда хотя бы первую из них, дабы по-набоковски обнажить прием, напоминающий карточные приемы некоторых персонажей Микеланджело да Караваджо? Этот «караваджизм» исследователя разве не сказывается в том, что он хронологически ставит «Приглашение на казнь» после «Дара», умышленно смешивая даты журнальных публикаций и выхода отдельных изданий. Нет никакого сомнения — антиутопия написана раньше завершения работы над «Даром».* Она — произведение другого ряда, побочный продукт, не относящийся к «метароману». Ее вбивание в «метароман» могло бы вызвать улыбку недоумения, когда бы нам не было ясно — для чего Ерофееву нужен этот ложный катарсис и воображаемый взрыв.

Для разрушения «Дара». Именно «Дар» — итоговый срез перевернутой пирамиды набоковского «метаромана», высшее русскоязычное достижение писателя (наряду с уже заокеанской русской «Лолитой»). Он концентрирует наработанное Набоковым в Европе, но и качественно отличается от предыдущих романов своей поэтической новизной. Именно «Дар» (и «Лолита») ставят Набокова в ряд крупнейших прозаиков века, подлинных обновителей прозы. Новизна зрелого Набокова, которая обеспечивается, конечно же, не приемом, а *гаром* (неким этико-эстетическим единством, порождающим нормальное, гармоническое, гуманистическое), состоит прежде всего в том, что общечеловеческие ценности продуцируются у него не просто частным, индивидуальным (как у Пруста или Манна), но — частным, индивидуальным, необщедоступным, нестандартным, представляющим меньшинство (писательство Федора Константиновича, нетипичная сексуальность Гумберта Гумберта).

* См. письма Набокова редактору «Современных записок» В. В. Рудневу («Минувшее», Вып. 8, Париж, 1989, с. 271—278). Антиутопия публиковалась в этом журнале в 1935—36 гг., а «Дар» — в 1937—38 гг. Ерофееву, впрочем, нет до этого никакого дела: в наблюдаемом им четырехтомнике «Дар» задвинут уже не только за «Приглашение...», но и за «Отчаяние», опубликованное в 1934 г.

Нестандартность и нетипичность героя зрелой набоковской прозы не придают ему, однако, романтического оттенка. Он отличается от романтического героя так же, как нормально одетый человек отличается от резиново-скользящего аквалангиста, потому и смахивающего на марсианина, что лишен по-человечески глуповатой полисемии костюма — всех этих лацканов, отворотов, нелепого галстука, смешных очков, стыдного носового платка, уютных карманов, жемчужных пуговиц... Нормальная одежда живого искусства, возбуждающая наше эстетическое сочувствие, всегда увлекательней и интересней инопланетных скафандров гладко выбритой окончательной мысли, — любопытней любой самой глубоководной и самой высоколетающей фантазии. Литература непредставима без «никчемных» лацканов и отворотов мыслительного и речевого материала; голая мысль в поэзии столь же смешна, как сказочный голый король, забавно кичащийся несуществующей драгоценной тканью своего наряда.

Лирическое мышление, парадоксальным образом пойманное в «Даре» рампеткой прозаика, активно противится разложению мира по романтическим оценочным полочкам. Герой здесь перестает быть картонным персонажем, движущимся на негнущихся деревянных ходулях по фабульному коридору. Дар (нечто внутреннее) оказывается значительней подвига (внешнего). Подвиг — лишь функция дара. Подвиг, не обеспеченный даром, не есть ценность. Подчас такой подвиг — бесчеловечен. Дар — единственное, что не может быть захвачено и растоптано агрессивным по отношению к индивиду социумом. Вспомним Овидия:

Отнято все у меня, что было можно отнять,
Только мой дар неразлучен со мной, и им я утешен,
В этом у Цезаря нет прав никаких надо мной.

В художественной системе Набокова категория «дар» выражает некую существенную связь частного с общим, человеческого с божественным, «потусторонним».

Но нет, мы не станем строить триаду, обратнаправленную ерофеевской, то есть объявлять «Дар» синтезом, а, например, «Подвиг» — антитезой, что, отметим все же, было бы более похоже на правду. И вообще, заметив, что четыре набоковских романа можно рассматривать как «метароман», давайте на этом и остановимся. Ведь можно и не рассматривать. Такие комплексы произведений — скорее правило, чем исключение. И кроме того, «автобиографический» набоковский комплекс содержит, конечно, не только четыре романа, но и рассказы, книгу «Другие берега», — так что всякие умозрительные чертежные построения (в том числе, разумеется, и наша «пирамида») — неполны, смешны и ничего по сути не проясняют. Скорее, наоборот. Вероятно, и раздувание проблемы «метаромана» предпринято романтическим Пиротехником лишь затем, чтобы подмять всего довоенного Набокова (а главное — «Дар») под «Приглашение на казнь». Это сделано, может быть, из чистосердечного желания романтического сознания оправдать «большого художника» в своих глазах, попытаться принять его (таким образом его извратив), «протащить» (как сказали бы полвека назад) его в свою догматическую систему под личиной водолаза Ц. Ц. — то есть

из самых благих побуждений, как некогда из самых благих побуждений в догматическую систему протаскивали Пушкина-декабриста и скифоподобного Блока.

Только такой, загрированный под романтика Набоков еще как-то приемлем для Ерофеева. Но романтический Прокруст в данном случае сталкивается с активным сопротивлением самого художественного материала, и поэтому клиент ему явно несимпатичен. Он — «вот уж не гуманист!». Его романы — «авантюры „я“ в призрачном мире декораций». Очень сомнительно — «нужен» ли он «сегодня»... И это еще ласковая журьба в сравнении с тем, что говорится о «Даре»; именно «Дар» выводит из себя сторонников огненного очищения мира. О. Михайлов видит героя романа — «неряшливым в быту, рассеянным, чудаковатым, не любимым ни обывателями, ни вещами». В. Ерофеев обнаруживает в нем «расщепленное сознание „и целый сонм комплексов“». Он, по Ерофееву, воображает себя «спасителем России, разоблачающим губителя России». У него — «расползшееся на полстраницы претенциозное имя», «удачно и произвольно (? — А. П.) передающее экспансию этого разросшегося „я“ — «загорелого, здорового, счастливого, наделенного похотью тщеславия». Его «отец воскрешен (пусть только во сне, но сам зон приносит катарсис воскрешения)»...

Итак, романтический катарсис способен не только «развернуть Набокова», но и воскресить отца его героя, дабы усугубить благополучие Федора Константиновича, непонятно как согласующееся с его болезненной расщепленностью. В призрачном мире романтического сознания приснившийся погибший отец считается воскрешенным; «загорелое, здоровое, счастливое» — отвратительным; «удовлетворительный исход поисков рая» — «раздражает»... Ничего иного и ждать нельзя — романтизм рассматривает художественный мир глазами толстовской Анны. Жизнь, во всей ее сложности и шероховатости ставшая главной героиней романа (и в этом новизна «Дара»), — уродлива и глупа. С точки зрения романтического сознания, нормальный человек, живущий нормальной жизнью, неинтересен, плох, недостойн быть главным героем литературного произведения. Нужен герой — ни на кого не похожий, единственный непрозрачный. Нужны тюрьма, плаха, палач, на худой конец — всепоглощающая мания, загадочное сияние в очах, пограничный столб.

«Набоковский герой, — пишет Ерофеев, — хорош... в защите, в обороне... в мучительный момент выживания, в противоборстве. Тогда в нем проявляется завидный стоицизм, сопротивление всем подлостям тоталитаризма, отказ от любой формы коллаборационизма, независимость духа и суждений, достойная защита своих идеалов...» Романтическое (читай: классицистическое) сознание, как показывает эта ерофеевская «Клятва Горациев»*, не видит и не

* Ср. с фразой, произносимой одним из «полу-я» повествователя «Школы для дураков» Саши Соколова: «Непримиримость с окружающей действительностью, стойкость в борьбе с лицемерием и ханжеством, несгибаемая воля, твердость в достижении поставленной цели... ставили тебя вне обычного ряда велосипедистов».

может видеть сложного героического существования, составленно-го из боли и радости, из приятия-неприятия, из несомненной зависимости человека от окружающей жизни. Оно не в состоянии пользоваться категориями живого этико-эстетического, и потому оперирует косной «этикой». Ему нужен зримый герой, Трижды Герой, на худой конец — герой «Подвига», совершенно неважно — для чего и куда идущий, важно — что с револьвером в кармане. Независимость духа понимается им как независимость от реальности: позтом можешь ты не быть, но обязан кушать наган и топтать в Страну Советов. Это ведь, на самом-то деле, мальчишкибальчишещина.

Романтическому (читай: тоталитарному) сознанию нужны притча, учебное пособие, опора вне жизни (которая для него — глупа и уродлива, несамодостаточна), «идеалы» — то есть некая привнесенная, навсегда засунутая в мозг схема. Станный классицизм романтического сознания выражается в том, что оно видит действительность как бы в картинках ньютоновской физики: вот катится шарик-герой по ровной поверхности под действием приложенных к нему «идеалов», вот что-то (неважно — что) попадает ему на пути, он это «что-то» сшибает...

«Становится заметной, — пишет Ерофеев, — общая слабость литературы, *построенной на принципе самовыражения, без опоры на онтологическую реальность, без опоры на то, что выходит за пределы „земного рая“*». Комментарии тут излишни, достаточно подчеркиваний: лексическая окраска фразы говорит не менее, чем ее смысл. Таково романтическое сознание, не верящее в самодостаточность жизни, выходящее за пределы «земного рая» и рассматривающее оттуда реальность мертвенным взглядом. Оно этически, эстетически и даже лексически слепо...

К счастью, воображаемый хлопок russkogo Пиротехника с наглядностью лабораторного опыта демонстрирует важнейшее свойство набоксовской прозы — ее внеромантизм: она не содержит в себе плоскостных, голых, «онтологических» притч.

Утверждая, что антиутопический взрыв «разворачивает Набокова в сторону русской литературной традиции», романтическое сознание показывает, какой оно эту традицию видит. А оно видит ее — пиротехнически-утопической, с «галереей уродов». Литература, по мнению романтического сознания, призвана судить, учить и проповедовать, словно она — не искусство, а беспоповская церковь, адвокатура или школа для неимущих.

Русский роман XIX столетия, и верно, судил, учил, проповедовал, замещающая отсутствовавшие в обществе социально-политические институты. Но сколько же можно? Мы больше не хотим, чтобы нас праведно рассудили в романе, как и не желаем довольствоваться мнимыми воскрешениями во сне. Мы предпочли бы реализацию законных человеческих прав в действительности, а не на типографской странице. Нас в высшей степени не умиляют рассуждения пиротехников о том, что «институт присяжных, литературная гласность есть только искажение печалования», коему может, слава богу, предаваться «христианство», благо «государство с его юстициею, полицию есть печальная необходимость».

Разве не знаменательно, что автор этой очаровательной мыслительной конструкции, Николай Федоров, начинает свой мрачный шедевр антиестественного и антинаучного тоталитарного будничества — «Философию общего дела» — с предложения достичь мировой гармонии и всеотчего воскрешения посредством «действия взрывчатых веществ на атмосферные явления»? Такое азиатское (а точнее сказать — архаичное) увлечение пиротехникой и стрельбой — глубинное свойство романтического сознания, склонного посылать стрелы в солнце, сечь море и уничтожать воробьев.

Ерофеевский взрыв — явление того же романтического ряда, что и метеорологическая пиротехника неученого библиотечного старца, рассматривавшего землю «не как жилище», а «как кладбище», и «на кладбище» рекомендовавшего перенести «центр тяжести общества» (вот где стоило бы П. Проскурину поискать то, что он тщился найти в свежих журналах), — мыслителя, зараженного не только вирусом тоталитаризма (требование «военнообязательного государства» и «всеобщей воинской повинности» для борьбы с природой), но и вирусом расовой неприязни, «крови и почвы», как всегда, сросшимся с вирусом «антимасонства», то есть антисвободомыслия («С.-Петербург — западник, или новоязычник, протестантский или католический союзник ислама, т. е. приверженец ново- и староиудейства. <...> Даже внутри России, в самой глуши, во всяком месте встречаем немца-барина или князя-татарина, а между собою чувствуем повсюду рознь», — писал Федоров).

Именно туда — в Кремль, к «кладбищу на площади» около храма, к культу мертвых отцов, «совокупность индивидуальных образов» которых являет собою образ «одного отца», к государству, которому «не увлекаться властью — даже не добродетель», — пытаются повернуть не только Набокова, но и всю русскую литературную традицию романтического сознания. К борьбе с природой и жизнью (ибо они — «похоть» и смерть), к угрюмой утопии, где эстетическое, индивидуальное, социальное, политическое частное снято онтологическим, деонтологическим, физико-астрономическим (эпитеты всех этих самоназваний романтического сознания не содержат какого-либо прочного смысла) общим. «Ошибка Петербургского периода, — пишет Н. Федоров, — заключена в том, что он *свободу* поставил на место *долга* к отечеству».* И дело даже не в том, что этим категориям, естественно сосуществующим и борющимся в нормальном сознании, указано место, а в том, что сами они романтически (читай: тоталитарно, соборно, общедельно) искривлены: свобода есть похоть иудомасонства, а долг — метафизически-расовая и «физико-астрономическая» абстракция.

Ищущие общей абстракции — *общее* и обрящут. Они — и Федоров, и Чернышевский, и Сталин, и Гитлер — романтики. И дело не в личном злодействе, а — как исключение — в *общем*: романтики любят кровь.

* Ср. даже у Н. Бердяева: «Пушкин — двойствен, у него как бы два лица. У него была любовь к великой силе России, но была и страстная любовь к свободе» (Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990, с. 65).

Хочу обратить внимание на еще одно проявление романтизма, связанное, как и ерофеевский «взрыв», с происходящим становлением в сознании широкого читателя подлинной картины русской литературы XX века. Это вступительная статья Ю. Линника к составленному им сборнику стихотворений Мандельштама (Петро-заводск, 1990), где творчество поэта рассматривается с позиций мистика, где сам поэт объявляется мистиком, провидцем, «предшественником экуменизма», который, по мысли автора, будет когда-нибудь «канонизирован» (буквально — как православный святой). Более всего, однако, впечатляет такое высказывание Линника о ситуации 30-х гг.: «С. Кьеркегор спрашивал: зачем вам свобода печати, когда есть свобода мысли? О. Мандельштам кричал на неудачливого поэта: а Христа печатали? Конечно, свобода мысли не должна исключать свободу печати, — но как прекрасна эта незримая свобода в окружении штыков, стукачей, колючей проволоки». Это, разумеется, калька с федоровского «печалования», а не с пушкинской «тайной свободы». В любовании мнимой прекрасностью на фоне того, что и не снилось Кьеркегору и Федорову, в калькировании их умственных шалостей апостериори слышен едва ли не сатанинский соблазн — ну, как минимум, непозволительная детскость отказа от ценностей христианской цивилизации.

И еще одно высказывание Ю. Линника кажется мне существенным для нашего разговора: «Представьте себе, что наука будущего откроет закон сохранения снов — и покажет непреложно: нас могут питать сны и фантазии древних магов, поэтов, художников, которые они не успели записать, закрепить в материале». Замечательная тональность! Нечто среднее — между сочинениями героя четвертой главы «Дара» и лекцией Остапа Бендера в васюкинском шахматном клубе. Не оттого ли «Двенадцать стульев» столь «потрафили душе» В. Сирина (см. рассказ «Тяжелый дым»), что эта шахматная история, переключаясь с «советским шахматным журнальчиком» из набоковского романа, демонстрирует главное свойство любой федоровщины (чернышевщины, циолковщины) — безвыходную провинциальность и обидную одноглазость, в силу которых все их прожекты по осчастливлению человечества заканчиваются показательными процессами, концлагерями и межконтинентальными баллистическими ракетами?

Удивит ли нас то, что мистического составителя (в данном случае — поэта Ю. Линника) меньше всего интересует сам текст стихов Мандельштама, который он некритически берет из таллинского издания, составленного П. Нерлером (1989), усваивая все его феноменальные искажения и ослышки?

Нет, не удивит. Романтическому сознанию не интересны частности и детали, конкретное и живое. Оно лишено набоковской пунктуальности. Оно заморожено Большими Идеями Старших Матхатм, онтологическим общим, метафизическими красотами внеэтического «печалования».

Романтическое сознание — всегда загонщик человечества к счастью, которого якобы нет вот здесь, но которое, дескать, будет вон там, стоит только туда дойти — по трупам. Оно родилось с

человечеством и, похоже, раньше его не умрет. Но оно противно природе человека, и только насилем, пальбой, взрывами можно вернуть мир в сторону тоталитаризма. Только с помощью карточного фокуса можно попытаться развернуть Набокова в сторону романтического искусства: филоновских «галерей уродов» — собора звериных морд, платоновской мифологизированной «реальности», плакатного немецкого экспрессионизма и антиутопий, строящихся на том, что ячейка, созерцающая мир миллионов других ячеек, вдруг осознает (или воображает, что осознает) свое от прочих ячеек отличие, свою дефектность.

При всей своей скучноватой натуралистичности, антиутопии — все же утопии (то, чего нет), ибо рисуют идеальное (какая разница — со знаком «плюс» или со знаком «минус») общество — беспримесное, химически чистое. Отсюда и несомненная эстетическая ущербность этого жанра, в котором «поломка», мятеж и гибель одной ячейки, протекающие на фоне идеальной застывшей неповрежденности всех остальных, — не более чем механический повествовательный прием, потребный для включения моторчика фабулы во вневременной среде идеального мира, рисуемого антиутопистом. Иначе был бы не «роман», а трактат. На самом же деле это механическое возбуждение ячеечного сознания, столь далекое от нормального человеческого экзистенциального знания своей индивидуальности, мало чем отличается от приемов соцреалистической литературы тех же десятилетий. Антиутопия — калька с советского романа о жизни в Америке.

И не бесчеловечно ли «печалование» («радование») об умозрительной получеловеческой ячейке, не бесчеловечно ли желание бесконечно длить это «печалование» («радование») — и не дай бог ему помешают институт присяжных и литературная гласность! — сочетающиеся с воинственным неприятием живого, живущего, несчастно-счастливого, индивидуально-сложного человека («похотливого» — по терминологии романтизма), сосуществующего с миром таких же сложных людей?

«Положительного героя Набоков ищет в соединении денди... спортсмена... поэта... естествоиспытателя... Потому — такое злое внимание к неуклюжести Чернышевского, к его физической слабости, близорукости, к его неумению различать цветы и деревья. А Чердынцев разгуливает обнаженным по лесу, наслаждаясь своим здоровьем», — пишет О. Дарк в комментариях в «Дару». Задумаемся, кого ж это рисует нам карикатурное перо комментатора — поэта, денди, натуралиста?.. Не Александра Сергеевича ли, носившего трости потяжелее, отращивавшего знаменитый свой ноготь и уж наверно разгуливавшего в Михайловском нагишом?..

Да, именно таков человек Набокова. Таков полный, нормальный человек зрелой лирики Пушкина (его стихов и прозы), гармонически сочетающий свободу и долг, выбирающий — как бы на скрещении свободы и долга — Барклая и обходящий Кутузова... (А когда б выбрал Кутузова — узрел бы наш Пиротехник в этом герое «похоть» успеха?) Таков нормальный человек Манделштама, мучающийся невозможностью выбора, живущий в убитой хлороформом толпе, разделяющий общую участь, сходящий с ума, но остающийся

полным и сложным. Таков, наконец, человек лучших книг Толстого, лишь на самом краю пропасти способный увидеть мир, окрашенный в романтические уродливые тона.

Эта литература утверждает равнозначность и равноценность индивидуального и универсального, способность частного содержать общечеловеческие ценности. Более того, она утверждает, что эти ценности как раз сосредоточены не вообще где-то (не в соборе, не в Кремле, не на кладбище, не в некоем мутном «онтологическом»), а — в каждом, в любом индивидуальном живом. Такая литература не терпит романтического схематизма, сортировки, отбора.

Анненский в статье «Что такое поэзия?» показывает различие романтического и нормального (как мы бы сказали) сознания:

«С одной стороны — я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца; а другой я, т. е. каждый... человеческое я, которое не ищет одиночества, а напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины; не то я, которое противопоставило себя целому миру, будто бы его не понявшему, а то я, которое жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою».

Такое я и есть подлинный герой набоковской прозы. Даже «радужную паутину» Анненского мы можем теперь отыскать на 66-й странице первой советской «Лолиты». И разве эта переключка, без которой непредставима настоящая поэзия, не есть доказательство этической однозначности, порождаемой здоровым эстетическим зрением — в отличие от мутной двусмысленности толкований, в случае если это зрение отсутствует или притупилось?

На этом можно было бы и закончить, но вновь вынырнувшее имя «бедной девочки» напоминает о том, что Виктор Ерофеев выступает еще и как автор предисловия к первому здешнему переизданию набоковского «эротического бестселлера» (старое выражение О. Михайлова и Л. Черткова). Удержаться от игры с огнем он не может и тут. Ограничусь цитатой. «„Лолита“ *эксгумировала*, — пишет он, сладострастно выделяя курсивом это «эксгумировала», словно гордясь его созвучностью, его лексической (а мы думаем — и этической) однородностью с не раз уже поминавшимся нами разнообразнейшим романтическим труполобием, — для мирового читателя русскоязычные тексты писателя», из коих «некоторые», такие «как „Приглашение на казнь“», являются (конечно же!) «подлинными шедеврами».

ПРОЩАНИЕ С ГИПСОВЫМ КУБОМ

Эта книга* напоминает аптечную склянку, содержащую сильнодействующее лекарство: вот — лаконично-броская остерегающая наклейка «Яд!» («От редакции»), вот — двойной шлейф сигнатуры — успокаивающий, растолковывающий. «С основными, концептуальными положениями... согласиться трудно, порой невозможно. И однако, своевременность такой работы для нашего маяковедения (! — А. П.) очевидна», — читаем мы до боли знакомую реликтовую конструкцию, казалось бы, неуместную ныне, когда и более табуированные фигуры без каких-либо извинений смахиваются с доски. Впрочем, издательская интуиция тут как раз не подводит, шумно сигнализируя: сюда, говоря словами из набоковского «Николая Гоголя», «доступ закрыт», здесь — «высокое напряжение». Чем, если не желанием заизолировать опасный провод, объясняется стремление отвлечь наше внимание от главного, направить его к «обстоятельствам гибели поэта», свести разговор в журнально-политическую плоскость — к проблеме мертвого *памятника*, подменившего собою якобы живого поэта?

Даже самое необходимое в разговоре о книге Карабчиевского слово произносится Н. Ивановой, автором послесловия, по слогам — дабы сделать его менее заметным, интерференционно погашенным, расщепленным: «по-э-ти-ка».

Но не о серебрянке культового «маяковедения» идет речь в работе Карабчиевского, а прежде всего о том, что под ней — не живое лицо, не бронза даже, а именно гипс, то есть та «журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смельчак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну» («Лолита»).

Менее всего хочу сказать, что Карабчиевский и есть такой смельчак с молотком. Это набоковское высказывание вообще не следует понимать слишком буквально. «Трахнуть» ведь нужно не снаружи, а изнутри — то есть преодолеть, изжить, проклянуть известковую скорлупу. Важно другое: Карабчиевский привлекает наше внимание к обызвествленному участку культурной ткани, к склеренхиме литературы, к ее несъедобному грубо-опорному волокну.

* Карабчиевский Ю. Воскресение Маяковского. М., 1990.

Разговор ведется не только о Маяковском, но, по существу, обо всем «авангардизме» — романтизме тоталитарной эпохи: о футуризме, о поздней Цветаевой, о стадионной поэзии шестидесятников. Автором движет не желание «трахнуть» по Маяковскому или Цветаевой, а органическая потребность искусства разобраться в своем тоталитарном недуге, выявить существенную составляющую того «дурно понятого модернизма», которым «сильно загажено наше время» (выражение Иосифа Бродского).

Маяковский — идеальный объект изучения, ибо он естественно переходит из одного загона дурно понятого модернизма в другой — из футуризма в соцреализм, проясняя тем самым подобие этих разновидностей тоталитарного, «окончательного» искусства, полагающего себя последней (буквально — финальной) правдой культуры, — искусства, которое перечеркивает или искажает прошлое и предпочитает мнимое будущее подлинному настоящему. Соцреализм и есть бюджетляństwo, а жевание гипсовых слов, скажем, Алексеем Крученых («Крученыхом», — сказали бы его заединщики, не любившие правил) — точно такое же литературное скопчество, как и «Цемент» Ф. Гладкова. И футуризм и соцреализм суть подразделения тоталитарного «авангардизма», умирающего на наших глазах, испускающего предсмертные выдохи — «иронии», «концептуализма», «метареализма»... Возможно, Карабчиевский несколько торопится — реаниматор еще не ушел; но писатель занят исследованием *общего* памятника, построенного в ходе литературных (окололитературных) боев тоталитарной эпохи.

Уместно сравнить книгу Карабчиевского с четвертой главой «Дара», к чему подталкивает читателя и сам автор — то подкидывая ему прощальную фразу «Защиты Лужина», то упоминая «другого Владимира Владимировича», то удивляя нас по-сирински подробной энтомологией слова, то чуть ли не подхватывая интонацию четвертой главы: «Вот этот „ляпач“ и решил все дело. Он оязычил и надоумил...» Как и «Жизнь Чернышевского», «Воскресение Маяковского» — не пасквиль на человека, но исследование *писателя*. Сами по себе липкие биографические подробности, сообщаемые, например, в набокковском «Николае Гоголе» или в воспоминаниях современников о Мандельштаме, никак не влияют на восприятие гениальной поэзии. Набоковский Чернышевский смехотворно провинциален именно потому, что он рассматривается как *писатель* (ведь писал он романы), сравнивается с *писателем* Пушкиным.

Книгу Карабчиевского роднит с «Даром» то, что они толкуют о подлинном и мнимом, о самодостаточном и о нуждающемся во внешней (идеологической, режиссерской, типографско-скандальной) подпитке, о даре и бездарности, о живом и мертвом. О наличии лирического «флогистона» в одном тексте и о его отсутствии в другом. Не об «эпосе и лирике», как говорит сам Карабчиевский, а о «*поэзии и непоэзии*». Наконец — о неразрывности эстетического и этического: о бесчеловечности неискusstва, провозглашающего себя искусством и стремящегося навязать публике свое сомнительное отношение к действительности. Перенос разговор из плоскости идеологической и событийно-скандальной в плоскость эстетическую и поэтическую (от слова «поэтика»), Карабчиевский, увы,

загораживает проход в так называемый «эпос», в так называемую «иронию», куда ныне валом валит арьергард тоталитарного «авангарда».

В свете его внимательного анализа такие явления, как семантическая утопия Хлебникова и «поэтика скандала» Маяковского, не говоря уже о прочих Крученых и Бурлюках, оказываются прозрачными и практически несуществующими в поэтическом, лирическом смысле. За ними уже нельзя спрятаться, ими уже не прикрыть собственной пустоты. Что может вызвать в литературской аудитории большую панику, чем попытка разобраться в литературе с эстетической точки зрения, оценить текст, исходя из специфических законов искусства? Ничего, ибо эта аудитория и состоит преимущественно из бесплодного опорно-мышечного усилия.

Впрочем, дело даже не в избытке гипса — его всегда было вдоволь. Дело в том, что внутри тоталитарного искусства исключен эстетический свет, воспрещено оценочное суждение. Член секты заведомо богоизбранной иноверца, а иерарх секты — вне всякой критики. «Новая» литература якобы смотрит на мир шире, нежели «старая» (тут теоретики «авангардизма» ничем не отличаются от теоретиков соседней конфессии, толкующих о крит- и соцреализме)... Но вот в правом отсеке вроде бы зажгли лучину и ужаснулись: нет никакого Мартынова, никакого Тихонова, никакого Суркова, никакого Смелякова — одни утраченные иллюзии.

Воображаю себе ужас, который охватит левый отсек, когда и там станет светло! Где, спросят, кумир наш и лауреат Геннадий Айги? А вот он: «Наконец справедливость *приходит и по отношению* к моему другу Всеволоду. Действие, влияние его поэзии более четверти века было *среди нас* подспудным, а в европейских странах его знали по *разрозненным* переводам» (из предисловия Г. Айги к текстам Вс. Некрасова — «Дружба народов», 1989, № 8). Что можно сказать о писателе, который не в состоянии грамотно написать два предложения? Или, может быть, это дурной перевод с французского?

И еще много о ком будет спрошено, ибо «авангард» исповедует *лексический атеизм* — нелюбовь к слову, неверие в слово. Его слово — обезбоженный и обездушенный Голем-неологизм, мичуринская обманка. Карабчиевский блистательно показывает, как божественный инструмент — метафора — превращается у Маяковского в механический разводной ключ. Но еще страшней, что «авангардизм» парализует самое слово, делая его колченогим, немым и недееспособным. Мертвые слова дурно пахнут. Какие еще нужны доказательства лексической глухоты модернизма — не достаточно ли его самоназваний? Слышите печатный шаг этого «*авангарда*», вышедшего из *подполья* («андеграунда»)? Какой нужно иметь слух, чтобы именовать себя в конце нашего страшного века «*подпольщиком*»? Не является ли лексический атеизм модернизма религией отчетливо люмпенпролетарской, питаемой завистью обделенного к богатому и благородному слову — недоступному ему, не снисходящему до него?

«Авангардизм» и соцреализм — сиамские близнецы, не могущие существовать порознь. Они обречены и умереть вместе. Крушение

высотно-ампирного дома погребает и его подвал. Подвал уже жалуется на «гласность», которая его *обокрала* — лишила цензуры и ореола гонимости. Клапан открыли — и пар вышел. Было ли что-нибудь, кроме пара? Во всяком случае, этот мотив обиженности отчетливо слышен в сегодняшних высказываниях многих «подпольщиков», например, В. Кривулина. Политическое диссидентство перерастает в экзистенциальное.

Круг замыкается. Тоталитарное мироощущение, берущее свое начало, в частности, из «Философии общего дела» Н. Федорова, на закате своем, так же как и на своем восходе, литературной гласности и суду присяжных предпочитает *печалование*. И Карабчиевский не случайно поминает в своей книге мрачное федоровское любомудрие... Много еще печалующихся и сидящих по катакомбам. Но мы лично прощаемся ныне с гипсовыми кубами и асбестовыми квадратами. И расстаемся с ними без грусти.

1991

НАБОКОВ И ЕВТЕРПА

1

Писать о Набокове? Читать написанное о Набокове? Не лучше ли читать его книги? Меня смущает вертлявое легкомыслие ручной Терпсихоры, с каким она уже обежала две строчки и летит дальше, словно не подозревая о наших сомнениях. Стоит ли поднимать занавес? Что мы сообщим нового понимающему читателю? Как докричимся до того, кто не слышит? Книги Набокова выпущены из подполья... Но что за дичь слетает с пера: это ардисовские-то изыски — подполье? Правильнее сказать: впущены в наш совковый подвал... Вот-вот его самого обмоют, обрядят и сделают классиком к столетнему юбилею, как Ахматову, уже совершенно уподобившуюся Екатерининскому монументу напротив Елисеевского магазина: внизу, по окружности колокола, замерли спутники и придворные.

Кажется, Розанов говорит где-то, — процитируем мы вкрадчивую критикессу из «Дара», — о временном фокусе той или иной человеческой жизни. Досадно, что Ахматова предстает перед нами в порфире великодержавной старухи; если ей установят памятник, не сомневаюсь, он будет удешевленным вариантом чижовской скульптуры. Фокус Набокова — мальчик с велосипедом?

Но постойте, что же мы станем писать? Эссе? Essay пишут в Оксфорде. Мало того, что слово, соседствующее в латинской транскрипции с Элизием и Улиссом, отдает в русской — брусковской самоварной, или, вернее, передвижнической (из Крамского и Ге), невесть откуда выкопанной новозаветной латынью, да еще с отзвуком ее церковнославянского перевода, — русский эссе как жанр скатывается к памфлету, если не к пасквилю и доносу; и ты уже чувствуешь, читатель, как у пишущего чешутся волчьи резцы.

Или, может быть, предисловие, послесловие? О, когда б нам его заказали неведомые, могущественные, мудрые антрепренеры, выпускающие на сцену мертвых и иностранных писателей (живым советским не то чтобы более доверяют, но как бы не удостаивают эскорта) не иначе как в сопровождении то ли конвойного, то ли проводника, — разница, по существу, небольшая — в любом из этих амплуа есть нечто собачье; и чем крупнее и интереснее автор, тем больше ситуация напоминает крыловскую олеографию, где маленькая петитная Моська залиvisto лает на безответное удивительное животное. Мучительно-неразрешимой загадкой было для меня всегда — чем же, чем же они руководствуются, решая, куда забежать со своим петитом — до или после; благодаря вечнозеленому дедуш-

ке-баснописцу, знаю теперь: глупости! Все им едино — что хвост, что хобот...

Но нет, как я не прав! Это забота о тебе, дорогой друг. Несколько старомодная, несколько викторианская, как те глашатаи, которые должны были идти в Лондоне впереди автомобилей, движущихся с черепашьей медлительностью. Правда, у набоковского автотранспорта другая скорость, и у нас нет повода завидовать авторам предисловий.

Мы начали не то что издаека, а вообще сбоку. Мы должны выстрелить в кажущуюся пустоту, дабы попасть в движущийся объект. Смешно полагать, как, наверное, полагаешь в эту минуту ты, любезный попутчик, что, избежав отклонений, двинувшись напрямик, мы успешнее достигнем намеченной цели. Прямолинейное мышление, если и вообще представимо, то уж точно не оптимально. Каждое предложение — целый улей живых слов и возможностей, сам воздух «дрожит от сравнений». Любая пчела готова лететь в любом направлении, и хочется проследить за всеми. Оказалось, что живущие в статистическом, вероятностном мире передвигаются не по шоссе, даже не по извилистой тропке, а по болоту, прыгают с кочки на кочку, выискивая более или менее твердую почву. Человек девятнадцатого столетия очень подивился бы такому нашему ломаному пунктиру. И ежели ты, читатель, ошибочно забежавший сюда взглядом и уже затравленно озирающийся, быстренько ретируешься, то и чудесно. Ничего здесь особенно интересного не предвидится. Прощай, дружище!.. И только, только если вы едете в Тосно, если еще час пятьдесят у вас впереди тоски, а весь, весь жалкий журнальчик (господи, ну какой, к черту, журнальчик такое тиснет!) уже зачитан, излистан, и никого, и ничего, — то вот только тогда, только тогда, может быть... Но и тогда не жди, что мы станем сучить паучью так называемую «красную нить» и пленять роскошно-зеленую муху Концепцию. Коль и возьмем мы в дорогу Ариаднин клубок, то — ты уже предвидишь, да? — как будет наша ниточка виться, петлять и менять окраску.

Мы не будем также выпиливать лобзиком и городить фанерные декорации, разрастающиеся в унылых, пыльных полостях постпредисловий, где, например, мысль, свистнутую из первых рук, из пятого предложения «Других берегов», с чичиковской невинной любезностью выдают за свою и пишут, отвергая расхожее будто бы сравнение Набокова с другим «англосаксом», что-де «нет писателя Теодора Юзефа Конрада Коженевского (настоящее имя автора „Лорда Джима“ и „Ностром“)», не замечая, как энциклопедические гомункулы Теодор Юзеф и лорд Джим предательски подмигивают нам из-за плеча бутафора. О, как же мы любим тяжелую артиллерию бенгальских хлопушек, не будь которой, возможно, скупка и перепродажа краденого сошла бы с рук!

Мы не станем, как это принято по неписанным правилам набоковианы, рисовать комикс, в котором облытый, лоснящийся, улыбающийся Набоков с лицом обезумевшего от счастья обладателя патентованных пилюль д-ра Пеля с задней обложки «Нивы», окруженный гипертрофированными шахматными конями и бумажными бабочками, неустанно пишет слово «пошлость» латинскими буквами, а оно все не хочет привиться на меркантильной американской по-

чве, — в отличие, дескать, от слова «нимфетка», которое, может быть, бог его знает, и вошло в какие-либо «ляруссы»; но когда о том наперебой доносят наши петитсочинители, мне отчего-то видится сценка, где все они, взявшись за руки, бестелесные, как д-р Рэй (Видворт, Массачусетс), хором распевают эту его, доктора, фразочку из предисловия к «Исповеди Светлокожего Вдовца» (сохраним тут их пронизательный стиль): «И можно поручиться, что через десять лет термин „нимфетки“ будет в словарях и газетах». О, здесь, я думаю, не обошлось без Александра Сергеевича, писавшего Бестужеву о грибоедовской комедии, помните? — «О стихах я не говорю: половина — должны войти в поговорцу».

Сколько же он расставил ловушек! И надо бы прислушаться: «Не троньте его, не троньте. Ему нечего вам сказать. Не подходите к релсам, там высокое напряжение. Доступ закрыт» («Николай Гоголь»).

Не можем. Читаем и, что еще хуже, пишем, достигая подчас головокружительных высот графомании — не просто некомпетентности, но очаровательной умственной неуклюжести, способной вызвать эрзац эстетической реакции, счастье глумливой ухмылки... Как тут не вспомнить недавно вычитанную жемчужину: «Фрондерский заквас Денис Давыдов всосал, как говорится, с молоком матери» (В. Н. Орлов). Кстати сказать, оно, это «счастье», замечательно описано Набоковым: «...пробежал, улыбнулся и стал сызнавать читать с интересом... По мере того, как он читал, удивление его росло, и в этом чувстве было своего рода блаженство... Долбящий, бубнящий звук слов, ходом коня передвигающийся смысл... (словно у человека руки были в столярном клее, и обе были левые)... все это так понравилось Федору Константиновичу, его так поразило и развеселило допущение, что автор с таким умственным и словесным стилем мог как-либо повлиять на литературную судьбу России, что на другое же утро он выписал себе в государственной библиотеке полное собрание сочинений Чернышевского».

Словно герой набоковского рассказа «Посещение музея», неожиданно для себя отворяющий дверь в морозную полосу отчуждения советской России, мы, безумно доверившись развернувшейся выше цитате, оказываемся в «скандальной» (Набоков, разумеется, поиздевался и над словечком «бессмертная», прилипшим к «Горю от ума») главе «Дара», которую, — и это не забывают отметить со слезами умиления на глазах все наши моськи, — наотрез отказался печатать «солидный эмигрантский журнал». От себя добавим — отказался, забавно подражая тексту романа: «Ну что — прочли? — спросил Федор Константинович... — Прочел, — ответил Васильев угрюмым басом».

Но прежде чем говорить о четвертой главе, без которой, конечно же, нарушается равновесие книги и в которой доказательство оправданности и гармонии мира ведется как бы от противного, вернемся к первой странице романа, да что там! — к титульному листу.

«Облачным, но светлым днем, в исходе четвертого часа, первого апреля 192... года (иностранный критик заметил как-то, что хотя многие романы, все немецкие например, начинаются с даты, только

русские авторы — в силу оригинальной честности нашей литературы — не договаривают единицу, у дома номер семь по Танненбергской улице, в западной части Берлина, остановился мебельный фургон, очень длинный и очень желтый, запряженный желтым же трактором с гипертрофией задних колес и более чем откровенной анатомией... <...> Тут же перед домом (в котором я сам буду жить), явно выйдя навстречу своей мебели (а у меня в чемодане больше черновиков, чем белья), стояли две особы... <...> „Вот так бы по старинке начать когда-нибудь толстую штуку“, — подумалось мелком с беспечной иронией — совершенно, впрочем, излишнюю, потому что кто-то внутри него, за него, помимо него, все это уже принял, записал и припрятал.

Таким мастерским и волшебным гимнастическим упражнением на литературном снаряде, с последующим мягким, фиксированным, точным приземлением на черный мат фабулы начинается книга, озаглавленная «Дар»; и вдумчивый читатель сообразит: речь в ней пойдет о писательском даровании главного героя — Федора Годунова-Чердынцева, мы даже уточнили б — лирического героя, обратив внимание на неустойчивость и взаимозаменяемость личных местоимений — я, он. И разве такая неожиданная двойная фамилия, — да еще Годунов! да еще Федор! — не есть подсказка? Явный уж перебор отстранения, двойной отход, удвоенный минус... Автор подсовывает нам имя, похожее на несокращенную дробь, — ее должен сократить читатель, получая в итоге единицу лирического «я». Красивая, вполне «набоковская» алгебра, поверяемая гармонией. Верней — лирикой: вспомним хотя бы мандельштамовские стихи, где она, «в отчуждении и силе», превращается в лы, открывающую «свой аленький рот».

Не только «черновик» и «толстая штука» из литературского арго сигнализируют о неденежном, невещественном характере *гара*, но и очень длинный и очень желтый фургон, выросший из «довольно красивой рессорной небольшой брички, в какой ездят холостяки»; и те двое, что, оставив теперь обсуждение вопроса, «доедет то колесо, если б случилось, в Москву?», следят за выгрузкой мебели; и эта гипербола — «все немецкие, например» (и эта «гипертрофия», к слову!), напоминающая гоголевские; и, разумеется, «первое апреля», без которого непредставимо никакое подлинное литературное начинание.

Нет, мы не хотим сказать, что такая датировка размагничивает серьезность последующего текста, в том числе и текста четвертой главы; но искусство вообще в некотором смысле — «первое апреля», что всегда надо иметь в виду. То есть долженствование тут ни при чем, аберрация зрения при рассматривании вещей искусства — естественна, это норма. Нет ничего смешней, а в определенных обстоятельствах — и страшней, подхода, при котором произведения литературы воспринимаются без такой поправки — как юридический документ, как докладная записка. Не скорректированный мозгом зрение дает перевернутое изображение. Странно видеть, как люди, снабженные волшебным прибором — я горю не о душе, не о мозге даже, о глазе всего лишь! — прибором, способным молниеносно оценивать расстояние до любой поверхности и само-

фокусироваться, пользуются косной лупой, если не плоским, пыльным осколком, накладывая его на поэтический текст в поисках авторского самоговора, этой «царицы доказательств» критической беллетристики (а на самом деле, увы, — ни belle, ни lettre!), и раздают нам со страниц после- и предисловий сенсационные фотографии своего дефектного, противоестественного и суеверного зрения. Все эти «Машенька — только призрак», «Кончеев — только плод воображения», «мнимое солнце», «холодный эстет-виртуоз», «большее любопытство к бабочкам, нежели к людям», «холодная ловкость словесного мастера», «распад дара», «пасквиль на Чернышевского», и снова — о бабочках, бабочках, бабочках; тогда как Набоков, расставивший и здесь силки, отсылает нас к Гоголю в своем англоязычном эссе: «...равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых».

Холодна ли ловкость гимнаста, танцующего на кольцах, виртуозность балетного танцовщика? Или она обеспечена жарким потом и быстрой кровью, игрою и сверхнапряжением мышц? Или, может быть, это все — действительно пустые занятия? «Но то, что Гоголь родился 1 апреля, это правда», — напоминает Набоков... А Чехов, снявший с уже «обшарпанной» гоголевской брички рессоры и привязавший к ее задку звякающее ведро («Степь»), умер 2 июля — правда, по старому стилю. Где? Нет, не в Монтрё. Но все-таки в Баденвейлере.

Не могу отказать себе в удовольствии привести здесь запись Лидии Гинзбург: «Сотрудница „ЛГ“ сказала, что Набоков — прозаик не ахти какой, зато очень хороший поэт, вроде Бунина. Один из иностранцев заявил, что „Лолиту“ Набоков написал с целью заработать на порнографии». Прелесть записи как раз в том, что оценка сказанному не дается. Она не нужна. Комментарии тут излишни. (Заметим, впрочем: Гинзбург передает лишь смысл высказываний участников «круглого стола» в «Литгазете», тем самым невольно их облагораживая, делая чуть более пристойными. На самом же деле, например, Солоухин, — тут же поименованный «выдающимся стилистом», — говорил: «Приоритет формы над содержанием у него, конечно, в какой-то мере существует». Селиванова: «Для меня Набоков — в первую очередь поэт, поэт *высокой* бунинской ноты».)

Комментарии и вообще излишни, необщезначимы, необщедоступны, необщепонятны. Собственно говоря, я занят сейчас сомнительным делом. Как устанавливается связь поэта с читателем? Интимно. Тут невозможен посредник, сводник.

Моей мечты бесследно минет день...
 Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
 Другой поэт ее полюбит тень
 В нетронутото-торжественном уборе...
 Полюбит, и узнает, и поймет,
 И, увидав, что тень проснулась, дышит, —
 Благословит немой ее полет
 Среди людей, которые не слышат...

Обратите внимание — другой поэт. Мы вспомнили Анненского, но могли бы вызвать в свидетели Баратынского, Мандельштама...

Набокова: «Случайный читатель, наверное, так далеко и не заберется. Но я буду рад не случайному читателю — братьям моим, моим двойникам».

— Как же так, — справедливо возмутится случайный читатель, — по-твоему получается, что поэзия существует для поэтов и еще каких-то «братьев» и «двойников»?

Увы, дорогой случайный читатель, увы. И если тебе недостаточно этих свидетельств, сошлюсь на Пушкина, которому ты безоговорочно доверяешь: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит». Видишь, не рассчитывает А. С. на большее, в отличие от своего бронзового истукана, коего лучшее стихотворение, с твоей, дружок, точки зрения, — то, которое посвящено милой, очаровательной Анне Петровне Керн и которое словно специально составлено веселым гением из копеечной романтической бижутерии, дабы поохотать с друзьями над ее и твоим вкусом. То, что это стихотворение, — связанное, к тому же, в общем пушкинском контексте с глаголом, который издатели вынуждены заменять точками, — шалость, знает и наш прозаик, иначе он, боготворящий Пушкина, не мог бы присвоить фамилию дамы, адресата стихотворения, малоприятному персонажу своего романа. И то, кстати, что сей инженер Керн рекомендован нам как приятель Блока, еще более усугубляет сомнительно-романтический оттенок обеих этих «инженерно-технических» немецких фамилий.

Мы забрели, читатель, в опасные трущобные переулки общих вопросов, где за каждым углом поджидает маньяк с обрезком ржавой трубы и из каждого неумытого окна готово вылиться ведро нечистот. Но пути назад уже нет, и прежде чем возвратиться на освещенные улицы набоковской прозы, нам придется преодолеть несколько мрачных кварталов. Как это ни грустно, мы должны будем признать, что число людей, адекватно воспринимающих поэзию, невелико: их значительно меньше, чем даже людей, пишущих в рифму; их ненамного больше, чем подлинных поэтов. Поэзия — достаточно узкая специальность, предмет которой, однако, — жизнь, то есть нечто общеинтересное и «общепонятное». За исключением некоторых частных (например, самой поэзии, входящей составной частью в свой же предмет), предмет поэзии, та реальность, с которой поэзия работает, — общелюбопытен и как бы общедоступен.

Именно здесь коренится широко распространенное, но ложное представление о якобы «неслыханной простоте» высших достижений искусства, о том, что необщепонятное в искусстве — либо несовершенно, либо этически неполноценно, то есть продиктовано неким «снобизмом». Исходя из такого ребячливого представления, сочинению, скажем, по квантовой физике позволительно быть непонятным в связи с необщепонятностью предмета исследования, — впрочем, тут я несколько приукрашиваю действительность: мы помним и имперское юдофобство в германской науке, и «неслыханную простоту» родного ВАСХНИЛа, — но проза и стихи (стихи почему-то особенно) должны быть прозрачны для любого неподготовленного читателя.

«Ненавистно все то, что нельзя тронуть, взвесить, сосчитать», — пишет Набоков в «Корольке» о подобной системе ценностей. Очень

трудно взвесить и сосчитать художественное дарование. Для прочтения, так же как и для написания, нужен дар. Если его нет, не стоит особенно огорчаться: не все же обладают математическими способностями или хорошим телосложением. Дар — природное свойство. Дар — это дар. Единственное, чего не следует делать, не обладая конкретным даром, — заниматься тем, где именно этот дар необходим. Разве все разговоры о набоковском «снобизме» (до такой степени уже ставшем штампом, что создается впечатление, будто таков был титул писателя — князь Вяземский, граф Толстой, *сноб Набоков*) — не следствие ситуации, когда эстетически глухой человек должен нечто немедленно написать в силу своей профессиональной обязанности или определенного, предполагающего наличие дара положения? Он, увы, не в состоянии даже прочесть. Ему все это неинтересно, так же как нам неинтересны его маршальские романы.

Отражение набоковской прозы, прошедшей через незаинтересованное, неродственное сознание, неизбежно окажется искривленным, неполным, нелюбопытным, малопонятным, скучным и диким еще и потому, что книга Набокова — о поэте, с точки зрения поэта и — добавим, немного смутясь, уже предчувствуя грозный (то ли старотолстовский, то ли простоермиловский) окрик, — для поэта. Впрочем, под словом *поэт* мы здесь понимаем заинтересованного друга-читателя.

Как можно назвать прозу, рассказывающую о поэте, с точки зрения поэта, интересную прежде всего поэту? Проза поэта? Лирическая проза? Прозопоэзия?.. Не будем выдумывать. Читая «Дар» и «Лолиту», мы не можем не удивляться своеобразию этой прозы, ее поэтической подкладке. Поэзия симулирует прозу, проза подражает поэзии? Зыбко! Мы вовсе не думаем, что проза — как бы «недоделанная» поэзия. Напротив, проза сложнее поэзии; сама специфика художественной прозы словно ускользает от наших аналитических инструментов.

И все-таки проза Набокова не может быть правильно понята вне поэтических ассоциаций, более того, мы найдем в ней некоторые структурные свойства стиха. Парадокс заключается еще в том, что поэтом Набоков был, перефразируя газетного новомортуса, не ахти каким, а вот прозаиком — высшего класса, гроссмейстером. Зина Мерц скажет лирическому герою «Дара»: «...я люблю твои стихи, но они всегда не совсем по твоему росту, все слова на номер меньше, чем твои настоящие слова». Конечно же — это о Набокове. Проза Набокова — обходной маневр, посредством которого посредственный стихотворец обрел поэтическое бессмертие. Стихи превратились в прозу, чтобы в ней по-настоящему реализоваться. Говоря об общелитературной тенденции, не следует забывать, что она слагается из частных опытов отдельных писателей; тем удивительнее, что она, кажется, все-таки существует.

Дело не в том, что перед нами новый роман; дело не в новой «форме», а в новом «содержании» и новом герое, которыми оправдывается новизна формальных приемов: речь идет не о «прогнесе» или «развитии», а о незыблемой и неизменной новизне всякого

подлинного искусства; новая новизна не отменяет и не затеняет старую, но складывается с ней, прирастает к ней. Фабула авантюрного романа в «Лолите» — вроде тех двух недоразвитых, «формальных» колесиков, которые приданы для устойчивости гипертрофированно-огромному переднему колесу циркового велосипеда. Это скорее пародия на роман, симуляция романа. Фабула «Лолиты» — зримо окрашенные линии фахверка, то есть ложные, декоративные конструкции. Несущим в романе выступает поэзия. Главный герой романа — жизнь. Этим и оправдано существование «Лолиты».

Мнимая фабульная конструкция, однако, выполняет здесь важнейшую эстетическую функцию — включает драматическое движение. «Пруст доказал необходимость движения, создав роман, разбитый параличом, — пишет Ортега-и-Гассет в эссе «Мысли о романе». — Ситуация, оптимальная для познания... лежит где-то между чистым созерцанием и неотложным интересом... Только отведя созерцанию второстепенную роль, только вооружась динамизмом определенного интереса, мы, возможно, обретаем оптимальную способность познания, восприятия окружающего... Поскольку романские флора и фауна вымышлены, автор должен внушить нам известный воображаемый интерес, увлечение, которые станут динамической основой, перспективой видения... Созерцание существует лишь благодаря минимуму действия». «Лолита» как бы иллюстрирует эту мысль философа, фабула здесь оказывается действенным катализатором созерцания.

Почему «Дар» назван романом — вообще неясно. Дневник от третьего лица, обрамляющий целую небольшую библиотечку сочинений Годунова-Чердынцева и вырезки из газет с разгромными отзывами о них, «материалы для биографии», «поэтическое хозяйство»... При этом, однако, нет никакого насилия в соединении, казалось бы, разнородного материала, чем страдают многие произведения прозы нашего века. Это одно растение, и, хотя материал соцветий отличен от ткани листвы или стебля, во всех клетках его — один и тот же генный набор. Нужно только уметь это увидеть. Здесь нет никакого бахтинского многоголосия, никакого игрушечного театра, привидевшегося герою Булгакова. Кто вообще выдумал «набоковский контрапункт»? Ищите его в «Мастере и Маргарите». Лирическое единство «Дара» организовано на совершенно ином уровне. Здесь один голос, как в книге стихов большого поэта.

Новая проза отличается генетической однородностью на протяжении всего произведения, даже всей системы произведений автора (прустовская эпопея — лишь крайний и наиболее очевидный случай), — таково и одно из существеннейших свойств лирической поэзии.

Начиная с Пушкина и Баратынского, происходит отторжение от лирики чужеродных тканей поэмы и эпиграммы, эпический жанр выпадает в осадок. Лирическое стихотворение как бы обретает более крупный масштаб: осваивает эпические амплуа, замещает эпос. И наоборот, крупная вещь — поэма, стихотворный роман — становится фрагментарной, уподобляясь книге стихов. Не случайно Набоков уделил столь много внимания и любви «Евгению Онегину» — тоже роману, понятому как лирическое произведение. Не

случайно «Дар» заканчивается прозообразно набранной онегинской строфой. «Евгений Онегин», если подумать, а не «Сумерки» Баратынского, — первая русская книга стихов, первый большой лирический контекст.

Новизна пушкинского романа и набоковской прозы — не игровая (они не предлагают читателю новой игры, новых правил, новых «приемов»), а языковая, первично-естественная — в том смысле, что искусство и есть язык. Новое искусство — всего лишь сегодняшнее состояние этого старого (то есть вечного) языка. Читателю позволительно не знать правил некой новой игры, но ему не прощается отставание от языка. Когда в очередном послесловии нас стараются убедить, что Набоков — только любопытный зарубежный гибрид, забавный уродец, экспонат кунсткамеры, мы с удивлением замечаем здесь совершенно то же отношение к новому как к чужому, иностранному и враждебному, какое было у шишковистов, борющихся (к счастью, малоуспешно) с «офранцузиванием» и «онемечиванием» русского литературного языка (вернее, языка русской литературы) Карамзиным, Жуковским и Пушкиным. Новое им кажется иностранным.

Но ведь и мы, не страдающие ночным недержанием ребячливого националистического страха, вслед за Тыняновым, увидим подобие латинского синтаксиса в стихах Тютчева? Умные современники Батюшкова сравнивали его с Петраркой, находя некое «итальянство» в его «Опытах». Нас, видимо, настолько удивляют возможности языка, вдруг открываемые истинными поэтами, что мы не находим иного способа отметить эту новизну, как только сравнив ее с иноязычием. Разумеется, происходит и реальное взаимодействие языков и литератур; иноязычная прививка обогащает поэзию, дает шанс успешного прорыва, обхода, опережения времени. Но это лишь частный случай языковой новизны. Для поэта же вообще мучительно скольжение по гладкописи уже освоенных стилевых интонаций, стершийся приводной ремень снижает отдачу двигателя. Преодолевая такое проскальзывание, поэт стремится к обретеню иной, другой, как бы «немецкой» речи, — к новому трению:

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно. <...>
Чужая речь мне будет оболочкой...

Разве не ясно, о чем говорит здесь Мандельштам? О речевой, а значит, и душевной новизне, необходимой для реализации дара. А реализация дара нужна для утверждения самого ценного — человеческого:

Когда я спал без облика и склада,
Я дружкой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык — он мне не нужен.

«Знаешь ли ты мою новую страсть? — пишет сестре в 1813 году Батюшков. — Немецкий язык».

Понимание нового как дистанции, даже как «эмигрантской дистанции» — в приложении к Набокову предопределено забавной уверенностью в номинальной стоимости тех девальвированных языковых купюр, которые пытаются нам всучить в качестве высших достижений современной отечественной литературы, — очередных, сменяющих друг друга повторов «Войны и мира»...

Скрепя сердце и рискуя попасть в пространство, простреливаемое со всех сторон, мы все же вынуждены сказать: даже честнейшие из этих старообразных романов, писать и хранить которые было гражданским подвигом, — и «лирический доктор с лубочно-мистическими позовами, мещанскими оборотами речи и чаровницей из Чарской» (говоря словами Набокова), и батально-лагерная параллельная эпопея, калькирующая толстовскую — даже в названии, — все это уже не обращено в будущее, уже не лежит на столбовой дорожке искусства. Вернее, они-то — на столбовой дорожке, но само искусство с нее ушло. Эта кончившаяся эстетически вместе с великим романом девятнадцатого столетия столбовая дорожка ведет теперь по иным областям — политики, этики, публицистики.

Стилистический язык искусства нельзя подновить или «подморозить», он обновляется сам по себе. Насильственно остановленный художественный язык не узнает изменяющегося мира — в той же степени, что и придуманная «модернистская» игра. Мы вынуждены следовать течению языка, переживать вместе с ним крушение, деформацию и новое становление литературных жанров, которые порождает сам ландшафт времени и закономерно связанная с этим ландшафтом мировоззренческая флора и фауна. Нас перестали интересовать классический роман и поэма. Речь, разумеется, идет не о «Медном всаднике», а о сегодняшних воплощениях жанра. Нас привлекает квазиэпистолярная, квазифилософская, как бы выполняющая не свои функции художественная проза — например, проза Лидии Гинзбург. Интересно, что название последней ее книги — «Человек за письменным столом» — тоже квазифилософично, напоминает что-либо вроде хейзинговского «*Homo Ludens*», но не равно «человеку пишущему». Эта несводимость к философской плоскости, как и к любой другой, это существование в объеме, на нескольких плоскостях культуры сразу, а равно и некая лирическая сверхзадача такой прозы нами отчетливо ощутимы, потому мы и говорим: «квази-». Здесь слово «лирическая» не имеет ничего общего ни с «лирическим доктором», ни с той паточностью, которую считает лирической прозой обыденное сознание, а означает лишь новый для прозы «механизм» провоцирования эстетической реакции.

Нас интересует, например, «нормальная поэзия нормального изумизма» Саши Соколова, — обратим тут внимание на эпитет «нормальная», который нам еще пригодится, — оперирующая особой теснотой образного и звукового рядов, и напротив, лишенная этой тесноты на поверхности, но как бы идущая кратчайшим маршрутом лирического стихотворения в глубине проза Евгения Харитонова.

А с другой стороны, нас интересует поэзия, отважившаяся воспользоваться приемами психологической прозы, склонная рас-

шатать и полуразрушить свой волшебный, в течение двух веков скрупулезно отлаживавшийся механизм, чтобы возродиться в ином качестве. Балет этой поэзии вовсе не становится «авангардистским» хэппенингом, не впадает в преждевременную для молодой русской силлаботоники собачью старость верлибра, но стремится быть современным балетом.

Происходит взаимосближение жанров, и проза Набокова находится в эпицентре этого нового становления. Завоевания Набокова впечатляют нас потому, что он деформирует и пересоздает классический роман изнутри — дело ведь не в наличии или отсутствии знаков препинания и абзацев.

Итак, читатель, перед нами — прозаическая книга, лирический герой которой — поэт; она так хороша, что мне хочется переписать ее всю. Вот Федор Константинович перечитывает, «как бы в кубе, выхаживая каждый стих», как бы ставя себя на место безвестного ценителя, автора ожидаемого «братского» отзыва в газете, — увы, хвалебной рецензии Федор Константинович не дождется — свою только что опубликованную первую книжку «Стихи», «содержащую около пятидесяти двенадцатистиший, посвященных одной теме — детству», талантливых, отлично написанных в манере высокого ученичества, о чем и сказано будет много страниц спустя, когда вынырнет из забвения «монументальное исследование Андрея Белого о ритмах». Мы присутствуем при соревновании прозаика и поэта: прозаик, вырастая из комментатора, отодвигает стихотворца на второй план. Неплохие стихи порождают великолепную прозу, поначалу льнущую к ним, опирающуюся на них, которая потом, одолев стихи, как бы присваивает по праву победителя некоторые их свойства, и прежде всего лирическую способность к переключке: «...туманное состояние младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, становящимся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую...»

Мы отыщем эту мысль у Набокова еще раз на первой странице «Других берегов», но важнее иное — мы обнаружим очень похожее и у других поэтов: о непрочности детского бытия, о соседстве его со смертью, о странности различного нашего отношения к предварительной и последующей безднам; читатель сам вспомнит нужные строки. Сложная, преобразующаяся мысль, порождающая сложное, раскрывающееся чувство, подводит нас к оправданию существования. Мы видим, что мысль эта — не голая, умозрительная, но — образная, лирическая, основанная на трепетной подробности и неразрывности мира, а потому и готовая к переключке, которая и есть отражение живой недискретности. Пафос поэзии и, добавим, набоковской прозы, может быть, и состоит в том, что они дают шанс осмыслить жизнь, то есть буквально — ощутить наличие в ней смысла без привнесения извне вымышленных, внеположных схем и конструкций. «Смысл жизни — в жизни, в ней самой», — говорит другой поэт. Поэзия и жизнь — синонимы. Вспомним «онегинский» финал «Дара»: «...и для ума внимательного нет границы — там, где

поставил точку я: продленный призрак бытия синее за чертой страныцы, как завтрашние облака, — и не кончается строка».

Это, очевидно, стихи. Но, быть может, и вот это — стихи: «...опишем и бредовое состояние, когда растут, распирая мозг, какие-то великие числа, сопровождаемые непрекращающейся, словно посторонней, скороговоркой, как если бы в темном саду при сумасшедшем доме задачника, наполовину (точнее — на пятьдесят семь сто одиннадцатых) выйдя из мира, отданного в рост — ужасного мира, который они обречены представлять в лицах, — торговка яблоками, четыре землекопа и Некто, завещавший детям караван дробей, беседовали под ночной шумок деревьев о чем-нибудь крайне домашнем и глупом, но тем более страшном...»

Не правда ли, это похоже на лирическое стихотворение? Укол в самое чувствительное место памяти, вербализация подсознательного. Кто не пережил гриппа с перельмановским *ogbus pictus*'ом в жарких ладонях? Но прекрасное, эстетическое обеспечено тут не только особенностью повода, а и художественными приемами — интонацией, создающей подобие вязкой среды бреда, усложненным синтаксисом, конструирующим горячее состояние, — самой фактурой лирического, которая все равно ничего бы не стоила, когда б не была прозрачна для «внимательного ума» и не имела бы экзистенциального выхода. Тогда только и наступает то состояние художественного вещества, при котором оно способно к поэтической перекличке.

Перекличка — очевидное выражение внутренней активности лирической ткани. Почему мы говорим: лирическое стихотворение — кратчайший путь? Не потому ли, что это наиболее активный вид художественной материи, внутренние структурные связи которой могут быть развернуты вовне? Малоактивные химические элементы обладают прочными, жесткими, ненарушимыми внутренними связями — правильной, бездефектной структурой. Лирическое, то есть активное, предполагает непрочность внутренних связей, их подвижность, многовариантность, незавершенность кристаллической решетки, предрасположенность к отдаче и получению... Сверх физико-химического сравнения предложим еще биологическое: лирическое стихотворение — живой организм, но особый, это рой, муравейник, термитник. Пусть наши слова подтвердят греческие и римские пчелы, залетающие в родные гиперборейские ульи... А к набоковскому градуснику и каравану дробей, поглядите, так и липнет другая пчела:

Помню, помню, как вырастает нежный трепетный стебелек
Гладкой примулы остекленевшей, достигая красной черты.
Перед сном остается только отзвук или полунамеки
От дневной низколобой музыки. По обоям ползут цветы:
Отсыревшей расцветки, слабые — мак, татарник, бессмертник,
шалфей...

И еще: «Или вслед за печальными хорезмскими алгебраистами / Заклинать крошечных гадов чудной арабской вязи?» (Николай Кононов).

Ирина Роднянская, проанализировав прозаический сдвиг в современной поэзии, назвала такие стихи «стихопрозой». Но мне

лучшие их образцы кажутся вполне орфическими. Как, впрочем, и проза Набокова. Наверное, нас загипнотизировал Пушкин, неосторожно поделивший литературу на «лед» и «пламень»... «Где нежное детство и крупные звезды во тьме?» — спрашивает поэт. И отвечает: «В блаженном краю, прозаическом и стихотворном». О федеративном устройстве этого края он, как мы видим, умалчивает.

Я пишу жалкий «Baedeker» по блаженной стране; несколько расплывчатых видов. Не стоит особенно доверять нашему путеводителю. Вот и сейчас он вытянул нить, выдрал клоч поэтического ландшафта, процитировал. А ведь цитата — не более чем насекомое: она умеет лишь несмолкаемо свиристеть. Она, увы, скромней текста, который в ложбине между кушнеровским вопросом и кушнеровским ответом способен материализовать все, что угодно, — ну хоть подобие кочующего по страницам российской прозы транспортного средства: «Где автомобиль с запасным колесом на боку / И цепкими дверцами, черный, каретообразный?» Не говоря уж о «бискайских волнах» и «швейцарских видах»...

Но мы отвлеклись... А Федор Константинович, тем временем, сочиняет стихотворение. О, как блистательно протянута Набоковым трепещущая нить этой темы сквозь тридцатистраничную толщу обычного дня его лирического героя! Какая высокая разрешающая способность у набоковского глаза! «Мне еще далеко до тридцати, и вот сегодня — признан. Признан! Благодарю тебя, отчизна, за чистый... Это, пропев совсем близко, мелькнула лирическая возможность». И читатель уже участвует вместе с Набоковым и Федором Константиновичем в подборе и отбраковке слов, восхищаясь их абсолютным слухом: «За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин? Нет, нет, все улетело, я не успел удержать». Мы заходим с Федором Константиновичем в кафе и покупаем пирожков (пусть этот фрагмент прочтут сытые хулители сирийского аристократизма), а слова «отчизна» и «признан» продолжают переключаться. И вот вечером, под колеблющимся на ветру фонарем, через двадцать страниц, они опять с нами: «И это колебание... что-то столкнуло с края души, где это что-то покоилось, и уже не прежним отдаленным призывом, а полным близким рокотом прокатилось „Благодарю тебя, отчизна...“, и тотчас, обратной волной, „за злую даль благодарю...“ И снова полетело за ответом: „...тобой не признан...“ Он сам с собою говорил, шагая по несуществующей панели...» Тут нам мешают, начинают отворять дверь дома. Окружающий мир снова завоевывает наше внимание на полстраницы: но вот Федор Константинович в постели, и «божественное жуужание» вновь с ним. «Это был разговор с тысячью собеседников, из которых лишь один настоящий, и этого настоящего надо было ловить и не упускать из слуха. Как мне трудно, и как хорошо... И в разговоре татой ночи сама душа нетатот... безу безумие безочит, тому тамузыка татот... Спустия три часа опасного для жизни воодушевления и вслушивания он, наконец, выяснил все, до последнего слова...»

Кому нужен этот, вообще говоря, набор слов? Стихотворцам? А кому нужен толстовский Левин с косою в руках — косарям?.. О,

сколь сладко вдохнуть воздух блаженной страны! Согласимся с Набоковым: «Как мне трудно, и как хорошо...» И с Мандельштамом: «И как хорошо мне и тяжело...» (из стихотворения «Люблю появление ткани...», которое я и рекомендую тут же перечитать). «Дар» — книга, в частности, о том, из какого «сора», из какой «пыли» в «овраге» растет литература. Из жизни. И о том, как она оттуда растет, как появляется ее ткань.

Мы уже могли наблюдать, как из глумливого удивления, подсвеченного «своего рода блаженством», у нашего героя родился замысел «романизированной биографии» Чернышевского. А вот финал: «Было решено, что она (Зина. — А. П.) отправится туда (на бал. — А. П.) в девять, а он последует через час. Стесненный пределом времени, он не сел после ужина за работу, а *проваландался* с новым журналом... Посмотрев на часы, он *медленно* стал раздеваться, затем вытащил *сонный* смокинг, *задумался*, *рассеянно* достал крахмальную рубашку, вставил *увертливые* запонки... *замер* на минуту, *бессознательно* натянул черные с лампасами штаны и, вспомнив, что еще утром надумал вычеркнуть последнюю из накануне написанных фраз, нагнулся над и так измаранным листом. Перечтя, он подумал — а не оставить ли все-таки? — сделал птичку, вписал добавочный эпитет, *застыл* над ним...»

Остановимся на мгновенье. Не правда ли, эти замедленность и сонливость что-то должны означать. Обыденная ситуация одевания в гости сопряжена с иными психологическими нюансами:

В гости собираясь, бреясь, галстук скользкий
Выбирая, щеточкой вельветовый костюм
Чистя (залипает пыль в шершавые бороздки),
Бодрое волненье ощущаешь, легкий шум...

(Алексей Машевский)

Интуиция нам подсказывает: что-то произойдет неожиданное, Набоков нас подготавливает. Посмотрим:

«...и *быстро* всю фразу похерил. Но оставить параграф в таком виде, то есть повисшим над бездной, с заколоченным окном и обвалившимися ступенями, было физически невозможно. Он посмотрел подготовленные для данного места заметки, и *вдруг* — *тронулось* и *побежало* перо. Когда он опять взглянул на часы, был третий час утра, знобило, в комнате все было мутно от табачного дыма. Одновременно донесся звяк американского замочка. Мимходом из передней в его полукрытую дверь Зина увидела его, бледного, с разинутым ртом, в расстегнутой крахмальной рубашке, с подтяжками, висящими до пола, в руке перо, на белизне бумага чернеющая полумаска. Она с грохотом у себя заперлась, и все стало тихо... Он так никогда и не узнал, в каком Зина ездила наряде; но книга была дописана».

Таков поэт. «То своенравно-весел, то угрюм». А вот как пишет об этом Фет в письме к Полонскому: «Никто более меня не ценит милейшего, образованнейшего и широкописного Ал. Толстого, — но ведь он тем не менее какой-то прямолинейный поэт. В нем нет того безумия и чепухи, без которой я поэзии не признаю... Поэт есть сумасшедший и никуда не годный человек, лепечущий божест-

венный вздор». Важно лишь, чтобы этот вздор был божествен. Поэзия, впрочем, единственный вид сумасшествия, страдающие которым отлично понимают друг друга.

«Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен...» Как не оценить этого «малодушия» в спущенных подтяжках? Набоков — антиромантик. Он совершает фигуры высшего пилотажа, ускользая от романтической коллизии, перед которой бессилён, например, Томас Манн, не только романтизирующий художника в «Докторе Фаустусе» и «Смерти в Венеции», но и явно любующийся в «Волшебной горе» нетронутой умственной простотой и эмоциональной добропорядочностью Иоахима Цимсена. Набоков же ускользает — хотя, казалось бы, к ней предрасположен, ибо, с одной стороны, ему очень интересен Поэт, а с другой — Пошлость, обывательская слепота. «...Я ясно понимаю, во-первых, — читаем в «Истреблении тиранов», — что настоящий человек — поэт». Но место поэта — самое что ни на есть антиромантическое; романтическая патетика не имеет ничего общего с поэзией. Это специально подчеркнуто. Поглядите, что он устраивает: «Извините меня, если от этого ограда, плывущего мимо, в ослепительном блеске парников и колышании мохнатых маков, я прямо перейду к тому закуту, где, сидя в позе роденовского мыслителя, с еще горячей от солнца головой, сочиняю стихи» («Адмиралтейская игла»). По Набокову, и юный герой, сочиняющий стихи в позе роденовского мыслителя (вспомним розановский «кабинет уединения»), и Годунов-Чердынцев, испытывающий удовольствие от стрижки ногтей, проводящий ночи в спущенных подтяжках, — норма, не нуждающаяся в романтизации. Романтизм — уплощение, обеднение реальной сложности и прелести «суетной» жизни.

Мы совсем не случайно вспомнили пушкинского «Поэта»: Набоков все время ориентирован на Пушкина. Пушкин — главная ценность набоковского мира; он постоянно с нами, когда мы читаем «Дар». Вот и поглядим еще раз, как Аполлон требует поэта к священной жертве. У Федора Константиновича зреет желание написать книгу об отце: «...он, на диване, грызя ногти (внимание! — А. П.), читал толстую, потрепанную книгу; раньше, в юности, пропускать некоторые страницы — „Анджело“, „Путешествие в Арзрум“, — но последнее время именно в них находил особенное наслаждение... его что-то сильно и сладко кольнуло... <...> Опять этот божественный укол! <...> Он вслушивался в чистейший звук пушкинского камертона — и уже знал, чего именно этот звук от него требует». А затем следуют две страницы, целиком посвященные Пушкину. Но представим их заинтересованному читателю — для самостоятельного домашнего чтения. В набоковской прозе, где нет ничего случайного, необязательного, мы то и дело замечаем след веселого русского гения: «Он вынес вещи, пошел проститься с хозяйкой... отдал ей ключи и вышел. Расстояние от старого до нового жилья было примерно такое, как, где-нибудь в России, от Пушкинской — до улицы Гоголя».

Кстати, о ключах. В финале книги нетерпеливые любовники спешат к дому, не подозревая, что не имеют от него ключей; о

ключах должен помнить читатель, с которым автор устанавливает интимную, прямую, лирическую связь. Незаметное для третьих лиц, чаще всего — героев, подмигивание позволяет сообщить другу-читателю нечто важное, предупредить о готовящемся повороте событий, — затем чтобы мы испытали эстетическое волнение, глядя на ничего не подозревающих, доверчивых персонажей.

Чтение, как и вообще восприятие искусства, сродни любви. Это партнерские отношения, здесь значимо взаимодействие. И если эпопея Пруста — «смиреница» из мучительного пушкинского стихотворения «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...»), то роман Набокова — молодая вакханка, которая, — как и мы, признаемся, как и Пушкин, конечно, — наслаждением дорожит... И как же радуется нас набоковское доверие к нашей душевной и умственной пронизательности, если нам предоставляется право самим, например, уловить момент, когда умозрительные годуновско-кончевские беседы, поначалу удовлетворяющие реальности, начинают переступать за грань, западая в очевидную невозможность совместного душекопания, в патетику, в немыслимую для нашего такта степень откровенности, и становится явным их одноличностное происхождение — как их единственное оправдание, как снятие готовой уже овеществиться пошлости. Как нам льстит, что автор не подозревает нас в столь распространенном пороке душевной распушенности.

«„Да, вам направо, мне — напрямик“. Они простились. Фу, какой ветер... „...Но постойте, постойте, я вас провожу. Вы, поди, полуночник, и не мне, стать, учить вас черному очарованию каменных прогулок“». Да, да, Набоков, мы заметили: это «вы, поди, полуночник» — уже за чертой нормы, а то, что говорится дальше (со специальной аллитерацией сна, которую мы еще не однажды расслышим в «Даре»), просто немыслимо.

Что касается второй — грюневальдской — «беседы», то она держится за реальность куда упорней. Читатель, уже однажды полупопавший, гонит от себя мысль, что его надуют повторно, проведут на той же самой мякине. Даже такие полунамеки, как «есть союзы в мире, которые не зависят ни от каких дубовых дружб» или «вашего Фета я, например, не терплю, а зато горячо люблю автора „Двойника“ и „Бесов“», — еще проходят, но «ваша, простите, похабно-спортивная нагота» и «очень далеко, очень таинственно и невыразимо, крепнет довольно божественная между нами связь» — полный обвал. Все идет вразнос, Лжекончеев окончательно бюргерлизуется.

Такие авторские подсказки, вернее — проверки читателя, широко используются Набоковым.

Вот Федор Константинович засыпает и несколько раз просыпается. Наконец, в очередной раз, его будит телефонный звонок. Набоков, с окаменевшим лицом, говорит устами встревоженной Зины (мнимо-Зиниными устами): «Это звонили тебе... Твоя бывшая хозяйка, Eгда Stoboy. Просит, чтоб ты немедленно приехал. Там кто-то тебя ждет. Поторопись». Он натянул фланелевые штаны и пошел, задыхаясь, по улице. Федор Константинович спешит, мы понимаем, навстречу приехавшему, считавшемуся пропавшим без вести, даже погибшим, отцу... Stop! Стоп, читатель! Как звали

хозяйку, быстро ответь. Не помнишь? И я не помню. Но то, что ее не звали Egda — 100 % гарантии: ты бы запомнил, если б ее звали — *(Bc)jerga C tobой*, не правда ли? Перелистаем назад. Так, конечно же, нет. Недаром твое внимание уже тогда, при первой встрече, обратили на ее имя: «У этой крупной, хищной немки было странное имя; мнимое подобие творительного падежа придавало ему звук сентиментального заверения: ее звали Clara Stoboy». Обратили затем, чтобы, когда скажут «Егда Стобой», ты ощутил бы перебор, дурной вкус кошмарного сна. Увы, все, что будет так хорошо разворачиваться дальше: встреча с отцом, слезы счастья, — ты знаешь уже, только сон; и тебе больно смотреть на спешащего, взволнованного, не ожидающего подвоха Федора Константиновича. Набоков, конечно, мучитель — но искусство вообще не церемонится.

Приятно собрать исписанные листы — довольно пухлая стопочка получается. Вот, оказывается, в чем состоит удовольствие прозаика — в ощущении стопочки, в утолщении. Помните «толстую штуку» с первой страницы «Дара»? Ощущение, совершенно незнакомое стихотворцу...

До сих пор мы больше говорили о сходстве прозы с поэзией, мы еще к этому вернемся. Но сейчас давайте, для разнообразия, развернемся на сто восемьдесят градусов. Меня удивляет и восхищает божественная самоуверенность и спартанская выдержка прозаика. Как это он может надуть на десятой странице резиновый шарик вымысла, который лопнет со страшной силой на шестьсот второй? Такие штуки, кажется, можно вытворять, лишь твердо уверовав в тутошнее, физическое бессмертие, но и тогда неясно: как этот скрываемый под рубашкой лисенок не раздерет пузо, пока проедешь с бдительным и строгим читателем все пятьсот девяносто два поворота? Как вообще можно двигаться в этой аморфной и недискретной среде? Что удерживает здесь от соблазна закруглиться на первом абзаце, тут же свести все ниточки воедино? Что выступает движущей силой в прозе, подобием проходной вертушки стихотворной строфы, словно самопроизвольно проталкивающей смысл? Работа стихотворца напоминает гончарную: необходимо только умело подправить. А за счет чего формируется проза и намагничивается слово в ней? Тут нет ведь очевидных формальных обязанностей, давление которых создает напряженную тесноту образного, мыслительного, звукового рядов в стихотворении, если, разумеется, стихотворец способен наполнить свое произведение художественной материей. За счет такого давления в стихах возникает своего рода пьезоэффект: сжатое слово горит, испускает энергию. Отчего светится слово в прозе?

Как вообще делается проза? Вот, например, набоковская — совершенно прозрачная для внимательного ума, даже вроде бы понятно как сделанная, но вообразить себя делающим эту ювелирно-ломовую работу — немислимо. Необходимо, кажется, иметь шестьсот рук, чтобы не упустить ни одной нити. Как заставить это вольфрамовое плетение еще и светиться? Нужна какая-то паучья сосредоточенность и чувствительность, сродни той сверхчувствительности влюбленности, которую умеет показать нам Набоков. Вот

«Лолита» и «Дар» — два крылышка описываемой мной лирической бабочки; они, заметим, при вертикальном складывании совпадают многими точками своего рисунка. «Лолита»:

«Дождливое утро... На мне белая пижама с лиловым узором на спине. Я похож на одного из тех раздутых пауков жемчужного цвета, каких видишь в старых садах. Сидит в центре блестящей паутины и помаленьку дергает ту или иную нить. Моя же сеть простирается по всему дому, а сам я сижу в кресле, как хитрый кудесник, и прислушиваюсь. Где Ло? У себя? Тихонько дергаю шелковинку. Нет, она вышла оттуда... <...> Как луч, проскальзываю в гостиную... <...> Упорхнула! Радужная ткань обернулась всего лишь серой от ветхости паутиной, дом пуст, дом мертв. Вдруг — сквозь полуоткрытую дверь нежный смешок Лолиты... Но когда я вскакиваю на площадку, ее уже нет. Лолита, где ты?»

А вот «Дар»: «Каждое утро, в начале девятого, один и тот же звук за тонкой стеной, в аршине от его виска, выводил его из дремоты. Это был чистый круглодонный звон стакана, ставимого обратно на стеклянную полочку; после чего хозяйская дочка откашливалась. Потом был прерывистый треск вращающегося валика, потом — спуск воды, захлебывающийся, стонущий и вдруг пропадающий...»

Какие не уловимые ухом вибрации подсказывают нам: слух Федора Константиновича обострен влюбленностью? Интонация? Слова «чистый» и «круглодонный»? «Полочка», полурифмующаяся с «дочкой»?.. Почему мы извлекаем это, а не противоположное чувство — отвращения, страха? Ведь «жалтурные стены» XX века повсюду почти одинаковы, и значит — дело не в мире, а в зрении. «Я сижу в своей комнате — главном штабе квартирного шума», — записывает в дневнике Кафка; и его рассказ «Преображение» — как раз грандиозная притча о злокачественном разрастании человеческой психики в условиях истончения жилищных перегородок. Окажется, из одного и того же коммунального ужаса можно извлечь диаметрально противоположные душевные состояния. Стакан-то один, да напитки разные.

Итак, прослушивание уборной и ванной. После этого нам будет сообщено, что Федор Константинович довольно часто теперь день начинал стихотворением. А через несколько страниц мимоходом заметят, что он иногда задумывался: кто, собственно, те пятьдесят человек, у которых оказались распроданные экземпляры его стихотворной книжечки, и что достоверно узнал он про судьбу только одного экземпляра: его купила два года назад Зина Мерц. Хозяйскую дочку зовут Зина Мерц, но мы с читателем об этом в известности еще не поставлены. И все же что-то начинает нас волновать, какая-то догадка зарождается в нас. Не зря же еще раньше промелькнуло «голубоватое газовое платье, очень короткое, как носили тогда на балах» (а «малодушный» поэт наш так и не догадался, «в каком Зина ездила наряде?»). Само имя — Зина Мерц — мы ведь тоже уже слышали в каком-то случайном разговоре. Мы в ожидании, наш слух обострен. И вот через несколько страниц, описывающих обычный день Федора Константиновича, включающих переказ двух изученных им рецензий на кончеевское «Сообщение»,

читаем: «Вдали какие-то большие часы, местоположение которых он все обещал себе определить, но всегда забывал это сделать, тем более что за слоем дневных звуков их не было слышно, медленно пробили девять. Пора было идти на свидание с Зиной».

Ах вот оно что! За слоем дневных звуков мы еще пропустили полуподсказку: утром «он лежал и курил, и потихоньку сочинял» по-набоковски разорванное телефонным звонком стихотворение (с пропавшей из-за этого полустрокой): «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полумерцанье в имени твоём...» (Надеюсь, читатель не упустит и возможности определить местоположение «больших часов», заглянув в предпоследнюю фразу романа; а если уж мы заговорили о феномене времени, то как же нам промолчать о сопутствующей полу-Мнемозине — извольте сократить формулу! — девятке, связанной с отъездом на бал, с круглодонным стаканом, с рандеву — и равной числу мнемозининых дочерей — муз?) Все паутинки сошлись. Катарсис.

Сошлюсь здесь на точное соображение Елены Невзглядовой: «Лирическое волнение тем заметнее, чем дольше пряталось, и тем сильнее, чем дальше от прямого высказывания». Это — о стихах, но законы искусства универсальны, и вот что пишет Генрих Вёльфлин о живописи: «Чем труднее воспринять лежащий в основе композиции закон, тем беспокойнее она действует... Фантазия понуждается к наивысшему напряжению и угадыванию скрытого. Начинает казаться, что полускрытое само стремится к свету. Картина оживает».

Нас уже не удивляет, что проза Набокова и лирическая поэзия живут по одним правилам. Наряду с частными законами поэтики, у них есть и общий, главный закон: подробный, ничего не исключаящий гуманистический интерес к конкретному живому. Их герой — жизнь, не делимая на условно «высокое» и условно «низкое»: стрижка ногтей и треск туалетного валика не представляются чем-то недостойным, это очаровательные подробности жизни, требующие поэтического описания, существующие наряду с высоким и вечным; равноценные, равнозначные.

Мы настаиваем на этой формулировке, на этом широкоохватном живом: «„Путешествие“, — вполголоса произнес Мартын и долго повторял это слово, пока из него не выжал всякий смысл, и тогда он отложил длинную, пушистую словесную шкурку, и глядь, — через минуту слово было опять живое» («Подвиг»). Разве может филологический, энтомологический, даже оологический интерес как-то ущемить интерес «антропологический», помешать любить человека? Существуют люди, для которых изучение бабочек — смысл жизни (мы не имеем в виду Набокова): досадовать по этому поводу — не только нелепо, но и бесчеловечно...

Кстати, о бабочках! Вот, к примеру, еще один Solus Rex, одинокий король — Фердинанд де Соссюр: «Когда мне было двенадцать или тринадцать лет, почтенный Адольф Пикте, автор книги „Origines eugoréennes“, был нашим соседом... Мысль о том, что с помощью одного-двух слогов, взятых из санскрита, можно воссоздать жизнь исчезнувших народов — а именно такова была идея этой книги... — всеяла в меня несравненный по своей наивности энтузиазм; и у

меня нет более приятных воспоминаний, доставляющих истинное лингвистическое наслаждение, чем те, которые и сегодня могут овладеть азами греческой грамматики в школе, я счел себя уже достаточно зрелым, чтобы сделать набросок *Общей системы языка* (курсив де Соссюра. — А. П.)... Так, R-K являлось, насколько я помню, универсальным знаком могущества и самовластия: гех, regis, король, короля...»

Вот здесь, проведя читателя по одной из тропинок великолепного сада набоковской книги, мы можем предложить ему осторожно спрыгнуть в канаву четвертой главы.

Мы уже имели случай проговориться: четвертая глава «Дара» — доказательство от противного гармонии и осмысленности жизни. В сочинении Федора Константиновича разговор ведется с точки зрения поэта, то есть носителя нормы. Каковы ценности такого «настоящего» человека? Жизнь в ее сложности и подробности, Пушкин, Гоголь, Фет, Толстой, Чехов — не правда ли? Как должен он относиться к тем, кто не видит этих его ценностей, более того — третирует и презирает их? «...За пятьдесят лет прогрессивной критики, от Белинского до Михайловского, не было ни одного властителя дум, который не произдевался бы над поэзией Фета. А какими метафизическими монстрами оборачивались иной раз самые тверезые суждения этих материалистов о том или другом предмете, точно слово мстило им за пренебрежение к нему!.. <...> „Лица — уродливые гротески, характеры — китайские тени, происхождения — несбыточны и нелепы“, — писалось о Гоголе...» (Да простятся мне частные цитаты из текста, который сам занят цитированием; культура вообще переходит от цитирования и цитирования в квадрате к цитированию в кубе, если не в более высоких степенях. Но хорошо, предоставим читателю для самостоятельного изучения те две страницы, где речь идет об отношении Чернышевского к Пушкину...)

Мы заговорили о ценностях поэта — едва ли не подсознательных. Набоков описывает в «Даре», например, предсонное мозговое бормотание, перерастающее в свист самосочиняющихся стихов: «...и умер исполн яснополянский, и умер Пушкин молодой...» Анненский пишет в письме Е. М. Мухиной: «Кроме мучительных воспоминаний, болезнь оставила мне и интересные. Я пережил *дивный день действительно* великолепного бреда, который, в отличие от обычной нескладницы снов, отличался у меня удивительной стройностью сочетаний и ритмичностью. Между прочим, все мои, даже беглые, мысли являлись в ритмах и богатейших рифмах... легкость в подборе сочетаний была прямо феноменальная, хотя, конечно, их содержание было верхом банальности. Но вот мучительная ночь была, это — чеховская, когда я узнал о смерти этого писателя. Всю ночь меня *преследовали картины окрестностей Таганрога (которых я никогда не видел)*». Курсив мой высвечивает реликты «ада аллигаторских аллитераций» (ремарка Набокова, «Дар»), реализовавшиеся в частном письме Анненского; фрейдисты и юнгианцы, несомненно, правы: поэты объективизируют подсоз-

нательное, вернее — они героически стремятся гармонизировать его обыденный хаос, приручить «метафизических монстров»...

Но вернемся к «прогрессивной критике». Слово, оказывается, мстит за пренебрежение к нему: «...достаточно одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание... только тошный душок литературной гари» («Адмиралтейская игла»). (Это звучит как ответ А. С. Шишкову; адмирал пишет: «Особливо же помещение сих имен (прилагательных. — А. П.) позади существительных составляло немалую красоту (в древнерусском стихосложении. — А. П.)». Да, «горностаи зимние» — хорошо; но любое правило живо, пока цветет исключениями. А «эти люди, — читаем у Батюшкова о шишковистах, — хотят сделать революцию в словесности не образцовыми произведениями, а системою новою, гаупою». Сколь знаменательны здесь подчеркнутые нами слова!..)

Дело как раз не в литературе, а в общей ущербности выборочного, тенденциозного зрения, разрушающего лелеемую Набоковым гармонию. Не только этическая, но и эстетическая, даже стилистическая, лексическая глухота способна лишить жизнь смысла: «Он с ужасом заметил теперь (ослепнув. — А. П.), что, вообразив, скажем, пейзаж, среди которого однажды пожил, он не умеет назвать ни одного растения, кроме дуба и розы, ни одной птицы, кроме вороны и воробья» («Камера обскура»). Смысл жизни утрачен. Бесмертная душа, если она есть, обречена на косноязычие, на несовершенство. Больше того, дефектные духовные очи еще и бесчеловечны, они безразличны к ближнему, смазывают его неповторимый образ: «Он любил... рассказывать о своем брате Василии, — по-видимому, лихом малом, женолюбое, музыканте, забияке... Но все это выходило в передаче милейшего Л. И. так скучно, так основательно, так закругленно...» («Памяти Л. И. Шигаева»).

Сбирательная подслеповатость и условное зрение не только обедняют образ мира, но и таят вполне материальную, вполне ощутимую угрозу. Повествователь в рассказе «Истребление тиранов» вспоминает юность будущего диктатора: «Помню, его городские, неряшливо зашнурованные сапоги были всегда пыльными, как если бы он только что прошел много верст по тракту, между незамеченных нив». Сравним это, скажем, с высказыванием полумифического Б. Бажанова о более чем натуральном Л. Троцком: «...он всю жизнь прошел, видя только абстракции и не видя живых людей». Для Набокова неотличение оводов от шмелей, а десятью строчками ниже — еще и от ос, которое Федор Константинович обнаруживает у Некрасова, «в его (часто восхитительной) поэзии», — как не отметить это точное, «набоковское» попадание! — и чудовищные сцены геноцида — явления одного ряда. Варварские расовые и социальные мифы — следствие низкой разрешающей способности духовных глаз их носителей. Какими бы вообще-справедливыми и в-целом-высокогуманными ни были цели таких людей, как Чернышевский, «мелочи» — неразборчивость в насекомых («незамеченных», как и нивы!), пушкинобоязнь и фетофобия, эстетическая неряшливость — все это закономерно ведет их утопию к тоталитарному аду.

Набоков феноменален: никому из крупных русских художников XX века не удалось сохранить такую внетоталитарную чистоту; и причина этого не в «эмигрантской дистанции», а в его ангажированности вечной культурой. Когда Мандельштам умиляется «Доброму Чарли», я уж не говорю о «товарище Шарло» Маяковского, мы, не правда ли, ощущаем душок отчетливо советского нездоровья, отравления идеологическим хлороформом в замкнутом помещении? Оказывается, соблазн верности рассохлым народническим сапогам и горячка совестливого согласия отказаться от жизни на «культурную ренту» — болезненные проявления, следствия галлюциногенного воздействия злокачественного отрезка истории. Для Набокова Чаплин — «черное чудовище на вывороченных ступнях» (вспомним еще «идиотства Шарло» — у Ходасевича), ибо такое добродушное пародирование стереотипов массового сознания, поэтизация кафкианского человечка-жучка кажутся ему отвратительными.

Пожалуй, мы еще должны подивиться уравновешенности набоковского тона: «...такие люди, как Чернышевский, при всех их смешных и страшных промахах, были, как ни верти, действительно героями в своей борьбе с государственным порядком вещей, еще более тлетворным и пошлым...»

Читая «биографию романсэ», написанную Федором Константиновичем, не следует забывать, что, по существу, то же тестирование проходит в «Николае Гоголе» и Гоголь — любимый Набоковым писатель. О нем тоже рассказываются малоприятные вещи. Но ничего страшного, мы не усомнимся в гоголевской гениальности, как в ней не сомневается и автор эссе. Вот нормальная, гармоническая, уравновешенная точка зрения, при которой «Выбранные места...» и «Что делать?» равны в своей антипатичности, ибо место писателя — не молешня ханжи и не выдуманный фаланстер, смахивающий на бордель. «...Настоящее место писателя есть его ученый кабинет», — пишет Пушкин, человек, о котором вы не отыщете у Набокова ни единого колкого или хотя бы неосторожно-двусмысленного слова, чье присутствие мы постоянно ощущаем в контексте четвертой главы.

Вот он — настоящий из настоящих, залпом пьющий лимонад перед дуэлью (выкиньте «залпом» — все потускнеет!), сумевший совсем иначе справиться со смертной тоской уязвленного самолюбия, одолевавшей и Чернышевского... Нет, я не посягаю на те две страницы, на читательское домашнее задание. Ну разве что украду у зазевавшегося попутчика (ау! вы еще тут?) вот это: «В саратовском дневнике Чернышевский приметил к своему жениховству цитату из „Египетских ночей“, с характерным для него, бесслужного, искажением и невозможным заключительным слогом: „Я принял вызов наслажденья, как вызов битвы принял бы“ — судьба, союзница муз... ему и отомстила...»

Козлоногий Марсий, помесь военнослужащего божка и гривастого наукообразного социалиста, назвавший российского Феба «слабым подражателем лорда Байрона», взывает к нашей гражданской жалости: шкуру спустили. Поделом! Вот, посмотрите, какие бывают странные сближения: «...это был тот Зайцев, который называл Лермонтова „разочарованным идиотом“, разводил в Локар-

но на эмигрантском досуге шелковичных червей, которые, впрочем, у него мерли, и по близорукости часто грохался с лестницы». Это ничего вам не напоминает? А вот такое: «У Пушкина было четыре сына, и все идиоты. Один не умел сидеть на стуле и все время падал». И еще: «Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым» (Д. Хармс, «Анекдоты из жизни Пушкина»). Сравните: «Чернышевского она (Зина. — А. П.) сокращенно называла Чернышом».

Разрушительный всплеск, вызванный совпадением частот независимых волн, называется резонансом. Два разделенных Европой писателя словно притащили зеркало, чтобы поставить его между Пушкиным и тычущей пальцем пошлостью. Пушкин и оказывается той фигурой, которая в четвертой главе «Дара» ставит мат духовной близорукости и идеологическому схематизму. Если Пушкин не прав, то жизнь бессмысленна, а бессмертие невозможно — как бы доказывает от противного автор романа, используя «легко применимый критерий», открытый Федором Константиновичем.

Смысл жизни, бессмертие, поэзия для Набокова суть синонимы. Он пишет о прозе: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи. Истинная поэзия такого рода вызывает не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения, блаженное мурлыканье, и писатель может гордиться собой, если он способен вызвать у своих читателей, или, точнее говоря, у кого-то из своих читателей, такую улыбку и такое мурлыканье» («Николай Гоголь»).

Где мы слышали уже это мурлыканье? Помните, отец Федора Константиновича коротает время в петербургском имении, тоскуя по Тибету, по любимой работе: «Он не то чтоб был мрачен и раздражителен... а попросту не находил себе места... <...> И затем что-то вдруг изменилось в настроении Константина Кирилловича: ожили и подобрали глаза, послышалось вновь музыкальное мурлыканье, которое он на ходу издавал, будучи чем-нибудь особенно доволен...» Константин Кириллович собрался в путешествие (оказавшееся последним); жизнь его стала осмысленной.

Поэзия — смысл жизни — бессмертие. Удивит ли нас то, что поэзия явилась тут в таком энтомологическом платье, тогда как героическая гигантомания из параллельного жизнеописания ее лишена? Поэзия и есть бессмертие; мы вправе считать, что знаменитая набоковская «тайна», увиденная комментаторами в потусторонность, — поэзия: «Эта тайна та-та, та-та-та-та, та-та, / А точнее сказать я не вправе». Или — иными словами: «тому тамузыка татот».

И теперь мы можем взять в руки другую книгу.

2

Долгожданная... Что я болтаю — неожиданная! Невозможно даже было представить! Листаю, на лагони держа осторожно, легкий томик советской «Лолиты»: вроде бабочки трехоткрылатой (где вы, где вы, кордоны, горлиты?), — фиолетовый... нет, лиловатый. Как и аргисовские сестрицы, набранный контрабандным петитом... То ли умер я, Ло? То ли снится к самохваловским Афротитам

залетевшая бабочка? «Ло. Ли. Та» — как след троекратный на небе. С автострадами — в сторону боли, с назревающей смертью — в утробе. Сквозь ветвистую сень тeneвую, влажно льнущую к школьному списку, вижу милую лгунью живую, Карменситочку, ласточку, киску. И под сердцем волна голубая набухает, бискайская, крупно. И бо-бо, ибо, ту love, любая — смертоносна любовь и преступна.

Вот как — добропорядочно, размером сытной радиоточечной лирики, читаемой задушевными и вкрадчивыми голосами профессиональных чтецов, с обязательным «невозможно» и «осторожно», с плавным откатом от «влажнольнущей» к «вижумилой», кажется мне, нужно начать осторожный разговор об этом невозможном романе. Заразился, видите, обезьянчаю.

Между «Лолитой» и «Даром» лежит мировая война и Атлантический океан, эти книги разительно непохожи, но мир набоковской прозы — един. Его «автобиографическая» русская ветвь тесно сплетена с той, которая содержит «Лолиту». Комплекс набоковских романов не образует линейного цикла, это, скорее, вечное возвращение, восходящий повтор. В сущности, это поэтический принцип; так строятся стихотворные комплексы Осипа Мандельштама или Георга Тракля. Это своего рода стрельба в «десятку». Комплекс (не цикл!) мандельштамовских стихотворений на смерть Андрея Белого — мишень после такой стрельбы. Мы не обнаружим на ней идеального попадания, но контекстное поле, заключенное между несколькими «девятичными» и «восьмерочными» точками, содержит в себе эту невыбитую «десятку». Она как бы поймана общим контекстом, поэтому из такого комплекса стихотворений нельзя выбрать одно или два, отослав остальные в раздел «другие варианты», — контекстно-полевая «десятка» будет утрачена.

По существу, для репродуцирования такого комплекса нужна многомерная полиграфия. Стихотворения, входящие в него, не могут быть однозначно расположены во временной последовательности, — я говорю не о датировке, а о художественном времени, — в каждом поэт начинает как бы с нуля и старается выдать «на всю катушку». Циклическое развитие сообществ контекстов вообще утрачивает значение в поэзии, деформируясь в полевое: цикл стихотворений — в книгу стихов.

Внутри больших контекстных полей идет взаимодействие на всех уровнях. Остановимся пока на самом поверхностном. Предшественницами, вернее, в свете сказанного, соседками «бедной девочки» выступают не только Эмочка («Приглашение на казнь»), Магда («Камера обскура»), Лилит (стихотворение «Лилит»), безымянная героиня рассказа «Волшебник», но и Колетт из Биаррица («Других берегов» (или нет, она — Аннабелла Ли) и даже Зина Мерц, если мы вспомним пошлый «сюжетец» ее отчима-юдофоба о «вдовице» и девочке. Именно в случае с Зиной видно, как изменяется функция этой «истории», рассказанной Щеголевым, в зависимости от того, в каком контексте она рассматривается — только «Дара» или всего комплекса романов. Это вовсе не авансирование «Лолиты», но поэтическое хозяйство Набокова — не ищите здесь осуждения! — организовано с фермерской американской разумностью: изо всего извлекается максимальный эффект.

Итак, «Лолита», которую Краткая литературная энциклопедия устами наших петитных знакомцев называет «эротическим бестселлером»...

«Лучшее, что Набоков написал... — читаем у Л. Я. Гинзбург, — „Лолита“... роман моралистический; в развязке даже до навязчивости моралистический. Читатель ни на минуту не забывает о том, что герой творит черное дело. Но „Лолита“ также книга о великой любви, непредсказуемо порожденной черным делом... Великая любовь — в отличие от любви умеренной — бывает похожа на болезнь, на опрокинутое равновесие». Вспомним, что эту неожиданную на первый взгляд оценку обыгрывает и сам Набоков, сначала пером д-ра Рэя: «...трагическая повесть, неуклонно движущаяся к тому, что только и можно назвать моральным апофеозом», а потом — собственным, в послесловии: «...чего бы ни плел милый Джон Рэй, „Лолита“ вовсе не буксир, тащащий за собой барку морали. Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением, а это, в свой черед, я понимаю как особое состояние, при котором чувствуешь себя — как-то, где-то, чем-то — связанным с другими формами бытия, где искусство (т. е. любознательность, нежность, доброта, стройность, восторг) есть норма».

Набоковская коррекция предисловия послесловием означает вот что: поэтическая «мораль» не есть просто мораль, как поэтическое высказывание не равно простому бытовому высказыванию. В той идеальной и тайной области «других форм бытия» (я не знаю, что это такое, да это и не важно), где искусство есть норма, суждения о поэтической морали проистекают из собственной природы искусства. «Не дорого ценю я громкие права», — записывает лихой переводчик Пиндемонти, и блюстители нашей политической морали — слева, справа, посередине — стыдливо потупляют очи, в то время как для нормального слуха здесь нет соблазна. Вот и «Лолита» поэтически высокоморальна; великая поэзия нравственна по определению.

«Ну, знаете, в моей записи есть некоторое полемическое преувеличение, — сказала Л. Я., которой я осмелился показать свой текст, — я, собственно, хотела что-то противопоставить всем этим разговорам об эротизме».

И верно, «моралистический» — слово не совсем подходящее. Ведь набоковский пуппенмейстер — Автор, Природа, Бог — как всегда, не предписывает, но потакает персонажам, которых затем наказывает, если они не способны прозреть общий узор замысла и поступать созвучно ему. Эстетические взгляды Набокова, как это ни странно, очень похожи на этические воззрения Пьера Тейяра де Шардена, с его требованием индивидуального становления в Абсолюте:

«Никакую реальность в ее самой желанной сути не можем мы постичь ни умом, ни сердцем, ни осязанием, если сама структура вещей не заставит нас подняться к первоисточнику их совершенства. <...> Божественная Среда открывается нам как модификация глубинной сути вещей. <...> ...заблуждение лжемистиков состоит в смешении между собой различных планов бытия и, следовательно, в

непонимании, какого рода активность присуща каждому из них... Медленное созревание прямых причин, сложная сеть материальных детерминизмов, бесконечная последовательность звеньев миропорядка — все это списывается со счетов... Воображение рисует действие Божественного Промысла открытым и беспорядочным. Это ложное чудотворство, мешающее человеческому усилию и расколаживающее его. <...> *Мы можем погрузиться в Бога лишь продолжив самые индивидуальные особенности нашего внутреннего устройства за их собственные пределы*» (курсив Тейяра де Шардена).

Сочинение, процитированное нами, называется «Божественная Среда»; но разве многозначительные мысли философа не проясняют и среды искусства? Ведь искусство — как раз та область, где сама структура вещей влечет созерцателя к Абсолюту, поскольку именно в искусстве человек моделирует божественный опыт. В высшей степени христианские, то есть обращенные не к собранию «иудеев» или к собранию «эллинов», которых в свете Нового завета и нет, а к отдельному человеку, к индивиду, размышления Тейяра де Шардена, как нам кажется, разъясняют и значение той литературы «индивидуального становления», которая в XX веке противостояла, условно говоря, соборно-символистическому направлению, исповедующему «ложное чудотворство» и смешивающему «различные планы бытия». В этом противостоянии «индивидуалистическая» поэзия морально оправдана как раз в силу того, что она оказывается более христианской.

Набоков всем своим творчеством вывернул мнимую «нищету» индивидуализма наизнанку — в то, что критики его искусства называют снобизмом, аристократизмом. Он предлагает свой вариант снятия соборно-индивидуалистического рассеяния я современного человека, вариант, близкий, например, мандельштамовскому: «...Европа прошла сквозь лабиринт ажурно-тонкой культуры, когда абстрактное бытие, ничем не прикрашенное личное существование ценилось как *подвиг*. Отсюда *аристократическая интимность*, связующая всех людей, столь чуждая по духу „равенству и братству“ Великой Революции. Нет равенства, нет соперничества, есть сообщничество сущих в заговоре против пустоты и небытия. <...> Средневековье... *никогда не смешивало различных планов* и к *потустороннему* относилось с огромной сдержанностью. Благородная смесь рассудочности и мистики и ощущение мира как живого равновесия роднит нас с этой эпохой...» («Утро акмеизма», 1912 или 1913).

Но мы, кажется, разбросали слишком обширную сеть, чтобы поймать маленькую пташку морали: вот-вот она упорхнет. Может быть, и следует ее отпустить? Что ей делать в искусстве? Мы лишь хотим вынести набоковскую «Лолиту» из плоскости назидательно-эротической («эротической» — не от слова «Эрос», а от слова «бестселлер») в объем философских и теологических аналогий; не даром же «как-то, где-то, чем-то» из набоковского определения искусства столь перекачивается с «когда-то, где-то, для кого-то и сравнительно с чем-то прекрасное» из «Пира» Платона (211, А). Не случайно и слово «дар» у Набокова — едва ли не философская категория. Сравним:

...тебе твой дар
 я возвращаю — не зарыл, не пропил;
 и если бы душа имела профиль,
 ты б увидал,
 что и она
 всего лишь слепок с горестного дара,
 что более ничем не обладала,
 что вместе с ним к тебе обращена.

Это из «Разговора с небожителем» Иосифа Бродского. Индивидуальный дар, оказывается, синонимичен душе, равен ей. И Лолита — душа Гумберта Гумберта («грех мой, душа моя») — его дар. Какой бы эта душа ни была — если мы христиане, она бессмертна; иной у Г. Г., увы, нет...

Все это, разумеется, надо понимать в эстетическом плане. Эстетическое наслаждение, по Набокову, и есть выход в идеальную (божественную) среду, в прозреваемую за структурой вещей «потусторонность». Эстетическое переживание — разговор с небожителем-художником, исполненный восхищения и зависти: он умеет делать то, чего мы не умеем, и так, как нам не под силу. Пара «художник — зритель» превращается в пару «художник — художник» или, если угодно, — «читатель — читатель». Художник не очерчивает себя меловой окружностью, не поучает нас из своего недоступного круга, не морализирует. Он, напротив, манит зрителя в этот круг, ибо любой человек — потенциальный небожитель. В такой системе и пишущий и читающий равно двуприродны, что по сути являет собой эстетическую проекцию христианства.

«...Кончик языка совершает путь в три шажка вниз по небу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та». Это — поэзия. И совсем не случайно так начинается эта книга; свойственное Набокову внимание ко всей стоматологической топографии, связанной с фонетикой, даже к «лакомому кусочку, высосанному наконец из дулистого зуба», в очередной раз отсылает нас к его заявлению: «...всякая великая литература — это феномен языка, а не идей» («Николай Гоголь»). В отличие от Белинского, скажем, недолюбивавшего моллюсков, в набоковском мире каждая малость (этот вот «лакомый кусочек») равновелика в поэтическом преломлении идеям. На что это похоже? На лирику. На сказанное тезкой нашего прозаика: «Я знаю — / Гвоздь у меня в сапоге / Кошмарней, чем фантазия у Гете». На:

Я вздрагивал. Я загорался и гас.
 Я трясся. Я сделал сейчас предложение, —
 Но поздно, я сдрейфил, и вот мне — отказ.
 Как жаль ее слез! Я святого блаженной.

Обратим внимание: под личное, частное в поэзии всегда подшита мировая культура. Но сродство здесь не только в многовековой устойчивости университетского Марбурга, не только в гребенках, равных Шекспировой драме, и прощальном значении «каждой малости», а и в той интонации страсти, которую передают и пастернаковское стихотворение и набоковская проза, — в «опрокинутом

состоянии». Такая лирическая алогичность знакома нам по многим страницам «Лолиты»: «...я смеялся собственным шуткам, и трепетал, и таил трепет, и раза два ощутил беглыми губами тепло ее близких кудрей...» И еще: «Вдруг я ясно понял, что могу поцеловать ее в шею или уголок рта с полной безнаказанностью... она, наверное, не нашла бы ничего странного в том, чтобы взрослый друг, статный красавец — Поздно! Весь дом вдруг загудел от голоса говорливой Луизы, докладывающей госпоже Гейз...» Пастернак:

Когда я упал пред тобой, охватив
Туман этот, лед этот, эту поверхность
(Как ты хороша!) — этот вихрь духоты...
О чем ты? Опомнись! Пропало... Отвергнут.

И конечно, мы обратим внимание на набоковский эквивалент пастернаковского «от гребенок до ног» (совсем уж произвольно тянущего за собой срифмованное — «знал *назубок*!»): «Она нестерпимо привлекательна с головы до ног (отдаю всю Новую Англию за перо популярной романистики!) — начиная с головного банта и заколок в волосах и кончая небольшим шрамом на нижней части стройной икры...»

Читатель! Ты чувствуешь — скоро я перейду к простодушному переписыванию знакомых тебе текстов; межцитатные мостики становятся все более узкими и шаткими; мы забираемся все выше и выше в горы. Неподвижно, на уровне наших глаз, парит орел, поднявшийся с отдаленной вершины. Ему нет закона. Гулко и страшно. И мы вынуждены продолжать:

„Вот и веранда“, — пропела моя водительница, и затем, без малейшего предупреждения, голубая морская волна вздулась у меня под сердцем, и с камышового коврика на веранде, из круга солнца, полуголая, на коленях, поворачиваясь на коленях ко мне (прямо кинематограф! — А. П.), моя ривьерская любовь внимательно на меня глянула поверх темных очков... Со священным ужасом и упоением (король рыдает от радости, трубы трубят, нянька пьяна) я снова увидел прелестный впалый живот, где мои на юг направлявшиеся губы мимоходом остановились... Четверть века, с тех пор прожитая мной, сузилась, образовала трепещущее острие и исчезла. Необыкновенно трудно мне выразить с требуемой силой этот взрыв, эту дрожь, этот толчок страстного узнавания... <...> „Это была моя Ло... а вот мои лилии“.

„Да“, сказал я, „да. Они дивные, дивные, дивные“.

Книга Набокова построена нелинейно, в ней предполагается необходимость обратного хода, как в лирическом стихотворении; настоящее первое прочтение «Лолиты» — второе. Темные очки, залетевшие сюда из ривьерского грота, из отрочества Г. Г., от Аннабеллы Ли, отбрасывают нас назад, к другому волшебному куску, вчитавшись в который, увидим, какой головокружительной, кинематографической скорости умеет достичь Набоков, соединяя в одно полужанристическое предложение далеко отстоящие на оси времени события: «Я стоял на коленях и уже готовился овладеть моей душенькой, как внезапно двое бородатых купальщиков — морской дед и его братец — вышли из воды с возгласами непри-

стойного одобрения, а четыре месяца спустя она умерла от тифа на острове Корфу».

Волшебство порождается здесь, конечно, не только сцеплением одновременных событий, не только роскошной звукоподкладкой, почти стихотворной теснотой звукоряда. Это «волшебство» — отражение дуалистической природы поэтического: кто сможет определить, что важнее в той или иной строке — мысль, образ, сочетание звуков?

Что нам напомнит сцена первого появления Лолиты? Лирическую поэзию.

Стояли холода. И шел «Тристан».
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым,
Остановившееся дико сердце. <...>
Какая-то дремота перед взрывом,
И ожидание, и отвращенье,
Последний стыд и полное блаженство...

Сравним: «голубая морская волна вздулась у меня под сердцем... этот взрыв...»

Парная роскошь — бывшая мокреда,
Повеял ужас, дымит восторг...
И ты — не тот ведь, и тот — не тот ведь!
Апофеоз! Апофеоз!

Сравним: «со священным ужасом и упоением (король рыдает от радости...)»

Утонули? — В переносном смысле.
Гринвок? Есть. Шотландский городок.

Сравним: «Да», сказал я, «да. Они дивные, дивные, дивные».

А еще мы можем вспомнить молодого Толстого, записывающего в дневник (это о любви): «Когда меня спрашивают про время, проведенное мною в Казани, я небрежным тоном отвечаю: „Да, для губернского города очень порядочное общество, и я довольно весело провел несколько дней там“».

Что общего между стихами Кузмина, прозой Толстого, прозой Набокова? Поэзия. По определению Бодлера — «переключка сердец в лабиринтах судьбы». Главным свойством поэзии и следует считать эту вот переключку, радостное согласие с другим, говорящим о мире, героическое и, возможно, единственное подтверждение реальности и общности этого мира, передачу лирического кванта от художника — художнику. Способность к отдаче и получению лирической энергии — единственная внешняя способность искусства: Филомела, обернувшись ласточкой, лишилась и рук, которыми она, безъязыкая, разоблачила обман царя. Искусство не говорит и не делает, оно способно лишь возбуждать, активизировать, обогащать внутренние связи человеческого сознания. «Слепая ласточка», — говорит Мандельштам.

В идеале — искусство бесчеловечно; все человеческое, теплое проносится туда контрабандой. Переключка внутри искусства — заговор смертных, которым «власть дана любить и узнавать». Не

потому ли столь дороги «милые хрупкие вещи» и интонации живой страсти, столь трудно туда проносимые? Без этой отзывчивости, без этого испускания и поглощения излучений поэзия немислима и не нужна. Мир подлинной поэзии сложен и полон внутренних взаимосвязей. Кратчайший путь, который представляет собою лирическое стихотворение и к которому близко лежит набоковская проза, не значит — простейший, прямолинейный. Это своего рода сверхпроводимость.

Боюсь надоесть читателю, если он еще не свернул в одно из боковых ответвлений катакомбы, по которой мы его вели, не выбрался на свет, оставив самоуверенного чичероне в полном одиночестве, своей навязчивой электромеханикой; но первое, что приходит в голову, когда вспоминаешь «Лолиту», — высокое напряжение, перенагруженные лирические провода. «Лолита» — мерцание мириад лампочек, отражающих непредставимо громоздкую, но гармоническую работу текста. Эстетический эффект здесь зависит от сложности, от осознания читателем наличия миллиарда битов в секунду, пусть эта информация и не перерабатывается им вся. Даже в очередной раз перечитывая «Лолиту», испытываешь мучительное ощущение эстетической копуляции от невозможности задержаться, остановиться, удержать каждую фразу, мысль, уловить оттенок, вернуть — все летит, необратимо, словно в кинематографе (нет! — в жизни), автомобиль шпарит с зашкалившей ресницей, таймер включен, умопомрачительно вертится цифровая балеринка, отображающая терции. Авантюрный сюжет, заросший лирической поэзией, путает карты и смущает чувства.

В «Лолите» мы сталкиваемся с неустрашимым, стилеобразующим противоречием засасывающего, безостановочного сюжета (в широком смысле) и подробной филигранности, требующей медленного чтения. Роман обладает внутренней динамикой стиля, экстраординарной для прозы, делающей его произведением жестковременного искусства. Он подобен музыкальному опусу, киноленте, стихотворению, где художественное время сосуществует с наперед заданной временной сеткой. Согласитесь, в поэзии такая связь жестче, чем в прозе. И этим, быть может, объясняется абсурдность самых добротных прозаических пересказов стихов: выключение ритма и снятие оперения (рифмы) ведет к перегрузочному разрушению смысла. Стихотворение, как и жизнь, нельзя притормозить, пересказать своими ковыляющими словами. (Возможно, и смерть Анненского была спровоцирована его отставкой?)

Медленное чтение романа необходимо осуществлять на бегу, ибо «Лолита» устойчива только в движении. Как велосипед; остановленный, он — падающая груда железа. Как электрон квантовой физики. Читатель «Лолиты» помещен в экстремальные условия, требующие мгновенной реакции; он должен двигаться и соотносить с ловкостью своего партнера, чтобы не быть с позором изгнанным с корта и из-за шахматного столика.

Искусство ведь — тренажер души; это она — а то кто же! — испытывает удовольствие, называемое эстетическим, как приохотившееся тело — мышечное, от физзарядки. «Лолита» — тренажер

особо сложный, на нем работать непросто. Но и польза от сложного тренажера — большая. Этим сравнением мне хочется подчеркнуть, что перед нами — в высшей степени здоровая и полезная книга. Вот одна из ее изумительных страниц — описание классного списка Рамздальской гимназии:

«Так странно и сладко было найти эту „Гейз, Долорес“ (ее!) в живой беседке имен, под почетным караулом роз, стоящую как сказочная царевна между двух фрейлин! Стараюсь проанализировать щекотку восторга, которую я почувствовал в становой хребте при виде того имени среди прочих имен. Что тут волнует меня — до слез... что именно?.. Отвлеченность перестановки в положении имени и фамилии, чем-то напоминающая... маску? Не в этом ли слове „маска“ кроется разгадка? Или всегда есть наслаждение в кружевной тайне, в струящейся вуали, сквозь которую глаза, знакомые только тебе, избраннику, мимоходом улыбаются тебе одному? А кроме того, я могу ясно представить себе остальную часть этого красочного класса вокруг моей дымчато-розовой, долорозовой голубки. Вижу Грацию Анджель и ее спелые прыщики; Джинни Мак-Ку и ее отсталую ногу; Кларка, изнуренного онанизмом; Дункана, зловонного шута; Агнессу с ее изгрызанными ногтями; Виолу с угреватым лицом и упругим бюстом; хорошенькую Розалину; темноволосую Розу; очаровательную Стеллу, которая дает себя трогать чужим мужчинам; Вильямса, задиру и вора; Флейшмана, которого жалею, как всякого изгоя. А вот среди них — она, потерянная в их толпе, сосущая карандаш, ненавидимая наставницами, съедаемая глазами всех мальчишек, направленными на ее волосы и шею, моя Лолита» (курсив Набокова).

Я знаю, почему цитирование считается зазорным — попробуй начни фразу после такого текста. Легче прожить без цитат, чем искать выход из затруднения; но, кажется, мы нашли... Не правда ли, словно мы едем на велосипеде сквозь жарко-холодную теневую вязь, и можно прикрыть веки, взволнованно следя на их тыльной стороне за перемежением фиолетовых и лиловых полос, — такое удивительное соседство разнонагретых слоев, такая волнующе-высокая амплитуда: от «Дункана, зловонного шута», выскочившего как бы из пушкинской эпиграммы, через колеблющуюся амбивалентность прыщиков и угрей — к чуть конфетной романтике Роз, к серьезной вдруг нотке, подpiraемой «задирой и вором»; и все это оторочено полным блаженством любви, двумя солнечными полянами, которые и соединены узорной тенью аллеи.

Это поэзия. Здесь, как и в современной лирике, художественный смысл больше не лежит на поверхности, а возникает в контексте. Мучительно-сладостное переживание и осмысление необратимо утекающей жизни рождается как бы помимо, вне, между зримо-материальными структурами текста и стоящими за ними образами — всеми этими моментальными снимками школьных товарищей и подруг Лолиты — в душистом воздухе, заполняющем полости, промежутки цветущего текстового боярышника; и он, этот запах, будучи вполне реальным и материальным, совершенно недоступен людям с недоразвитым или нарушенным обонянием. Такие люди способны увидеть лишь мертвую земляную прель, скукожен-

ный бурый листочек, пленку плесени да ядовитый гриб, растущий под сенью напоенного запахом блаженства. Им бы хотелось обойтись без вон того «омерзительного» дождевого червя, без онаниста Кларка, без вон той покрытой слизью улитки, ибо они закономерно видят лишь их.

(Тут я уже занес было в очередной раз перо над головой бедного Виссария Белинского, дабы припомнить ему его не любовь к мокрицам и гадам, да вовремя остановился. А что, собственно, я пишу сейчас, если не размазанно-разночинные эстетические мечтания? С чего бы это рукоблуд Кларк симпатичнее мне эстетического уроду, не испытывающего любви к Набокову?)

Свойство влюбленности становится у Набокова свойством художественной структуры: радужная сеть его романов дрожит и сверкает миллиардом смысловых нитей. «Или всегда, — сообщает Набоков, завуалированно и щедро раскрывая метод, — есть наслаждение в кружевной тайне?..» Разве не ощутит избранник сквозь запах роз и зловоние, смешанные на вышеприведенной странице, «неизъяснимую, непорочную нежность, проступающую сквозь мускус и мерзость, сквозь смрад и смерть»? (Стоит только прислушаться к звукоряду процитированной фразы, чтобы убедиться: это стихи — и стихи, заставляющие вспомнить, скажем, любовное стихотворение Анненского «Дальние руки»: «Как мускус мучительный мумий, / Как душный тайник тубероз...» Опять этот аллитерационный ад подсознания! Но душа — не только ночи Юнга, она еще и дневная человеческая интонация: «Я, видите ли, любил ее» («Лолита»); «Любили ль вы, простите ли?..» (Анненский)...)

Отсюда, с этой страницы, обнимая умом и сердцем контекст книги, избранник увидит и «Лолиту, бледную и оскверненную, с чужим ребенком под сердцем, но все еще сероглазую... все еще мою, мою...» отдаленного финала романа; и «жену Ричарда Скиллера» (фамилия эта напоминает не только английское слово «убийца», но и греческую Скиллу (Сциллу) — во-первых, морское чудовище, компаньонку Харибды, а во-вторых, дочку мегарского царя Ниса, вырвавшую у отца пурпурный волос бессмертия, дабы предать город Миносу, пообещавшему взять ее в жены), умирающую при родах «в далеком северо-западном поселении Серой Звезде» — из третьего абзаца предисловия незабвенного д-ра Рэя.

Перед нами проза, которой наскучило быть повествованием, линейным развитием и которая, подобно стихотворению, становится собиранием зарядов, намереваясь по полному прочтении книги разрядиться единым разрядом-катарсисом. Проза подает руку поэзии, поэзия — прозе. Возможно, мы наблюдаем процесс, аналогичный психофизическому сближению полов в современном обществе, вызванному размыванием перегородки, разделявшей мужские и женские интересы? Или мы догадались, что гелий и серебро — из одного ряда?

Обратимся к стихам. Мы уже видели мандельштамовскую стрельбу в «десятку» на уровне комплекса стихотворений. Но и само отдельное стихотворение позднего Мандельштама — такая стрельба: «Как в пулю сажают вторую пулю». Вторая пуля, однако, всегда

сидится неточно, рядом — образуется напряженный эмоционально-смысловой зазор. А все стихотворение целиком образует контекстное поле, каждый из участков которого не может быть адекватно понят без подклядения всего остального контекста, невычленим из него. Здесь я настоятельно прошу читателя снять с полки книгу и прочесть мандельштамовские стихи — «На мертвых ресницах Исакий замерз...» и «Возможна ли женщине мертвой хвала?...».

Два текста, вызванные известием о смерти Ольги Ваксель, петербургской знакомой поэта, покончившей с собой в Осло в 1932 году, и при выключенном контексте превращающиеся в «набор слов» (как, в принципе, верно это обывательское определение!), в совокупности слагают новый, иной контекст. Каждый фрагмент, взятый в отдельности, едва ли понятен; прояснение наступает лишь при внимательном прочтении всего комплекса. Смысл проясняется, когда мы накладываем один темный текст на другой. А когда — с одной из соседних страниц, из третьего стихотворения — «жалкий полумесяц губ» льнет к русско-итальянскому «аленькому рту», смысловое поле снова преобразуется, освобождая не проявленное до того, скрытое, катионное серебро любовной темы.

Мы видим, что все самое важное, самое дорогое, то, ради чего и набираются слова, — жизнь, смерть, любовь; ужас и красота омертвелого полуегипетского прошлого (египетский портик лидвалевского банка ищите на одной из модерно синеющих «барских улиц»); вдруг полегчавший «гигант, что скалоу целой» — на реснице (у Гоголя: «алебарда... блестела, казалось, на самой реснице его глаз»); чужесте наступившему мебелированному, расплаиваемому миру, где нарушена связь («колеса зимуют в снегу», «стынет рожок», Стокгольм спуган с Осло) и где сообщение о смерти близкого человека приходит через два года; искусство, поэзия, музыка (с «выжлятником» из барско-некрасовской «Псовой охоты» и «шейкой» — то ли скрипки, то ли Анджиолины Бозио?), упорствующие в своем праве итальяниться и русеть — последний оплот дара-души среди разлада и тумана; зеркало, с каким-то, кажется, призраком стихотворца, повесившегося в «Англетере» (тут рядом), или, может быть, отражающее всезнающего парижанина, некогда танцевавшего на дачных подмосковных балах; «Астория», зашифрованная в звукоряде; и многозначительные ласточки — удивленные батюшковские брови, души-лолиты, Филомела-поэзия; и какая-то связь «медведицы» (герценовской «Полярной Звезды»?) с «медвежонком»; и вон там — влево по Большой Морской — дом, где родился — тоже тенишевец — Володя Набоков, которого Мандельштам не читал; и я уже придумываю, а мой текст становится прозой «потока сознания», — все это убрano, в основном, с текстовой поверхности, вырабатывается контекстом, то сужающимся, то расширяющимся, как зрачок. «Набранные» слова-корпускулы оказываются волнами; точно найденные амплитуда и частота вызывают резонанс.

Литература, о которой мы говорим, вовсе не интеллектуальная и не головная; она живет простыми человеческими эмоциями. Другое дело, что воспроизвести в сознании читателя простую человеческую эмоцию, а не ее эрзац, можно только интеллектуальным путем.

Сочинительство, как и чтение, есть тоска по многовековой мировой культуре. Не о Мандельштаме ли пишет Жан-Батист Дюбо (1670 — 1742): «Вергилий и прочие древние Поэты воспевались бы другими образами, если б писали для северных народов... Они воспели бы прелесть жарко натопленной печи и горячительных напитков. Они охотно живописали бы живейшее удовольствие, которое чувствует человек, пришедший с мороза и присевший у огня...» *Поленья в камине, сбитьень* — чем не латынь? Когда центр мировой культуры сместился к северу, ближе всех прочих римлян оказалась к нам ссыльный Овидий... «Пусть я в ответе, но не в убытке: / Есть многодонная жизнь вне закона», — говорит Мандельштам в четверостишии, примыкающем к стихам на смерть Ваксель: человеку есть где укрыться от социума — в тайнике культуры.

Настоящая литература, интересующаяся подлинной эмоцией, всегда сложна; она требует внимания и работы. Одно или два слова, запрятанные в сложный, словно специально выращенный непролазным кустарник синтаксиса в финале стихотворения, могут развернуть весь контекст на 180 градусов, раскрыть неожиданные пространственно-временные объемы, осветить их жарким смыслом — как это, например, происходит у Александра Кушнера, когда он, казалось бы, рассказывает нам о злосчастной судьбе супруги Нерона:

Какой, Октавия, сегодня блеск несносный,
Стальной, пронзительный — и взгляд не отвести.
Мне есть, Октавия, о ком жалеть (и поздно,
И дело давнее), кроме тебя. прости.

О чем мы подумаем, прочитав это «кроме тебя» на потеплевшем (и то — вряд ли) закате волячьего века? И не услышим ли мы некий особый оттенок даже в набоковском каламбуре (специально беру образчик этой его «слабости», хором журимой умелцами мелкого кегля): «Читатель, брудер! Каким глупым Гомбургом был этот Гомельбург!»? Ведь дальше речь идет о «десятом или двадцатом Фрице или Иване в терпеливом хвосте насильников» и об «угрюмом, разграбленном поселке»... Не Гомельбурге ли?

Конечно, Набоков сочинил и массу пустых крестословиц, разгадыванием которых вынуждены заниматься комментаторы; лишь тщеславное желание внести и свой однолептный вклад в академическое лолитоведение заставляет меня указать: висбаденский Гомбург пришел в «Лолиту» из «Игрока» (романа об «опрокинутом равновесии» всепоглощающей страсти), а *Петр Крестовский*, промелькнувший в одном из эпизодов, корреспондирует не столько с писателем-эротоманом Вс. Крестовским, сколько с названием приапического растения *Lathraea squammaria* — *Петров крест*... Право же, все исследовательские лепты не стоили б выеденного гроша, когда бы в «Лолите» не билась лирическая жизнь. Труп не менее сложен и интересен, чем живое тело; только занимательность его специальная, научная. Сложность необязательно жизнеспособна, но жизнеспособность необходимо сложна.

(Отчего самые блистательные филологи столь часто выказывают полнейшее отсутствие художественного слуха? Не оттого ли, что ученый интерес к текстовой ткани не предполагает любви к ней:

исследователь-анатом любит не «тело», а нечто иное — «телообразующие» законы, функции «тела», его химсостав... А вот эстетическое переживание — как раз прямая любовь к живой и сложной плоти искусства.) Сложность — потенция одушевленности: может ли человеческая душа уместиться в амебе примитивной литературной поделки?

Чтобы добиться успеха в метании молота, необходимо несколько раз быстро обернуться на изменчивой пятко-носочной опоре вокруг себя, одновременно спирально вознося его все выше и выше в вытянутой руке — и наконец отпустить. Сложная траектория! Снаряд летит дальше, если, кроме поступательного движения, совершает вращательное — вокруг собственной оси. Никому не придет в голову требовать примитива от инженера или спортсмена. Только художника донимают заявками — выпрямить линию, разъяснить, отразить... Поэта уговаривают быть «больше, чем поэтом», что, приношу извинения, напоминает мне домыслы одного гашековского сумасшедшего.

Мы могли бы потолковать еще о многом, милый читатель, положив на диване — в качестве демаркационной линии — книги Набокова: о бездомном, отельном, альпийском, если не мотельно-автомобильном романе XX века; о «меблированном шаре» и о «Палас-отеле» в Монтрё, где любимый нами писатель прожил остаток жизни под свист проносящейся внизу автострады; об «Антилопе Гну» и гумбертовском «Икаре»; о книгах, «в разное время потрафивших душе», — «Сестра моя — жизнь», «Защита Лужина», «Двенадцать стульев», которые стоят на полке героя сирийского рассказа «Тяжелый дым», и о «Кипарисовом ларце», прошелестевшем в самоубийственном ответвлении «Дара»; о детских годах Г. Г. и Феликса Круля, о странном сходстве их эфемерных отцов, наделенных легкостью движений и нрава, винегретом из генов и дутым благополучием, о великолепной гостинице «Мирана Палас» и отеле «Савой», о шипучем винде «Лорелея Экстра Кюве» и дедах, торговавших вином, бриллиантами и шелками; о швейцарских кладбищенских авуарах европейской культуры; наконец, о какой-нибудь совсем ерунде — о маршаковско-гумбертовском маршике, поднимающем на ноги всех пожарных, милиционеров и полицейских двух полушарий — на поиски отличившейся при пожаре нимфетки, «лет двадцати», — о, о многом мы могли бы с тобой поболтать, да нет ни места, ни времени, — дай бог *дотвердить о сугубом стволе* — как, вероятно, выразился бы нынешний живородящий классик, чьи немислимые для обжития айсберги плывут сегодня по бледно-голубым морям толстых отечественных журналов (так и вижу эрекцию шестигранного бордово-бархатного редакторского карандаша в конце этой подражательной прустовско-зегелькранцевской — «Камера обскура» — фразы!).

На этом можно было бы и закончить, если бы не читатель, который (гипотетическое предположение) алчет узнать, а что же мы думаем о действующих лицах романа, о бытовом, так сказать, срезе; может быть, мы сделаем большие глаза и воскликнем: «Как возмож-

но написать такое!» — или сравним Г. Г. со Свидригайловым, или — тут миллион возможностей для людей, полагающих, что искусство говорит и учит, и оказывающихся в итоге в одной теплой компании. И даже если набоковский антифрейдизм чуть более навязчив, чем это необходимо, чтоб не казаться подозрительным, — нас это мало интересует, мы не толкователи сновидений.

«Лолиту», как и «Дар», нельзя понять, если отнестись к ней не как к поэзии, а как к информации. Это лирическое произведение, которое следует судить по законам лирики, а не «этики». Вообще подлинный герой набоковской прозы — не Федор Константинович, не Г. Г., не Лолита, не Зина Мерц, а Мнемозина-Мерцанье поэтического языка. Посвящая роман жене, Набоков, разумеется, дарит ей не трусики нимфетки, не урину Таксовича, даже не розы Гейзихи, а то сильное лирическое излучение, которое порождает сложный контекст книги и которое есть поэтическая возгонка (но не романтическая *разгонка*) подлинной жизни. (Кстати сказать, предпосланное «Лолите» и вполне рядовое для Набокова посвящение не стоит понимать как какое-то «оправдание»; семантически ближе тут — балансирование над пропастью, предложение прыгнуть с балкона, свойственное экстремально-нормальному состоянию влюбленности). Не для активации ли этого лирического излучения нужен рискованный сюжетный выбор «Лолиты»?

Ответ надо искать в стилистической плоскости, ибо «эротична» в искусстве, конечно, не фабула, а сама художественная материя; еще Эйхенбаум указывал, что вообще проблема эротики — это проблема стиля. Смешно смешивать искусство с реальностью, стилистический интерес — с сексуальной ориентацией автора. Когда б деяния Гумберта происходили в физическом мире, они вошли бы в противоречие с общественной моралью, были б преступными; но ведь даже такой уравновешенный и нравственно здоровый (то есть не играющий с романтическими личинами) человек, как Гёте, признавался, что ему не доводилось слышать ни об одном преступлении, совершающим которое он бы не мог себя *вообразить*.

Искусство — реальность мнимая, а искусство Набокова — даже вдвойне мнимая (и тут, как это ни странно, удвоение минуса опять дает своего рода плюс). Исследователи романа заметили, например, что Лолита умирает сорока днями позже Г. Г. (она — как бы его душа), что все события, происходящие после исчезновения Ло, хронологически-иллюзорны, а убийство Куилти — логически невозможно (в фильме С. Кубрика, снятом по сценарию самого Набокова, Гумберт простреливает женский портрет, за которым якобы прячется преследуемый им драматург)... Подлинная литература — такая среда, в которой всякое наивно-прямое моральное суждение созерцателя оказывается в конце концов посрамленным. Что далеко ходить за примерами — прочтите Чехова.

«„Неприличное“ бывает зачастую равнозначуще „необычному“, — говорит набоковский д-р Рэй, обнажая прием. Прием, потребный для того, чтобы войти в художественно активную, не успевшую остыть и затвердеть зону, застать жизнь в неожиданном ракурсе, освоить повышенный лирический жар и интонационную новизну той литературы, которая растет на пограничном, психоло-

гически сложном и не утомленном обильными всходами поле. Вот, скажем, Кузмин. Разве можно любить и понимать русскую поэзию, не любя и не понимая стихов Кузмина, не сопереживая его лирическому «я», не идентифицируя себя — так или иначе — с этим «я» гомоэротических стихов? Как тут быть? Единственно — поверив, что наше «я» неотделимо от мира, что оно «жадно ищет впитать в себя этот мир и стать им, делая его собою», как думал Анненский, который в 1903 году как бы предвосхищает «Лолиту»: «Стихи и проза вступают в таинственный союз. <...> Растет словарь. Слова получают новые оттенки, и в этом отношении погоня за новым и необычным часто приносит добрые плоды. Создаются новые слова, и уже не сложением, а взаимопроникновением старых. Вспомните хотя бы слово Лафорга *violupté* (из *violier** и *volupté*** — нечто вроде „карамазовщины“). <...> Наконец строгая богиня красоты уже не боится наклонять свой розовый факел над уродством и разложением. Мир, освещаемый правдивым и тонким самоанализом поэта, не может не быть страшен, но он не будет мне отвратителен, потому что он — я».

«Неприличная» художественная новизна — не что иное, как отражение «необычного», то есть нового человека. Как быть с европейским романом XX века, с подмигивающей амбивалентностью пола героинь любовных историй Томаса Манна или Германа Гессе, столь лолитообразно извлекаемых из отрочества героя при помощи серебряного карандашика друга детства? Дело тут не в психоанализе, а в стремлении искусства изобразить нового, сегодняшнего человека, — а не старый литературный штамп, — его изменившуюся психофизику, колеблющуюся гравитационную картину человеческих отношений, отменить геоцентрическую модель любовной истории.

В «Подвиге» Набоков описывает иллюстрацию из томика Мопассана: «Бель-Ами, усатый, в стоячем воротничке, обнажающий с ловкостью камеристки стыдливую, широкобедрую женщину». От каждого слова этого предложения, согласитесь, веет музейной затхлостью. Это то, что сдано в архив, списано.

И странной кажется мне пышнотелость дам,
Эмалевидная их белизна и нега.
Захлопни рыхлый том; они не знают там
Ни шага быстрого, ни хлопотного века...

И еще — из того же Александра Кушнера: «Спи, спи, не страшно спать, когда товарищ есть / По рыхлой тьме ночной, склоненный над работой...» *Товарищ* — необычное, новое слово для любовной лирики (хотя, разумеется, подготовленное — и «Даром», и музилевским «Человеком без свойств», и тютчевским «другом»), но как оно верно отражает происшедшие изменения, деформации, отставку Птолемеевых представлений о звездной механике отношений жен-

* Осквернять (фр.).

** Сладострастие (фр.).

щины и мужчины, их самих — изменившихся. Искусство идет на все, чтобы уловить и показать эту новизну. Литература хочет изменить ракурс, более того — сделать зрение всеохватным, многопозиционным, многосубъектным, посмотреть на жизнь изо всех точек, раздвинуть любые рамки:

И хотел бы я маленькой знать тебя с первого дня,
 И когда ты болела, подушку взбивать, отходить... <...>
 Я хотел бы отцом тебе быть: отложной воротник... <...>
 И сестрой, и тем мальчиком, лезущим в пляжный тростник... <...>
 И хотел бы сквозить я, как эта провисшая сеть,
 И сверкать, растекаясь, как эти лучи на воде,
 И хотел бы еще, умерев, я возможность иметь
 Обменяться с тобой впечатленьем о новой беде.

Не такой ли, как в лирике Александра Кушнера, только доведенный до шока, ракурс мы имеем в «Лолите»? Рискованный выбор Набокова — катализатор, ускоряющий превращение реального в художественное, обходной маневр, позволяющий преодолеть стилистическую, а значит, и этическую преграду. «Лолита» вовсе не сочинение о страсти педофила к нимфетке, а «книга великой любви». Но любовь в «Лолите» как бы переведена на ту «немецкую речь», в которую хочет уйти Мандельштам, чтобы найти обновление взгляда. Необновленный взгляд — слепота. Новизна, хотя и может, как мы видим, быть стимулирована «скандалностью», не связывается ею, преодолевает ее, уходит далеко вперед, чтобы там совпасть с иной новизной, пришедшей, быть может, с противоположной стороны.

Есть женщины, сырой земле родные.
 И каждый шаг их — гулкое рыданье. <...>
 И ласки требовать от них преступно,
 И расставаться с ними непосильно.
 Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,
 А послезавтра — только очертанье.

Почему эти такие далекие от «Лолиты» стихи приходят на ум? Что общего между мандельштамовским стихотворением и набоковской прозой? Только поэзия. И новизна. Трагическая перекличка. Что-то, что-то есть там такое, в этой истории девочки с теннисной ракеткой, женщины, умирающей при родах, что расставание с книгой о ней — непосильно...

ДВОЙНАЯ ТЕНЬ: ВОЗВРАЩЕНИЕ КУЗМИНА

Имя Михаила Алексеевича Кузмина, мирно скончавшегося весной 1936 года в ленинградской больнице имени Куйбышева и прилюдно погребенного на Волковом кладбище, трудно отнести к разряду «возвращенных имен». Его как бы и не отбирали. Мертвый член Союза писателей и Литфонда все эти десятилетия регулярно приносил государству гонорарный оброк своими переводами из Апулея, Боккаччо и Мериме, а его хрестоматийный «кларизм» торчал из любого учпедгизовского учебника литературы, словно хвостик пестрого галстука, впопыхах защемленного плотно закрытыми дверцами платяного шкафа.

Его просто сложили, как веер, и поместили в витрину подложной экспозиции русских сезонов, в ее фарфорно-балетный раздел, дозволив плоскостное полубессмертие на полотнах Сомова и Головина, на страницах ахматовской гофманианы, куда он вызван из небытия в рое эфемерных мотыльков-однодневок вроде «Коломбины десятых годов» («актерки» Ольги Глебовой-Судейкиной) и ее покончившего с собой поклонника («гусарского мальчика» и стихотворца Вс. Князева), как еще один забавный уродец периода загнивания и разложения:

Маска это, череп, лицо ли —
Выражение злобной боли,
Что лишь Гойя смел передать.
Общий баловень и насмешник,
Перед ним самый смрадный грешник —
Воплощенная благодать.

Что уж говорить об отношении к Кузмину казенных литературоведов и средней руки эстетов (какая разница — топорные поделки соцарта или экзотическое имя Черубины де Габриаек заставляет их отмахнуться от подлинного искусства), если даже Ахматова, склонная, по ее собственному признанию, писать на чужих черновиках, полуприсвоившая в «Поэме без героя» новаторскую интонацию, строфику и чуть ли не содержание кузминского «Второго удара» («Кони бьются, храпят в испуге, / Синею лентой обвиты дуги, / Волки, снег, бубенцы, пальба!»), не нашла менее страшных слов для того, чтобы помянуть одного из крупнейших поэтов века, к стати сказать, написавшего предисловие к первой книге ее стихов. Даже вообразив себе любую крайнюю степень бытового ужаса во взаимоотношениях этих людей, невозможно, мне кажется, извинить

художника, сводящего поэтическое в одну плоскость со «светским» и изображающего литературно-художественный мир 1913 года как театр марионеток и бал теней.

Тени ведь тоже могут быть разными. Одно дело — «милая тень» Анненского, являющаяся Мандельштаму в оранжереях Павловского вокзала в переломном для русской поэзии 1921 году. И совсем другое — тени и призраки ахматовского зазеркалья, обязанные знать свое место. Уже тот факт, что Ахматова воспринимает эту культуру как *прошлую*, исчезнувшую, преодоленную, говорит, как это ни больно звучит, о специфически советском (жалко сказать — «ждановском») сдвиге ее сознания. Не случайно ей так нравились Чаплин и Кафка. Формулировки ждановского постановления в ювелирном (и едва ли не пародийном) ахматовском эпосе просто переадресованы другим лицам — в том числе герою наших заметок. Вспоминая 1913 год, Ахматова приходит к выводам, аналогичным тем, которые делает послелагерный Заболоцкий в эпитафии своим приятелям-обэриутам: все рассыпалось в прах, все рухнуло, ничего не осталось в культуре, нет никакой связи между вчерашним и сегодняшним днем. Не говорю уж о Пастернаке, с его торопливой, холодерической «музыкой во льду».

Не сужу. Стараюсь лишь осмыслить феномен, возникший в середине столетия, когда крупнейшие наши литераторы — всерьез, а не в угоду даже идеологизированной власти — как бы перестали воспринимать *другую* культуру, сочтя ее прошлой и мертвой, в то время как именно в ней-то и сохранялась настоящая жизнь. Даже поэзии Анненского, к которому она всегда относилась с особым преклонением, Ахматова по существу отказывает в суверенном и непреходящем значении, считая ее лишь многоцелевой гениальной потенцией, уже реализованной поэтами ее поколения — поэтами высокой советской классики.

Мне представляется, что советская классическая поэзия (имею в виду прежде всего позднее творчество Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, Заболоцкого) есть поражающая своей тяжестью и величием, трагическая, непомерно разросшаяся и расширившаяся побочная ветвь нашей лирики. Эта вытянутая в сторону огромная ветвь слишком уж триумфальна, чтобы снова зазеленеть, пусть подлинно живые побеги; на ней сегодня растет разве что плесень соцарта и концептуализма. Основной же ствол, за которым будущее, — может быть, более тонкий, но зато и более жизнеспособный, — это *другая* поэзия, проходящая от Анненского и раннего Кузмина через молодые стихи Мандельштама, Ахматовой, Пастернака, через позднего Кузмина, через прозу Набокова — называю, разумеется, лишь основные точки ее стилистического маршрута. Эта поэзия была на долгие годы помещена в зону слепого пятна, в двойную тень — официального умолчания и литературской невосприимчивости, была при жизни сдана в музей.

Имена Кузмина и Набокова соседствуют здесь не случайно: другая литература — своего рода эмиграция от советской жизни, эмиграция в мнимое измерение самодостаточного и не знающего границ искусства, нечто вроде «русскоязычного» Острова Крым, вымышленного романистом Аксеновым. Но утопический остров

самодостаточного искусства кажется мне куда более подлинным и живым, нежели реализованная в действительности материковая антиутопия. У нас нет почвы, не разрушенной агротехникой тоталитаризма, но есть вольный остров литературы, выработавшей по отношению к матерiku особый стиль поведения. Без понимания этого стиля нельзя понять и позднего Кузмина.

Стремясь сохранить равновесие, рассудок и дар, эта литература не желает смотреть в ту сторону, преодолевает соблазн заглянуть в мрачные бездны тоталитарной Евразии. Дабы избежать ее завораживающего гипноза, осилить засасывающий водоворот, в котором исчезли даже Платонов с Булгаковым — гениальные, но словно закодированные Снежной Королевой тоталитарного (или антитоталитарного, что одно и то же) романтизма художники, — такая литература очерчивает вокруг себя меловую окружность. Очерчивание это свидетельствует о ясном осознании экзистенциальной опасности, исходящей от агрессивной и зараженной материковой материи. Отворачивание тут не есть следствие малодушия, а очерчивание не является оберегом. Материк горячо дышит в затылок всякому ее слову.

Такая литература элитарна и индивидуалистична, но ее элитарность и нацеленность на отдельного человека наполняются (на фоне рокошущего идеологическими гусеницами континента) отчетливо гуманистическим и демократическим смыслом. Элитарность — единственное спасение, единственный путь сохранения человеческих ценностей. Путь Замятина, Орузлла и Хаксли ведет пряником в тоталитаризм, ибо материализовавшиеся антиутопии начинают наперебой присваивать догадки этих писателей. Антиутопия — место, которое есть. Жанр антиутопии — плоский, вульгарный реализм XX века, методическое пособие для созревающего диктатора. А «высокая классика» невольно становится аккомпаниатором побед и свершений параноидальных ефрейторов и недоучившихся семинаристов, драпируя их преступления в пурпур высокой трагедии и невольно обслуживая таким неправомерным завышением их честолюбие.

На фоне этой сценической трагедийности островная литература кажется нетрагичной для невнимательных глаз, не замечающих, что прекрасный остров искусства (и шире — прекрасный мир) — трагичен по определению. Гармония всего лишь умеет ассимилировать и растворять трагедию, переводить ее на эстетический уровень. Зримо, поверхностно трагедийна как раз дисгармоническая литература — искореженная, подмятая тоталитарным мышлением, способным разглядеть лишь сюжетно-идеологическую поверхность, но не способным проникнуть внутрь художественной структуры.

Разве мы не слышим с каждой второй страницы, написанной о Набокове жителями материка, странных претензий, поразительно похожих на те, что Ахматова предъявляет Кузмину? С точки зрения континентальных туземцев он, Набоков, конечно же — «баловень и насмешник», погрязший в «смрадных грехах» самовлюбленности и сладострастия, ибо ветхие одежды советской классики, в кои его пытаются облачить, лопаются на нем в самых неподходящих местах. Агонизирующая служилая критика видит лишь искривленный, кошмарный мир, где полноценное, здоровое и совершенное всегда и во

всех смыслах хуже искалеченного, безносого и больного. Все ее домыслы — плоды типично советского, страшного и одновременно жалкого, дисгармонического и поверхностно-трагедийного мировосприятия, *козьиные лесни*. Прав поэт — «...никогда не надо осуждать / Людей, особенно советских», но пора и им помолчать. Теперь, когда к нам не шлют «инструктора с последней установкой», ангажированность мифами тоталитарного романтизма выглядит особенно отвратительной.

Одним из таких мифов оказывается, увы, и миф о «неслыханной простоте», являющейся по существу лишь более уважаемым, чуть усложненным вариантом лозунга «Искусство должно быть понятно массам». Подинное искусство всегда элитарно, всегда пребывает внутри меловой окружности. Им движет не желание стереть эту черту, а надежда на расширение элиты, на увеличение числа людей, способных эту черту переступить. Искусство не идет к людям, оно не умеет выйти за свои собственные пределы, но оно может манить человека в себя.

Исследователь архитектуры Е. Кириченко так, например, пишет о художественном явлении, одноприродном осуждаемому нами литературному направлению, — о стиле модерн: «В его образах нет... общедоступности. Его композиции рассчитаны на подготовленного человека. <...> Аристократизм модерна... — оборотная сторона его демократизма... Модерн хочет повысить всех до уровня избранных».

Элитарна в этом смысле и лирика Кузмина. Популярности, сколько-нибудь отражающей его значение для русской поэзии, он не обрел. Впрочем, он за ней и не гнался. Вот уж кто не мечтал стать нобелевским лауреатом (типично советская, к слову сказать, мечта)! Вероятно, ему была понятней и ближе мысль Родена: «Самое главное для художника — быть взволнованным, любить, надеяться, трепетать, жить». Он спешил не за славой, а за молодостью и новизной. В двадцатые годы не друзья-«мирискусники», ставшие всемирными знаменитостями, приковывают его внимание, а почти неизвестные молодые живописцы и графики из группы «13». И нет никакой неестественности в соседстве поздних стихов этого «мэтра» с первыми выступлениями обэриутов на страницах сборников ленинградского Союза поэтов.

«Или популярность, или дальнейшее творчество, — пишет он в статье 1922 года, как бы подключаясь к разговору, начатому в свое время Баратынским и Пушкиным. — Творчество требует постоянного внутреннего обновления, публика от своих любимцев ждет штампов и перепевов. <...> Как только зародилось подозрение в застое, снова художник должен ударить в самую глубь своего духа и вызвать новый родник — или умолкнуть».

Кузмин многим пожертвовал на этом трудном пути, не все его «новые родники» оказались живыми, но в итоге он предстает перед нами одним из тех редких поэтов, чье позднее творчество не уступает раннему, соперничая с ним не только в мастерстве, умудренности, «простоте», но и, что самое главное, в волшебстве, в упругости поэтической новизны, так что не юбилейная медная музыка заставляет нас обратить к нему голос его же строчек:

Раскройся, веер, плавно веи,
Пусти все планки в ход, —

а естественная потребность в этих планках для сегодняшней поэзии и сегодняшнего читателя. Это *высокие* планки. Раскроем же веер, отправленный было в литературный музей.

...На перегоне между Гантиади и Гагрой — там, где стальная дорога одолевает ущелье, прорытое резвой речкой, — остывший уже было, пресмыкающийся состав, выскальзывающий из одного угольного тоннеля, чтобы через восемь секунд скрыться в другом, внезапно оказывается на воле, на воздушном мосту, плывет в пылании ослепительного черноморского лета — среди только что выкрашенных кипарисов и уже выгоревших тополей, среди известковых башенок сталинского курортного «Liberty», в спиртовом растворе горячего солнца, в виду теплого греко-латинского моря, оживленного ячеистой белизной и сиюминутностью двух или трех пассажирских суденьшек... Самозабвение новизны! Остров Любви!..

Даже после того, как вагон снова войдет в тесную каменную трубу и с лицевого эпитетия слетит животворный жар, сияющее великолепие будет еще какое-то время сохранено засвеченной сетчаткой нашего глаза, а после, обернувшись, мы станем вглядываться в гаснущее свечение, в отдаленные отсветы, пока не наступит полная антрацитная чернота...

Это воспоминание оживает в памяти, когда я пытаюсь составить общее впечатление от поэтического пути Кузмина, начавшегося белым полднем «Сетей» (1908) и завершившегося ночной катакомбой книги «Форель разбивает лед» (1929), повернутым вспять зрением, старающимся поймать последние блики исчезнувшего яркого прошлого, удержатъ погружающуюся на дно Атлантиду, сбережь утраченный Остров. В промежутке Кузмин опубликовал несколько стихотворных книг: «Осенние озера» (1912), «Глиняные голубки» (1914), «Вожатый» (1918), «Эхо» (1921), «Нездешние вечера» (1921), «Параболы» (1923), «Новый Гуль» (1924) и др., но те, первая и последняя, разделенные двумя десятилетиями, оказались главными, написанными навсегда, не похожими ни на какие иные и друг на друга. Эти две книги стихов расположены как бы на разных полюсах, вернее сказать: первая — в точке кипения, а последняя — в точке замерзания. Поэтому, в отличие от остальных сборников Кузмина, в этих двух — почти нет воды, посредственности, безжизненной стилизации и пустого версификаторства.

Увы, Кузмин — неровный поэт. Так же, как он не заботился о славе и популярности, он, кажется, не очень заботился и о качестве своих книг, позволяя им подчас скатываться до уровня девичьего стихотворного альбома. Боюсь, он даже совершенно не интересовался собственным поэтическим бессмертием, — редчайший случай в отечественной поэзии! — нигде в его стихах нет даже намека на такой интерес. Он просто жил, пыл по течению, ехал, куда везли, феноменальным образом превращая все это в поэзию.

Кузмин никогда не был машинистом, кондуктором, контролером, не носил фуражку с кокардой из латунной символистской

латыни и галуны властителя дум. Его «символизм», а потом «Кларизм», а потом «эмоционализм» — не более чем дань журнально-литературной моде, всего лишь игра. Он всегда был только рядовым пассажиром. Как и вся «смысловая», психологическая лирика XX века, его поэзия сошла с вагонных страниц «Анны Карениной».

Но в отличие от Анненского, одиноко стоящего в вокзальной толпе, пробирающегося сквозь полночный общий вагон; в отличие от мандельштамовского «рядового седека», движущегося от «хаоса» к «хаосу», от умозрительно-высокого растворения в павловском литературно-музыкальном элизуме — к страшному бытовому желанию затеряться в мешковинном айдесе имперского зала ожидания; в отличие от Пастернака с его «несгораемым ящиком» и пантеистическим чтением Библии в волостных поездах, Кузмин — пассажир европеизированного купейного вагона; он всегда в купе, в купе, в компании, в кругу своих живых и мертвых друзей:

Уезжал я средь мрака...
Провожали меня
Только друг и собака.
Паровозы свистели...
Так же ль верен ты мне?
И мечты наши те ли?

Чуткое ухо услышит в этих строчках локомотивную переключку на всей дистанции — от «Кипарисового ларца» до «Воронежских татрадей», но отметит и разницу — ничего себе «только!» Он избалован. Он всегда окружен друзьями. Здесь как бы нет места трагедии. Но мы не оговорились выше: друзьями, живыми и мертвыми. «Кто выдумал, что мирные пейзажи / Не могут быть ареной катастроф?» — спросит под занавес сам Кузмин. Ареной катастроф станет блистательный Санкт-Петербург и Атлантида-Россия.

Но вернемся к нашей черноморской метафоре. Поезд «Россія», в котором ехал Кузмин, вынырнул из одного сумрачного тоннеля в 1908 году и нырнул в следующий в году 1914-м. Какое ослепительное семилетие! В 1908 году... Но нет, одно перечисление имен и событий, названий книг и статей, спектаклей и выставок заполнило бы всю толщу книжки, которую читатель, возможно, держит в руках. Литература, изобразительное искусство, театр, музыка переживают невиданный расцвет, прихотливо сплетаются друг с дружкой, приходят в гармонию с вещным миром. После пресненских баррикад и ревельских виселиц устанавливается и крепнет «человечий стиль» жизни. Кажется, вот-вот осуществится мечта о золотом веке России, мечта о нормальной стране.

Но Август Четырнадцатого поджигает бирфордов шнур, а Август Двадцать Первого подводит окончательную черту. Великолепное передовое искусство, утратившее погибшую почву, оказывается как бы в подвешенном состоянии, неестественность и дисгармоничность которого и приводят в конце концов большую часть этого искусства к распаду, романтизации, к «авангардным» шорам и косоглазию. Кавалерийская легкость этических и эстетических суждений военного цензора, благодаря стараниям которого второе издание «Сетей» (1915) вышло в свет с поглотившими едва ли не

половину текста купюрами, зримо свидетельствует о приближении зры варварского единомыслия и тотальной шереножности. Через пятнадцать лет другой цензор вычеркнет из «Форели...» стихотворение о кронштадтских казнях, о том, что самый близкий Кузмину человек — Юрий Юркун, взятый большевиками в заложники, оказался тогда, к счастью, «восьмым», а не «каждым десятым» — расстреляным. А через двадцать — начнется поголовное отлавливание и уничтожение приятелей Кузмина, изловчившихся пережить Карпаты, братоубийственную войну, петроградское ГубЧК... Но все это еще впереди. А пока — 1908 год:

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
 Шабли во льду, поджаренную булку
 И вишен спелых сладостный агат?
 Далеk закат, и в море слышен гулко
 Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад. <...>
 Дух мелочей, прелестных и воздушных...

Молодой Кузмин, открывший секрет *прекрасной ясности*, основанной на лирической значимости мелочей, словно не устает перебирать четки: «дух мелочей», «милые вещи», «милые мелочи», «веселая легкость», «милая резвость», «затеи», «забавы», «бездумное житье», «милый вздор»... Он как бы готов согласиться с обвинениями в никчемности, вздорности своей музы. Это «Шабли во льду», вновь появляющееся через тридцать страниц, —

Вместе визиты, — на улицах грязно...
 Так любовно, так пленительно-буржуазно!
 Мы верны правилам веселого быта —
 И «Шабли во льду» нами не позабыто, —

ничем, кажется, не отличается от бульварно-гастрономических «ананасов в шампанском». Ахматова, сказавшая П. Лукницкому по поводу замечательного мандельштамовского «Морожено!» — «не терплю», так, вероятно, все это и понимала: показателен ее отзыв о кузминской «Форели...», сохраненный Л. Я. Гинзбург, — «очень буржуазная книга».

Но нет! Что-то подсказывает нам: связь тут устанавливается с высокой литературой — с прозой Зощенко (как раз это «пленительно-буржуазно»), с самой же ранней Ахматовой («на блюде устрицы во льду»), с лирическим романом Пушкина («перед ним — ростбиф окровавленный»). И, конечно же, с русским XVIII веком — с эпикурейскими державинскими *затеями* и *забавами*, с «безделками» сановных сентименталистов (в сущности — «эмоционалистов»)... Где грань, отделяющая, говоря словами Набокова, «сияющую улыбку беспредельного удовлетворения», которую порождает в читателе подлинное искусство, от «своего рода блаженства», доставляемого сочинениями, скажем, Северянина или Чернышевского?

Может быть — там, где мы перестаем чувствовать за поэтической «глуповатостью» ум и сердце собеседника-автора, там, где «испанский» намордник лирического героя срывается с лицом стихотворца, не оставляя зазора, там, где нет осознанной амбивалентности, создающей зацепку для читательского подключения? «Я,

гений Игорь Северянин», — объявляет нам плоскостная литература, в то время как подлинная поэзия осознает свою врожденную «глупоумость», не прячет ее, играет ею, внимательно отслеживая эту двусмысленную и божественную странность.

Ты — легкий, разноцветный и прозрачный,
И блестящий, когда я огонь в тебе зажигаю.
Без огня ты — картонный и мрачный:
Верно ли я твой намек понимаю?
А предсказание твое — такое:
Взойдет звезда, придут волхвы с золотом, ладаном и смирной,
Что же это может значить другое,
Как не то, что пришлют нам денег, достигнем любви,
славы всемирной, —

обращается Кузмин к детской игрушке — картонному домику, подаренному ему уехавшим другом. Именно амбивалентность интонации, отражающая подвижную гамму чувств и какие-то неожиданные условности во взаимоотношениях текста и автора, не дает нам права заподозрить Кузмина в тупой мании величия. Стихотворение Кузмина — не железный робот, беспрекословно выполняющий команды автора, напролом осуществляющий заданную ему программу, а как бы живое существо, которое может вдруг заартачиться, надуться, не согласиться, которое автору нужно убеждать, брать за руку, уговаривать, успокаивать... Оно может, точно чем-либо взволнованный человек, вдруг заикнуться на одном прилагательном («дорогими руками», «дорогая загадка»), приставляя его к первым попадающим под руку существительным, сделаться косноязычным, начать молотъ вздор...

Психологизм лирики Кузмина — не столько в том, что она подмечает и изображает «мелочи» человеческого поведения, сколько в том, что сама ее интонация, ритмика, метрика, сама ее версификация в целом — человекоподобна, как, например, человекоподобны формы сооружений архитектурного «арт нуво», спроектированные «изнутри — наружу». «Форма плана и объема не задана изначально, а вытекает из особенностей пространственно-планировочной структуры сооружения», — пишет Е. Кириченко. Так и в лучших стихотворениях Кузмина ритм и стихотворный размер перестают быть коробкой, льнут к интонационному телу:

Переходы, коридоры, уборные,
Лестница витая, полутемная;
Разговоры, споры упорные,
На дверях занавески нескромные.
Пахнет пылью, скипидаром, белилами,
Издали доносятся овации. <...>
Сладко быть при всех поцелованным
С приветом, казалось бы, бездушным,
Сердцем внимать окованным
Милым словам равнодушным...

Не правда ли, словно сама жизнь ворвалась сквозняком в стихотворный текст, взлохматила его, полуотменила размер? Какая уж тут «мешковатость»? Современная одежда, не сковывающая

движений! Кто еще мог так написать в 1907 году, сослаться на запах белил, скипидара и пыли в любовном стихотворении? Разве что Анненский с его «Прерывистыми строками»... «Скука, — пишет Анненский в письме Е. М. Мухиной, — это сознание, что не можешь уйти из клеток словесного набора, от звеньев логических цепей, от навязчивых объятий этого „как все“...»

Как раз поэзия Анненского и Кузмина сделала в начале XX века первый и самый решительный шаг в сторону от этого «как все» — в сторону психологически осмысленных мелочей и будничного слова, в сторону живой интонации — шаг, сравнимый, может быть, только с пушкинской революцией. Вся последующая русская лирика без него просто непредставима. «Каждая малость», поднимающаяся в своем «прощальном значении» в пастернаковском «Марбурге», и есть синоним подлинной лирической высоты. И наоборот, «настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение, — пишет Кузмин, — почти всегда приводят к умиленности Св. Франциска, комическим операм Моцарта... Недоразвитые или дурно понятые — к бряцанию, романтизму и Вагнеру». К идеологизированному, сказали бы мы, искусству...

Поэзия еще тем хороша, что всякая подлинная дверь в нее сразу распахивает огромный и вечный лирический универсум. Он весь словно живет в каждой настоящей своей частице, как, по домыслам современных физиков, любая точка пространства содержит в себе полную информацию о всей Вселенной. Воздух поэзии дрожит от сравнений.

Двойная тень дней прошлых и грядущих
 Легла на беглый и не ждущий день, —

говорит об этом молодой Кузмин. Он и в последние свои годы стремится сохранить высокую моцартианскую концепцию мира, но теперь это не стягивание прошедшего и грядущего в беглое настоящее, а, напротив, вытеснение невыносимого сегодняшнего в лучшее будущее и лучшее прошлое, вернее — создание некоей всевременной амальгамы искусства и жизни:

Держу невиданный кристалл,
 Как будто множество зеркал
 Соединило грани.
 Особый в каждой клетке свет:
 То золото грядущих лет,
 То блеск воспоминаний.

Образы зеркала, ледяной пленки, стекла имеют особое значение в поэтике позднего Кузмина. И дело здесь не только в гностических увлечениях поэта. Форель, разбивающая лед, — конечно же, и любовное упорство, добывающееся взаимности, но, прежде всего, это стремление вернуть, воссоздать, восстановить мир, оказавшийся вдруг за непреодолимой прозрачной преградой смерти и разрушения. Это не столько бегство из настоящего, сколько желание унести настоящее в прошлое, контрабанда. Потайные ходы немецкого экспрессионистического кинематографа и манновские спиритические сеансы приобретают в «Форели...» особый интимно-геро-

ический смысл, ибо используются для хождений в личное прошлое, отрезанное от Кузмина минными полями революции и мировой войны (этих «богемских лесов вампиров»).

Есть у меня вещичка,
Подарок от друзей.
Кому она приснится,
Тот не сойдет с ума.
Безоблачным денечком
Я получил ее,
По гатям и по кочкам
С тех пор меня ведет, —

пишет Кузмин о некоей «вещичке» — вероятно, граммофонной пластинке, которая моцартовской мелодией как бы гарантирует ему вечное общение с его живыми и мертвыми «незримыми друзьями»:

Пускай они в Париже,
Берлине или где, —
Любимее и ближе
Быть на земле нельзя.

Полуброшенное на ветер «или где», означающее по существу — *нигде*, как и зеркально-звуковое дрожание голоса («на земле нельзя»), скажет нам, может быть, больше, нежели поверхностный оптимистический «смысл» высказывания. Как и не названная в тексте «вещунья» (а стоит назвать, предупреждает Кузмин, — «разобьется / Сейчас же пополам»), латентная и непроявленная эмоция здесь — двузначна, амбивалентна. Это трагическое жизнеутверждение, жизнеутверждающая трагичность настоящей поэзии. Гармония, творимая из дисгармонии. При всем их интонационном отличии нельзя не заметить стилистическую тождественность этих стихов ассоциативной поэтике «Кипарисового ларца»; это одна и та же гармоническая поэзия нашего века.

Постскриптум. Есть ослепительно-солнечный, дневной Кузмин. Есть Кузмин ночной, глянцево-черный. Но есть еще и Кузмин *серый*, провальный и тривиальный. Некий *Кузьмин*... «Литфонд разослал отпечатанные на машинке повести с приглашением на похороны члена Союза писателей „Кузьмина М. А.“, — вспоминает Л. Я. Гинзбург. — Кроме грубости и невежества... в составлении текста принимала участие еще хитрость». Не могу отделаться от ощущения, что некая хитрость (кроме С. С. Куняева и Е. В. Ермиловой) принимала участие и в составлении двух первых книг Кузмина, вышедших на его родине после шестидесятилетнего перерыва.*

Хитрость эта состоит в том, чтобы представить Кузмина как можно более «русским» и «волжским» и как можно менее петербургским и культурным. Увы, сие возможно лишь за счет предпоч-

* Кузмин М. Стихотворения. Поэмы. Ярославль, 1989; Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989.

тения, отданного плоским и мертвым его стихам. Читатель получил в первом случае существенно искаженного, а во втором — совершенно обезображенного поэта, которому словно бы повторно вставили мягкий знак в середину фамилии, заgrimировали и погребли. Остается надеяться на то, что третья волна составителей избежит подобного размягчения.

1990

ТОТ АВГУСТ

В 1921 году Осип Мандельштам написал стихотворение «Концерт на вокзале»... Если читатель лежит на диване, сидит в кресле, я попрошу его встать, подойти к полке, отодвинуть стекло, взять книгу. Если же он — в дребезжащем трамвае, лучше отложить чтение...

О чем эти стихи? О концертах, дававшихся до мировой войны в помещении Павловского вокзала, которые позже поэт опишет в прозаическом «Шуме времени»: «...в Павловск, как в некий Элизий, стремился весь Петербург»? Да, такова декорация: огромный парк, вокзал, паровозные свистки, скрипки... Но если в прозе все сказано ясно и недвусмысленно, то стихи — загадочны; нам трудно определить в них даже с элементарной фабульной топографией — их лирическая сцена как бы разнесена во времени и пространстве:

На звучный пир в элизиум туманный
Торжественно уносится вагон:
Павлиний крик и рокот фортепьянный.
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.

Если мы в Павловске, подле «огромного парка», то уже на «звучном пиру», и неясно — куда еще уноситься вагону? Или, может быть, мы — на Царскосельском вокзале в Санкт-Петербурге, а вагон уносится в Павловск? А может быть, слово «элизиум» следует здесь понимать в прямом значении — загробной страны?

Перед нами какое-то двоящееся, троящееся изображение, наложение фотографических снимков вокзалов... Стоит ли вообще распутывать стиховую паутину, искать прочного смысла в этих стихах? Может быть, в их основе лежит иррациональное, «заумное», абсурд сновидения? «Это — сон», — как бы подсказывает лирический голос... Но что нам даст такая подсказка? Мы ведь имеем дело с поэзией — то есть не с проверенной информацией, а с эмоциональным высказыванием, смысл которого не лежит на поверхности.

Каково здесь эмоциональное содержание: успокоительная констатация состояния сна, снимающая абсурд кошмара, или же, наоборот, — малодушная попытка бодрствующего убедить себя в естественно преходящей иррациональности окружающего? Как нам это узнать, если смысл поэтического высказывания вовсе не равен смысловой сумме словарных значений слов, из которых это высказывание составлено? И не случится ли так, что, подвергнув сомнению прямую заявку на иррациональность («это — сон»), мы вступим на еще более зыбкую почву — непознаваемого и «заумного»?

Нет. Мандельштам недаром называл себя *смысловиком*. Поэзия познаваема. Все дело в читателе, в адекватности его понимания, в его способности пройти всю толщу контекста. Для читателя невежественного, воспринимающего лишь поверхностный смысловой слой, поэт — заумен и темен: как это — небо может кишеть червями, звезды разговаривать? Само название и фабула стихотворения для такого читателя — абсурд, бред, заумь, придумка; он твердо знает, что на вокзалах не бывает скрипичных концертов, — разве что духовая, полувоенная, вполне целевая музыка... Процесс понимания стихов лишен всякого иррационального привкуса, основан на простой грамотности.

Собственно говоря, нет никакой особой «заумной» поэзии, а есть просто литература, которая симулирует «заумность» в поверхностном слое, создает иллюзию загадочного объема на плоском холсте первого — словарного — смысла. За таким холстом нет никакого волшебного театра папы Карло, лишь паутина и пыль. Подлинная же поэзия — прозрачная (разумеется, лишь для острого зрения) толща; смысловой объем, ожидающий читательской пронизательности и оживляемый ею; емкость, из которой вода читательской пронизательности возвращается вином прозрения, — но, в отличие от канского феномена, в этой божественной химии нет ничего сверхъестественного, если не считать таковым вообще демиургическую, созидательную функцию человека.

Прозрачность такого лирического объема, достигаемая сотворчеством автора и читателя, и есть причина эстетического наслаждения, катарсиса, снятия трагедии — трагедии, в случае «Концерта на вокзале», почти античной — с ночным хором и пением Аонид, — трагедии, отчетливо слышимой даже на образном, фонетическом и эмоциональном уровнях стихотворения...

Куда же мы опоздали? Почему музыка звучит нам «в последний раз»? Идет ли здесь речь о жалости к исчезающему прошлому — довоенной ганзейской (санкт-петербургской) жизни, блещущей будничными ценностями европейской цивилизации — от тенниса и альпийских сливок до «нравственного стержня» Канта и живописи импрессионистов? О жалости, пронесенной Мандельштамом через всю жизнь — до замечательных поздних стихов «Я пью за военные астры...»? Или шире — о конце «хрупкого летосчисления» христианской эры, ощущением которого пронизано все творчество поэта 1917—1925 годов? Да, это второй и третий, скажем, смысловые слои.

Погружаясь глубже, мы заметим, что речь идет прежде всего о русской поэзии. Каждая скрипка лексического строя стихотворения полна подсказок: державинское сочетание червя и Бога, «звезды» Лермонтова, «пир» и «элизиум» Баратынского и Тютчева, «железный мир/век» Баратынского и Блока... Но теснее всего лексический строй «Концерта на вокзале» связан с Иннокентием Анненским, который и умер-то на ступеньках Царскосельского вокзала в Санкт-Петербурге (куда — из Павловска — сдвинута Мандельштамом сцена трагического концерта), который и жил-то — словно в вагоне и на перроне, среди паровозных свистков и кочующих толп, *ночевал* в поездах. «Слит», «так», «нищенски» — его лексика; а «рочот фортепьянный» и «запах роз» — почти цитаты

из его стихов. Да и сама «милая тень», ассоциирующаяся с ним, завещана Анненским:

Моей мечты бесследно минет день...
 Как знать? А вдруг, с душой подвижной моря,
 Другой поэт ее полюбит *тень*
 В нетронуто-торжественном уборе...
 Полюбит, и узнает, и поймет,
 И, увидав, что тень проснулась, *дышит*, —
 Благословит немой ее *полет*
 Среди людей, которые не *слышат*...

Обратим внимание на синонимическую параллельность — дыхание, музыка, слух, поэзия...

Тризна «милой тени», прощальный концерт Аонид, есть тризна русской лирической музыки, в значительной мере персонифицированной как личная тень Анненского. Анненский словно солирует в этом хоре — как самое близкое, дорогое и значимое, как «родная тень». Голос Анненского — последний голос исчезающей музыки, он — «последний поэт» шествующего «железного века». «Концерт на вокзале» — не воспоминание и не сон, а лирическая съемка реальности — вымерших, лишившихся музыкальной жизни металлических конструкций 1921 года. Музыка поэзии отлетает, поэтому больше «нельзя дышать» (ср. у Блока: «дышать нечем»). Звезды молчат. Манделъштаму кажется, что он опоздал на поезд Евтерпы, что между ним и «милой тенью» спущен железный занавес, стеклянные сени («упираюсь!»), непроницаемая мембрана. Бытие рассечено на «здесь» и «там». Вход в элизий закрыт, ибо пропуск туда выписывается на земле. Даже умерев, поэт не получит этого пропуска, поскольку лишен дара музыки-поэзии; ее больше нет в нас, она — «над нами». Смысл жизни утрачен. Таково экзистенциальное переживание лирического я в этом стихотворении. Возможен ли здесь катарсис?

В провидческой и трезвой, но тем не менее оптимистической статье «Деятнадцатый век» (1922) Манделъштам выражает надежду на то, что удастся сдержать иррационализм надвигающейся эпохи, «европеизировать и гуманизировать» двадцатое столетие, в жилах которого «течет тяжелая кровь чрезвычайно отдаленных монументальных культур, может быть, египетской и ассирийской», — рационалистическим разумом энциклопедистов; «согреть его телеологическим теплом». В отличие от статьи, «Концерт на вокзале» кажется безвыходно трагедийным, не дает обнадеживающих рецептов. И все же в нем есть ключ к прояснению и снятию, к отысканию личного смысла жизни субъекта речи — двоящаяся, самая значимая и самая «обиженная», «милая тень» Анненского... Но амбивалентный смысл этой *овидиевой обиженности*, а значит, и путь к катарсису, мы уясним лишь в сравнении с горациевой успешностью, к изучению которой нам и пора перейти.

Каков внешний повод манделъштамовского стихотворения? Кто уезжает в последнем вагоне? Кто не опоздал?.. Ответ очевиден.

Двойная смерть августа 1921 года произвела на современников неизгладимое впечатление, была понята как символ конца, как

предназначение «последнего катаклизма». «Трудно себе представить двух людей, более различных между собою, — пишет Ходасевич, но, — ...в самой кончине их и в том потрясении, которое она вызвала в Петербурге, было что-то связующее».

«Блок был велик, Блок был гениален, — вторит Ходасевичу Голлербах. — Он был Пушкиным нашей эпохи. В нем было нечто божественное, и — не побоюсь выговорить до конца — он был полубогом, как Петрарка, Данте, Гёте. Гумилев не был ни в каком смысле велик. И не был гениален. Он был по характеру своего дарования полным антиподом Блоку. Блок вещал, Гумилев придумывал, Блок творил, Гумилев изобретал... <...> Очень мало связи между цветком и пчелой... между кротом и солнцем. Но пчела питается соком цветка... И в глазах даже мертвого крота отражается лучезарное солнце... <...> Мы не знаем, что происходит в мире тайных сил... Может быть, та самая коса, которая скосила Блока, рукояткой своей ударила насмерть Гумилева; может быть, смертный час Блока... рикошетом убил Гумилева».

Так писали наиболее трезвые и наблюдательные современники. В представлении же людей с иррациональным и уже почти ассирийским (см. выше) мышлением тот август был поистине *Тотом Августом* — египетским богом мудрости, счета и письма; Джехути с головой ибиса; богом луны; писцом, записывающим дни смерти людей, взвешивающим сердца умерших, охраняющим каждого покойника и ведущим его в Царство мертвых; архивистом и библиотекарем; Гермесом Трисмегистом. В их понимании этот «серебряный Атон» и убил «серебряный век» русской поэзии.

Традиция высокой классики тоталитарной эпохи строит подлинный храм в честь этого бога (демона?). Атрибут Тота — палетка писца — становится (у Ахматовой и ее последователей, отчасти у Бродского) значком избранничества, а *герметичность* стихов объясняется ценностью («симпатические чернила» и прочая алхимическая премудрость, которую не следует путать с химией, рассмотренной нами выше). Убив главных поэтов поверхностного слоя, Тот Август директивно ввел в нашей поэзии плоскопараллельную тайнопись, двойное дно, азиатское (архаическое) загадывание загадок — нашедшие свое наивысшее воплощение в строфических мавзолеях «Поэмы без героя» и не имеющие ничего общего с тайной объема, о которой мы говорили применительно к стихам Мандельштама.

«Началось „Одой на взятие Хотина“ (1739), кончилось августом 1921 года», — суммирует Н. Берберова в книге «Курсив мой» ощущения очевидцев. Речь идет не о разломе истории, который был бы, конечно, помечен ноябрем 1917-го, а о конце «двухсотлетнего периода русской литературы», то есть о конце как раз периода *европеизированной* русской литературы. Важно отметить здесь существенное отличие позиции Мандельштама, увидевшего призвание своего поколения именно в том, чтобы внести на ново-египетский материк истории ценности европейского рационализма, ценности вечной (то есть — «старой») культуры. Вопрос был поставлен так: сможет ли культура «гуманизировать» эту грядущую Ассирию, хотя бы сохранить в себе «телеологическое тепло», или это тепло будет из нее выстужено?

Тот Август и подсказал (солгав!) самый неутешительный ответ. Вернее, он как бы снял сам вопрос... Дело, конечно, не в Гумилеве, убитом «рикошетом», а в Блоке. Почему его смерть кажется современникам эсхатологической катастрофой, событием, превосходящим по своему значению (судя по резюме Берберовой) даже гибель Пушкина? Им показалось, что это доселе очевидное гуманистическое тепло классической русской поэзии, с которым следовало бы войти в Тетра incognita, было наваждением; оно развеялось, как только руки Блока разжались. Да и сам этот «живой Лермонтов» (выражение Гумилева) умер, начертав на своей грифельной доске первую клинопись нового Междуречья — «Скифы».

Впечатлила не столько двойная (суммарная) смерть Блока и Гумилева, сколько квадратная (возведенная в степень) смерть Блока — смерть мертвеца, «носферату». В 1921 году умерла гальванизированная мумия поэзии XIX столетия. В поэтическом смысле искусство Блока было розовощеким вампиром, питавшимся кровью прошлого века; вампиром — обворожительным и прекрасным, казавшимся олицетворением вечной свежести, юности, самой жизни; вампиром, в которого нельзя было не влюбиться (все и влюбились!). Но осиновый кол, забитый в это манящее лирическое тело «настоящим Двадцатым Веком», вовсе не обратил эту плоть в дух. Стало «нельзя дышать»... «Как изменился Блок. Как страшно и какой дух тления», — описывает Кузмин в дневнике похороны поэта. Но то же случилось и с поэзией Блока, как только организующее поле его земной личности оказалось выключенным. Все словно распалось.

Остался туманный призрак — вечный спутник неразборчивой юности, которая столь обременена плотью, что видит плоть даже там, где ее нет. Взрослые же современники ужаснулись, не найдя тела лирического вампира. А поскольку вампир был до краев наполнен поэтической кровью «двухсотлетнего периода» русской литературы, то они усомнились и в реальном существовании всей русской поэзии. Во всяком случае, сочли за благо признать ее кончившейся. Она как бы умерла *внутри* Блока.

На самом деле, разумеется, кончился только сам Блок, сразу перейдя в литературный музей, где каждое слово подшито и пронумеровано. Никто из больших русских поэтов не оказался столь подходящим для девственного лежания в паноптикуме музейной витрины. С Блока можно делать фотографии, слепки, отливки, но он не участвует в последующем биосинтезе литературы: ни один атом его тела не ушел в почву, не прореагировал, не включился в молекулярную формулу нового поэтического вещества. О Блоке помнит стихотворец, но не помнит стих, слово. Слова надо согнать в большую толпу, чтобы они наконец припомнили Блока.

Блок — *святой*. И дело тут не в канонизации, а как раз в нетленности, в химической инертности благородного металла: все связи собраны внутрь, уравновешены, нерушимы. Как Св. Себастьян, он принял в свое тело все стрелы, летящие из прошлого века, а сам не выпустил ни одной. Это подвиг. Вообще, «доблесть», «подвиг», «слава» и «горестная земля» — не пустые слова, когда мы говорим о Блоке. Блок — гений, хотя бы уже потому, что литературным способом стал для каждого из нас личным, внелитературным другом. Как его не любить?

«О человеке печалятся... — пишет Тынянов (статья «Блок», 1921 год). — Литераторы и художники вспоминают о случайных мимолетных встречах... так вспоминают о деятелях давно прошедших эпох... <...> ...об этом *лирическом герое* и говорят сейчас... Его уже окружает легенда, и не только теперь — она окружала его с самого начала, казалось даже, что она предшествовала самой поэзии Блока, что его поэзия только развила и дополнила постулированный образ... Все полюбили лицо, а не искусство».

А какво же искусство?

«Перед нами, — продолжает Тынянов, — давно знакомые, традиционные образы; некоторые из них (Гамлет, Кармен) — стерты до степени штампов... Образы его России столь же традиционны; то пушкинские... то некрасовские... Тема и образ важны для Блока не сами по себе, они важны только с точки зрения их эмоциональности, как в ремесле актера...»

Искусство Блока — «черная дыра», засасывающая чужое вещество и ничего не отдающая миру — кроме, может быть, ощущения завораживающей значимости своего антиприсутствия... И может быть, роль блоковской платины (плотины?) — *каталитическая?*..

«Блок был человеком девятнадцатого века и знал, что дни его столетия сочтены, — пишет Мандельштам в «Барсучьей норе» (1922). — Вся поэтика девятнадцатого века — вот границы могущества Блока, вот где он царь...»

Блок — математический итог XIX века, резюме, суммарный вектор традиций. Он собрал сухие «вершки» прошлой поэтики, растолковал все ее очевидные тайны, не создав своей — неочевидной. Он предпочел сценическую таинственность Лирического Героя... Впрочем, оговорюсь, может быть, мы еще не видим его подлинной тайны. Может быть, его луна еще не взошла. Может быть, и он будет востребован каким-нибудь будущим поэтом лунной фазы нашей поэзии — фазы Жуковского, Аполлона Григорьева, Блока. В этом ряду *переводчиков* становится понятной и роль Блока: он переводит «Дон Жуана», «Кармен», «Медного всадника» на театрализованный язык начала века. Он не ведет нас на улицу, а вносит «таксомотор» на театральную сцену. Поэзия Блока — театр, недаром Ахматова назвала его «трагическим тенором»!

Переводчик, спускающийся с Синая с чужими скрижалями, — вот кто такой Блок. Но в нем — Моисеева мощь. Он, кажется, единственный русский поэт, которому по плечу невероятный груз лирического героя. Всех прочих раздавило в лепешку; остались какие-то смешные и страшные бледные ноги, хочу одежду, ананасы в шампанском, какие-то гвозди из людей, изысканные жирафы, розовая вода и в усах капуста... Все эти поэты в итоге — Бенедиктовы и капитаны Лебядкины, сияющиеся натянуть на лицо Тряпичкина каучуковую морду лорда Байрона. А вот Блок — Байрон подлинный.

В 1921 году в русской поэзии умерла сама возможность некарикатурного существования лирического героя. О том, что этот внелирический — «героический» — путь отныне закрыт для поэзии, Мандельштам пишет в статье 1923 года «Буря и натиск»: «Границы такого мира, уютного отдохновения от деятельной поэзии, сейчас

определяются приблизительно Ахматовой и Блоком, и не потому, что Ахматова и Блок после необходимого отбора из их произведений плохи сами по себе... Если в них и умирало языковое сознание эпохи, то умирало славной смертью...»

Сколь бы ни был рационалистичен и точен Мандельштам-эссеист в оценке исторической роли Блока, в «Концерте на вокзале» сильно отражено общее ощущение испуга: «черная дыра», оказавшаяся на месте Блока, засасывает всю — прошлую и будущую — русскую поэзию. Но есть здесь и сдвиг смысла, на который мы обещали указать и который предполагает возможность оптимистического катарсиса. «Куда же ты?» — не только возглас испуганно-недоумевающего лирического я, теряющего дар дыхания-музыки-поэзии, утрачивающего смысл земного существования, — но и обращение к обиженной тени, по отношению к которой поэт чувствует вину недолюбленности и недосказанности.

Дело в том, что смерть Анненского в 1909 году не произвела на современников ровно никакого впечатления. Никто (Ник. Т-о!) и не шелохнулся. Никого не охватил иррациональный страх... Так всегда бывает, когда умирает живое, когда умирает тот, кто идет «путем зерна» — далеко впереди общей толпы всходов, — пройдут годы, пока на его труп наткнутся самые быстроногие из преследователей. Впечатляет лишь смерть в толпе и смерть в арьергарде. Тогда толпа разом оборачивается назад и парализованно осознает величину пройденного пути.

В августе 1921 года Мандельштам, похоже, споткнулся о мертвое тело Анненского (да простится мне этот индуистский «дхармс») — он ведь говорит о *тризне тени*, о двойной возгонке, — споткнулся под перепуганные крики отставшей толпы, сгрудившейся над Блоком и Гумилевым. Ему страшно: позади — огромный зазор, впереди — никого. Он — в состоянии кошмарного раздвоения: и над Анненским, и над Блоком, и в Павловске, и на Царско-сельском вокзале... Но через две точки можно провести лишь одну прямую, поэтому однозначен и смысл мандельштамовского стихотворения. Есть точка А (мертвый Блок) и точка Б (Мандельштам с тенью Анненского). Прямая уходит в прошлое — вплоть до Державина, и в будущее. Эта детская геометрия и разъясняет возможность катарсиса.

В августе 1900 года Анненский отправил А. В. Бородиной письмо, где много говорит о «звезде, которую математик не отнимет у поэта». Нет, это не галиматья о физиках-лириках. Речь идет о сложных пространственно-временных и философских вопросах. К письму приложен перевод стихотворения Сюлли-Прюдома «Идеал»:

Прозрачна высь. Своим доспехом медным
Средь ярких звезд и ласковых планет
Горит луна. А здесь, на поле бледном,
Я полон грез о той, которой нет;
Я полон грез о той, чья за туманом
Незрима нам алмазная слеза,
Но чьим лучом, земле обетованным,
Иных людей насытятся глаза.
Когда, бледней и чище звезд эфира,

Она взойдет средь чуждых ей светил, —
Пусть кто-нибудь из чад последних мира
Расскажет ей, что я ее любил.

О чем это? Разумеется, о поэзии — о медном доспехе очевидной и неизменной горацевой луны; о новой звезде, свет которой доходит до нас, может быть, после ее гибели... О вечном запаздывании и опережении... И еще: о поэтической надежде побороть время, приручить вечность, *слиться* — хотя бы в сознании последнего «хоть одного пиита» — с недолюбленной, уносящейся, недостижимой «родной тенью». Слиться здесь, а не в туманном элизиуме.

1991

ТАКАЯ ЦВЕТАЕВА

1

Такая, ибо речь пойдет о влиянии на Цветаеву, — влиянии, в значительной мере опосредованном и неявном, — поэтического мышления Иннокентия Анненского, к которому прежде всего и приложим этот как бы пустой, но в то же время склонный к особой интонационно-смысловой наполненности эпитет: тонкий интерпретатор Анненского А. Барзах, разбирая мадельштамовский «Концерт на вокзале», пишет: «...связь укрепляется наречием „так“, употребление которого... является очень заметной, узнаваемой особенностью поэзии Анненского (Анненский весь — „такой“...)».

Существует ли *такая* Цветаева, не выдумываем ли мы ее? Вопрос — законный, особенно если учесть, что Анненский никогда не входил в круг осознанных и проявленных цветаевских интересов; на фоне обширных межуарно-критических текстов, посвященных творчеству прочих современников-символистов, два-три малозначащих и противоречивых упоминания этого имени можно смело счесть знаком почти нулевого внимания. Скажем, в эссе о Брюсове («Герой труда») Цветаева реагирует на высказывание Пастернака: «„Первым был Брюсов, Анненский не был первым“. <...> Да, несравненный поэт, вы правы: единственный не бывает первым... У неповторимого нет второго. Два рода поэзии. Общее дело, творимое порознь. (Творчество уединенных. Анненский.) Частное дело, творимое совместно. (Кружковщина. Брюсовский Институт.)» Несмотря на знаменательное (карнавально-бахтинское?) и важное для нашего разговора выворачивание наизнанку «частного» и «общего», отзыв все-таки крайне скуп. Анненский остается за гранью цветаевского — фабульного, во всяком случае, — любопытства, видимо, в силу ее специфической любви к «живому»: поэт умер в 1909 году...

И все же *такая* — замороженная ассоциативным символизмом «Кипарисового ларца» — Цветаева существует. Существует хотя бы потому, что Анненский, — наряду с Блоком (привившим им трагическую тягу к художественной и житейской театрализованности), — был главным общим учителем постсимволистов. Его идейное и стилистическое воздействие на «хороших и разных» поэтов первой половины столетия — несомненно. Более того, это воздействие оказывается едва ли не единственным, что объединяет неслагаемые, зримо-индивидуальные миры Мандельштама, Ахматовой, Маяковского, Пастернака, Цветаевой и что позволяет говорить о едином стиле постсимволистических поэтов. Им тесны декларатив-

но-фельдфебельские загоны акмеизма, футуризма etc.; они движимы — поверх барьеров иерархически низкого группового водораздела — некой общей, сформулированной позднее Осипом Мандельштамом «тоской по мировой культуре» (*тоска*, кстати сказать, — слово анненское, *такое*).

Анненский «...был предвестьем, предзнаменованием / Всего, что с нами после совершилось», — произносит Ахматова с высоты своего не только поэтического, но и исторического опыта. Этот «великий европейский поэт» (Гумилев), «похитивший у европейцев голубку-Эвридику для русских снегов» (Мандельштам), стал своеобразным индикатором не только обновления поэтики, но, что гораздо важнее, глубинных изменений, происшедших в менталитете. Он выразил предощущение теплушечного, вокзально-бездомного (Ахматова, вспоминают мемуаристы, панически боялась вокзалов), тоталитарного века. Умерший в вокзальной толпе, он стоит в самом центре проблемы соборно-индивидуалистического рассечения души современного человека, — проблемы, которая столь трагически отразилась в творчестве и судьбах всех русских постсимволистов, — особенно Цветаевой. Цветаеву и нельзя понять без оглядки на символизм, расколотый в 1910 году книгой самого подлинно-символистического из русских символистов — «Кипарисовым ларцом» Анненского. Последовавшее затем оформление акмеизма и футуризма — лишь косное отражение этого тонкого духовного катаклизма. В случае Цветаевой важно еще и то, что она оказалась как бы стоящей одновременно на двух разъезжающихся льдинах литературного стиля.

Показательно, что психологическая новизна и стилеобразующее значение поэзии Анненского были увидены тотчас. Вяч. Иванов писал в статье «О И. Анненском» (1910), что его поэзия выражает «личность, освободившую свое индивидуальное сознание от уз устарелого бытового и религиозного коллектива, но оказавшуюся взаперти в себе самой, лишенную способов истинного единения с другими, не умеющую выйти наружу из ею же самой захлопнутой наглухо двери своей клетки». Анненский, продолжает Иванов, — «был неспособен ни к покорности религиозной, тайна которой глубоко забылась новой душой, ни к силе и насилию, хотя бы в мечтании только, как Ницше». Определяющее в лирике Анненского, по мысли Иванова, — «отсутствие маски, предпочтение, отданное подвижной мимике открытого лица»; она живет «пафосом расстояния» между человеческим и божественным и «проистекающим отсюда пафосом обиды человека и за человека». «Его эстетизм приводит его на порог мистики, но только на порог», — укоряет Анненского Иванов, для которого символизм «лежит вне эстетических категорий», для которого «символист-ремесленник немислим; немислим и символист-эстет» (статья «Мысли о символизме», 1912). Иванов как бы изумляется тому, что «древняя антиномия религиозного и эстетического сознания, которую эллины определяли как противоположность двух родов музыки: духовой — экзотической и устроительной — струнной, могла сделаться еще в наши дни личным опытом внутренней жизни поэта». Анненский, по Иванову, — «индивидуалист-поэт», «идеалистический гуманист».

Достоевский, «а не французы и элины, — предустановил и дисгармонию Анненского. То, что целостно обнимал и преодолевал слитный контрапункт Достоевского, должно было после него отдельно звучать и пробуждать отдаленные отзвучия. В свою очередь Анненский становится на наших глазах зачинателем нового типа лирики, нового лада, в котором легко могут выплакать свою обиду на жизнь души хрупкие и надломленные, чувственные и стыдливые, дерзкие и застенчивые, оберегающие одиночество своего заветного уголка, скупые нищие жизни. <...> Уединенное сознание допекает в них свою тоску, умирая на пороге соборности».

Тоску, — хочется связывать, — по мировой культуре... Вяч. Иванов здесь прямо **на**кликает беду. И прежде всего — беду цветаевского романтического индивидуализма: трагедию современного метафорически-слитного и саморазрывающегося Орфея-менады.

2

Посмотрим на цветаевские стихи 1922 года:

Спаси Господи, дым!
— Дым-то, Бог с ним! А главное — сырость!
С тем же страхом, с каким
Переезжают с квартиры:

С той же лампой — вплоть, —
Лампой нищенств, студенчеств, окраин.
Хоть бы деревце, хоть
Для детей! — И каков-то хозяин?

И не слишком ли строг
Тот, в монетах, в монетах, в туманах,
Непреклонный как рок
Перед судорогою карманов.

И каков-то сосед?
Хорошо б холостой, да потише!
Тоже сладости нет
В том-то, в старом — да нами надышан

Дом, пропитан насквозь!
Нашей затхлости запах! Как с ватой
В ухе — спелось, сжилось!
Не чужими: своими захватан!

Стар-то стар, сгнил-то сгнил,
А все мил... А уж тут: номера ведь!
Как рождаются в мир,
Я не знаю: но так умирают.

Перед нами, несомненно, *такое* стихотворение — стихотворение-метафора, ориентированное на «психофизический» символизм Анненского. Оно расположено в двух смысловых этажах — физическом (переезд со старой квартиры) и душевно-духовном (переход в загробную жизнь). Сразу же вспоминается «Баллада» (1909)

Анненского, в которой наличествует та же неслиянно-нераздельная метафорическая дупприродность — отъезда с дачи и смерти:

Позади лишь вымершая дача...
Желтая и скользкая... С балкона
Холст повис, ненужный там... но спешно,
Оборвав, сломали георгины.

«Во блаженном...» И качнулись клячи:
Маскарад печалей их измаял...
Желтый пес у разоренной дачи
Бил хвостом по ельнику и лаял...

Здесь — не только предзнаменование ахматовского «разоренного дома» и «паршивого пса» из «Двенадцати» (а быть может, даже — мавзолейных балконов и ельников тоталитарной эпохи), но и несомненное зерно эмигрантской бездомности, знакомой нам по Набокову, Ходасевичу и Цветаевой. Очень существенна лексика цветаевского стихотворения («нищенств», «так», «надышан» и *такие* частицы — «то», «ли», «бы», «б»), его интонация, ветвящаяся и прогибающаяся («Хоть бы деревце, хоть / Для детей!»; «...сгнил-то сгнил, / А все мил...»), составная семантически насыщенная рифма («номера ведь» — «умирают»), — то есть сама фактура стихового мышления, которая непредсказуемо превращает пустое словцо десятой строки в собственное имя египетского бога смерти Тота и которая бесспорно отсылает читателя к Анненскому:

Сердце дома. Сердце радо. А чему?
Тени дома? Тени сада? Не пойму.

Сад старинный, все осины — тощи, страх!
Дом — руины... Тины, тины что в прудах...

Что утрат-то!.. Брат на брата... Что обид!..
Прах и гнилость... Накрепилось... А стоит...

Чье жилище? Пепелище?.. Угол чей?
Мертвой нищей логовище без печей...

Влияние Анненского прослеживается с самых ранних цветаевских стихов из книги «Вечерний альбом» — «Встреча», «Дортуар весной»: «Косы длинные, а руки так тонки!» Вообще поэтика Цветаевой, с ее необузданными инверсиями, знаками торопливого речевого пропуска — тире, разговорным распадом синтаксиса, непредставима без опыта интонационной свободы «Кипарисового ларца» и лирической драмы «Фамира-кифаред». Анненский:

Эвий, о Эвий, Эван-Эвой,
Эвий — Эвой,
Эвий — ты мой?
Силы — рулю,
Розы — стеблю,
Стрелы для бою... <...>

Боишься — вуалем
Закройся — не станем:

Мы слабых не жалим,
Усталых не раним. <...>

Скучны выси-дали нам,
Дали нам,
Голубые дали...
Но когда б ужаленным,
О, когда б вы дали нам,
Только губы дали. <...>

Днем ты ничей,
Синих лучей...
Будешь ты мой
Тем горячей
Ночью немой?

Цветаева:

О лотос мой!
Лебедь мой!
Лебедь! Олень мой!
Ты — все мой бденья
И все сновиденья!

Или:

Думаешь — скалы
Манят, утесы,
Думаешь — славы
Медноголосый... <...>

Каждый им шелест
Вягген и шорох.
Знай, не тебе лишь
Юноша дорог.

Еще более очевидна зависимость от невообразимой версификационной виртуозности Анненского в фонетически-заговорных цветаевских стихах 1922 — 1923 годов. Анненский:

За чару ж сребролистую
Тюльпанов на фате
Я сто обеден выстою,
Я изнурюсь в постеле.

Цветаева:

В самом истоке суженный:
Растворены вотще
Сто и одна жемчужина
В голосовом луче.

Или:

У фаты завесистой
Лишь концы и затканы!

Или:

Какой неистойвой
Сивиллы таинствами...

Такого рода примеров можно было бы привести множество. Можно сравнить, например, стихотворение «Как правая и левая рука...» со стихами Анненского «Два паруса лодки одной...»; можно перечест с оглядкой на цветаевскую поэтику такие стихотворения Анненского, как «Прерывистые строки», «То было на Валлен-Коски...», «Тоска вокзала», «Зимний поезд», «Песни с декорацией», наконец — «Старые эстонки». Мы обнаружим в них тот же сплав речевой свободы, «будничного» (по выражению Анненского, «самого страшного и властного», «самого загадочного») слова и трагического мирозерцания, что и в лучших стихах Цветаевой.

3

Уединенное сознание умирает, считал Вяч. Иванов. Ходасевич назвал Анненского «поэтом смерти». Но смерть — для Анненского — недоуменье, тоска, «ужас тела». Вот уж кто ее никогда не поэтизировал. В отличие от Цветаевой, для которой красивое — Байрон, юные роялисты и юные декабристы — погружено в столь же красивую смерть. Невинная девическая эстетизация смерти развилась потом в самоубийственный романтизм и дионисийское безумие. Эту непреодолимую грань между мироощущением Анненского и Цветаевой можно увидеть и в сопоставленных нами стихотворениях о переезде-смерти. Они поэты одного стиля, но *сецессион* (именно — уход из «соборной башни» русского символизма) Анненского коренным образом отличается от *югендштыля* Цветаевой, — с ее Спартой, с ее «вечной мужественностью», перелицовывающей символизм соловьевцев, с ее культом Валгаллы: «В мире, где реки вспяты, / На берегу — реки, / В мнимую руку взять / Мнимость другой руки».

В поэзии Цветаевой модерн Анненского усыхает в конструктивизм. Вообще все постсимволисты прошли по пути такого стилистического обызвествления, но у Цветаевой — как и у Маяковского — оно приобрело размеры подлинной катастрофы, вышедшей из поэтики в экзистенцию. Проблема бесперспективности внерелигиозного индивидуализма, о котором говорит Вяч. Иванов, как раз и касается не самого Анненского, а его полуфутуристических последователей. В стилистическом плане этот индивидуалистский тупик выражается в утрате (или, по меньшей мере, — уплощении) *божественного инструмента* — метафоры. Внеметафоричность — поэтическая проекция романтического атеизма, итогом которого оказывается крайняя степень неприятия мира: не потому, что мир несовершенен, а потому, что он безвыходно косен и необратим; потому, что нет Бога. (Здесь можно вспомнить еще поэзию Георгия Иванова и оказавшееся справедливым блоковское — «без божества...».) Ведь Бог и есть главная Метафора, непостижимая для внеметафорического сознания и очевидная для сознания метафорического. Внеметафорическому индивидуализму остается только дурная бесконечность подобий, с огромной силой выраженная в гениальном цветаевском «Новогоднем» (1927):

Сколько раз, на школьном табурете:
Что за горы там? Какие реки?

Хороши ландшафты без туристов?
 Не ошиблась, Райнер, рай — гористый,
 Грозовой? Не — притязаний вдовьих —
 Не один ведь рай, над ним — другой ведь
 Рай? Террасами? Сужу по Татрам —
 Рай не может не амфитеатром
 Быть. (А занавес над кем-то спущен...)
 Не ошиблась, Райнер, Бог — растущий
 Баобаб? Не Золотой Людовик —
 Не один ведь Бог? Над ним — другой ведь
 Бог?..

Два Бога, два рая — значит: ни одного. Бог — баобаб. Не менее значим здесь и антураж сцены, заставляющий вспомнить блоковские самоуподобления Христу и цветаевские смешения Бога и Блока. Все это возвращает индивидуалистический агностицизм обратно — в банальный «башенный» символизм, с его плоскими попытками коснуться Божественной среды на вавилонский манер — «искательством» и «строительством». Возвращает к самому Вяч. Иванову, тщившемуся построить соборность «по кирпичику» — путем включения «третьего» в свои интимные отношения с Зиновьевой-Аннибал. Конструктивизм, порожденный соборостроительным символизмом, — подлинный эстетический Вавилон, который, утратив божественный инструмент, силится заменить его грубым и насильственным внешним приемом — например, знаменитой «лесенкой» Маяковского.

Между тем метафора не есть простая конструкция («Бог — баобаб»); она — нечто неслиянно-нераздельное, как и Спаситель. Она — операция подлинного (и потому — тонкого) собирания и спасения мира. Она сама делает его целокупным. В этом глубокое оправдание метафорического искусства и «эстетизма», которые только и способны снять соборно-индивидуалистическое рассечение человеческого я. О таком искусстве Анненский говорит: «...в искусстве слова все тоньше и все беспощадно-правдивее раскрывается индивидуальность... с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности. Но целая бездна отделяет индивидуализм новой поэзии от лиризма Байрона... <...> Новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни, и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию».

Настроения — материя менталитета; слово «психология» тут совсем не случайное. Кроме всего прочего, Анненский предвосхищает и новую психологию, один из творцов которой К.-Г. Юнг пишет: «Индивид — это единственная реальность. Чем дальше мы уходим от него к абстрактным идеям относительно Хомо Сапиенса, тем чаще впадаем в ошибку». Но — с другой стороны: «Коллективное бессознательное менее всего сходно с закрытой личностной системой, это открытая миру и равная ему по широте объективность. „Я“ есть здесь объект всех субъектов, т. е. все полностью перевернуто в сравнении с моим обычным сознанием, где „я“

являюсь субъектом и имею объекты. Здесь же „я“ нахожусь в самой непосредственной связи со всем миром — такой, что мне легко забыть, кто же „я“ в действительности».

В сущности, «поэтика ассоциаций» и отличается от мифологического символизма так, как юнгианство отличается от фрейдизма. Косные категории — «соборность» и «индивидуализм» — взаимоснимаются в силу того, что оказываются лишь зеркальными отражениями друг друга. Мы помним: и Цветаева, оставаясь в главном вне этой новой метафоричности, могла иногда вывернуть «общее» и «частное» наизнанку, могла иногда быть и *такой*.

1992

КРАТКИЙ КУРС ЛИРИЧЕСКОЙ ЭНТОМОЛОГИИ

Согласно античной традиции, поэт — пчела. Он переваривает нектар природы, засахаривает и консервирует мир. Он, разумеется, консерватор. В виде стихотворного меда аромат жизни хранится достаточно долго.

Пчела — насекомое, хоть и роевое, но индивидуально-крылатое, отдельно летающее. Она, если угодно, рядовой Эрот, но не гладкотельный пеший эфеб. Таков и поэт. Он «и крылатый», но не «икры, латы», как срифмовал Ф. К. Годунов-Чердынцев. Это муравей движется по проторенной, мускусной, потно-спартанской тропке, — пчелой же руководят неочевидные побуждения. У пчелы несравнимо больше метафорических степеней свободы.

Если вы, скажем, Платон, назовите поэтов «подражателями подражателей», ибо каждая их генерация жужжит по существу так же, как все прежние и последующие. Если вы средневековый софист или ценитель соборности, взгляните на соты, на сам коллективно-готический, анонимный мед. Если вы картезианец и гуманист, оцените ганзейский, венецианский, тициановский мех, усеянную амстердамскими ювелирами парчу, драгоценно-тяжелые золотые украшения — всю латуно-винную и каштаново-карюю чересполо-сицу шмеля иль пчелы, похожих еще и на радужную оболочку — окаем антрацитового зрачка. Пчела еще — глаз, зрение, оттого и поэт.

Пятясь, пчела выбирается вон из цветка.
Ошеломленная, прочь из горячих объятий.
О, до чего ж эта жизнь хороша и сладка,
Шелка нежней, бархатистого склона покатай!

Это Кушнер, который недаром переписывается с Улиссом...

Кифаред-лирик Орфей-Фамирид — пчела еще и потому, что пчела — метафора семантической амбивалентности, слепок корпускулярно-волновой неопределенности колеблющегося (по Тынянову) признака значения поэтического слова, его смысловой и эмоциональной бисексуальности — мнимой бесполости. Или, как говорит Мандельштам, «блаженной бессмысленности», в которой на самом деле все осмысленно и обжито. Пчела — среднее метафизическое из рационального вертолета и спиритуального серафима. «Шестикрылого» лишь в силу того, что нам не дано увидеть эти крылья в покое, сосчитать спицы вращающегося велосипедного колеса.

У Осипа Мандельштама греческая пчела дичает, усыхает в осу. Дело тут не только в «Осе» и «Оське». Дело скорее в непрекрасном Иосифе, в золотых глазах азийского божества, в их колючем, узком, игольном зрачке — кошачьем и ростовщищем. Поэтический мед начинает горчить, становится диким медом Сирийской пустыни. Еще немного — и мандельштамовская оса станет соцреалистическим слепнем (слепящим, слепым), словно реализуя завещанную некрасовским свободомыслием-слепоглазием и подмеченную в четвертой главе «Дара» метаморфозу — тройное угрюмое равенство шмеля, овода и осы.

Наряду с пустынным медом у Мандельштама появляются и сопутствующие акриды — всяческая архаическая саранча, летящая из «отдаленных монументальных культур» надвигающегося исторического материка, из грядущей Ассирии:

Ветер нам утешенье принес,
И в лазури почуяли мы
Ассирийские крылья стрекоз,
Переборы коленчатой тьмы.

И военной грозой потемнел
Нижний слой помраченных небес,
Шестирукких летающих тел
Слюдяной перепончатый лес.

Стрекозы, оказывается, ужасают своей телесностью. Они шестируккие, а не шестикрылые. Они схожи с божествами несредиземной, глубинной Азии, где угрожающе-геометрические крылья даны четверолапым и когтистым хищникам.

Мандельштамовские и хлебниковские стрекозы и прямокрылые (цикады, кузнечики, саранча) суть предчувствие тоталитарного исторического междуличья, с его шумеро-вавилонской символикой и умилением перед научно-технической мощью: тушинскими лазурными аэроероглифами и прыгучестью автоматического оружия. Тут — в поэтике Мандельштама — модерн отвердевает в конструктивизм, пластика становится плоскостным проектированием. Он-то еще пишет, что «цитата не выписка, а цикада», но завтра скажут, что цикада — цитатник, что стрекоза — самолет, что «нам разум дал стальные руки — крылья, а вместо сердца — пламенный мотор». И, как ни странно, этот шедевр сталинского классицизма генетически связан не только с мандельштамовским акмеизмом и хлебниковским футуризмом, но и с сецессионом Иннокентия Анненского. Цитата у Мандельштама потому и цикада (а часы — кузнечик), что она отворяется анненской дверью часовщика:

Жадным крылом цикады
Нетерпеливо бьют...

Или в другом стихотворении:

Так хорошо побыть без слов,
Когда до капли оцет допит...
Цикада жадная часов,
Зачем твой бег меня торопит?

Метабола Анненского — цикада-сердце-часы — механистична, но это еще бионика югендштиля, а не разводной ключ ампириного конструктивизма, не «Стальной соловей» Асеева...

Но тут мы сбились на птиц.

Для целей же нашего Краткого курса важно, что осы, стрекозы и прямокрылые — синонимы усыхания, насильственного структурирования, навязанной иерархичности, формальной функциональности. Они — нечто угрожающее душе, но и влекущее ум своей якобы осмысленной целесообразностью. В них заключен соблазн самоуничтожения — во времени или в социуме.

Бабочка (у Манделштама, позже — у Кушнера и у Бродского) — прежде всего «жизняночка и умирайка», экзистенциальное перемежение, двойчатка страха и счастья. «Бабочка поэта сердца», у Маяковского, на первый взгляд, имеет в виду то же трепетное мерцание и жалобное биение. Потом, однако, становится ясно, что кубофутуриста занимает скорее бант, деталь туалета, галстук.

У Пастернака бабочка (буря?) почему-то не вылетает, оставаясь «куколкой тутовой». На удивление ничего нового не говорит о бабочке Набоков, списывая тут с зоофилического богословия Павла Флоренского, пересказанного Василием Розановым. (А тут списывает с «Асклепия» Гермеса Трисмегиста.) Бабочка у маяковского тезки присутствует преимущественно в качестве личного вензеля, аристократической бельевой метки.

Для бабочки климат нашего столетия не слишком благоприятен.

Разного рода жуки — предмет Заболоцкого и обзриугов. Им казалось, что возможны такие отдельно ходящие жуки с фонарями. Заболоцкий даже построил на трех жуках циолковско-федоровскую утопию. Но утопия была грустной, ибо «жука клеваля птица». Самого же поэта посадили в клетку, развернув его тем самым в сторону некрасивых (не-красовских?) девочек и невозможного в поэзии лебедя — «животного, полного грез». Неизвестно, что стало бы с прочими обзриутами, проживи они дольше, — от Баркова до Ломоносова не так далеко. Говорят, Заболоцкий лицом бухгалтер. Нет, он вылитый Ломоносов.

Впрочем, мы опять отклоняемся, теперь — в сторону хомо сапиенса.

В недавние годы был проявлен некоторый интерес к муравьям.

Общезвестно, что муравей — солдат и раб. Он — ползуций знак, фрагмент орнамента, деталь иероглифа. Скажем, три муравья — это число 888, а один — знак бесконечности, песочные часы, матрешка, гантель... Тут масса занятного для юнната, каковым и следует счесть, например, Андрея Вознесенского — известного любителя чего-нибудь с чем-нибудь спарить или с + ить. А критик Михаил Эпштейн призвал стихотворцев взглянуть на мир, «открытый зрению муравья», что мы тут оставим все-таки без всякого комментария.

Муравей — как поэтическое явление — сучковат.

Каждый из нас интуитивно чувствует, что все насекомые — в смысле нашего отношения к ним — делятся на два совершенно неравных класса. До одних мы способны дотронуться пальцем, до других — отвратительно. Важен именно импульс отвращения, а не боязни. Боязно прикоснуться к пчеле или осе, отвратительно — к мухе, клопу и к вовсе уж безобидному таракану. Дело даже не в прагматических соображениях гигиены. Жук-навозник менее неприятен, чем вполне изысканно и чистоплотно питающийся пруса́к.

Омерзительны именно насекомые, живущие рядом с нами — бытовые, кухонные, домашние, делящие с нами пищу и сон, — паук, муха, блоха, клоп, вошь, таракан... Еще Христос говорил: «Враги человеку — домашние его».

Промежуточное положение занимает комар — кровососущая сильфида, стерильный беспидный шприц, вооруженный болезненным хоботком и горящим во лбу «маленьким фонариком». У Анненского он символ пронзительно-чуткой бессонницы: «Едва пчелиное гуденье замолчало, / Уж ноющий комар приблизился, звеня». Комар — тонкое экзистенциальное колебание, пребывание сознания на пленке, отделяющей ощущение бессмысленности существования от жажды поиска примет божественного происхождения мира. Невыносимый ночной комар в спальне — подлинный «растлитель духа», в тютчевском смысле: слыша его, человек «отчаянно тоскует». Комар — синоним Тоски.

Заметим, что часть «наших домашних» — при всей их гнусности — способна к полету, парению, зависанию или прыжку, то есть к некоторой поэтической возгонке.

Во-первых, паук — творец радужной паутины. Если в метафизической конуре Свидригайлова и в тюремном номере Цинцинната он — банальная инкарнация Сатаны, то, скажем, в дневнике Гумберта Гумберта старый жемчужный паук в пижаме изображен как метафора напряженной влюбленности, перерастающая в метафору художественного творчества. «Я нынче в паутине световой», — откликается Мандельштам. Увы, все стихи, по определению, сатанинские. Впрочем, в равной мере — боговдохновенные. Фифти-фифти. Гармония (золотая середина) и есть такое не слишком глубокомысленное насвистывание.

Что с того, что паук — кровосос? Страсть и поэзия — тоже не вегетарьянцы.

Мухи у Анненского — неотвязные, назойливые мысли, знак неблагополучия человека в мире, нота разлада:

Полумертвые мухи
На забитом киоске,
На пролитой известке —
Слепы, жадны и глухи.

Муха — та же нота, что и комар, но взятая значительно ниже. У Олейникова она оборачивается утраченной любовью. Вообще, за исключением моторно-оптимистической Цокотухи Чуковского, му-

ха в стихах — персонификация грусти, старости и ущерба. В новой поэзии она замещает крыловскую стрекозу, пропевшую красное лето, выступает в ее амплуа. Стрекоза-то нынче — в аэропорту.

Муха — стареющая попрыгунья. Поэтому в ней есть нечто чеховское, надломленно-интеллигентское. Ей бы пенсне и билет до Италии. Муха полна высокой философской иронии.

Ее подлинное место — в Венеции, рядом с гнильцой, голубьями, дохлой (но по-венеицки благообразной) крысой, — рядом с холерной бациллой, хитровой игрой хромосом и мальчиком Тадзио. Она ведь дроздофила, сверх всего прочего. Ее портрет в полный рост очень уместен среди адриатических анфилад Бродского, которому вообще нравятся звание Вельзевула. Здесь есть все, что определяет ее семантическую атмосферу, — старость, сырость, ущерб, умирающее либидо, малеровский шезлонг, баратынская «Осень», менделевский горошек, мокрый снег, абразивная пыль междурамья, микробы и смерть.

Блоха известна всем по Замятину и Лескову. Она — персонаж сказа, дитя прозы. Она — тож попрыгунья, но какая-то наукообразная, сметливо-кунсткамерная, нестареющая и скабрезная. В поэзию она почти не заскакивает, если не считать ура-патриотических оперных выкриков «Блоха? Ха-ха!» да «мадам Петрову» из олейниковской баллады. Баллада, кстати сказать, — блошинный и механический жанр.

Осталось описать совсем уж гнусную тройку — вошь, клопа, таракана. Вошь — насекомое экзотическое, батальное, относящееся к героическим временам войн и революций. Ее роль в литературе чисто служебная, недостойная нашего с вами возвышенного внимания.

А вот клоп и прусак — подлинные герои текущего века, грандиозные образы изящной словесности. Ими пользуется литература, которая норовит смертельно уязвить мир, оскорбить его как можно больше. Назвать пьесу «Клоп» — значит, по существу, с наслаждением плюнуть в лицо мирозданию. Точно такое же мироульство движет Лебядкиным-Достоевским и Николаем Олейниковым.

Собирательный образ этих «врагов человека», его «домашних» дан Кафкой. Рассказ о превращении Грегора Замзы равновелик евангельским притчам. Он выворачивает сюжет одной из них наизнанку и многое в нем проясняет. Стоит ли изумляться высказываниям Назаретянина о Его Матери и Его братьях? Ведь отношение братьев и Матери к Богочеловеку не может быть сопряжено с меньшим экзистенциальным ужасом, чем отношение родителей и сестры к человекоклопу.

С другой стороны, окончательное и веселое развенчание бытового божка, земного страшилища произведено Чуковским в «Тараканище». И, думаю, более соблазняться клопами и тараканами литературе не стоит.

СМЫСЛ И ЗАУМЬ

Поэзия, сказано, есть Бог... Наличие или отсутствие поэзии в том или ином тексте недоказуемо, как и существование Божие. Можно лишь указать: вот здесь она есть, здесь ее нет. Оппонент, правда, тут же возьмет перо и оспорит, вернее — укажет по-своему: и тут есть, и тут, и тут, а вон там нет. Значит, нужно усаживаться поудобней, раскрывать книгу, входить в подробности и детали. Точней — понуждать читателя к совместному чтению, вчитыванию, сопониманию. Это, разумеется, не доказательство, а лишь единственно возможные и единственно достижимые подступы к недоказуемому. Возможно ли такое со-чтение? Думаю, да. Ибо кроме врожденного дара существует ведь и воспитываемый вкус. Более того, что толку от врожденного дара, если мы не начитаны, не осознаем поэтической многозначности, а подчас и первого словарного значения литературного слова? Вот давайте и почитаем, подумаем, ощупаем мыслью и чувством стихотворную ткань, поищем художественный смысл. Возьмем, например, два «тематически» близких стихотворения разных поэтов — и сравним их. Ну, ради забавы, — о насекомых... Вот хлебниковский «Кузнечик»:

Крылышкуя золотописьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» — тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

Стихотворение знаменитое и, по-моему, одно из лучших в наследии будетлянина. Что о нем можно сказать? Оно кажется наполовину написанным — до союза «и» в четвертой строке, с крепким началом и слабым концом. Оно растет из придуманного «крылышкуя», и, пока энергии этой выдумки и напряжения этой неожиданности хватает, оно держится, а затем — скукоживается, гаснет, впадает в невнятицу и банальность, в дурной тон, падает. Оно тратит энергию, а не набирает ее. Уже то, что неологизм «крылышкуя» услужливо стоит у входа, навязан читателю, дан априори, а не рожден развертыванием звукоряда, уже это — сигнальный звоночек предстоящего спада, значок ущербности.

Стихотворение не взлетает, как наполненный теплым воздухом монгольфьер, а прыгает с колокольни, куда оно до опыта помещено внеположным неологизмом. Максимальная высота, которой пользуется стихотворение, задана сразу — и по существу при помощи

внеэстетической манипуляции, при помощи фокуса, вводящего нас в заблуждение. Никто не видел того, как натужно и потно неологизм затаскивали на колокольню, но все видят, как его оттуда столкнули — и он «полетел». Здесь нет свойственного искусству развоплощения, вознесения, преодоления силы тяжести, а есть как раз косное следование ей — свободное (сколь неудачен термин! Именно — «несвободное») падение. Здесь нет превращения, энергетической метаморфозы. Работа стихотворения, вспомним школьную физику, равна нулю, несмотря на очевидность затраченных сочинителем лингвистических сил.

И все же две начальные строчки вполне хороши, а третья — просто великолепна: и яркий зрительно-звуковой образ («кузов пуза»), и подготовленная, выпестованная текстом рифма («уложил»). До слова «вер» петля все же входит в петлю, звено — в звено. Но вот «вер» — уже колечко, лежащее совершенно отдельно от предыдущего смысла. Здесь происходит разрыв, распад связи. Практически ненаходимое в словарях слово, которое употребляет здесь Хлебников, подсовывая нам свой обиходный омоним и пренебрегая нашим ожиданием рифмы, воспринимается как чисто звуковой довесок к строке, как заполнение ритмической пустоты бессмысленным зеркальным отражением «трав», как полупалиндром. Мы увидим ниже, что можно постфактум построить фабульную конструкцию, и не одну, для осмысления этих «вер». Но в момент чтения здесь неизбежна семантическая лакуна, необратимо злокачественно разрушающая смысловое поле стихотворения. Здесь мы спотыкаемся на бегу. Здесь от нашего велосипеда отваливается колесо. Здесь мы сбиваемся при исполнении музыкальной пьесы. И это непоправимо. Что бы мы дальше ни делали, мы уже не станем ни призерами, ни лауреатами. Если провод оборван, то лампочка не горит, как бы мы ни убеждали себя в том, что электроны все равно-де присутствуют внутри медной проволоки. Тока нет.

Цепь восстановить уже невозможно. Даже — рифмующимся и, вероятно, недурным «зинзивером». Вымышлено ли это слово Хлебниковым или выискано им в каком-нибудь раритетнейшем, стремящемся к семантическому нулю словаре? Почти неважно. В сущности, «зинзивер» здесь — несомненный неологизм, ибо вероятность найти его в словаре вряд ли выше вероятности не обнаружить там любого, но сейчас выдуманного вами или мной, несуществующего созвучия. Вот окажется ли «зинзивер» попросту опечаткой, столь приветствовавшейся Хлебниковым? «...Свободу от данного мира, — писал он, — дает опечатка. Такая опечатка, рожденная несознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества, и поэтому может быть приветствуема, как желанная помощь художнику»*.

Существенно то, что в этого «зинзивера», как бы он ни был фонетически заманчив, мы точно уже не поверим. Не поверим,

* Х л е б н и к о в Велимир. Собрание произведений, т. V. Л., 1933, с. 233.

потому что нас сбили, отвлекли, заставили рыться в справочниках, заниматься побочным — рассудочным — делом. Нас спровоцировали включить аналитическое мышление, точнее — тот его уровень, который противопоставлен при эстетическом восприятии. Теперь мы на каждое слово будем смотреть с подозрением, с разъедающим скепсисом. Мы сбились с ритма. Ведь поэзия — жестковременное искусство. Она сродни ходьбе. А для ходьбы чрезвычайно значимы, с одной стороны, повышенная рефлекторность и пониженная расщепленность (идуший не должен думать о том, как действуют его ноги, иначе он неизбежно оступится), а с другой стороны, структура поверхности, по которой идут (мучительно топтать по шпалам, на каждом шагу вычисляя, как далеко следует занести ногу). Читатель стихов — не шахматист, раздумывающий, куда имеет смысл поставить фигуру. Дело не в том, хуже это или лучше; дело в том, что это другой — эстетический уровень мышления. А вот читатель Хлебникова уподобляется шахматисту или человеку, движущемуся между рельсами. Тут происходит не рефлекторное обнаружение твердой смысловой почвы, а мучительная, едва ли не мышечная работа рассудка, — более того, неблагодарный труд рассудочного торможения бессознательных импульсов.

Означает ли сказанное, что стихи — гладкая прогулочная поверхность? Нет, разумеется. Стихи — дискретная, прерывистая смысловая линия, семантическая морзянка. «Без плана, всплывками идущее сцепление» — по выражению Анненского. Но эта дискретность и непреднамеренность должны быть гармонизированы, приобщены к человеческому языку. Ибо стихи --- как-никак сообщение, предполагающее адресата. Читатель стихов — белка, бегущая в колесе стихотворения и раскручивающая это колесо. Стихотворение приходит в движение лишь в том случае, если семантические перекладки расположены на оптимальном мыслительном расстоянии. Иначе, после ряда неудачных попыток привести текст во вращение, белка просто покинет нелюбопытный объект.

Можно ли, стоя одной ногой на хлебниковском «пинь, пинь, пинь!», другой дотянуться до соседнего «тарарахнул»? Между ними ведь даже не Гибралтарский пролив, а Атлантический океан. Несомненная хлебниковская гениальность тут налицо: трудно найти другое звукоподражание, которое было бы в той же степени немисливо «тарарахнуть». Не уверен лишь в том, что природа этой гениальности — поэтическая. Скорее всего — лингвистическая, филологическая. Недаром же Хлебникова так любят филологи и лингвисты. Он — творец грандиозной словарной утопии, мечты о вселенском, а еще лучше сказать — «вавилонском» словаре, который бы содержал в себе все, но в котором, как и в борхесовской «вавилонской библиотеке», нельзя было бы отыскать ничего. Парадокс хлебниковской утопии состоит в нивелировании и исчезновении «самовитого слова», неумолимо стремящегося к нулю на фоне дурной бесконечности создаваемого поэтом «вавилонского» лексикона.

Отсюда и та ущербность, та окись безвкусицы, которую нельзя не заметить в заключительных строчках «Кузнечика», растущих из какого-то лубочно-рыночного «лебеда дивного», из самоварного золота умирающих лебедей К. Д. Бальмонта, из прыщаво-озабочен-

ного остроумия гимназистов — «Отдайся, Ольга! Озолочу». Внутри хлебниковской утопии все слова и все иероглифы равноценны, а все написанное заслуживает пристального внимания. На что похож такой подход к начертанным знакам? В случае чтения — на филологию (отнюдь не являющуюся «словолюбием»). В случае писания — на графоманию. Хлебников — нечто вроде идеального, «философского» графомана, предельное приближение к платоновскому эйдосу «графоман». Сочетание его самоценных, как девальвированные купюры, слов не создает устойчивых смыслов.

И все же, возможна ли дешифровка хлебниковского стихотворения в целом, прояснение его фабулы? А почему бы нет! Скажем, такая: кузнечик — политеист («много вер») и прагматик («много трав» — «в кузов пуза») — напуган птичкой, выглядящей с его шестка ужасающим «зинзивером», чье «пинь, пинь, пинь!» слышится ему как страшное «тарараханье»; он обожевляет грозную птичку, обретая Бога Единого; он обращается к Нему с молитвой: «О, лебедиво! О, озари!» Здесь «лебедиво» — атрибут «зинзивера», аналогичный — «Господи» в обращении «Господи Боже».

Такой (или какой-либо иной*) домысел способен, кажется, придать стихотворению некоторую смысловую цельность — правда, чрезвычайно неустойчивую. Созданная рассудком, она тут же становится его жертвой. Знание художественной идеи произведения, как и хрупкую пустоту готического сооружения, несут контрфорсы и аркбутаны поэтики, а не наоборот. Мнимая цельность «Кузнечика» достигается не путем эстетического катарсиса, не путем самопроизвольного семантического раскрытия текста, а употреблением вспомогательного аналитического инструмента — своего рода логического эректора. Эстетическое наслаждение отягощено здесь противоестественностью побочных ощущений, ложным чувством читательского бессилия, присутствием инородного тела. Цветок не сам раскрылся перед нашим изумленным взором — это мы его расковыряли пальцем... Подозреваю даже, что ценители поэзии Хлебникова суть люди, испытывающие не тягу к эстетическому переживанию, а склонность к интеллектуальной игре, к логическому удовольствию — вроде разгадывания ребусов и крестословиц**.

* Возможны, разумеется, и иные толкования «Кузнечика». К примеру, такое: «*Зинзивер* — народное назв. большой синицы, к-рую также наз. кузнечиком. Однако в нач. стих. речь идет о кузнечике-насекоме, хищнике, питающемся и „травами“ и „верами“, т. е. представителями различных видов фауны...» (Х л е б н и к о в Велимир. Творения. М., 1986, с. 661). Но так как комментируемое тут слово не отражено даже в словаре Владимира Даля, это толкование остается столь же гипотетическим — для читателя стихов, — как и наше. «Sinn Sie ver?» — хочется спросить читателя на будетаянско-немецком...

** Вот пример такой хлебниковской шарады, живо напоминающей сочинения старика Синицкого из «Золотого теленка» И. Ильфа и Е. Петрова: «Трижды Вз, трижды Эм! / Именем равный отцу!» Разгадка: «Владимир Владимирович Маяковский». Заметим, что Хлебников оказался даже не в состоянии правильно сосчитать, сколько «вз» в этом имени.

Это люди не эмоционально окрашенного, а, рискуем сказать, фригидно-игрового мышления, никогда не переживающие художественного катарсиса, эстетического оргазма.

А вот стихотворение Мандельштама:

О, бабочка, о, мусульманка,
В разрезанном саване вся, —
Жизняночка и умиранка,
Такая большая — сия!

С большими усами кусава
Ушла с головою в бурнус.
О, флагом развернутый саван,
Сложи свои крылья — боюсь!

Как доказать, что те три междометия «о», которые работают в этом стихотворении, вовсе не похожи на волоокую тавтологию «о, озари»? Это можно только услышать. Заметим: хлебниковские междометия — эмоционально индифферентны; они могут произноситься либо ударно, либо безударно — в зависимости от нашего читательского, то есть внешнего произвола. В чем тут причина? В том, что «Кузнечик», строго говоря, не стихи, в нем нет выраженного стихотворного ритма. Напротив, мандельштамовский амфибрахий (даже если он увлажнен пиририем — пропуском ударения) читается однозначно, императивно: «О, бабочка, о, мусульманка...» Внутренний императив стихотворного размера обрекает первое междометие на безударность, а второе — на стояние под ударением. По существу, это разные поэтические слова: значение «о» не равно значению «ó». Стихотворный размер как бы сам по себе преобразует смысл слова, увеличивает его энергетическое содержание, порождает новое слово. Ритм выступает в стихах в роли химической энергии, превращающей смесь отдельных элементов-слов в новое химическое соединение, характеризующееся общим звуковым полем (звукорядом) и общим эмоционально-смысловым контекстом.

В энергии ритма прежде всего и состоит секрет поэзии. Стихотворение больше, нежели сумма стоящих в нем слов; стихотворную мысль нельзя пересказать прозой; слово в стихе обладает «колеблющимся признаком значения»^{*}; в итоге формальных операций с «материальными» словами тут образуется некая неформальная, нематериальная прибавка — то, что принято понимать как ниспосланное свыше, боговдохновенное, продиктованное Аонидой.

Природа всех этих явлений — ритмическая. Поэтическая гениальность есть прежде всего дар потворствования ритму, дар контрапункта — гармонической согласованности в ритмическом, звуковом и мыслительном развертывании текста во времени. Поведение стихотворца следовало бы сравнить с поведением водного лыжника — во-первых, работающего на грани двух сред, а во-вторых, обязанного в каждый момент времени сохранять баланс приложен-

* Ты н я н о в Ю. Проблема стихотворного языка. Л., 1924, с. 56.

ных к его телу сил: ветровой нагрузки, силы трения, силы натяжения троса... Ритм, то есть функция стихотворного размера, и есть как раз такая движущая сила стихотворения («сила натяжения троса»), которая только кажется наперед заданной, неизменной и внеположной. На самом деле она — зримое выражение суммы сил, функция равновесного состояния, переменная: трос ритма то провисает, то вновь напрягается.

Блистательный пример — стихи Бродского. Например, «Муха» (мы помним, что занимаемся поэтической энтомологией!):

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку растопила.
Пока ты пела и летала,
похолодало.

Теперь ты медленно ползешь по глади
замызанной плиты, не глядя
туда, откуда ты взялась в апреле.
Теперь ты еле

передвигаешься. И ничего не стоит
убить тебя. Но, как историк,
смерть для которого скучней, чем мука,
я медлю, муха...

Стихотворная интонация, как раз и порождающая неотделимую от стихов эмоциональность, — это фигура ритма, вписанная в прямоугольник «школьного» версификационного размера. Формально следовало бы написать:

Пока ты пела, осень наступила.
Лучина печку (жарко) растопила.
Пока ты (глупо) пела и летала,
(на улице совсем) похолодало.

С точки зрения Бродского, то, что мы приписали в скобках, — ритмический чертополох, «слова-паразиты», досужие жесты, неуместные на лыжне: водный лыжник почесал пятку — и бултых-х!.. Бродский техничен в самом высоком смысле: за счет элементарного вычленения он создает в «Мухе» сильное интонационно-смысловое движение, напор. Так, сжимая тюбик, мы выдавливаем из него зубную пасту.

Правда, при таком внимательном разглядывании нельзя не заметить и некоторого механицизма, некоторой свойственной Бродскому «чрезмерной искусности», некоторого слишком очевидного сальерианского лоска. Бродский чересчур динамичен. Он быстро и расчетливо проходит музейной анфиладой, бросая многозначительные взгляды направо и налево. Для него гораздо важнее само движение ритмическо-интонационного я, его осанка, его динамичный имидж, чем окружающие экспонаты и архитектурные полости. Отсюда — отчетливо романтический оттенок его анфиладных, бесконечно длинных стихотворений. В определенном смысле Бродский пренебрегает богатством мира, берет малую часть предложенного.

Сказанное, вероятно, покажется парадоксом, но взгляните, пожалуйста, на паркет музейного зала. Его состояние неодинаково в разных точках: есть участки сильно истертые, слабо истертые и участки девственной нетронутости. Когда мы всерьез осматриваем экспонаты, то невольно подчиняемся некой средневытоптанной траектории движения, хотя при этом нами, разумеется, движут импульсы и соображения, никак не относящиеся к состоянию паркета. Так вот, стихотворная траектория Бродского существенно отличается от маршрута обычного посетителя жизни. Так рядовой посетитель не ходит. Это и именуется романтизмом. Бродский движется по эрмитажному залу жизни так, словно идет по струне, натянутой под куполом цирка. Он — в чисто поэтическом смысле — чересчур жонглер и эксцентрик (что нисколько не отменяет его гениальности). Он — противоположная Хлебникову крайность в мире стихотворной фауны.

Хлебников же абсолютно деструктивен; его движение по музейной комнате как бы лишено специфической целесообразности искусства, абсурдно с точки зрения эстетики... Градусник, прибор для измерения влажности, чулки на смотрительнице зала, урна для мусора, гвоздь, на котором висит картина, — все это оказывается на том же уровне восприятия, что и собственно живопись экспонируемых в зале холстов. По существу это потеря искусства как такового, утрата самой материи искусства. Поэтому Хлебников волен ходить (а чаще — стоять) по своему личному, бессистемному и не относящемуся к искусству произволу. Новизна Хлебникова — это стояние в нефункциональном и нецелесообразном месте выставочного зала; там, где до него никому не пришло в голову постоять. Ну, скажем, за шторой или вплотную к пустой стене. Это, так сказать, «новизна вообще», а не специфическая новизна искусства.

Понятно, что для Хлебникова и сам архитектурный объем, сами стены искусства — не более чем досадные и бессмысленные препятствия. Он пытается их проломить. Поскольку ему безразлично даже искусство само по себе, ему тем более неинтересны его ограничения, границы его смыслового русла. Хлебников оказывается на территории зауми не оттого, что идет туда осмысленно и целенаправленно, а оттого, что для него и смысл и заумь — одно. Как едино для Хлебникова искусство и неискусство. Это не расширение территории смысла и территории искусства, а отказ видеть реально существующие границы. В этом есть, конечно, нечто жалко-умилительное и детски наивное. Так ребенок говорит «дай, дай, дай!», показывая на луну... Но на самом-то деле выход реки из своего смыслового русла означает лишь то, что подлинное движение прекратилось. Хлебников создает иллюзию новизны. Как и Бродский (но в значительно большей степени), Хлебников работает скорее в эстетическом цирке, чем в эстетической опере. Он — иллюзионист, разгуливающий по арене (а то — между зрительскими рядами) и вынимающий из рукава предварительно спрятанного туда «зинзивера»... Если мы, конечно, не будем столь бессердечны, чтобы счесть его клоуном и паяцем.

Но вернемся, как говорится, к нашим бабочкам и кузнечикам. Мы показали противоположные пограничные крайности эстетиче-

ского: жонглера-эксцентрика, чья ловкость вызывает у нас зависть, восхищение, головокружение и ощущение холода под сердцем, и клоуна-иллюзиониста, чьи манипуляции порождают в нас чувство недоверия, подозрительности, примитивного любопытства, даже скуки, даже презрения, даже низменный смех и низменное чувство собственного превосходства. Что касается Мандельштама, то он где-то ближе к «золотой середине». И поэтому он — вне цирка. Его поэтика — эстетическая опера. Или, если угодно, стихотворный балет. Такая поэзия не только дает совершенно иной спектр эмоций, но, что еще важнее, сама дышит эмоциональной средой (как балет — музыкой), извлекает поэтическую ценность прежде всего эмоциональным, внутренним способом.

В отличие от статичного (в лучшем случае — падающего) хлебниковского «Кузнечика», в мандельштамовском стихотворении идет постоянный эмоционально-интонационный подъем. Мы отметили, что уже в первой строке безударное междометие сменяется ударным. Подчиненные динамичному стихотворному ритму и напряженному звукоряду, эти «о» как бы закольцовывают контекст, сцепляют «бабочку» с «мусульманкой», образуя ту неразрезаемую, живую метафору, которую современные теоретики литературы предлагают именовать метаболой*. Вот где, оказывается, эта подлинная, развитая «метаболо» — не у А. Парщикова и И. Жданова, а у Анненского и Мандельштама. Еще Вячеслав Иванов писал о подозрительном для него символизме Анненского, где свойственное декларативному символизму двоение «низкого» и «высокого» перерождается в сложную взаимосвязанность психологического (но от «психея-жизнь») и механического (псевдоживого).

Здесь нам придется сделать еще одно краткое отступление и прочесть стихотворение Анненского «Стальная цикада»:

Я знал, что она вернется
И будет со мной — Тоска.
Звякнет и запахнет
С дверью часовщика...

Сердца стального трепет
Со стрекотаньем крыл
Сцепит и вновь расцепит
Тот, кто ей дверь огкрыл... <...>

Здесь мы с тобой лишь чудо,
Жить нам с тобою теперь
Только минуту — локуда
Не распахнулась дверь...

Еще Ортега-и-Гассет понимал метафору не как простое уподобление одной вещи другой, даже не как взаимное отражение двух

* Эпштейн Михаил. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX — XX веков. М., 1988, с. 167.

вещей, а как возникновение новой, третьей вещи, принадлежащей художественной реальности. Тройная метафора Анненского «цикада-часы-сердце», вернее, обыденно-«будничное» основание этой метафоры порождает новую вещь — эмоционально-эстетическое осмысление хрупкого, двусмысленного и необязательного чуда жизни. Здесь изображение жизни как безжизненного, бездушного механизма парадоксальным образом ведет к ее одушевлению (психологизации) и осмыслению (наделению смыслом), к отысканию экзистенциальной ценности. Поэтому у Мандельштама и цитата (то есть фрагмент культуры) — не выписка, а цикада: ей свойственна не-смолкаемость. Это вовсе не та коллекция проколотых насекомых, которую собирает концептуализм.

Дело, конечно, не в «метаболе», не в приеме, а в волшебстве. Если чуть изменить, чуть сдвинуть, написать — «Вот бабочка, как мусульманка...», то «метабола» останется, а волшебство потускнеет. Исчезнет эмоциональный подъем, лирический человеческий голос. Каждое мандельштамовское слово — в отличие, например, от хлебниковского — преисполнено эмоционального смысла, сияет им, обменивается смысловой и эмоциональной энергией с соседними словами, со всем текстом. Все слова взаимно подпитывают друг друга, становятся крупнее и многозначнее, нежели живя в простом словарном разброде. Это не коснеющие слова-лягушки «заумного» анатома-аналитика, а живые слова.

Выше мы обратили внимание читателя на «полупалиндром» в хлебниковском «Кузнечике»; нечто подобное можно найти и в мандельштамовском стихотворении: «в саване вся». Разница в том, что поэзия Мандельштама — приключения слов, тогда как стихи Хлебникова — эксперименты над ними.

Приключения слов и образуют лирический сюжет мандельштамовского стихотворения. Бабочка неожиданно оказывается мусульманкой, заворачивающейся в покрывало, прячущей лицо. Причем отгадка — почему ж мусульманка? — мелькнет у читателя раньше, чем он получит разъяснение в шестой строке («ушла с головою в бурнус»). «Метаболическую» пару бурнус/саван прорастает другая «метаболическая» пара — жизнь/ночка/умиранка. Мерцающая и складывающая крылья, бабочка олицетворяет собой переживание жизни и смерти, неустойчивое экзистенциальное равновесие. «Разрезанный саван» — это, конечно, евангельский Лазарь. Бабочка — нечто умирающее и воскресающее, встающее из праха. Мандельштам очень настаивает на этом — он еще раз повторяет слово «саван» в предпоследней строке. Но здесь саван изображен уже победно, мажорно — развернут ветром. Текст стихотворения разворачивается нарастанием эмоциональности.

Пребывая в третьей строке, мы изумляемся подготовленности и осмысленности мандельштамовских неологизмов — «жизняночка» и «умиранка». Они рождены самым звуковым полем и смысловым контекстом, неподдельны; ласкательный суффикс стоит там, где нужно, и его нет там, где он неуместен.

В четвертой строчке мы застаем бабочку в ее «жизняночном» состоянии и поражаемся ее роскоши, красоте, великолепию: такая

большая! «Сия!» — означает, что нам недостает слов от восхищения, что у нас перехватывает дыхание. Нам нужен торжественный архаизм, что-нибудь вроде олейниковского «ваше превосходительство, мой!» «Сия!» — как бы такое вот брошенное на первом слоге, оборванное окончательным восторгом «ваше сиятельство!». Восторженное «сия!», между прочим, спасает и неточную рифму, и неожиданные у мусульманки «усы», грозящие развернуть текст в сторону Бенедиктова, капитана Лебядкина и Игоря Северянина.*

Эта строчка — «С большими усами кусава» — кажется мне пришедшей прямоком из детского языка; сравним ее, например, с моделированием детского языка в романе Андрея Белого «Москва под ударом» — с японцем *Сюсюкой Картавой*... Соседство архаизма «сия!» и детского неологизма вполне закономерно: такая лексика стремится выразить невыразимые, сверхвысокие уровни эмоционального; она несет в себе энергию эмоциональной гиперболы. «Усы» — вообще очень значимая деталь в детском гиперболистическом сознании: ребенок, пририсовывающий усы бритому фотожову, — явление обиходное.

Важно, что эта «детскость» возникает в стихотворении непреднамеренно. Она — не сознательное копирование детских повадок, а эмоциональный разрыв мыслительной дисциплины взрослого. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить мандельштамовскую «кусаву» с преднамеренным обезьянничаньем постмодернистов, изготовляющих, скажем, вполне придуманные, наперед виданные портреты усатого Сталина в наряде и интерьере Леонардовой Моны Лизы, в которых цитата как раз перестает быть цикадой, а становится ядовитой цикутой — глумливой выпиской и бесплодной карикатурой. Ирония постмодернизма (наверное, следовало бы снабдить этот термин кавычками) — эмоциональное чистописание, а не живой эмоциональный почерк. Остроумие постмодернизма рассчитано не на отдельного сложного человека, а на некое упрощенное массовое сознание, общее мнение. Тут, по существу, нет человека, нет эмоции, а значит, нет и искусства в строгом понимании этого слова. Остается один дизайн. Дизайн же невозможно уравнивать с искусством — так же, как нельзя уравнивать прическу и макияж с человеком вообще.

В отличие от модернистско-постмодернистской литературы, которой принадлежит и «Кузнечик» Хлебникова, стихотворение Мандельштама — наглядный пример лирической эмоциональной динамики. Ближе к финалу «детская» интонация сменяется взрослой («развернутый саван»), а затем это смысловое колебание синтезируется амбивалентным — детско-взрослым, лукаво-серьезным, актерско-подлинным, трагическим (если вспомнить Лазаря) — восклицанием «боюсь!». И это, конечно, чисто человеческое искусство, чисто человеческая эмоциональность, чисто человеческое зрение, а не некое «метареалистическое» «зрение муравья».

«Есть реальность, открытая зрению муравья, и реальность, открытая блужданию электрона, и реальность, про которую сказа-

* Предлагаю именовать этот низменный регион лирики *Бенелебсом*.

но — „и горный ангелов полет“, и все они входят в существо Реальности)*, — пишет М. Эпштейн, считая заслугой литературного авангарда 80-х годов как раз разработку таких строчно-метафизических «реальностей».

Речь тут не идет о художественном отражении мышления человека, вооруженного, скажем, микроскопом. В микроскопе ведь нет никакой «метареалистической» новизны. «Зрение муравья» и «блуждание электрона», конечно же, суть мышление муравья и ощущение электрона, то есть нечто такое, что заведомо никому из людей — в силу нашей телесно-психической земноводности — недоступно, никогда не будет доступно и о недоступности чего по меньшей мере странно жалеть. У Эпштейна речь идет не о человеческом представлении о метафизическом и божественном, а об эстетическом переживании, будто бы сообщаемом читателю текстами, будто бы отражающими «мышление» муравья, «ощущение» электрона и «самосознание» ангела. Но можно ли словами — то есть специфическими орудиями человеческого мышления — говорить о том, чего ни читатель, ни сам автор никогда не видели и чего они оба не в состоянии сколько-нибудь правдоподобно себе представить?

Искусство, в отличие от мистики, не априорная метафизика, а лишь мнимое развоплощение косного материала. Стихи — *лишь* словесный текст, а вовсе не благие помыслы его автора. Архитектура — *лишь* то, что воплощено в материале; а то, что только нарисовано на бумаге, именуется «архитектурной фантазией» и на самом деле не имеет ничего общего с искусством архитектуры. Все эти «*лишь*» очень существенны для понимания сути искусства. Любая вещь искусства — *всего лишь* кусок мертвой материи. Художник не развоплощает, а воплощает; акт созидания — процесс, проходящий в «физической» плоскости; тут нет места ни для какой метафизической телепатии. Еще существеннее то, что собственно феномен искусства — то есть развоплощение воплощенного — возникает только в восприятии этого куска материи зрителем, слушателем, читателем. Это не означает, что художник стоит вне искусства; просто он — первый зритель, слушатель или читатель. Он — первый, кто воспринимает воплощенное (точнее, каждую стадию, каждый шаг, каждую операцию процесса воплощения), первый, кто воплощенное развоплощает, извлекая тем самым — *именно и лишь* в «психологической» плоскости — феномен искусства.

Искусство не может выйти из плоскости физического и психологического правдоподобия по той простой причине, что сам феномен искусства есть возгонка физического в психическое, другими словами — одухотворение телесно-душевного человека. Тем самым искусство обладает вполне божественной функцией в отношении человека. Но вне человека ему нечего делать, вне человека его не существует. Оно не может поэтому зайти в метафизическую «реальность», если таковая действительно есть, не перестав быть ис-

* Там же, с. 160.

кусством. Метафизическую «реальность» по определению нельзя воплотить, а невоплощенное нельзя развоплотить, вознест.

Корректней, впрочем, сказать так: да, «невидимая» метафизическая «реальность», разумеется, может быть предметом искусства; но такого искусства, которое не пользуется никакими «видимыми», физико-психическими, материальными средствами, — то есть невидимого искусства. Для рождения же эстетически значимого слова необходимо его бытование на психологическом уровне, реальное (психофизическое) существование поименованного предмета в человеческом восприятии. В крайнем случае — серьезное общечеловеческое подозрение. Эстетическое переживание возникает только в человеческом диапазоне; скажем, на пересечении читательского представления о «горнем ангелов полете» с преображенным художественным текстом представлением о таком «полете» автора — то есть внутри психологически обусловленного. Все остальные авторские домыслы о «невидимом» пройдут сквозь эстетический уровень читательского сознания, как вода сквозь фильтрованную ткань; в границах эстетического останутся лишь твердые частицы реальности, открытой человеку; эти частицы либо эстетически прореагируют с читательским сознанием, либо нет. Что же касается «невидимой» воды, то читательское сознание — чисто логически — примет ее к сведению как непроверенную информацию. Непроверенное не содержит эстетической потенции.

Искусство и жизнь существуют в зыбкой и узкой зоне согретого воздуха. Их, разумеется, очень интересует окружающий ледяной вакуум. Они могут о нем думать, но не могут его потрогать пальцем; они могут воображать свои ощущения от соприкосновения с ним, но не могут раздвинуть экзистенциальной реальности за его «метафизический» счет. Если поэт-астронавт привезет нам оттуда баночку вакуума, то все равно ни он сам, ни читатель до этой пустоты не сумеют дотронуться. Наша реальность ее не терпит. Потому что настоящая метафизика — это ничто, это чистая атеистическая смерть.

И между прочим, вся «метареалистическая» теория укладывается в пять — ну абсолютно никаких! ну абсолютно надсоновских! — строчек Олега Охапкина:

Это Он, это О^н и в жуке, и в траве,
И во всем, что в томлении дышит.
Видишь, мыслит в ладони твоей муравей,
И трава тебя творчески слышит.

Так и ты, так и ты Его должен сознать!..

Сказанное об эпштейновской «метареальности» и «полистили-стике» имеет непосредственное отношение к теме нашего разговора, к проблеме смысла и зауми. Эстетика «поли-» и «мета-» — прямая наследница «заумной» эстетики первого авангардизма. Она исповедует эстетическую всеядность и эстетическое безразличие именно потому, что обслуживает запросы дурной множественности постмодернизма. Сам же постмодернизм есть метастазная фаза авангардизма, при которой злокачественные новообразования пе-

рестали быть локализованными — малозависимые друг от друга ассоциации уродливых клеток расселились по всему телу искусства.

Метафора дает мрачный прогноз. Вовсе не призываю в него поверить. Надеюсь, что эта метафора врет. Важно только заметить: не все «старое» старо (иногда «старое» — синоним «здорового» и «живого»), не все «новое» — во благо (иногда «новообразование» грозит не только «старому», но и самому существованию целого и живого).

«Зрение муравья» — новообразование, злокачественное для организма искусства. Уже хлебниковские «кузов пуза» и «зинзивер» суть попытки реализации в литературе такого «зрения», несущие с собой утрату человеческой интонации, эмоциональный некроз, неинтерес к экзистенциальным ценностям. Если Мандельштам рисует не столько насекомое, наряженное игрушечной «мусульманкой», сколько психологическое состояние говорящего человеческого я, то в стихотворении Хлебникова вообще нет никакого я, человеческого голоса. Оно — механистично, линейно, лишено двойного (экзистенциального) дна. Оно — не более чем рациональная мыслительная фигура; не более чем физическая конструкция, изъятая из эмоциональной среды; не более чем «концептуальный акт».

Что такое «концептуальный акт», доходчиво объясняет, например, А. Парщиков в интервью «Литгазете» (27 ноября 1991), рассказывая случай из жизни своего приятеля. Этот приятель «реализовал» с одной дамой «приступ взаимной привязанности» (образчик идиом Бенелебса!) в аэропорту Владивостока, «в одном из складских помещений», за полчаса до вылета самолета. Прилетев в Москву, приятель реализовал аналогичный приступ с другой дамой. «Словом, — продолжает рассказчик, — когда он взглянул на часы, оказалось, что у него были две женщины одновременно. То есть представь себе, что его наследственная информация как бы размазалась на 1/6 земного шара. Мне кажется, это гениальный концептуальный акт, своеобразная геозротика. Какой там концептуализм по сравнению с такими метафорами!»

Как раз метафоры я тут не вижу. За исключением, может быть, принадлежащей рассказчику иносказательной скабрёзности — об «информации», которая «размазалась». Между прочим, по всем параметрам «метафора» Парщикова принадлежит поэтике Андрея Вознесенского. Это чисто формальный парадокс, фокус, возникающий при подтасовке систем отсчета, временных шкал, — нечто из книг «Математическая смекалка» или «Занимательная физика». Это прыжок с колокольни примитивно-логического «остроумия», каламбур, «кузов пуза»... От «зинзивера» — к «геозротике», от Алексея Крученых — к А. Парщикову (через Асеева и Кирсанова).

Искусством же движет не острота языка, не острота ума, даже не острота зрения, а экзистенция лирического я — то есть сложнейшая органическая система (по существу — жизнь), где и язык, и ум, и чувство, и зрение, и слух — все сосуществует неразрывно, усиливая друг друга и, увы, ослабляя. Это «пенье средь многих помех». Предмет и одновременно инструмент искусства — сложная жизнь, а не извлеченная из нее рациональным путем голая, простая и очевидная умозрительность... В Америке «ходят вверх ногами», но

сама по себе эта констатация не принадлежит к числу явлений искусства.

Вопрос о смысле и зауми — это вопрос о природе и границах искусства, вопрос о его необходимой божественной составляющей. Мы начали с того, что сказали: существование поэзии недоказуемо. Беда эстетики — особенно когда она занимается словесностью — та же, что и беда теологии, тщаясь словом ощупать Слово. И тут и там слово оказывается и объектом и инструментом исследования.

И все же попробуем рассказать — на что, по нашему мнению, похоже искусство. Оно — не интеллектуальная игра, не мыслительный фокус. Логическо-игровое мышление ему противопоказано. С другой стороны, как мы заметили, божественная составляющая искусства, сам его феномен — возникающее впечатление «надиктованности» и боговдохновенности — наличествует лишь при соблюдении определенных условностей, обязательных ограничений и неочевидных правил. Искусство несомненно несет в себе структурность, системность.

Оно не игра, а язык, который при всей своей новизне и современности помнит многотысячелетнюю историю; в котором «старое», если оно живое, не старей «нового», а «новое» зачастую оказывается синонимом «минутного» и «мимолетного». Искусству, как и языку, внутренне, недеklarированно присущи условности и ограничения. Но язык отличается от игры тем, что он первичен и самодостаточен: его правила извлекаются из него самого, «сделаны» из его материала, не привнесены извне. Мы можем не знать писанных правил языка, но понимать многое из того, что нам говорят. Для этого всего лишь нужно быть носителем языка.

Носителем искусства как языка выступает весь человеческий род. Эта всемирная общность вовсе не означает косности; искусство, как и язык, — одновременно и инертно и динамично. Правда, привить искусству или языку подлинную новизну — дело нештучное. Куда легче придумать «новый» «язык», свой «язык», групповой «язык», «язык» будущего; заговорить о многоязычии постмодернизма, об очередной Вавилонской башне.

Разнообразная «заумь» и есть конгломерат таких попыток достичь новизны в искусстве (точнее, создать впечатление новизны) игровыми, то есть негодными средствами. Изобретенный «язык» — разумеется, не язык, а игра. «Заумники» — это кружок эсперантистов, члены которого обещают человечеству земное блаженство, если оно откажется от живого и примет мертворожденное, вымороженное, внешнеэмоциональное. Общение на вымышленном языке напоминает зачатие от анонимного донора. Мне очень жаль людей — если такие, конечно, есть, — которые думают и чувствуют на эсперанто.

На практике заумный авангардизм, разумеется, не говорит на чистом волапуке, а пытается скрестить живой язык с мертворожденным. Плодотворно ли такое скрещивание? Думаю, нет. В отличие от латинизмов, галлицизмов и германизмов, «эсперантизмы», «волапукизмы» и «крученыхизмы» отторгаются живой тканью. В искусство нельзя вживить неживое. Заумное «слово», как и заумное

«искусство» в целом, навсегда останется обызвествленным участком живой легочной ткани; в лучшем случае — рассосется.

С точки зрения искусства как языка пользование правилами игровых «языков» есть простое небрежение внутренними условностями искусства. В простом небрежении условностями нет ничего хорошего. Более того, оно постыдно. В словесности оно именуется неграмотностью и графоманией. Последнюю очень часто путают с гениальностью потому, что они имеют одну и ту же природу. Только графомания — не «диктовка Музы», а ее коварная месть. Материя искусства мстит графоману за незнание ее свойств и условностей. По определению Набокова, «искусство есть норма». Графоман — ненормален, тогда как гений (и вообще сколь-нибудь значимый художник) — сверхнормален. Зрителю важно увидеть не только величину отклонения от нулевой ремесленной «беллетристики», но и знак этого отклонения. Причина же отклонения всегда одна и та же — свойство художественной среды, у которой иной, чем у среды жизни, коэффициент преломления.

Карандаш, погруженный в стакан с водой, кажется сломанным, но его никто не ломал... Графоман запикивает в версификационный размер самую добропорядочную и человеколюбивую прямую житейскую истину — и она превращается в нечто чудовищное, богопротивное, гадкое и омерзительно-смехотворное... Гений сцепляет будничные слова, что-то о «полумертвых мухах» и «пролитой известке», — и это музыка сфер, Бог и слеза на реснице...

«В поэзии есть новизна, как и в пространстве», — говорит в одном месте Набоков. Скажем так: в искусстве есть особая кривизна, стихи всегда искажают первоначальное намерение автора. Прямое, когда его помещают в искусство, искривляется; кривое, может быть, распрямляется. Туда нельзя засунуть косное и негнущееся, не повредив самой ткани художественного: углы вылезут наружу, станут торчать в неискусстве, как ослиные уши. Внеположное, каким бы оно ни было высоким и верным, не может войти в искусство, не претерпев превращений. Если художественная голограмма внешней идеи равна самой этой идее, пребывающей в неискусстве (политике, философии, религии, этике), то идея «художественно» оглушается. Поэтому столь водевильно идеологизированное искусство.

Художник, увы, должен отразить себя в поэтическом кривом зеркале. Это одна из по-настоящему страшных особенностей искусства. От такого зеркала ничего не скрыть. Оно превращает обиходную маску добряка-весельчака в кошмарную рожу морального чудовища. Оно укрупняет подлинную (внутри тайную, стыдливо скрываемую) человечность. Оно обладает разрешающей способностью, позволяющей фиксировать тончайшие переходы эмоций. Искусство есть лакмусовая бумажка для определения кислотности различных мыслительных и жизненных сред.

Есть, правда, еще один вариант: можно вообще не подходить к этому зеркалу, а, оставаясь в неискусстве, просто исказить лицо; можно выйти к публике с априори кривым лицом, утверждая, что налицо художественная кривизна. Причины тому могут быть разные — болезнь, ненависть к миру, дикая страсть, человеколюбие,

профетизм, материальный расчет... Важна не причина, важно то, что в любом случае априорная кривизна стоит вне искусства. Ибо при соприкосновении с кривизной подлинного искусства, при отражении в подлинном кривом зеркале бытовая кособокость и кособрюхость оказываются плоскими, — и тут-то проявляется их скрываемый движитель.

Такова и «заумь». В практическом смысле этот вариант даже выигрышнее — и значительно легче — варианта столь же внеискусственной «нулевой» беллетристики. Современники, а лучше сказать — читательские и зрительские толпы, отдают первородство тем, кто — как Иаков или Давид Бурлюк — выходит к ним с измазанной нечистотами физиономией, в канареечной кофте, в мохнатых перчатках; от кого несет патриархальной овчарней. Современники слепы, им надо потрогать и понюхать. А чечевичная похлебка достается среднеумелым бездарностям и незамеченным гениям — Тютчеву, Фету, Анненскому, Манделштаму... Все они кажутся читательской толпе отставшими от жизни посредственными традиционалистами. Гений, с точки зрения толпы, — массовик-затейник.

Если вы хотите разобраться в искусстве, не ходите на стадион, где артистично читают сверхскоростные баптистско-телепатические стихотворные тексты. Идите в сад. Незнакомец подсядет на облюбованную вами скамейку и предложит сыграть в шахматы. Вы согласитесь. Но если с третьего хода вы заметите, что ваш партнер передвигает фигуры совершенно произвольно и по диагонали берет вашим конем вашего же ферзя, то, ручаясь, вы не сочтете это ни гениальностью, ни талантливостью, ни даже оригинальностью. Вам просто станет вдруг очень тоскливо, скучно и нехорошо... В конце концов, искусство качественно отличается от шахмат только количественной сложностью: там — миллиарды клеток и миллионы фигур. Но разговаривают там столь же интимно, тет-а-тет. А главное, без жульничества.

Искусство — это «прямызна речей, / Запутанных, как честные зигзаги / У конькобежца в пламень голубой», — считает Манделштам.

Но кое-где мы можем прочесть, что и Манделштам — поэт «заумного слова». Ценители зауми пытаются оправдать ее существование высказываниями, выуженными из карманов подлинного живого искусства. Скажем, манделштамовским — «Значенье — суета, и слово — только шум» (из стих. «Мы напряженного молчанья не выносим...»); каково, однако, не отличить автора от изображенного им угарно-романтического персонажа, которого автор к тому же именует «безумным» и «кошмарным человеком») — или его же «блаженным, бессмысленным словом». Извлеченное из среды жизни, словосочетание, и правда, напоминает бессмысленную, ужасную, задыхающуюся рыбешку, выпучившую глаза и округлившую рот (но не «окающую», нет!); немой мунковский «Крик»... Не станем ссылаться на то, что поэт называл себя «смысловиком» и призывал художников «разумом энциклопедистов» сдерживать «иррациональный корень» надвигающейся тоталитарной эпохи (статья «Девятнадцатый век»). Просто возвратим умирающую рыбку в контекст:

В Петербурге мы сойдемся снова,
Словно солнце мы похоронили в нем,
И блаженное, бессмысленное слово
В первый раз произнесем.

В черном бархате советской ночи,
В бархате всемирной пустоты,
Все поют блаженных жен родные очи,
Все цветут бессмертные цветы. <...>

Мне не надо пропуска ночного,
Часовых я не боюсь:
За блаженное, бессмысленное слово
Я в ночи советской помолюсь.

Слышу легкий театральный шорох
И девическое «ах» —
И бессмертных роз огромный ворох
У Киприды на руках.

Стоит ли продолжать? Ведь рыбка уже пришла в себя, воротясь в «родной звукоряд». Разве не ясно, о чем говорит Мандельштам? Ослепительно ясно. Стоить ли портить впечатление долгим, путанным и плохим пересказом, переложением, переводом? Перевести невозможно... Обратим лишь внимание собеседника: произнесение «блаженного, бессмысленного слова» отнесено в неопределенное будущее — быть может, даже за границы земной судьбы; речь здесь идет о черноте «советской ночи», которой это «слово» и противополжено; «блаженно и бессмысленно» всякое слово в стихах, и прежде всего такие слова, как «ах», «Киприда», «жены», «цветы», «розы»... Что ж в них бессмысленного, заумного? Они «бессмысленны» и «блаженны» только потому, что наряду со словарно-смысловым значением наделены эмоциональной ценностью, наполнены теплым воздухом, несущим их вверх. Можно сказать, что любое слово стихотворения, сохраняя семантическое богатство, одновременно уподобляется эмоциональному междометию: «Киприда» — здесь такое же восклицание, как и «ах». Не случайно в этом стихотворении нет ни одного восклицательного знака; он подразумевается после каждого слова. Каждое слово вознесено.

Да, стремление искусства состоит в том, чтобы развоплотить материал, дематериализовать слово, довести его до «золотого безмыслия», как сказал Баратынский, до семантического и эмоционального блаженства, вознести его к небесам, воссоединить с отчим и первоначальным Словом. Следует только понимать, что вера в Абсолют, надежда на вечную жизнь, тоска по бессмертию — это поиски смысла, то есть нечто очень далекое, если не прямо противоположное полуму мистицизму, полагающему себя уже впадшим в окончательное Ничто, в нирвану, в блаженную заумь (которая не столько блаженство, сколько пустая блажь), где сливаются для уничтожения и хлебниковское «лебедиво», и лебеда капитана Лебядкина с его алкогольными «тараканами» и провинциально-гипертрофированным «мухоедством».

ПОТЕШНЫЕ ПОЛКИ

Мильоны вас. Нас тыщи, тыщи, тыщи...

В. Артемов

«Стихотворцев в Москву и Петербург шлет Сибирь, шлет Ташкент, даже Бухара и Хорезм. Всем этим людям кажется, что нельзя ехать в Москву с голыми руками, и они вооружаются чем могут — стихами. Стихи везут вместо денег, вместо белья, вместо рекомендаций, как средство завязать сношения с людьми, как способ завоевать жизнь... <...> Все мы носим ботинки, а ведь мало кто шьет башмаки. А многие ли умеют читать стихи? А ведь пишут их почти все».

Это из мандельштамовской статьи 1923 года «Армия поэтов». Закрывая тысячестраничный «двухтомник» издательства «Советский писатель» («Молодая поэзия—89»; «Порыв. Новые имена», 1989), я не решаюсь даже добавить второго слова. Просто — армия. Воинственная орда. Кто — с былинною (ю-кузнецовскою) булавою, кто — в до зубовой боли вооруженном истребителе «метаболизма»...

Армия. И очень нашенская, очень советская — непрофессиональная, неповоротливая, недифференцированная, с распухшим штатом хозслужб, на удивление единообразная при разном цвете околышей, занятая только собой, с бесконечно малой и, видимо, мнимой функциональной способностью, состоящая (воспользуясь словами одного из ее не худших солдат — Д. Новикова) из «потешных полков», «проморгавших игрушечного пруссака» лирики, несущая на плечах восклицанья чужих и общих цитат...

В так называемой «молодой поэзии» словно объявлены мобилизация и военное положение — на печатной площади ведутся маневры враждующих танковых армий. Кажется, стихотворцы могут достичь успеха и вообще выжить в этой междоусобице, только нацепив знаки различия и затянув португею. Поэтическая переключка низведена до элементарной, шереножной: «На тебя посмотрят изумленно / Рамакришна, Келдыш и Гагарин», — отрапортует А. Еременко. «Рамакришна галич и коротич / долго ждали этого момента», — откликнется В. Друк («Истоки 89»). «Читатель ждет уж рифмы «розы». / Ну на, возьми ее скорей», — брякнет молодецтва Друк. «Читатель рифмы ждет — / Возьми ее, нахал!» — вторит Еременко.

Что это? Новый романтизм, когда все ходят за поэтическими отрезами в общий распределитель? Или, может быть, сектантская, повзводная дисциплина, свойственная всякому модернизму? Карточная система военного времени? Стоит, думаю, обратить внимание на генетическое подобие авангардистского и армейского миро-

ощущений, на состояние мозга — заключенного в радиофицированный шлем вертолетчика или пронизанного вольтовой дугой «сильной» стереомузыки. В обоих случаях — полное отключение от человеческого измерения. Некий наркоз. «Есть упоение в бою, / И бездны мрачной на краю...». Нет ли такого вот упоения у литераторов, работающих на самом краю эстетики?

Лирический герой (мягко так скажем) М. Шелехова воображает себя «потомком револьвера», а М. Мамаев мечтает: «Эх! Мне бы маузер, / хоть самый махонький, — / общаться с мразями / не только матерно!» Или вот снова А. Еременко:

Конечно, если б парни всей земли
с хорошеньким фургоном автоматов
да с газаватом, ой, да с айгешатом,
то русские сюда бы не прошли.

До такой степени удручает эта залихватская бравада, что чуть ли не с умилением читаешь семнадцатилетнего М. Дубаева, прибалдевшего от купленных ему мамой джинсов: «Сине-голубое / Счастье-забытье, / От девок нет отбоя, — / Ё-мое!»

Да не подумает читатель, что мы тут занимаемся рассмотрением так называемого «содержания» или — не дай бог! — поисками «нравственного смысла» (термин Ст. Золотцева — П. Уляшова — А. Казинцева...). Нас интересует лишь эстетическое. Но ведь этическое, нравственное — функция эстетического. И как быть, если перед нами — тексты внеэтические? Если нет функции, то нет и аргумента — не так ли? Остаются какие-то вовсе мнимые величины. Вот, например, М. Шелехов: «И Пушкин из гроба встает, чтобы музу ничком / Опять повалить и лишить ее кротости духа». Вот Ю. Беликов:

Здесь Тенгиз Абуладзе торгует хурмой,
а горком запирают на крюк,
дабы «Дети Арбата» по тучным столам
разошлись вместе с красной икрой.

Вот А. Поздняков:

Тайный смысл заключен между строк,
А строка для отвода, для вида...
Чтоб входил мастерок в мастерок,
Чтоб щитом становился Давида...

Вот В. Еременко:

В нас время рождает уродцев,
Но мы не должны забывать,
Что Санчо, как прежде, смеется
И рядится в мать-перемать.

Нет функции — нет аргумента. Есть разве что ё-мое, ёлы-палы, мать-перемать... Есть злоещее, а следовательно — внепоэтическое мышление: «Люблю читать стихи врагов / В журналах вражьих» (Е. Чеканов).

Или не одна тут армия, а две? Или три? Тридцать три? Междоусобица княжеств. Лоскутное одеяло... О, я понимаю, что и внеэсте-

тическое может быть ой каким разным; одни эти шестиугольные масонские мастерки чего стоят! Но у нас речь-то как бы о поэзии, это ведь как бы поэтическое сборники. Меня же, кроме нацифицированности части стихотворной «молодежной» продукции, пугает еще странное структурное единообразие «традиционалистских» и «авангардистских» текстов, общий цвет хаки, сменивший цвет общесерый, о котором некогда А. Еременко так трезво рассуждал на страницах «Юности». Вот, например, Ф. Васильев: «Когда стрелок, дрожа от напряжения, / подумал просто: „Молодость прошла“». А вот Е. Бунимович: «МИНЗДРАВ СССР ПРЕДУПРЕЖДАЕТ: / Все миновалось, молодость прошла...»

Неужто и правда весь авангардизм сводится к шрифтовым изыскам? Или к остроумию? Танковые сражения ведутся в одной плоскости. Во внепоэтической. Вертолетчики мордуют «царицу полей», стройбатовцы месят курсантов. Бахтинское выдуманное «многоголосие» внутри одного романа.

Вернее — эпоса... Гомерического, тысячестраничного, превосходящего по объему гомеровский. То, что это эпос, для нас несомненно. Именно эпосу свойственны такая авторская анонимность, такая каталогизация, перечислительность, назывательность... «...Я вполне понимаю, что и каталог кораблей был настоящей поэзией, пока он *внушал*», — пишет Анненский в статье «Что такое поэзия?». Не шаманский ли расчет на внушение водит авторчучками стихотворцев «новой волны»? Ведь и точно, даже простое упоминание таких «знаков», как, скажем, «Галич», «Коротич», «звезда Давида», «Федин», «Тенгиз Абуладзе», «ё-мое», «Распутин», «Сенкевич» (имеются в виду, конечно же, писатель-сибиряк и ведущий «Клуба путешественников»), внушает. Но что внушает? Нечто внелирическое и даже внепоэтическое. Пародийная легкость, с какой телеценности ставятся на экзистенциальное место, и верно сродни подлинной поэтической «глуповатости». Пародия — сводная сестра Евтерпы. И в семье муз, видимо, не без уродца. Может быть, муза И. Иртеньева, А. Еременко, В. Друка, А. Позднякова etc. — не Евтерпа, а ее уродливая сестра, подменяющая «езду в неизвестном» внушительностью общеизвестного, возводящая авторскую анонимность в квадрат.

Не хочу сказать о ней ничего плохого, но она — не та муза. Общение с этой «новой» музой происходит прилюдно и коллективно. Это даже не групповое обладание музой, а всеобщее, не зависящее от тех или иных «общественных» и «художественных» воззрений. Вот Друк: «На меня наставлен сумрак ночи / и другие фотозлементы» («Истоки 89»). Вот Е. Бунимович: «Шофер затих... Я вышел из такси»; «Роняет лес все то, что он роняет»; «Россия. Лето. Лотерея». Вот Т. Кибиров: «Придается все. Лишь тебе не дано придаться! <...> / ты вознесся главой непокорною — выше <...> / сервелат, сервелат, я еще не хочу умирать, / у меня еще есть адреса, голоса...» («Истоки 89»). Вот Ю. Арабов: «Но есть, есть Божий Суд, наперсники разврата! / Есть Грозный Судья, он — скор!»; «Я обращаюсь к вам, товарищи подонки, / как живой с живыми говоря». Но вот и А. Поздняков: «Шумел камыш в казенном шалаше»; «Ведь бездна вод (? — А. П.) теперь отобразит (? — А. П.) / Не божий лик...»

И так без конца, на каждой странице. Страх берет — до какой степени стихотворцам безразличны вопросы поэтики, до какой степени они не чувствуют потребности в сопротивлении материала, до какой степени им вольготно в накатанной колее. Прием не просто стерт, не просто девальвирован, он вообще не имеет художественной ценности.

«Быт или не быт?» — вопрошает Н. Искренко в одном месте. «Бить или не бить?» — интересуется она же в другом («Истоки 89»). А мы зададимся вопросом: бит или не бит? В смысле: есть ли тут бит, или тут нет битов, нулевая информативность? Думаю, нулевая — то есть банально-пошлая, трамвайно-троллейбусная какая-то, низведенная до уровня слушающей толпы.

Замечательно, что текстами стихотворцев, представленных в сборниках, совершенно не сорбируются некоторые большие поэты. Например, Анненский и Кузмин. Они не входят в джентльменский набор, поскольку малознакомы слушающей аудитории. А весь фокус «нововолновцев» как раз в навязчивом расчете на слушающую аудиторию, а не на индивидуального читателя. Задача — вызвать низменный смех в зале. Кибиров:

Лишь сибирская язва, мордовская сыпь...
 Чу — Распутин рыдает, как выпь,
 Над Байкалом, и вторит ему Баргузин.
 Что ты лыбишься, сукин ты сын?

Перед нами виртуозный сценарий, рассчитанно провоцирующий реакцию зала и тут же гасящий ее по достижении кульминации щелчком по носу. Сценарий совершенно безнравственный — не по отношению к В. Распутину или залу, бог с ними, — *безнравственный эстетически...*

Так вышло, что, увлекшись одним приемом — скрещиванием цитат, я почти не сказал ничего о другом — «метаболе». Ты ждешь, читатель? Так возьми ее скорей: «От солдат — коромысла моча на стенах...»; «Бродит жена по спальням и лопает яблоки, Пенелопа...»; «Ну что ты свой тройак так долго муссолини?»

В смысле — «мусолишь». Это — А. Парщиков. Он остроумен. Но, увы, я не вижу здесь никакой метаболической новизны. Есть ведь уже бородатый анекдот про Гуно и Глинку...

То, что на тысячестраничный «двухтомник» приходится дватри — пять-шесть поэтов, естественно, нормально, обычно. Не может же их быть 150! И говоря об «армии стихотворцев», мы хотим подчеркнуть первое, а не второе слово. И подлинно одаренные люди увлечены ныне внепоэтическими баталиями. Не пора ли произвести конверсию, свернуть военное производство и активное «предчувствие гражданской войны», перейти на мирные рельсы? Не пора ли произвести демобилизацию стихотворческих сил?

Мечты, мечты!.. Увы, нет никакой надежды остановить вечный политический камнепад, нарисованный в недурных стихах Олеси Николаевой:

Пишет Грозный Курбскому: «Сгинь, изменник,
 басурманский прихвостень, ада пленник

от семян Иуды осатанелых...»
Пишет Курбский Грозному: «Сгинь, Денница,
Вельзевул, Антихрист, — почто родиться
ты явился в русских пределах?»

...И такая брань сквозь столетья мчится...

P. S. Открываю свежий номер «Огонька» — Бунимович:

Готовятся потешные полки,
летят из глаз восторженные искры...
Броня крепка, и танки наши быстры,
и что вас ждет, мои ученики...

1990

СВОБОДА ОТ СВОБОДЫ

Предмет этих заметок — та современная литература, которую, в первом приближении, следовало бы назвать «маргинальной». При этом, однако, нужно уточнить: любая вещь искусства — маргиналия к тексту прошлой культуры; маргиналия, стремящаяся войти в этот текст, стать им. Современная маргинальная литература отличается от подлинного искусства тем, что в ней нет такого внутреннего стремления стать текстом, установить значимую связь с устоявшимся прошлым культуры. Она ничего не комментирует в нем и, в сущности, не имеет к нему отношения; это посторонняя запись на книжной странице. Если я напишу на полях платоновского «Пира» слова «Петя — козел!», то будет ли это маргиналией? Такого рода писания *ad marginem* не могут, конечно, как-либо исказить текст, но они портят экземпляр вечной книги культуры, которым вынужден пользоваться сегодняшний читатель; эта мелкая маргинальная пакость вызывает ярость у книголюбца. Рассмотрим несколько ситуаций.

СИТУАЦИЯ ПЕРВАЯ. Вы подходите к незнакомцу и говорите: «А фифа фике». «Фафи фафу», — отвечает он. Вы удовлетворенно отходите. Простодушный зритель подумает: ну, два немца. Нет, просто вы и ваш собеседник свободны — и друг от друга, и, главное, от самих себя. Вы ничего не желаете сообщить, он ничего не хочет услышать. Минимум несвободы свелся к потребности совершить акт тусовки. Тусовка — вавилонская башня, после того как Всевышний смешал языки. Поначалу жутко. Потом ничего, даже забавно. Бросим кирку. Побалдеем. А затем разойдемся в молчаливой надежде — молча воспроизвести себе подобное племя, привить несмышленным младенцам свой одинокий язык... «Ты царь; живи один»? Нет, ведь не свободный ум, и не взыскательность, и не художество причина такой свободы, а наказание Божие, минус-прием главного Автора.

Данная ситуация развивается на протяжении столетия — от символизма. Прежде она связывалась с «двоемирием», затем — с «заумью», нынче — с «постмодернизмом». Теоретические оболочки меняются, но суть одна: слова и тексты — непознаваемые объекты; в лучшем случае мы можем их полуосознанно переключать и разглядывать, но уж никак не оценивать. Д. Пригов, например, говорит о Бродском: «Для меня он хороший поэт, пишет, наверное, хорошие тексты, но я хороших текстов давно не читаю, у меня уже просто нет органа различать хорошие и плохие тексты».

«Видите ли вы молодое поколение в поэзии?» — тотчас же спрашивает Пригова рассеянный интервьюер, хотя сказанное кон-

цептуалистом однозначно: давно *ничего* не читаю (как иначе избежать чтения хороших текстов, не обладая «органом»?). И получает закономерный ответ — «не вижу» («Книжное обозрение», 3 июля 1992).

Между тем Пригов выдает подчас неплохие стихи:

Прекрасна моя древняя Москва
 Когда стоит стыдливо отражаясь
 В воде голубоватого залива
 И сны читает Ашурбанипалла...

Это занятая пародия на отошедший в прошлое большой стиль, к которому относятся и конструктивизм, и ЛЕФ, и соцреализм, и высокая советская классика — скажем, стихи Мандельштама 1931 года, как раз и оказывающиеся здесь предметом приговского пародирования. Но пародия не только традиционна, а и вторична — в самом банальном значении слова. «Концепт, как басня или анекдот, создает некие социальные *идиомы*», — пишет о Пригове поэт и теоретик М. Айзенберг (альманах «Личное дело №», М., 1991). Пусть так. Только не отыщется ли тогда этот «концепт» — как и «метабола», открытая М. Эпштейном, — в арсенале «старого» и якобы умершего искусства? Хотя бы у Грибоедова. Или у Константина Вагинова, у которого Пригов заимствовал своего прославленного Милицанера? «Милицонер, зевнув, идет. / И смотрит, как вода плывет», — написано в 1927 году.

«Концепты», как видим, традиционно берутся из литературы, а не из головы среднестатистического — вымышленного — москвича. Пародия вторична не в силу мнимой финальности «постмодернизма», а в силу своей всегдашней природы — у нее служебное, внутрицеховое амплуа.

В случае Пригова, на мой взгляд, хуже всего то, что «не вижу» и «не читаю» перестают быть просто провоцирующей игрой с публикой, становятся внутренним свойством, парализующим способность критической оценки написанного. Что и понятно, ведь писать — значит читать. Всякая вещь искусства возникает не при писании, а при чтении. Просто художник (тем и отличающийся от графомана и маляра) — первый читатель, читающий текст на всех бесконечно малых стадиях его написания, сверяющий эстетическое впечатление от прочитанного со своим ожиданием, изменяющий написанное — и вновь читающий. При отсутствии «органа» чтения сколько-нибудь значимое писание невозможно. Никакой свободы здесь быть не может.

«Постмодернисты», впрочем, считают иначе. «Слово — воробей, — продолжает М. Айзенберг уже о «карточках» Льва Рубинштейна. — У этого слова, существующего для того, чтобы вылететь, влететь и тотчас исчезнуть, обрезаются обе связи — убирается и адресант, и адресат, — и оно повисает в воздухе». Но слово — не воробей. Слово — тело мысли, раздвоенная душа которой роднит адресата и адресанта. Произнося слово, мы наделяем его душой — частью нашего мышления; принятое тем, кому адресовано сообщение, оно умирает, *отдает душу*. «Заумное» слово — Голем, ибо у него нет этой двойной души. Слово, отрезанное от адресата и адресанта, — труп. Лев Рубинштейн нечто подобное и описывает:

2. Здесь вас не спросят, кто вы и откуда.
И так все понятно.
Место, где вы избавлены от назойливых расспросов, —
именно здесь.
Но пойдем дальше.
3. Здесь дышится легко и свободно...

Это поэзия? Может быть. Но скорее всего это художественно-философское описание ситуации, в которую нас заводит «постмодернистское» теоретизирование. Легко и свободно. Здесь, простите за плагиат, первая ситуация превращается во вторую.

ВТОРАЯ СИТУАЦИЯ. Вы ни к кому уже не подходите и никому ничего не говорите. Потому что не можете. Ибо не мыслите. Наступает «энергетическая культура» (Вяч. Курицын) — в просторечии «смерть». Все слова вернулись в «смесительное лоно». Поэзией теперь может именоваться чистый листок бумаги. Вы абсолютно свободны.

«Вакуумная литература — это свобода читателя предполагать текст... Любая чистая страница есть емкость с бесчисленным количеством невидимых текстов, и процесс выборочного восприятия есть процесс *обеднения* таких страниц, — обедняет страницу нижегородского журнала «Urbі» (№ 1, 1991) Ры Никонова-Таршис. — Литератору следует пользоваться *любой* поверхностью для осуществления идеи книги... Есть и такие объекты, как книга в целом (монолит без страниц)».

Ну, что-то похожее и мы видали! Раскроешь — а там две бутылочки с коньяком или, к примеру, «объекты» из шоколада. Было время!.. Все было. И гигант-карандаш, описанный Набоковым. И паровоз — из «Анны Карениной»... Делали люди разные вещи и, наивные, не догадывались, что все это, оказывается, литература. Более того — «поэзия в генеалогией... ощущающая свое родство с другими фиксированными на платформе искусствами и науками!» Если и не перл творения, то уж, во всяком случае, — вершина творческой эволюции... Как тут не вспомнить Олейникова с его «Хвалою изобретателям»?

Или, может быть, обнищав и очутившись среди выродившихся вещей, не имея возможности купить приличную — «вакуумную!» — записную книжку, мы с вами обрадуемся и «книге-арфе из... бумажных пустых полос, натянутых на деревянную рамку», играя на которой в 1983 году «плавными движениями рук с бритвой», — простите, нельзя оторваться! — Ры Никонова «получила уже новый объект: книгу-рамку с развешивающимися по периметру завитушками»? Вы улыбаетесь? И напрасно. Ведь «фотографии этого перформанса опубликованы в португальском каталоге визуальной поэзии в 1989 г., в канадском „хэнд-мэйд инструмент“ и в австрийском журнале „Золанде“! Жителей обильного Запада в стремлении к писчебумажным паллиативам не заподозришь.

Напрасно мы улыбаемся, это совсем не смешно. Потому что движущая сила такого рода манипуляций — неодолимая тяга к абсолютной свободе, к суррогату бессмертия, к смерти без воскресения. Недаром статья Никоновой называется «Слово лишнее как

такое». И недаром статье предпослан эпиграф: «Слово — болезнь, язва, рак, который губил и губит поэтов и неизлечимо пятит поэзию к гибели, к разложению... А. Чичерин». Вдумайтесь только: пятит!..

Да, Анненский писал в 1903 году, в наброске «Что такое поэзия?»: «Она — дитя смерти и отчаянья, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились...» Да, поэзия, как и все лучшее в человеке, — дитя человеческой смертности и греховности, экзистенциального несовершенства. Но понимать дело так, что поэзия порождается разложением, а слово — отчетливый синоним Творца — препятствует ее выздоравливанию, значит иметь как бы обратное зрение, отрицательное мышление. И пусть это забирает философ, если ему интересно: в литературном смысле — это ничто, вакуум. А мы вернемся к литературе... если сможем ее найти.

СИТУАЦИЯ ТРЕТЬЯ. Вы спрашиваете себя: что такое поэзия? Анненский, например, отвечал: «Этого я не знаю... Вообще есть реальности, которые, по-видимому, лучше всего не определять». Он мог позволить себе так махнуть рукой. Он жил в устоявшемся мире и наивно ассоциировал поэзию со стихами. Какое изобретательное столетие минуло с той поры! Вот бы он подивился, когда бы мог прочесть в том же нижегородском журнале своеобразный «Анти-Лаокоон» Марины Кулаковой, озаглавленный — «Что же такое поэзия?». Оценим здесь жесткую усилительную частицу.

Поэзия, оказывается, бывает визуальная (В. Каменский, А. Чичерин, Р. Никонова и др.), сонорная (А. Крученных, И. Зданевич, А. Лотов и др.), акционная (действие или система действий), верлибрическая (В. Бурич, А. Метс, К. Джангиров и др.), мелическая (звезды рок-музыки), прозаическая (проза) и — наконец — метрическая, которая «особых комментариев не требует, поскольку это единственная тенденция, с которой мы знакомимся в учебно-хрестоматийном порядке». А недурно было б и тут назвать пять-шесть имен, да? Отчего-то М. Кулакова этого не делает. Жаль, имена-то — одно веселей другого. Начиная с Державина, если не с Кантемира. Совсем весело станет, как доберемся до Пушкина. При слове «Фет» из глаз брызнут слезы. «Пастернак» — мы просто не сможем выговорить, умирая от гомерического — метрического — хохота...

Ситуация смехотворная. А почему? А потому, что можно, конечно, попробовать скомпрометировать вербальный уровень, подмешав к визуальному Тинторетто и сонорному Лемешеву «полувербальных» Чичерина и Зданевича (используя Лемешева и Тинторетто в качестве своеобразного «вакуумного листа»), но стоит лишь вспомнить подлинное визуальное искусство — живопись — и подлинную словесность, как величины становятся гротескно несопоставимыми. О мнимом и подлинном нельзя говорить через запятую.

Кто же спорит, футуристические книжки — художественные изделия. Как, например, «хохлома» или «гжель». Но дизайн — не стихи. Если мы хотим говорить о поэзии, нам придется отвлекаться от шрифтовых изысков, перевернутых слов и рисунков в тексте. Если мы не желаем всего этого упускать из вида, то тогда мы разглядываем произведение книжной графики, вещь полиграфиче-

ского искусства. Оперу *слушают*, литературу *читают*. Библиофилы существовали и до появления книжек Каменского — лубочный «Милорд» ничуть не хуже. Филателисты особенно ценят марки с типографскими дефектами. Странно думать, что все это имеет отношение к литературе. Можно так сформулировать: литературное произведение — такая вещь искусства, в которой использованы исключительно общепринятые буквы и знаки и впечатление от которой не зависит от способа его графического воспроизведения.

Литература — это стихи и проза (можно переставить местами). И все. И все? А как же верлибр?

СИТУАЦИЯ ЧЕТВЕРТАЯ. Вы пишете фразу: «Умение / жить настоящим — / есть высшая гениальность» (К. Джангиров). Ларошфуко именовал такие высказывания «максимами». Козьма Прутков — «афоризмами». Но вы настолько свободны от литературных воспоминаний, что смело называете эту простейшую, амебную прозу оксюморона «свободный стих». Между тем словосочетание это ничего не значит, а сам вопрос о верлибре относится к области литературной танатологии — «постмодернистской» игры в «метареальность», исходящей из немыслимого посыла — констатации конца искусства. Но кто здесь констатирует смерть? Сам умерший? Абсурдно. Личинки, населившие его труп «полистилистической» жизнью? Еще нелепей.

В отличие от натуральных стиха и прозы, «свободный стих» — мнимая величина. Он — умозрительная гипотеза литературоведа, не могущего сказать о нем ничего внятного: верлибр, дескать, «регулируется иными (нежели метрический стих. — А. П.), пока еще мало изученными законами» (Лотман Ю. М.). Как флогистон, что ли? Как мировой эфир?

Возможны ли промежуточные состояния между стихом и прозой? Тургеневские «Стихотворения в прозе» — проза. Блоковское «Когда вы стоите на моем пути...» — стихи. В любом тексте мы сразу видим такое гештальт-качество, не зависящее от каких-либо внешних признаков. Беглого взгляда достаточно, чтобы определить пол встречного. Даже если девушка надела мужской пиджак. И в словесности, и в жизни бывают случаи смешения признаков. Но они редки и, вероятно, безблагодатны. Имя Гермафродита разламывается пополам. Верлибрического гештальта не существует, как не существует чего-то среднего между глазом и ухом.

Геннадий Айги, например, считается верлибристом. Но свобода Айги не стиховая, а семантическая. Название его вышедшей в 1992 году книги — «Теперь всегда снега» — сразу демонстрирует нам механизм этой абсолютной свободы: первое и второе слово пожирают друг друга, оставляя в одиночестве безжизненную белизну третьего.

если
молчание
может болеть — и если
оно — мое... — о (затиhaю): пребудь же
птицей ненужной
(и тем — неврeдимоy)

там — внутри (где стучат по стеклу
бедной часовни
в лесу)

Это — если отвлекаться от пунктуационной фобии и детского недоверия к читателю, подозреваемому в неспособности самостоятельно делать паузы между словами, — конечно, стихи. Причем стихи очень традиционные и вторичные — вспомним «Дуинские элегии» Рильке, Тракля, Целана... Вторичные — потому что русская муза уже имеет опыт такой герметической германистики — например, у Цветаевой: «Прощай, выюг-твоих-приютство...» etc.

Приведенное нами стихотворение Айги вполне ничего и по-русски, но кажется — в переводе станет еще лучше. «Германо-филологический» пафос Айги в том, что отдельное слово якобы неспособно удержать мысль — либо совсем пусто («теперь всегда»), либо пугающе недостаточно. Тогда для несения одной смысловой души мобилизуются несколько тел, в коляску единичного смысла впрягается целый табун: «сыновье-и-отче-сиянье во-Родине», «долго-далекого плача: по народо-корням-человекам». Эта толпа слов-особей плохо везет смысл. (Смотри басни Крылова.) Так, слабо зная чужой язык, мы вместо «пойти на концерт» скажем: «большая-зал-скрипка-играть-идти». Айги как бы говорит по-русски, думая по-немецки. Немец, воспринимающий целокупно смысл легкого синтезируемых «сумрачным гением» его языка трехкоренных слов, разумеется, не споткнется на рильковском неологизме «Weltinnenraum». Но мы это «мир-внутри-пространство» в силу языковых отличий вынуждены предварительно разложить на два или три согласованных между собой слова. Рильковское соло мы переводим согласованным двуглодием какого-нибудь «внутримирового пространства», а не какой-нибудь трех разнонаправленных голосов, равной молчанию.

В интервью, данном Д. Глэду, Бродский говорит об Айги: «...я совершенно не понимаю, почему он пишет по-русски, он может писать и по-немецки, на суахили, там не связано это ни с какой дисциплиной... Другое дело стихи, как я их понимаю, — восстановление гармонии просодии...» Отсутствие дисциплины ведет Айги к лексическому атеизму — не любви к слову, неверию в слово.

Да, поэзия болезненно переживает зазор, существующий между мышлением и речью, тяготеет зависимостью от языковой плоти. Вспомните Манделштама с его стихами «К немецкой речи». Но одно дело — стремление. Другое дело — когда смысловая душа слова отслаивается от его здешнего и живого еще тела: не в сознании адресата, а уже в устах адресанта. Тогда наличествует как бы сумасшествие, душевное заболевание слов, их шизофрения.

Здесь, вероятно, нет жульничества: произнося, Айги, надо полагать, честен. Но это скучная и нерадостная — для меня, носителя языка, — честность. Она имеет в виду не меня, а какого-то внеязыкового Карла Кролова, читающего перевод. Автор шаманствует на самом краю смертоносной свободы. Он уносит слова в никуда.

И вообще все «постмодернисты», а точнее сказать — литераторы-маргиналы, напоминают мне пограничников: они стоят на «авангардных» постах — там, где кончается территория литературы. Их

функция даже не оборонительная, а чисто декоративная. Не они ездят в незнаемое. И не они, когда настает эпоха территориальных приобретений, участвуют в наступлении; новизна всегда достигается внутренними силами искусства, силами центра. Но застывший на пороге внешнего холода шлак обозначает периметр рабочей зоны поэзии, дает некоторое представление о ее свойствах. Для этого мы и обошли подинную поэзию по кромке.

ПЯТАЯ (но, разумеется, не по значимости) СИТУАЦИЯ — тема отдельного разговора. Следует лишь сказать, что подлинная поэзия «конвенционна» в силу своего жизнеподобия. Как и жизнь, существующая лишь в узкой — по многим параметрам — зоне, поэзия пребывает в границах, установленных ее собственной природой. Сложное соотношение свободы и предопределенности создает тот гештальт, по которому мы ее узнаем в широком спектре физиономических колебаний и под любыми одеждами. Что такое поэзия? Это нельзя сформулировать. Но можно заметить, что она живет прежде всего свободой от свободы. Не несвободой, а свободой второго порядка.

В ТЕНИ УРНЫ

«Меж тем как изумленный мир / На урну Байрона взирает... / Зовет меня другая тень...» В нашем случае «изумленный мир» персонифицирован в Вяч. Курицыне, взирающем с восхищением («Литгазета», 9 июня 1993) на появившийся в «Новом мире» (1993, №№ 3 — 4) роман Владимира Шарова «До и во время»; а «другая тень», о причинах интереса к которой хочу здесь сказать, — повесть молодого, ему 27 лет, прозаика Михаила Бутова «Памяти Севы, самоубийцы», опубликованная в майской книжке того же журнала...

Такое начало можно счесть пародийной гиперболой. Дело, однако, не в простом желании поиронизировать над Курицыным или Шаровым, а в том, что строки пушкинского «Андрея Шенье» содержат словесную пару, проясняющую всегдашнее противостояние в литературе. В искусстве враждует не старое с новым, а «урна» с «тенью».

Значения этих слов предельно ясны. Урна — рукотворный мертвый сосуд, собравший в себя чуждый ему прах, в сущности — мусор. Стихи, общеизвестно, растут из сора, но это вовсе не означает, что они суть сор. Урна, якобы содержащая в себе нечто, на самом деле содержит ничто. Она — синоним вторичного, утилизирующего, но абсолютно никчемного «искусства».

«Никчемного? — возразят мне. — Искусство ведь никчемно по определению». Разумеется. Только «никчемность» подлинной литературы — иного рода. Такая литература порождает в читателе «никчемные», то есть не приносящие сиюминутной пользы ощущения и размышления — о бессмертии, например, о смысле жизни, о природе любви... «Нелитература» же, в которой выродились и форма, и содержание, и этическое, и эстетическое, — пуста абсолютно. И гордиться ее деятелям здесь нечем, ибо полагать, будто искусство, творимое человеком, способно вдруг отказаться от осмысления «общих вопросов» человеческого измерения, есть столетней несвежести банальнейший нигилизм.

«Сапоги выше Шекспира» — великолепный сюжет для рекламного клипа. Если судить по таким клипам, то кажется, что западный мир действительно живет странной, паллиативной, «постмодернистской» жизнью, приобретая за электронные заменители денег не вещи, а яркие оболочки («урны»), содержащие-де все необходимые «для вашего четвероногого друга» питательные элементы. Подозреваю, впрочем: изготовители «урн» в значительной мере выдают желаемое за действительное, а наши доморощенные теоретики «постмодернизма» слишком увлеклись восторженным созерцанием такого рода изделий для бедных и нелюбопытных. Всегда ж был

дешевенький беллетристический ливер — и что же меняется в его вкусовых качествах, если он запечатан в пестрый целлофан «новизны»? Быть может, постмодернизм англоязычных романов Набокова все-таки отличается от «постмодернизма» собачьего корма? Как хоровод перешептывающихся теней — от мусорной урны...

Сочинение В. Шарова, закономерно радующее «постмодернистского» критика, — как раз такая вот «урна», куда щедрой метлой сметен разноцветный культурный сор — гальванизированные имиджи Льва Толстого, Христа, вождей пролетариата, мадам де Сталь («Сталь» — «Сталин»), утописта Н. Федорова... Эти имиджи вступают в забавные физиологические взаимоотношения: «...он (Федоров. — А. П.) ложился телом на стекло, и его тепло, нагревая гроб, начинало доходить и до нее (до мадам де Сталь, по странной прихоти сочинителя лежащей в стеклянном гробу. — А. П.)... Он засыпал, и тогда она, устав мучиться на своем ложе, приподнималась, сама прикасалась лобком к нагретому им стеклу, туда, где был его живот и его пах, где стекло было совсем горячо от его тела, и начинала тереться о него, доводя себя почти до иступления».

Прошу прощения у читателя, уже, видимо, старающегося вообразить невероятные «приподымания», прогибания и фрикции нелепой мадам, за цитирование столь скромного во всех отношениях текста. Но рецензируемый товар надо ведь показывать лицом, а как раз об этом шаровском фрагменте Курицын «готов говорить в самых восторженных тонах», поскольку «таких чувственных и красивых эротических сцен» он «вообще не встречал».

О вкусах спорить, конечно, не стоит: раз уж не стоит, то и не стоит. Разве что — о художественном вкусе, который все и определяет в искусстве. Беда романиста и его почитателя отнюдь не в том, что они путают Эроса и Танатоса, — если бы! Беда эта не этическая, а эстетическая: они как бы не вполне адекватно представляют себе написанное и прочитанное. Им, в сущности, нет никакого дела — хорошо это или плохо. Важна оболочка — дешевого сатанизма, безумия, плоского (слишком, слишком вульгарного!) вымысла. Что внутри этой «урны» неважно: все равно купят. Главное действие в «нелитературе» — купля-продажа, а не изготовление или употребление.

Чем «метод» Шарова отличается, скажем, от «метода» Пикуля, которому тоже не было дела до художественного правдоподобия и который заставлял своих персонажей пить квас «кислые щи», давясь квашеною капустой? Между прочим, сравнение с дурной беллетристикой, в тысячу первый раз перелицовывающей историю какого-нибудь де Еона (как все они любят эти «де») и в конце концов превращающейся в лоскутья басенного кафтана, в ничто, в «дырку от бублика», в «концепт», многое проясняет в природе и происхождении некоторых явлений «новой литературы». До боли банально. Кто из нас не держал в руках мертвых книг, совершенно никчемных? «Умерли», — думали мы. И ошибались. Потому что искусство не умирает. Умирает лишь неискусство. Вернее, оно и не рождается. Его, конечно, вынашивают. С ним носятся. Но оно рождается мертвым. Оно — «урна», вызывающая единственное чувство доса-

ды: такая вместительная и материалоемкая штука, а внутри ничего, за исключением пустоты.

Всего этого поначалу я и не думал писать. Винават Пушкин, задавший дихотомию, которую стоило прокомментировать. Что ж, подлинное только отчетливей на фоне поддельного. «Урна» всегда соседствует с «тенью». Не стану здесь обсуждать проблемы отношения искусства к действительности, скажу так: в некотором смысле литература — это область небытия (или инобытия), здешней жизни туда войти невозможно: когда жизнь переносится в эту область, она неминуемо расщепляется на «урну» и «тень».

Что же такое «тень»? Тень — психея, душа, мандельштамовская «слепая ласточка». И нечто, отбрасываемое физическим телом. И чуть охлажденная территория действительности. Подлинное обречено всегда пребывать в тени. Тень ускользает из урны... Это лишь кажется, что мы всё ходим вокруг да около. На самом деле мы давно уже занимаемся проблематикой повести Михаила Бутова, не только вполне сознательно поставленной мною в тень «постмодернистского» романа, но и повествующей о жизни в тени урны — «сосуда скудельного», трупа.

Фабулы почти нет. Повествователь, вернувшийся домой из кинотеатра, отворяет дверь — и оказывается в смысловой и эмоциональной тени, отбрасываемой мертвым телом самоубийцы — сверстника, жившего с ним в одной квартире. Живой Сева, о котором мы, несмотря на наше алчное любопытство, умело провоцируемое автором, так до конца ничего существенного не узнаем, распадается на никчемную урну, с расплзшимися разрезами на руках, и на невнятную тень, о которой тоже, кажется, ничего вразумительного не скажешь, но которая незримо присутствует и остается центром внимания на протяжении всего повествования.

Бутов выказывает себя удивительным мастером умолчаний, захватывающих читательский дух. Лакуны эти художественно и психологически осмысленны, лишены оттенка необязательности. Прозаик не парит над сетью детерминизмов, опутывающих реальный мир, — он только пропускает отдельные звенья, как это и делается в настоящем искусстве. Они-то — пропуски, дефекты причинности — и создают подлинный сюжет повести, порождают эстетическую реакцию. Мы так толком и не поймем причин самоубийства, не уточним взаимоотношений Севы и повествователя, не оценим степень вины каждого. Мы будем вынуждены согласиться с автором: живому Севе, со всеми его обстоятельствами, отношениями и причинами, сюда, в вещь искусства, войти невозможно: литература не воскрешает. Не воскрешает, но...

...Но эта нагнетаемая невозможность желаемого, эта напряженная обдумываемая немислимость ожидаемого возвращения ведет к чему-то такому, что следовало бы назвать эстетическим чудом. Осложненное эмоциональным контрапунктом — погребностью сплавить «урну» (милиция, «скорая»...) и неотступным слежением за тенью, психологической саморазборкой, — сильнозаряженное странство повести в какой-то момент подталкивает читателя к открытию: речь здесь идет о природе любви, смерть как-то непреднамеренно претворяется в любовное сострадание.

Не берусь это объяснить, сошлюсь на замечательного философа Мераба Мамардашвили: «Обостренное чувство сознания состоит в неожиданной отрешенности от самого себя и окружающего мира, в подвешенности, в полной очевидности чего-то, что в то же время невозможно... Такая ясность бывает, например, во время любовного страдания, когда мы неожиданно понимаем природу любви. Казалось бы, это невозможно, но *есть*. И в этом смысле есть щемящая, звенящая радость. Как можно было бы радоваться, видимо, смерти. Радость связана с тем, что мы в такого рода состояниях переживаем то, что в принципе не может быть человеческим, то есть реальным психологическим переживанием. Нельзя жить, если жизнь не освещена тем особым напряжением, что сопутствует переживанию смерти... Смерть... есть способ внесения в жизнь завершающих смыслов, внесения в жизнь бессмертия» («О философии»).

Все это удивительным образом соотносится с бутловской прозой, очень далекой от расхожей мистики и плоского вымысла, философской, мыслительной. Обостренное чувство сознания как раз и моделирует наш прозаик, не произносящий вслух слов «бессмертие», «смысл жизни», «любовь», — напротив, нарочито охлаждающий трезвой иронией интонацию повествователя, но изображающий при этом зияющие лакуны «завершающих смыслов», — лакуны, требующие от читателя их непременно заполнения. Повышенное мыслительное напряжение — главный герой этой прозы.

«Кажется, я позвал тебя. То есть произнести-то, может быть, ничего не удалось, но попробовал наверняка. Значит, все-таки оставалась надежда за гранью надежды, что случившееся (не с тобой — со мной) каким-нибудь чудом еще может быть обратимо. Нужно было рассчитаться и с ней. Поэтому я позвал тебя. И сразу же наступила удивительная трезвость... Я не стыжусь ее». Или: «Эту встречу не сложно представить: водку в чашках и особую легкость, словно бы вседозволенность, которую дать может только ощущение приобщения к смерти. Я слышал, что умирающие мужчины испытывают сильную эрекцию. Занятно: у тебя что, тоже была? И у меня будет?» Слово «занятно» в таком контексте — точнейшее.

Последняя цитата, конечно, рискованная. Но, кроме уже отмеченного тождества «любовь=смерть», этот заскок мысли повествователя сигнализирует и о втором значимом равенстве — «я=ты» («не с тобой — со мной», «у тебя — у меня»). На пересечении этих тождеств и возникает трудноопределимое эстетическое переживание, сравнимое с любовным страданием, с состраданием смертно-го — смертному.

Но на кого направлена такая любовь? На тень Севы-самоубийцы? И да и нет. Она нацелена на весь мир, ибо тень стала равной миру, а мир — тени. «...Первой мыслью было, первым ощущением, стоило понять, что ты мертвый: у желтого трупа с десятисантиметровыми дырами на руках причин нет. Нет и быть не может, любая цепь причин и следствий должна была разомкнуться на нем. Тем и стало для меня самоубийство — действием самим по себе, без продолжений и начал, потому-то чем дальше, тем меньше оно оставляет места чему-нибудь другому в моих рассуждениях».

Здесь уместно вспомнить еще одного мыслителя — Мартина Бубера: «Если я обращен к человеку, как к своему Ты... то он не есть вещь среди вещей и не состоит из вещей. <...> Лишенный всяких соседств и соединительных нитей, он есть Ты и заполняет собой небосвод. Не то чтобы не было ничего другого, кроме него, но все другое живет в его свете. <...> Пока распростерт надо мной небосвод Ты, ветры причинности сворачиваются кольцом у моих ног, и колесо судьбы останавливается» («Я и Ты»).

Недаром местоимение «ты» остается единственной формой обращения к тени самоубийцы — до самого финала, где, как своеобразный значок катарсиса, освобождения и воскрешения, произносится имя *Сева*. Трагедийная подоплека повести состоит в том, что буберовское Ты говорится тени, а не живому человеку, которому оно должно было быть сказано. Увы. «Человек есть такое существо, которое чаще всего делает что-то, когда уже слишком поздно», — подтверждает Мамардашвили. Но Бубер его опровергает: «Никакая цель, никакое вожелание и никакое предчувствие не стоит между Я и Ты. <...> Всякое средство есть препятствие. Лишь там, где все средства рассыпались в прах, происходит встреча». Такой встречей и завершается повесть. В жизни такая встреча невероятна, но в искусстве, умеющем и хотящем выговаривать личное местоимение, все же возможна.

И последняя параллель — стихи Алексея Машевского из его недавно вышедшей книги:

Где тебя искать, у кого спросить?
 Брызги бисером мечет море на волнолом.
 Нанизать бы все свои дни на нить:
 Тут — любил, тут мы были с тобой вдвоем,
 Тут лохматую веточку оторвал —
 Долго мял пахучих иголок прядь,
 Отводил глаза, ничего не ждал,
 Тут — напрасно пытался тебя обнять.

К кому обращено это ничего не ждущее, напрасное «ты»? К любимой? К другу? Может быть, к Богу? Или адресатов здесь несколько? Совершенно неважно. Ибо это лирическое «ты» искусства на самом деле обращено ко всем нам, к каждому. «Подлинная граница, — утверждает Бубер, — разумеется, зыбкая и колеблющаяся, проходит не между знанием и незнанием, не между данным и неданным, не между миром бытия и миром ценностей — нет, пересекая эти области, она проходит между Ты и Оно; между Настоящим и объектом». В сфере искусства, осмелюсь добавить, — между «тенью» и «урной».

ЛИРА ОБРАЗЦА 92/93

1

На мой взгляд, это лучшая стихотворная книга ушедшего года.* Пугаться такого несвойственного отечественной критике безапелляционного утверждения вовсе не стоит: пишущий эти строки тайновидческими возможностями номинатора не отягощен — и, значит, никакая литературная премия Машевскому не грозит. Чего точно не будет (ошибиться бы) — так это приза с «Сипзапо».

И неудивительно. Потому что основное свойство стихов Машевского, которое я осторожно назову «аристократизмом», находится в очевидном противоречии с ювенильно-спортивным менталитетом нашего века. Не к букеровской рулетке или ступенчато-потному пьедесталу туземных медалей влекутся эти стихи, а скорей к снисходительной милости сюзерена — перстню и табакерке, к рильковскому средиземноморскому прозябанию в замках стареющих герцогинь. Не оттого ли проплывают перед глазами читателя не только наши убогие улицы и больницы, но и призрачная Венеция, корабельные города Ганзы, кипарисная Палестина?

Не стану слишком идеализировать такой поэтический «аристократизм», вынужденный все время балансировать на грани расслабления и вырождения. Но и не посоветую автору оздоровлять поэтику вливанием якобы свежей крови каких-либо конюхов от авангарда и андеграунда. Генеалогия здесь хороша — Анненский и Кузмин, Бродский и Кушнер... Вероятно, удивлю самого поэта, если добавлю — и Маяковский (один «ломовик» все-таки нужен)... Не посоветую — еще и потому, что со временем звукоряд Машевского обретает все более крепкую и упругую мускулатуру, которой, по-моему, недоставало стихам его первой книги («Летнее расписание», 1989). Мускулатуру не футболиста, конечно, но — теннисиста, ловца бабочек, игрока в крокет. Возможно, впрочем, — это и не мышцы вовсе, а острота зрения и точность удара.

На заре акмеизма Мандельштам связывал рождение нового литературного вкуса с «аристократической интимностью», объединявшей людей Средневековья в заговоре «против пустоты и небытия». Позиция Машевского кажется мне особенно актуальной на фоне модного «постмодернизма», ибо «аристократический» сюзерен этих стихов — Бог (безо всякой поповщины), а милость его — дар, делающий осмысленным человеческое существование:

* М а ш е в с к и й Алексей. Две книги. Стихотворения. СПб., 1993.

Два листа, прилегая всем телом, всей кожей,
 Все равно не станут листом одним,
 Потому что ветер ночной тревожит
 Крону клена, дом, облака над ним,
 Потому что тонкого капилляра
 Не хватает крови, чтоб добежать
 До другого мира, чужого дара...

На самом же деле — хватает. Только капилляр этот — искусство, поэтический дар, любовь.

2

Оригинальность поэтики Николая Кононова* бросается в глаза. Не банальное «необщее выраженье» лица даже, а, если позволительно так выразиться, неожиданность тела. Невероятность эта уже приманила журнальных исследователей. В «Роднике» пишут о «квadrатности» и статичности кононовских стихотворений, о «кононовском каноне»: что — вдоль, что — поперек. В «Октябре» — о гулком «картезианском колодце» и о смертолюбии, якобы унаследованном поэтом от Анненского (излишнее доверие к мнению Ходасевича и к прямым высказываниям автора «Пловца» заводит здесь критика едва ли не в ситуацию черного анекдота — о маме и сыне, с затухающим: «...лодец! ...одец!»). Наконец, в «Волге» поэзия Кононова сравнивается с теми конандойлевскими болотами, по которым разгупливает отставной учитель и энтомолог-натуралист Стэплатон — воспитатель баскервильской собаки...

Отчего эти стихи требуют аллегорий? Не знаю. Но мне хочется выдать еще одну... Как-то по «Свободе», в передаче «Экслибрис», прочли жуткий американский рассказ-фэнтези «Есть в горах города» — о двух сербских, кажется, городках, которые, в силу древней традиции, ежегодно соревновались между собой. Соревновались — в построении из всего наличного населения движущихся, вертикально ходящих, поющих, совершенно человекообразных гигантов...

Вот и тексты Кононова напоминают мне таких многочисленных Големов, такие скопища живых организмов, утративших самость и суверенность. Каждый фрагмент этих стихов — органичен, жив, в высшей степени настоящ, тогда как целое, напротив, кажется пугающе человекоподобной, но безжизненной биомассой. Какой-то «человек, состоящий из птиц», как у сюрреалиста Юрия Кузнецова. Но только уже не на словах, а на деле, в стилистической сердцевине, — что в тысячу раз страшнее. Жуть — как раз в том, что все птички — подлинны, одушевленные, очаровательные... Кононов, — воспользуюсь высказыванием Ортеги-и-Гассета о Прусте, — создал стихотворения, «разбитые параличом».

В жаркий колос зерна взводом собираются в золотой броне
 и с легонькими пиками,
 Вместо сердца клейковина твердая на две трети из белка.

* Кононов Николай. Пловец. Книга стихотворений. СПб., 1992.

мир, это «Оперенье Змея», — необорим, а поэт — его узник? Не потому ли, что случается (все-таки) утро в новой квартире:

и словно оперение павлина
любовным загорается огнем
расправленная древесина
при свете утреннем, при шорохе дневном?

4

В Бога вроде бы верю. В верлибр, как и в дьявола, нет. Однозначно.

Теперь зададимся вопросом: купил бы я книжку*, написанную свободным стихом и оформленную в незабвенных традициях ушедшей совлирики (или тут такой специальный соцарт, замещение, ироническая тоска по «светлым шестидесятым»?) — купил бы ее, кабы не знал ботанической этой фамилии («*Citrus vulg.*, горький апельсин; оранжевый, рудо-желтый, жаркой», — докладывает выведенный из строя Даль), кабы не слыхивал этого вязкого радиобибертийного голоса, еженедельно дурманящего нас, поверх мыслимых всех барьеров, ароматами винных погребков Барселоны, португальских кофеен, лондонских пабов?.. Не только длинным оказывается вопрос, но и трудным.

Проглядел бы, скорей всего, пропустил. Ибо кораблекрушение приобрело у нас столь титанический размах, что прогуливающаяся по книжному побережью публика уже не обращает никакого внимания на усеявшую пляж стихотворную стеклотару, таящую якобы в себе лирические сообщения тех, кто претерпевает беды по вине бурных Камен. Иные, увы, влекут нас сосуды...

Но, к счастью, купил. К счастью, потому что померанцевские стихи — пролонгация его, щедрого на географическую, фонетическую и психологическую экзотику, электромагнитного голоса: «Резко свернуть / в итальянский магазин, / оставив агентов в тумане, / в Англии. / А когда выйдешь / с бутылкой кьянти, / они уже бессильны что-либо / сделать».

Казалось бы, верлибрист, по определению, не может быть эквилибристом. Но нет, получается. Точно, умно, звучно. Вот, кстати, — о Розанове: «Само обаяние! / То тепло, то теплее. / Колюч, плюшев. / Не словом, / так дыханием. / Вон, размахивает / игрушечным / пистолетом. / Но отчего, / отчего / почти все читатели — / поганцы?»

Или вот — эротическое: «Полосы света. / Июль. / Самая светлая полоса / дышит рядом / на диване. / На карте для пальцев / Киев / где-то рядом / с Александрией».

Чем привлекают эти не-совсем-и-стихи? Точностью, звучностью, смысловой яркостью. Язык тут доводит до Киева.

Слова мозаичных записок славно отмыты от окиси, с умом собраны, — точно камешки южного пляжа. Манжеты чисты... Клас-

* Померанцев Игорь. Стихи разных дней. СПб.. 1993.

сное воспоминанье: ботаничка учила нас вышелушивать опавшие листья клена. Платяной щеткой. На просвет они были ослепительны и жарки... Перехожу в химический класс. Что получим, взяв толику Розанова, чуть-чуть южнорусской речи, минимум максимы, два-три кристаллика Кузмина? Померанцева? Да, хотя недостает еще одного реагента. Автор живет ведь теперь в Германии — на Родине Тракля, Целана, Бенна. Открыть скобку. Оттого и вольный его стих — не чета нашему, доморощенному. Скобку закрыть.

1993

МЕЖДУ МИФОМ И СТИЛЕМ

1. «Что делать с вами, милые стихи?..»

Действительно, что ж с ними делать, куда ж плыть сегодняшней русской поэзии? Кто укажет верное направление? Никто не укажет, ибо в искусстве повелительное наклонение уместно лишь в прошедшем времени. Все, на что мы сегодня способны, — это отыскать и потрогать узлы художественных проблем, сравнить доводы противоборствующих группировок, показать мерещащиеся нам возможности. А подлинная сегодняшняя новизна, которая прояснится лет через пятьдесят, нам неведома и, возможно, посрамит собою все нынешние рассуждения и споры. Решающее слово в искусстве все же — за индивидуальностью художника, правдоподобно оценить величину и интенсивность которой современники не в состоянии: она погружена в сегодняшний художественный стиль, растворена им, как дневная звезда. Оценки сверстников иллюзорны, прижизненные репутации ложны. Только тогда, когда стиль угаснет, когда наступит его ночь, мы достоверно увидим звезды — поэтов. Сергей Аверинцев говорит: «не лучший, а единственный поэт» наших дней — Ольга Седакова; постмодернисты, напротив, запрещают оценочное суждение: если художник «нов», то он и «единствен», а значит, единственным несть числа... Оба утверждения можно не более чем принять к сведению, поскольку оба сделаны априори. Еще слишком светло.

Интереснее подумать сегодня о световом фоне стиля (или, если угодно, стилей), чем выстраивать шаткие иерархии и классификации стихотворцев. Увы, и здесь в засаде сидит рефлексия: поэту, сказано, «нет закона», то есть он не подзаконен и стилю. Да и существует ли нынче какой-либо значимый стиль в нашей поэзии? С этого и стоит начать...

Между прочим, я вынес кузминскую строчку в заголовок еще и потому, что именно ею Лидия Гинзбург предваряет одну из своих записей, относящихся к середине 80-х годов. Приведу фрагменты этого текста:

«Как-то я излагала Кушнеру соображения о культурном подключении. В некий момент юный писатель подключается к существующим направлениям, школам, эпохальным идеям (философским, общественным, общекультурным, литературным). Так он начинается. А потом он может добавлять, изменять, сам основывать школы.

Как быть поэту без поэзии и без культурного контекста? Извлекать аспект мира из самого себя — трудно это или невозможно?

Кушнер ответил мне тогда, что не в том дело, что подключаться можно к содержимому жизни, — его хватает. Но точка зрения на жизнь — чья она в таком случае. Она не может быть точкой зрения одного, данного человека, как не может быть язык человека его единоличным, не принадлежащим обществу языком. <...>

Сейчас в западном мире убывают эпохальные идеи, школы (по большому счету). Давно уже на смену большим стилям, чередовавшимся на протяжении XVII—XX веков, не приходит новый, требующий нового термина. <...> Может быть, все это перерождение форм культурного процесса, и оно позволяет, обходясь без направлений, брать жизнь, определенную только самыми общими историческими предпосылками и ожиданиями сопластников. <...>

Опасное положение молодых и относительно молодых поэтов состоит еще в том, что слишком трудно выбраться из семантического круга, очерченного поэзией, пришедшей на смену символизму. Особенно всепроникающей четверкой: Пастернак, Мандельштам, Ахматова, Цветаева».*

Кроме внешнего, прямого смысла записи знаменательным кажется мне и ее чисто художественный «сюжет», создающий как бы второй мыслительный план. То, что разговор начинается с цитаты из Кузмина — «одного из самых замечательных поэтов XX века» (отзыв Иосифа Бродского), поэта начала столетия, ускользнувшего от господствовавшего тогда символизма, нашедшего иные ценности и иные пути, оказавшего сильное воздействие на акмеистов — Ахматову и Мандельштама. То, что беседа ведется с Александром Кушнером. То, что опасность для сегодняшней поэзии усматривается в гравитации, создаваемой триумфальной «квадригой» высокой советской классики.

Задумаемся: как происходит подключение юного художника? Наверно, оно может происходить горизонтально — к наличному, декларированному, постулированному большому стилю, идейному направлению. Тогда некий нулевой прозелит, «чистый лист» приходит на конфирмацию в кирху господствующей (или оппозиционной) эстетической религии. Но такое горизонтальное подключение возможно только к «классицистическим», то есть системным, предписывающим, сформулированным большим стилям — ренессансу, классицизму, конструктивизму... Ведь существовали большие стили, которые рождались без априорной «поэтики», которые как бы органически вырастали из предыдущего хаоса, эклектики и маньеризма. Таковы высокая готика, барокко, модерн. Эти фазы культуры не только не очевидны в момент их стилистического торжества, но даже с трудом вычлениаются потомками из потока предшествующего эклектического искусства. Барокко осмыслили лишь в начале нашего века. Модерн до сих пор смешивается с эклектизмом и «модернизмом».

Жизнь европейского искусства может быть описана как чередование классицистически-системных и органических (назовем их

* Г и н з б у р г Л. Человек за письменным столом. Л., 1989, с. 325—327.

так) больших стилей, при котором уставший системный стиль распадается на романтическую и академическую тенденции, расслаивающиеся в свою очередь до гомогенного состояния эклектизма (в нашем веке — постмодернизма). Органический стиль рождается внутри эклектики без априорной «поэтики» — как бы простым снятием строительных подпорок, выметанием мусора, отмыванием. Достигнув своего максимума, органический стиль увядает, обывествляется, обрастает теоретическими догматами, перерождается в новый классицистический стиль.

Осмеливаюсь столь бегло изложить здесь столь общую концепцию только потому, что она, на мой взгляд, достаточно правдоподобно объясняет сегодняшнее состояние русской поэзии. В ней рухнул большой стиль тоталитарной эпохи, вовсе не равный соцреализму, а покрывающий собой самые разнообразнейшие явления конструктивистской, идеологизированной и системной культуры — ст футуризма и первого авангарда — через эстетику «формалистов» и соцреализм — до классицизма поздней Ахматовой и «неслыханной простоты» позднего Пастернака. Уже в 70-е годы стал заметен его распад: Бродский персонифицирует романтическую тенденцию, Кушнер — академическую. Сегодня — время эклектики, когда в ее недрах складывается новый органический стиль.

Сегодня невозможна, если говорить всерьез, горизонтальная конфирмация молодого поэта, но значимо вертикальное подключение — подключение без ритуального посвящения.

Как оно происходит? Совершаются ведь и предварительные таинства: нас крестят (Пушкиным, Лермонтовым), причащают (Тютчевым, Некрасовым), инициируют (Блоком, Есениным). Мы выстраиваем для себя иерархию поэтических ценностей. Потом перестраиваем ее, отодвигая, скажем, Есенина и придвигая Анненского. Складывающийся в нашем сознании вектор прошлой культуры определяет наш вкус, наш выбор. Каждый прочитанный нами поэт предлагает и каждое последующее чтение любимых поэтов корректирует направленность этой прямой. Мы знаем теперь *направление*, которому принадлежим, знаем, куда плыть, обладаем инструментом проверки. Будущее искусства экстраполируется из его прошлого. Ценности прошлой культуры создают силовой вектор, направленный в сторону подлинной новизны. Разумеется, эта навигационная линия не нанесена на филологические карты. Филологу она ни к чему, ибо такой вектор вырабатывается как внутренняя потребность художника. Тем замечательнее, если у нескольких поэтов складываются совпадающие или близкие представления о векторе лирики. Так и образуется направление, школа, стиль. Горизонтальная связь реализуется за счет совпадения взглядов на связь вертикальную, за счет совпадения вкуса. «Литературные школы, — писал Мандельштам в 1921 году, — живут не идеями, а вкусами: принести с собой целый ворох идей, но не принести новых вкусов значит не создать новой школы, а лишь основать поэтику. Наоборот, можно создать школу одними только вкусами, без всяких идей».

Не идея нового органического стиля, а вкус к нему растворен сегодня в российском лирическом воздухе. Тому много свидетельств. И не в последнюю очередь — особенный, повышенный

интерес к поэзии «арт нуво» (или говоря на немецкий манер, к поэзии «около 1910 года»), к художественному опыту Кузмина и Анненского. Появился круг новых поэтов, которые понимают, почему Манделштам назвал Анненского «царственным хищником», похитившим у европейцев «голубку Эвридику для русских снегов».

Это не просто красивые поэтические слова. Это метафора, проясняющая, кроме всего прочего, одну очень существенную сегодняшнюю проблему — взаимоотношение русского верлибра и организованного, рифмованного стиха. Манделштам изображает впечатление от исторического, временного совпадения двух событий — победы верлибра в Европе и появления в России виртуознейшей, высокоструктурированной, сложноорганизованной поэтики Анненского. Анненский, блестящий знаток Бодлера и Малларме, как бы похитил у европейцев организованный стих — и он великолепно себя чувствует среди «русских снегов» и по сей день.

На самом деле, разумеется, причина хорошего самочувствия русской силлаботоники предельно проста — ей всего два с половиной столетия. Кроме ее необычной по западноевропейским понятиям молодости, важно и то, что наш язык обладает специфическими резервами для жизни организованного и рифмованного стиха — например, нефиксированным ударением и относительно большой фонетической протяженностью слова. (Так, на фоне русской поэтической нормы, вполне здравая строка Маяковского — «Наш бог — бег» — и «заумная» строка Алексея Крученых — «Дыр бул дыл» — звучат с одинаковым «английским» акцентом.)

По высшему счету русский верлибр пока стилистически необязателен, неправомочен. Во всяком случае, совершенно неправомочны заявления теоретиков русского верлибра об исчерпанности метрического стиха, о некоей природной склонности «русской души» к верлибру (К. Джангиров) или о том, что организованный стих есть только частный случай «стиха вообще» (К. Кедров). Теоретиков и практиков «свободного стиха», образцы которого с достаточной полнотой представлены в пухлой «Антологии русского верлибра» (М., 1990), ведет, видимо, идея синхронизации отечественной поэзии с западноевропейской. Думаю, такая попытка лежит вне контекста нашей поэзии.

Для русского слуха, воспитанного на организованном стихе, верлибр отчетливо ассоциируется с постмодернистскими представлениями о «конце истории» и «конце искусства». Авангардизм есть «эстетика конца», «апокалиптический реализм», считает критик М. Эпштейн, различающий две тенденции или две стороны современного («пост»)авангарда — концептуализм и метареализм.

Концептуалисты — Т. Кибиров, В. Некрасов, Л. Рубинштейн, Д. Пригов и пр. — занимаются по существу пародированием обычного мышления и эрзац-культуры, усвоенной интеллектуальными толпами. Типичный образчик такой поэзии — коллаж молодого санкт-петербуржца В. Зельченко: «Броня крепка и танки наши быстры. / Отечество нам — Царское Село».

«Псевдоискусство (соцреализм. — А. П.), — пишет Эпштейн, — занимавшееся подделкой образов под идеи, породило из себя (курсив мой. — А. Л.) антиискусство (концептуализм. — А. П.), которое

разделяется с самими идеями, показывая их бесплодность и внеобразность. Концепт — оборотная сторона „идеала“, совершенно выморочного и умерщвляющего все живое. <...> Идеалы и концепты вместе составляют одно целое, как бублик и дырка от бублика, как опустошенная форма и оформленная пустота — раздвинутые края одной исторической эпохи, которая начинала с „идейности“, а кончает „концептуальностью“.* Эпштейн уподобляет концептуализм канализационной системе массового сознания и экологической работе в зоне разложившегося псевдоискусства.

С утверждением, что концептуализм — реакция на умерший большой стиль тоталитарной эпохи, следует согласиться. Такая функция концептуализма, возможно, полезна. Но лишь в просветительском смысле: *мой руки перед едой, не ешь Щипачева*. Концептуализм работает внутри мертвого стиля. Это труд гнилостных бактерий. Когда распад тоталитарного стиля завершится, концептуализм умрет, ибо он питается не многообразием жизни, а заколоченной в гробу стилистической биомассой. Концептуализм — часть тоталитарного стиля, его финал, его биораспад.

Но каждое стилистическое направление планирует жить вечно. Поэтому теоретики концептуализма полагают, что антиискусство (концептуализм), снимая псевдоискусство, способно снять и искусство вообще, — больше того, снять физическую реальность и вывести читателя в Ничто, к Абсолюту. Желание, конечно, для «апокалиптического реализма» — законное. Другое дело, что нет у концептуализма таких феноменальных возможностей. Просто — как это случалось уже не однажды — конец отдельной формации воспринимается изнутри этой формации как миропреставление.

Таким же эсхатологическим мистицизмом окрашено и теоретизирование вокруг другого течения «(пост)авангарда» — метареализма. Теоретики метареализма толкуют по существу о «реализме без берегов», что даже в начале 80-х всерьез могло восприниматься разве что партийными идеологами и комсомольскими стихотворцами. Сейчас, когда нет цензуры, теоретизировать о метареальности стало дурным тоном.

«Горизонтальный» и декларативный «(пост)авангард» умирает. Будущее не за ним. Будущее — за живой стихотворной органикой.

1992

2. В зеркале Серебряного века

«На дворе осень, а постмодернизм — медицинский факт», — контаминирует на манер поговорки один из суфлеров нового декаданса («Лит. газета», 14 октября 1992). Не стану пускать саврасовские мыльные пузыри, рисуя прилет литературных грачей. Осень так осень; грядет, значит, радостная серебряная зима. Хочу лишь оспорить диагноз, ставимый проблематичному украинскому дядьке.

* «Новый мир», 1989, № 12, с. 225.

Слово «суфлер» требует пояснения. Так (от фр. *souffler* — дуть, раздувать) истинные адепты алхимии именовали неумных золототворцев-профанов, не понимавших, что вульгарное, в нашем случае — эстетическое, золото не имеет ничего общего с «золотом философским». Медицинский факт: «п.» (возьмем в кавычки и сократим до минимума надоедливый термин), провозгласивший себя «культурой, в перспективе теряющей антропоморфного носителя» (*ibid.*), есть своего рода попытка алхимии, проще сказать — разновидности мистики. Как и любое мистическое учение, как гностицизм или буддизм, «п.» пробует отрицать не рационализм, а антропоморфизм созерцания: божество мистика — в отличие от евангельского Богочеловека — существо прежде всего не двуконое и не двурукое, зато — двуполое. «П.» — учение герметическое, нацеленное на оборотную сторону экзистенции и не обладающее поэтому жизненной, а значит — и эстетической актуальностью. Нелепо спорить о временных рамках той «современности», которая якобы отменяется «п.», ибо снимает он не картезианский мир, не мир христианского летосчисления, даже не мир истории (кончилась, дескать), а саму со-временность, бытие во времени, жизнь. В «п.», по определению, не содержится новизны.

Иррационализм, строго говоря, заслуживает внимания. Смехотворны лишь наивно-рационалистические попытки его секуляризации в области практического, его профанации. Хорошо бы видеть разницу (в конце концов — эстетическую), скажем, между поваренной книгой религий, состряпанной Еленой Блаватской, и аналитической психологией К.-Г. Юнга; иными словами — между косной эклектикой и живым синтезом. Дурной слепок мистики ничуть не краше пошлых отливок натурализма.

Мир не лишен, вероятно, ирреальных потенциалов, но теоретики литературного «п.», тщащиеся снять с них зримые типографские отпечатки, уязвимы как раз с точки зрения серьезной магии: они — иллюзионисты, суфлеры, в лучшем случае — колдуны низшего ранга. «...Дублировать вещи, воссоздавать, а не создавать, — пишет исследователь «королевского искусства» Е. Головин, — таковы, согласно алхимическим воззрениям, возможности „сына ночи и возлюбленного луны“... Философский камень имеет взеземное и вне-лунное происхождение. Это „произведение солнца“, согласно Три-мегисту».* Алхимическая семантика многое проясняет. Лунатическая литература сегодняшнего «п.» — не более чем очередной Серебряный век, второй символизм, внутри которого найдем эстетический философский камень; фарс в роли трагедии.

Словосочетание «Серебряный век», приставшее к русской поэзии начала века (на самом деле девяностые годы — это как раз «конец века», *fin de siècle*), восходит к «Трудам и дням» Гесиода, где о втором поколении сказано так: «Мальчик у матери милой во мгле

* Головин Е. Лексикон. — В кн.: Майринк Г. Ангел Западного окна. СПб., 1992, с. 504—505.

бессознательной жизни / Сотню годов среди детских забав проводил в ее доме. / Выйдя из детства затем, лет юных коснувшись предела, / Жил он недолго среди неустанного горя, гонимый / Спешившей кривдой. Ведь спеси злокозненной сердцем чуждаться / Люди тогда не умели...». Разве не таковы символисты — «маменькин сынок» Блок, пляшущий «гоголек» Андрей Белый, «порочный отрок» Федор Кузьмич Сологуб?.. И не таковы ли, увы, мы, ибо Гесиод, похоже, дает здесь циклическую модель, зеркальное отражение алхимического магистерия, последовательно проходящего фазы — «почернения» (гниение, разложение — декаданс, андеграунд), «обеления» (образование промежуточной «лунной тинктуры» — Серебряный век, символизм, «п.») и — наконец — «покраснения» (синтез «тинктуры золота», рождение философского камня — Золотой век искусства).

Сводить всерьез это превращение к банальной гегелевской триаде не стоит — разве что для наглядности: серебряная фаза оказывается не синтезом — скорей антитезой. Антитеза и есть ироническая эклектика, что ясно не только при взгляде на «п.», но и при непредвзятом анализе символизма. Вспомним хотя бы Вл. Соловьева с его Софией и шуточными стихами. Или — Андрея Белого, Федора Сологуба (с «Мелким бесом»), Блока: «только слов кощунственных творец» — определяет он термин «художник», кощунственно обрамляя «кощунство» атрибутами христианского Бога. Не случайно ведь и изображение гностического идола тамплиеров — Бафомета — являло собой *андрогина*, стоящего на *крокодиле*. Не придут ли нам здесь на ум строки Анненского о Блоке:

Под беломраморным обличьем андрогина
Он стал бы радостью, но чьих-то давних грез.
Стихи его горят — на солнце георгина,
Горят, но холодом невыстраданных слез.

«...Из глубин земли, из зеленых подземных вод она (Луна. — А. П.) порождает тонкого серебряного Лунуса, который, в свою очередь, оплодотворяет inferнальные расщелины... — из них выползают сонмы призрачных, проблематичных существ».* Там же: «Лунной можно назвать любую субстанцию, проявляющую тенденцию... вампиризма, лунное все, что захватывает, ассимилирует, поглощает в бездонное свое небытие». Это — о символизме вообще. Конкретно — о Блоке с его «пузырями земли», а главное — с его «андеграундом» («барсучьей норой», по выражению Мандельштама) и его «п.», подмеченным еще Тыняновым: «...характерен не только самый факт (цитирования. — А. П.), а и то, что Блок графически выделяет цитаты, ссылаясь на авторов».** Напрасно Ст. Рассадин полагает, что «Блока нет» («ЛГ», 30 сентября 1992); есть нынче и Блок — как стилистическая функция, разумеется.

* Там же, с. 505.

** Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 121.

Один очень ценимый мною и глубоко чувствующий искусство человек сказал как-то о символистах: «Я их ненавижу». Меня, помню, поразил тон: так говорят о личном, сегодняшнем оскорблении, а не об истории литературы. Признаюсь, негодование это кажется мне понятным и злободневным. Дело даже не в том, что сейчас — когда стилистически актуальным становится не раздутый до невероятных размеров «конец искусства», а конец этого «конца», подлинный синтез, венец цикла, Золотой век, — бурная многотиражно-прилюдная переписка по поводу «окончательных» «научных признаков» «п.» напоминает несколько затянувшийся консилиум акушеров над ледяным трупом столетнего старца. Мелочи это. Настоящая тоска охватывает при мысли о том, что Лунный век, обступивший нас, — еще и священная роща друидов, лес, полный «призрачных, проблематичных существ», где все заколдовано и пропитано ядовитыми испарениями, где два человека не могут согласовать свои впечатления от увиденного, где мы попросту не узнаем того золотого искусства, которого ждем, — а ежели и узнаем, не сможем никому его показать.

Речь идет не о банальной глухоте современников, а о специфике серебряной фазы, порождающей вампирических персонажей, питающихся чужим светом и чужой кровью. Увы, есть опыт. Кто, будучи в здравом уме, осмелится произнести: «Пушкин, Кукольник и Баратынский»? А вот о поэзии восьмидесятилетней давности — извольте: «...культура, органически включающая в себя имена Ахматовой и Мандельштама, Анненского и Черубины де Габриак» (сборник «Ново-Басманная, 19». М., 1990, с. 77). Чистой воды «п.»!

Но Серебряный век — не только вампирический Лунус, он — еще и Сатурн, пожирающий своих детей. Можно ли отнестись хладнокровно, например, к Вяч. Иванову (блистательному версификатору и пронциательному эрудиту), который, предсказав в 1910 году появление новой поэтической генерации (мы знаем теперь — великой), лириков «нового лада», писал — с пафосом горьковского подпольного ницшеанца, что «уединенное сознание допевает в них свою тоску, умирая на пороге соборности»*, и который, когда эта соборность, наклепанная богоискательским блудом, уродливо реализовалась, убыл в магическое небытие Вечного Города, предоставив расхлебывать нагрывавших хамов, гуннов и скифов «скупым нищим жизни», оберегающим «одинокость своего заветного уголка» — Мандельштаму, Ахматовой, Пастернаку?..

Между тем «новый лад», начинаемый поэзией Анненского, — по поводу «Кипарисового ларца» которого, низложившего в 1910 году символизм, пророчествует здесь Вяч. Иванов, — и должен быть оценен как искусство «гинктуры золота». Этот новый лад, соотносимый прежде всего с акмеизмом — не в гумилевском, а в мандельштамовском его понимании, связан вовсе не с «обмирщением», а с бесследным растворением «идеологии» в стилистическом материа-

* И в а н о в В. Борозды и межи. М., 1916. с. 311.

ле, с синтезом, заставляющим вспомнить искусство высокой готики, зрелого барокко или архитектурного югендштиля.

Лирика Анненского помечает точку очередного органического превращения, точней — около 1910 года мы имеем двойной фокус, определяемый именами Анненского и Блока: Блок собирает стилистический конус поэзии XIX столетия, из Анненского развертывается световой поток лирики постсимволизма — подлинный Золотой век. Аморфный и мелкодисперсный конгломерат эклектики превращается здесь в новое стилистическое единство. Превращается без привнесенного извне указания, за счет внутреннего самодовлеющего стремления, которого не знает эклектическое искусство.

Не случайно именно Анненский кажется эклектику Вяч. Иванову старообразным, похожим на Малларме: «Те, называвшие себя символистами, но не знавшие... что символизм говорит о вселенском и соборном, — те водили нас путями символов по светлым раздольям, чтобы вернуть в нашу темницу, в тесную келью малого я. <...> Истинный символизм иную ставит себе цель: освобождение души...»^{*} Иначе говоря — смерть.

Поучительно сопоставить эту модель центробежного, эклектически расширяющегося искусства с чуть более поздними стихами Кузмина — художника в высшей степени актуального в наши дни:

Листья, цвет и ветка, —
 Все заключено в одной почке.
 Круги за кругами сеткой
 Суживаются до маленькой точки.
 Крутящийся книзу голубь
 Знает, где ему опуститься.
 Когда сердце делается совершенно голым,
 Видно, из-за чего ему стоит биться.
 Любовь большими кругами
 До последнего дна доходит...

Голубь (искусство) Малларме, Анненского и Кузмина — тот, что возвратился, принеся в ковчег масляную весть о конце потопа: он — сама двуприродная психофизическая экзистенция, мерцающая, словно зрачок. Интенция такого искусства — человек, оно стремится слиться с ним — этим логически непримиримым синезом мира вещей и мира идей... Напротив, голубь Вяч. Иванова и сегодняшнего «п.» — тот, что «уже не вернулся», канул в безвестности, вышел из человеческого кругозора Ноя, зажил собственной монофизичной жизнью. Он — «вещь в себе». Он — эстетически *никакой* голубь. «Символизм лежит вне эстетических категорий», — пишет Вяч. Курицын... простите, оговорился — Иванов.

Вот метафизическим двойникам символизма я и хочу поднести зеркальце. В качестве слабого утешения. Не самая лучшая, согласитесь, участь — быть собственным прадедом, проспавшим львиную долю столетия и повторяющим при пробуждении: «Да-с, конец искусства, порог соборности, энергетическая культура, освобождение души-с!..»

^{*} Там же, с. 157—159.

Старо это. Уже Вяч. Иванов иронизировал над «метаболей», «открытой» нынешними полиреалистами-метастилистами: «...под параграфом о метафоре воображается мне применение для школьников: „Если метафора... развита в целое стихотворение, то такое стихотворение принято называть символическим“».* «Новая сексуальность»? Берите на выбор — от Зиновьевой-Аннибал до Петрония...

«П.» рисует нам ситуацию, когда серебряные правила якобы отменены, а значимы лишь оловянные, стеклянные и деревянные исключения; когда эстетический буриданов осел, вообразивший себя «внеэстетическим», «финальным» и равноудаленным от всех охапок, рискует умереть с голода либо от раблезианского чревоугодия; когда стилистическое движение искусства, вектор которого всегда определялся суммой значимых сил прошлой культуры, то есть вкусовыми пристрастиями современных художников, мыслится остановившимся. Ориентируются, как известно, по звездам; и если звезда Мандельштама не ярче звезды Черубины де Габриака, то плыть действительно некуда...

Но «п.», безмысленно созерцающий путеводное небо мировой культуры, — лишь крайняя и безысходная форма выражения объективных затруднений эпохи. Стоит ли лучиться самодовольством, если не видишь выхода? А выход — в *тоске*, интенции, эстетизме; в сегодняшнем (завтрашнем?) аналоге акмеизма; не в искусстве коллажа, а в искусстве синтеза; не в эклектике, а в очередной готике.

Искусство сочли умершим, ибо оно делает вдох. Не разумней ли подождать выдоха, когда зеркальце, поднесенное к его рту, покроется влагой? Дыхание — процесс чуть более сложный, чем это кажется «постмодернистам».

Р. С. Эта заметка успела уже возвратиться к автору из редакции одной толстой газеты, где ее сочли, вероятно, чрезмерно заушной, когда автор обнаружил, что, говоря о «золотой фазе» Серебряного века, он не открывает Америки. Увы, все уже давно написано в нашем всегдашнем «литературном музее»; остается лишь (и всегда оставалось лишь) внимательно читать. (В этой связи истинный постмодернист сказал бы, что «Колумб» и «колумбарий» — однокоренные слова.)

Послушаем Владимира Вейдле, который пишет о «петербургской поэтике» 10-х годов, о культурном «форварде, как бы образованном Невой при впадении в Финский залив, одну из продольных границ которого можно обозначить именем Анненского, другую именем Кузмина». В 1910 году, по мысли Вейдле, «совершился тот перелом, после которого петербургская поэтика вошла в свои права и началось то, что можно было бы назвать золотой порой нашего серебряного века».** Следует лишь добавить, что слово «петербургская» несет здесь не сужающе топонимический, а расширительно культурологический смысл.

1993

* Там же, с. 157.

** Вейдле В. Петербургская поэтика. — В кн.: Гумилев Н. Собрание сочинений в четырех томах. Вашингтон, 1968, т. 4, с. XVII — XVIII.

О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ ГЕРМЕТИЗМА: КУЗМИН-СТИЛИЗАТОР

Вымышленные писателями чудеса бледнеют перед чудесами реальности, сохнут перед утешительным чудом ее высокой непредсказуемости. До такой степени бледнеют и сохнут, что лишь немногим из них, лишь самым негаданно-жизнеспособным, удастся остаться рядом с людьми, войти в обиход, вписаться в число кружащихся вокруг нас обычных вещей. Чайная чашка, произвольно ставимая на блюде, — ничуть не меньшая мифология, чем пернатое богатство Дедала с обремененного лабиринтом, но еще похуже на сардоникс, очерченный слоистым прибором, Крита. Кто изобрел этот фарфоровый симбиоз — верх радостной алогичности и дивной необязательности? Разумеется, боги, Бог. «Верую, ибо нелепо». Неверующий может заглянуть, например, в кузминское стихотворение «Фузий в блюдечке» (1917) и успеть одуматься. Блюде не разобьется от звериного рева стоящей под стихотворением даты.

Миф и история всегда под рукой, верней — под щекой, под наперником нашей подушки. Между искусством и жизнью не протянуть и тончайшей фольги, хотя очевидно, что их природы столь же различны, как божественное и человеческое, ставшие «неслиянным и нераздельным» два тысячелетия назад. Прожитая культура просто живет в каждом из нас, как в прекрасном и ясном христианском Боге живет самоуравновесившийся языческий пантеон. Разве не вызваны уже венские санитары к царю Эдипу? Разве не ищет любой из нас в ближнем самого уязвимого места — как раз того, которого касалась в минуты младенческой первоначальной закалки заботливая родная рука? Не сказать ли: «ахиллесова пятка» — синоним любви?

А что ж может сильнее волновать и одновременно служить большим утешением, чем рассказ о том же призывнике-Ахиллесе, столь хитроумно спрятанном мамой среди дочерей Ликомеда (целый роман с переодеваниями, развевающимися туниками, шпильками и сконфуженными улыбками!) и столь простодушно извлеченном из этого прядущего, ткущего и вышивающего женского цветника знающим жизнь Одиссеем? Человек не сложнее скрипки. И все скрипки в сущности одинаковы. Иное дело — музыка, полная неожиданностей. Но без скрипок музыка не звучит.

Может быть, сама жизнь — не более чем стилизаторство: нас, попросту говоря, стилизуют под бессчетную, уходящую в глубины истории вереницу предшественников. Чего же тогда иного ждать

от литературы? Неудивительно, если читатель, вознамерившийся увидеть на страницах предложенной ему книги завоевателя Александра Великого и мнимого тезку его Калиостро, увидит себя. Ничего и не может быть лучше, потому что действительность, говорим мы, пристыжает мечты. Слово «метафизика» не умней слова «сверхчеловек», тогда как слова «человек» и «природа» довлеют параметрам бытия.

Так ли уж ирреальны скромные чудеса Азии — какие-нибудь нечистые царьки, Гога с Магогой, питающиеся червяками и мухами; одногрудые амазонки; крокодилы, мочой сжигающие стволы пальм, — так ли уж фантастичны все эти чудища, рисуемые в «Подвигах Великого Александра» вслед за полуторатысячелетней литературной традицией, если учесть тот удивительный факт, что вот именно они названы достопримечательностями кузминской книжки в дневнике одного ничем не примечательного пражанина, скромного (скромнее индоиранских див) служащего страхового фирмы. Причем дневниковая запись Франца Кафки помечена 21 декабря 1910 года, а немецкий перевод повести Кузмина был опубликован лишь в 1912 году.*

Какая досада, что русский писатель не узнал об этом при жизни! Кузмина, несомненно, порадовало бы такое дальше и неожиданное, но едва ли не математически выверенное эхо, словно предвосхитившее его собственный интерес к пражской немецкой литературе, особенно к эзотерическим сочинениям Густава Майринка (1868 — 1932), ориентированным на гностицизм, алхимию и каббалу.

3 марта 1927 года мы застаем Кузмина у витрины книжного магазина — разглядывающим недоступную голографию немецкого издания нового романа Майринка, на покупку которого у поэта нет средств. 7 июля того же года он записывает в дневник: «С вождением смотрю каждый день на книжку Meuringk'a, боясь, не пропадет ли она. Теперь прочел ее название: „Der Engel vom westlichen Fenster“». 13 июля он наконец получает этот роман в подарок от более состоятельного знакомого.**

Кроме аквариумно-герметических и подледных ассоциаций такое вожделеющее четырехмесячное ожидание рождает еще одну — чем не история Рахили и Иакова в миниатюре? Реальность сказочней всякого мифа.

Но если реальность сказочней мифа, то зачем нужны литературные стилизации — едва ли не лучшая часть кузминской прозы? Не был же Кузмин наивнее нас? Или все-таки был — к его счастью! — и попросту следовал завету тоже наивного Константина Леонтьева: «Пусть бы кто-нибудь, например, переделал или перевел

* Кафка Ф. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991, с. 436, 598.

** См.: Богомолов Н. А. Вокруг «Форели». — Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990, с. 209 — 210. Поскольку дневник Кузмина до сих пор не опубликован, приходится полагаться на правильность указания дат в этом источнике. Русский перевод романа: Майринк Г. Ангел Западного окна. СПб., 1992.

просто, но изящно, на современный язык Жития Святых, ту старую Четь-Минею Дмитрия Ростовского, которую все мы знаем и все читаем, и этого было бы достаточно, чтобы убедиться, сколько в византизме было искренности, теплоты, геройства и поэзии». Сдвиг от паточной святости к иронической авантюристности, на самом деле, не столь существен и вполне укладывается в пределы наивного творческого импульса. Да и жития святых повествуют не только о благолепии, в противном случае никакой искренности и никакой поэзии в них бы и не содержалось.

Или же все не столь просто, а для того, чтобы разобраться с вопросом о стилизации, нужно сначала решить основное противоречие — основное, если угодно, уравнение кузминского творчества — равенство декларированной им в 1910 году «прекрасной ясности» и «герметизма» его поздней поэзии? А это в свою очередь, возможно, потребует изучения гностических учений в той мере, в какой владел ими Кузмин, считавший себя их знатоком? Наши амбиции так далеко не заходят. Мы ограничимся чисто стилистическим утверждением тождества, сочтем герметизм Кузмина прекрасным и ясным априори, поскольку даже весьма поверхностного чтения исследований по алхимии достаточно для того, чтобы увидеть: «прояснение», «синтез», «сосредоточение» — все это семантически связано с герметическими процессами.

Если герметика и герменевтика и важны для нас, то только отчасти. Потому что занимаемся мы сейчас не мистической философией, а литературой, ценность которой — в двусмысленности, точнее — в амбивалентности, в размывании логической мысли непреднамеренной эмоцией. Вот, например, сценка из романа «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро»:

«Однажды утром он рассказал ей удивительный сон.

Ему не спалось, и сначала наяву он увидел, как по темному воздуху двигались и сплетались блестящие голубоватые фигуры... круги, треугольники, ромбы, трапеции. <...> Вместе с ними носились какие-то инструменты каменщиков, совсем простые: молотки, отвесы, лопаты и циркули. Потом он заснул и очнулся в большом зале, наполненном одними мужчинами... с хор раздавались скрипки, флейты, трубы и контрабасы, а сам Иосиф висел в воздухе, сидя на голубом облаке. Внизу, прямо под ним, на маленьком столике стоял графин с чистой водою... У него горели щеки, он чувствовал, как билось у него сердце, между тем как голубое облако, описывая мелкие (все мельче и мельче) круги, опускалось прямо на столик с графином. Ему было так радостно, что он проснулся, но и проснувшись, продолжал чувствовать, как бьется его сердце и как пахнет вареным красным вином, смешанным с анисом и розами.

Феличе весь этот сон поняла попросту и объяснила, что Джузеппе женится на графине, будет держать открытый дом и каждый день обедать с музыкой, которая будет играть арии Перголезе».

Эстетическое переживание порождается здесь, разумеется, не виртуозным описанием собрания масонской ложи, а предельно наивной трактовкой матери, парадоксальным образом превращающей графин в графиню, — то есть чисто человеческим и эмоциональным, вносящим разлад в безжизненную гармонию символов и

церемониала. Но при этом мы были бы эстетически не правы, если бы оставили без внимания некоторые детали — например, коническо-спиралевидный спуск Иосифа к графину с чистой водой (сосредоточение и прояснение), заставляющий вспомнить кузминское стихотворение 1916 года:

...Любовь большими кругами
 До последнего дна доходит
 И близорукими, как у вышивальщиц, глазами
 В сердце сердца лишь Вас находит.
 Через Вас, для Вас, о Вас
 Дышу я, живу и вижу,
 И каждую неделю, день и час,
 Делаюсь все ближе и ближе...

Об этих стихах можно было бы написать целую книгу — настолько они концентрируют в себе мыслительный, эмоциональный и эстетический опыт человечества: от голубя, возвращающегося в Ноев ковчег с вестью о конце потопа, и радуги, по этому случаю завязанной Творцом на манер узелка на платке — для памяти о собственной незлобности, — до близорукой вышивальщицы, корреспондирующей со «слепой кружевницей» Р.-М. Рильке и вбирающей едва ли не всю этику и эстетику Средневековья... Но сейчас нам важно увидеть здесь только то, что вся грандиозная мощь мироздания лирически сосредоточена в это «Вы» любимого человека, все вращается вокруг этой частной оси.

Нечто подобное происходит и в финале повести «Крылья», где Кузмин рисует своего рода концентрированную историю античного миропонимания, завершая ее, в духе неоплатоников, слиянием классических греческих богов и героев в единое многоликое божество: «И все начинает вращаться двойным вращением, каждое в своей сфере, и все большим кругом, все быстрее и быстрее, пока все очертания не сольются и вся движущаяся масса не оформливается и не замирает в стоящей над сверкающим морем и безлесными, желтыми и под нестерпимым солнцем скалами, огромной лучезарной фигуре Зевса-Диониса-Гелиоса!»

В сущности это достойное пера Данте эллинистическое божество, стремящееся к сосредоточению и прояснению, к внутреннему единству, неотличимо от заимствованного у Пушкина «магического кристалла», изображенного в кузминском стихотворении 1924 года:

Различных лиц летучий рой:
 Псэт, отшельник и герой,
 И звуки и дыханья.
 И каждый быстрый поворот
 Все новую с собой несет
 Игру и сочетанья.

Когда любовь в тебе живет,
 Стекла никто не разобьет:
 Ни молоток, ни нуля.
 Я ближе подхожу к окну,
 Но как кристалл ни поверну, —
 Все вижу облик Гуля.

В другом стихотворении того же года таким магическим предметом, сосредоточивающим и проясняющим универсум, оказывается латинская книга «*Orbus pictus*» («Вселенная в картинках» или «Рисованный мир»):

Тут — Моцарт, Гофман, Гёте, Рим, —
Все, что мы любим, чем горим...

Во всех случаях некая универсальность не просто складывается на наших глазах, но и становится вместилищем конкретной любви, если угодно, зеркальцем для конкретного любимого человека. В некотором смысле лирический герой Кузмина дарит любимому *mir*.

Нечто вроде такого «невиданного» магического кристалла представляет собой и система кузминских прозаических стилизаций. Во всяком случае, эти стилизации следует считать «эллинистическими», «александрийскими» — то есть соотносящимися со своими литературными образцами так, как с трудом вычленимые составляющие синтетических богов позднего эллинизма соотносятся с классическими образами Зевса, Диониса или Гелиоса. Зевс — знаем мы — бородатый мощный старик, тогда как Зевс-Дионис-Гелиос — парящее вечно-юное божество, едва ли не Митра или безбородый Христос, еще не утративший античной улыбки.

Кстати сказать, мотив бороды способен прояснить некоторые нюансы эстетической специфики кузминского стилизаторства: если в русской «Александрии» XV века борода египетского правителя Нектанеба, вынужденного обстоятельствами к тайному бегству, простодушно сбивается, то персонаж повести Кузмина отвязывает искусственную бороду, снимает атрибут фараоновской власти — своего рода маску. Разница здесь вовсе не в историческом правдоподобии, не существенном ни для средневекового автора, ни для Кузмина, а в понимании экзистенциальной правды, в подсознательном решении вопроса о подлинном и неподлинном. Для средневекового анонима подлинный Нектанеб — царь, а не беглый расстрига. Для ироничного стилизатора Кузмина Нектанеб всегда остается равным самому себе, снимая и надевая различные маски.

И в этом глубокий гуманистический смысл, который не следует упускать из вида, говоря о кузминской иронии и кузминской стилизации. Очевидно, что творчество Кузмина органично вписывается в большое стилистическое единство прозы XX века, с ее отчетливой тягой к стилизационной игре, но игре прежде всего гармонической и музыкальной, значит — в конечном счете гуманистической.

ЗЛАТОЕ БЕЗМЫСЛИЕ, ИЛИ МОРСКОЕ КЛАДБИЩЕ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

За военные фетовские завои императорских астр; за, наоборот — острые, розы соборов, отражающиеся в зеркальных стеклах роллс-ройса; за основную музыку своей дорогой Савойи; за Ламартина со стрекозой; за провансаль парижских картин. Кажется, я сейчас разочарую аудиторию. Вряд ли во рту у меня спрятан доклад. Скорей — сообщение. И то — закавыченное, и то — как бы кончевское, врученное через третьи руки — то, от которого, помните, сохранились лишь две строки:

Виноград созревал, изваянья в аллеях синели.
Небеса опирались на снежные плечи отчизны...

Какой «отчизны»? — следует здесь язвительно полюбопытствовать, — что-то не припоминаем мы таких русских картин, не наши это пейзажи; разве что ливадийскую отворили дворцовую оранжерею... А сколь непатриотично звучит грамматический эпиграф к занявшему нас сочинению есгивайн'а (плиточная латынь) с сомнительной птичьей псевдо-фамилией: «Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна». Так и вижу ледяной полированный лабрадор под швейцарскими «кипарисными тисами»... Идеальное место для успенья стилиста!

Вы скажете: зачем же подмешивать альпийские сливки в наше сегодняшнее шампанское? Но не все ли равно? Все — свое за сосновой доской Савойи. Стокгольм сливается с Осло — в стихах, написанных на смерть Ольги Ваксель. Могила ее — в скандинавском снегу. А Скандинавия этого сорта не знает границ, как и синонимичное ей искусство. В кипарисовом ларце Ниццы такой снег и такой лед лишь психоаналитически замещены мрамором. Изваянья синеют. Где — в нордическом или в романском море дрейфует (не *грейфь*, *Дрейфус!*) сахарный островок Бёклина? Без разницы. Нет здесь мыслительной дисциплины... Одно спасение — заподозрить зреющий набоковский виноград в принадлежности к красным — и, вооружась трехцветной астрой кокарды, вернуться к исходной точке.

Между прочим, цвета наших дружно трепещущих флагов отчетливо человечны — в сущности это цвета анатомического атласа, схемы кровообращения. Круговорот крови связан не только с революционным террором, Бородино или «Марсельезой», но и с поэзией, которая, на первый взгляд, все время таскала нам французский озон, возвращая Франции русскую углекислоту. Одни

Мережковские и диссиденты как туда надышали, не говоря уже о Достоевском или Толстом! А потекло все еще с Кантемира, служившего русским послом в Париже и писавшего в автоэпиграмме:

Что дал Гораций, занял у француза.
О, коль собою бедна моя муза!
Да верна: ума хоть пределы узки,
Что взял по-галльски — заплатил по-русски.

Смешно сказать, но даже метаболист Надсон, спаривший жертвенник с арфой, пыланье — с рыданьем, и удивительно схожий лицом с одним нынешним русско-американским придумщиком направлений и терминов, — и он, бедный, удосужился пожить в Ницце накануне своей безвременной смерти, оставив нам забавные строчки, сочетающие обычные для него стилистическую глухоту и экологическое морализаторство, с неосознанным, но едва ли не солодовским, мелким садизмом:

Жалко стройных кипарисов —
Как они зазеленели!
Для чего, дитя, к их веткам
Привязала ты качели?
Не ломай душистых веток,
Отнеси качель к обрыву,
На акацию густую
И на пыльную оливу.
Там и море будет видно:
Чуть доска твоя качнется,
А оно тебе сквозь зеленя,
В блеске солнца засмеется,
С белым парусом в тумане,
С белой чайкой, в даль летящей,
С белой пенсю, каймою
Вдоль по берегу лежащей.

Какого символиста мы с вами недосчитались! Какой некрополь наши соотечественники выстроили на кромке Лазурного берега! Кто только не заглядывал в этот окуляр подзорной трубы Европы, начиная (неудачное слово!) с Василия Тредиаковского: «Начну на флейте стихи печальны, / Зря на Россию чрез страны дальны». Вижу, вижу, дескать, тебя из своего далека, когда, вольно и плавно... Львиная доля Гоголя тут!

Или:

Красное место! драгой берег Сенский!
Тебя не лучше поля Элисейски...
Чрез тебя лимфы текут все прохладны,
Нимфы гуляя поют песни складны.

Если смертельное манит «неизъяснимыми наслаждениями», тающими залог бессмертья, то как же может не влечь к себе страна, так кличущая главную магистраль своей столицы; страна, западающая, точнее — южнеющая, в клинческую вангоговскую арлекинаду карликовых виноградников в марлевых разгородках, наконец — в предельную вечнозеленую блажь южных пляжей, чтоб там —

«незримо слить в безмыслии златом, / Сон неги сладостной с последним, вечным сном», иными словами — окончательно воплотиться, достичь полноты любовного обладания, как сказал бы Сартр? «Каскады, розы, / Мелезы, тополи...» Что ближе Парижа для языка нашего? Почему Ницца нам снится? Или она, наша поэзия, так возмещает нереализованную пушкинскую мечту о посещении Франции?

О, этот Юг, о, эта Ницца!..
 О, как их блеск меня тревожит!
 Жизнь, как подстреленная птица,
 Подняться хочет — и не может...
 Нет ни полета, ни размаху —
 Висят поломанные крылья,
 И вся она, прижавшись к праху,
 Дрожит от боли и бессилья...

Но ведь это и есть состояние экзистенциального воплощения, которое в другом тютчевском стихотворении («Итальянская villa») столь по-сартровски разрушается движением развоплощенной, инструментальной жизни:

Что это, друг? Иль злая жизнь недаром,
 Та жизнь, — увь! — что в нас тогда текла,
 Та злая жизнь, с ее мятежным жаром,
 Через порог заветный перешла?

Обратите внимание, сколь он настойчив в недобром эпитете и сколь знаменательно здесь обращение к возлюбленной — «друг», усечение назревающего Другого... Но, как правило, тут, во Франции, все склонно овеществляться — эти «лимфы» и «нимфы»; эта анна-беллонида в прибрежном гроте — увь, тоже внезапно разрушаемая посторонним движением; этот «прелестный впалый живот, где мои на юг направлявшиеся губы мимоходом остановились»; эти остановленные воплощающим вниманием «руки марсельских матросов», поднимающие опасный в устах Евгения Абрамовича (салют кожно-нарывному литературоведению!) христианско-масонский «якорь — надежды символ», кажущийся нам символом совершенно иной надежды... Или вот — не менее подозрительный мандельштамовско-вельфлиновский Собор Богоматери, спасающий от смертоносного воплощения и покоя лишь игрою мышц — на манер порочного культуриста.

Смерть не обязательно гнездится в Венеции и Триесте. Она — отплытие из Марселя в Неаполь, валерильковское дуновенье Дуино, бесследное исчезновение «трепещущего острия» времени и пространства; она — Средиземное море существования, прозрачный синоним любви... «В котором часу — на Марсель?» Бог весть...

Пускай они в Париже,
 Берлине или где, —
 Любимые и ближе
 Быть на земле нельзя, —

подлеает проигрывателю беззаботно-смелый Кузмин. А грузный драгун Фет трусит:

Под небом Франции, среди столицы света,
Где так изменчива народная волна,
Не знаю отчего грустна душа поэта
И тайной скорбью мечта его полна...

И дальше: «Не дай моим устам вкусить из горькой чаши / Изгнанья мрачного по капле жгучий яд!» Странные, вроде бы, страхи для середины прошлого — достаточно мягкотелого — века. Но мы-то догадываемся, чего на самом деле самоубийственно страшится поэт: его пугает соблазн «умереть в Париже», зреющая и вплотную подступающая возможность последнего воплощения, от которой он бегал всю жизнь — и тогда, когда не женился в молодости по любви; и тогда, когда, умирая, пытался инструментально — посредством ножа — нарушить нарастающее овеществление своего тела. Не следует относить к политической плоскости и стихи — тогда еще не спущенного с поводка — нашего старшего современника:

Париж увижу я, смогу увидеть Рим —
И к невским берегам вернуться дорожим.

Фантастична, конечно, только вторая часть этой — отнесенной Кушнером в метемпсихозное будущее — мечты. Немыслимо как раз возвращение. Смерти и любви предаются, как правило, не зная пути назад, не ведая выхода из обступившего состояния.

Если вы еще помните, мы отправились в этот поход из набоковского Монтрё. Швейцария — периферия той одушевленной плоти, к которой испытывает самоубийственное влечение русская поэзия. В сущности это манящее нас Другое представляет собой соединение Франции и Италии: Италия, которая «солгала» фетовскому сердцу, олицетворяет прежде всего плоть Другого, тогда как Франция — его душу, его сознание. Италия — тепла и пластична; Франция — вольна и незакомплексованна. Их слияние — полнейшая психофизическая противоположность я нашей поэзии, лучший любовный объект для нее, лучшее вейнингеровское дополнение. А уж средиземноморское побережье Франции — попросту говоря — лоно, полное финальной гармонии и амбивалентного экзистенциального соблазна, — некое последнее сосредоточение, внутри которого немыслимо уже никакое развитие; прижизненное златое безмыслие...

Удивительней всего то, что такое насквозь субъективное русское лирическое ощущение находит некоторое подтверждение во французской поэзии. Вот Поль Валери описывает приморское кладбище, этот тихий кров,

где голубь плещет
Крылом, средь сосен и гробниц трепещет!
Юг праведный огни слагать готов
В извечно возникающее море!

И дальше:

Как, тая, плод, когда его вкушают,
Исчезновеень в сладость превращает
Во рту, где он теряет прежний вид,
Вдыхаю пар моей плиты могильной,

И небеса поют душе бессильной
 О берегах, где вновь прибой шумит.

И еще:

Лишь сердца моего, лишь для себя, в себе лишь —
 Близ сердца, близ стихов, что не разделишь
 Меж пустотой и чистым смыслом дня, —
 Я эхо внутреннего жаду величья
 В цистерне звонкой, полной безразличья.
 Чей полый звук всегда страшит меня!

И наконец:

Зенон! Жестокий! О Зенон Элейский!
 Пронзил ли ты меня стрелой злодейской,
 Звенящей, но лишенной мощных крыл?
 Рожденный звуком, я влачусь во прахе!
 Ах, Солнце... Черной тенью черепахи
 Ахилл недвижный над душой застыл.

Понятно, что в случае французского поэта влечение как бы направлено на себя, герметизировано. Тем большее однако достигается сосредоточение, поясняющее, так сказать, «свойства страсти». Солнце здесь — Феб, а черепаха — разъясно — лира, которая, разумеется, неизбежно оказывается в итоге действенной любого моторного смельчака: якобы мертвое, то есть — воплощенное, здесь — внутри отзывчивой, иронической и бесцельной цистерны вечной поэзии — предстает куда более подлинным, чем банальное живое, с его посрамленной инструментальностью. Сама натура — лишь длинная и разреженная тень искусства, покоящегося, как стрела в апории Зенона.

Полная неподвижность искусства заставляет уточнить и нашу рабочую анатомическую метафору: здесь не кровоток, но биение лимфы; не линейная фабула похищения, но объемный сюжет обладания:

В лесах, где Жувизи *гордится* над рекою
 И Сейна по цветам льет сребренный *кристалл*.

Дело вовсе не обстоит так, будто Батюшков везет полонянку-элегию из освобожденного от узурпатора Бонапарта Парижа, а Эвариста Парни ведет за уздечку, как жеребца. Не перетягивание каната, не сердечный насос, а скорее — весы, приливно-отливное равновесие:

«Шуми, — он пел, — волнами, Рона,
 И жатвы орошай,
 Но плеском волн — родного Дона
 Мне шум напоминай!»

Никакого течения, никакого развития — лишь подозрительный шум волны *Мирона*, *коммунистическая* печаль задающегося вопросом «куда теперь идти?» солдата, совместное сумасшествие Батюшкова и Исаковского, пляшущая алмея Анненского и Рембо, «тот не мышь, кто не любил тебя» пытающегося защититься Ходасевича et

setera — чушь собачья, дивная дичь, преследуемая югендштилевыми завитками серовских борзых, курчавым огнем бессмертия, златым безмыслием Юга.

Никакого развития. А если и есть развитие в литературе, то только такое, как рисуется в одной строчке Анненского: «Развившись, волос поредел», — развитие, ведущее художника или стиль к усыханию, к неслыханному старческому простатиту, к верлибрической лысине. Художник и стиль стареют и умирают, но это никак не касается искусства, способного вновь стилистически свернуться в златом безмыслии эмбриона. Вечная старость «конца истории» и «постмодернизма» — пустая мечта сегодняшней танатофобной атлантической цивилизации.

Собственно говоря, это желание развить живую спираль в неживую прямую — старо. «Маллармэ хочет только, — писал еще Вяч. Иванов, — чтобы наша мысль, описав круги, спустилась как раз в намеченную им одну точку. Для нас символизм есть, напротив, энергия, высвобождающая из граней данного, придающая душе движение развертывающейся спирали». Выводя чернилами «Маллармэ», Иванов имеет в виду, конечно, Иннокентия Анненского, о котором спустя десятилетие Мандельштам скажет: «Мне кажется, когда европейцы его узнают, смиренно воспитают свои поколения на изучении русского языка, подобно тому как прежние воспитывались на древних языках и классической поэзии, они испугаются дерзости этого царственного хищника, похитившего у них голубку Эвридику для русских снегов...»

В гиперборейской гиперболе Мандельштама (пернатость которой спровоцирована, конечно, не только ивановскими спиралями, но и пушкинским — *тяжелым и страшным орлом*), думаю, содержится вполне рациональное стилистическое зерно — точная констатация утраты Европой центростремительной, сосредоточенной, самодостаточной конвенциональной поэзии. Европейцы, как бы послушавшись русского символиста-соборника, раскружили душу на манер спортивного метательного снаряда — и отпустили... Отпустили — в разреженные просторы верлибра, в инструментальную тень обыденной жизни.

А вот у нас кое-что еще сохранилось...

О, глядишь, трогаешь, гладишь — и не можешь нарадоваться: какая же это крепкая, живая, сосредоточенная и великолепная штука — русская силлабо-тоническая поэзия!... А ситуация такова: стареющее, верлибрически расширившееся и ослабевшее, но продолжающее манить в себя средиземноморское лоно, некогда породившее русский организованный стих, — и этот стих, сосредоточенно и вожделенно стремящийся вернуться в собственное вневременное безмыслие, свернуться в своей сладостной добытливой могиле. Античный сюжет для венского эскулапа. У слова «кладбище» есть властный, влекущий синоним...

БОЛЬШАЯ МОРСКАЯ

Есть чудно-грустная отрада:
уйти, не слушать, отстранять
день настоящий, как глухую
завесу, видеть пред собой
не взмах пожаров в ночь лихую,
а купол в дымке голубой,
да цепь домов веселых, хмурых,
оливковых, лимонных, бурых,
и кирку, будто паровоз
в начале улицы, над Мойкой.
О, как стремительно, как бойко
катился поезд, полный грез...

Набоков. 1921

Большая набоковская Морская — «Волга впадает в Каспийское море». Нет более подходящего места для рождения такого писателя. Как, впрочем, нет и более уместной декорации для его смерти, чем та, среди которой он умер: ослепительно синее безумие Женевского озера; «Палас-отель», нависающий сотами над проносящейся авто-страдой; санитарный флажок трехязычной альпийской санаторной страны, взявшей на себя труд хоронить разгулявшихся гениев... «Россия — наше отечество. Смерть неизбежна», — предваряет цитатой из учебника русской грамматики этот художник «золотой середины» — невымышленной гармонии и мнимого контрапункта — один из своих лучших романов. Жизнь, как и нужно, разыгранная по невидимым нотам; не романтическое «жизнь как искусство» и не бытописательское «искусство как жизнь», но жизнь-искусство (слагаемые можно поменять местами — сумма не изменится), — ведь там, где начинает дышать «почва и судьба», искусство, оказывается, не кончается.

Сколько страниц изгажено рассуждениями о набоковской «бездомности», о «космополитизме» его музыки (как будто бывают патриотически настроенные камни)! Мы тоже не прочь об этом поговорить... Дом-то есть, вон он. Изящный, но одновременно строгий фасад; просторные окна; чугунная вязь «арт нуво»; чуть гипертрофированный карниз... Дом-то есть, только дом этот особенный, стоящий в особенном городе.

Посмотрим на позднюю англоязычную фотографию, сделанную шпиком Мэмори: «Себастьян Найт родился 31 декабря 1899 года в бывшей столице моего отечества. <...> Стояла ясная, безветренная погода, с морозцем в двенадцать градусов по Реомюру. <...> Сухой отчет не передаст читателю... тех радостей, что стоят за подобным описанием петербургского зимнего дня: роскошную чистоту безоб-

лачного неба, предназначенную здесь не для согревания плоти, но для услаждения взора; глянец санных следов на утоптанном снегу просторных проспектов, покрашенном посередине щедрой примесью навоза; разноцветную гроздь воздушных шаров над головой уличного торговца в фартуке; золото вкрадчиво изгибающегося купола, затуманенное буйным цветением изморози; на березах в общественном саду каждая тончайшая веточка обведена белым; скрипы и колокольцы зимней улицы... как беспорядочно поворачивали русские экипажи — где, когда и как им вздумается, так что вместо застенчивого, по струнке, уличного движения наших дней видишь... безбрежный, словно сон, проспект, дрожки, замершие под причудливыми углами, и надо всем — неправдоподобную голубизну, которая чуть дальше уже зарделась румянцем мнемонической пошлости».

Было бы верхом наивности слепо довериться ложной подсказке — и приписать отчетливо ощутимую «неправдоподобность» этого описания действию обиходной, если не эмигрантско-ностальгической, Мнемозины. Но, не правда ли, здесь есть нечто, заставляющее припомнить мемуары известнейшего барона, привязавшего свою клячу — этот образчик изумительного долготерпения — к кресту колокольни русской церквушки? «Я выехал из дома, направляясь в Россию», — начинается книга Распе и Бюргера; да и могла ли она начинаться иначе?

«Зимой снимают с карет колеса и заменяют их полозьями. Зимний путь по гладким, широким улицам всегда прекрасен, так ровен и тверд, как будто убит мельчайшим песком; ничто не может сравниться с быстротой, с которою едешь или, лучше сказать, катишься по улицам этого прекрасного города», — пишет французский посол граф Л.-Ф. Сегюр, тут же вспоминая странный обычай, введенный русским тщеславием: «...Лица чином выше полковника должны ездить в карете в четыре или шесть лошадей, смотря по чину, с длиннородым кучером и двумя форейторами. Когда я в первый раз выехал таким образом с визитом к одной даме, жившей в соседнем доме, то мой форейтор уже был под ее воротами, а моя карета еще на моем дворе!»

И стоит ли удивляться такой мюнхгаузеновской поэзии, если в Санкт-Петербурге поэтом, судя по его «Histoire de ma vie»*, становится даже скучный ханжа Казанова: «Я въехал в Петербург вместе с первыми лучами солнца, позолотившими небосвод. Поскольку то был день зимнего солнцеворота и я видел его восход над бескрайней равниной ровно в девять часов двадцать четыре минуты, то могу уверить читателя, что самая долгая ночь в той стране длится восемнадцать часов и три четверти. <...> Меня поразила одна вещь, кою наблюдал я вместе с Мелиссино: как на Крещение крестят детей в Неве, покрытой пятифутовым льдом. Их крестят прямо в реке, окуная в проруби. Случилось в тот день, что поп, совершавший обряд, выпустил в воде ребенка из рук. „Другой“, — сказал он. Что

* «История моей жизни» (фр.).

значит: „дайте мне другого“, но что особо меня восхитило, так это радость отца и матери утопшего младенца, который, столь счастливо умерев, конечно, не мог отправиться никуда, кроме как в рай. <...> И так часто отмораживают ухо, нос (одна кость остается), щеку, губу, что за великое несчастье сие не почитают. Некий русский увидал, что я лишусь уха, когда я приехал на санях в Петергоф в сухой мороз. Он бросился тереть меня пригоршней снега, пока не спас ушную раковину».

А вот Вяземский («Старая записная книжка»): «За границею из двадцати человек, узнавших, что вы русский, пятнадцать спросят вас, правда ли, что в России замораживают себе носы... NN уверял одного из подобных вопросителей, что в сильные морозы от колес под каретою по снегу происходит скрип и что ловкие кучера так повертывают карету, чтобы наигрывать или наскрипывать мелодии из разных народных песней».

Но вернемся, наконец, от всех этих морозных числительных, — а кто лучше Набокова знал им цену, — к фотоснимку зимнего города в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта». Что ж получается? Если это не ностальгическое памятное слабоумие, то — что? Россия глазами иностранца? Гиперболический взгляд интуриста? Происки мирового масонства? Или это похоже скорей на Гоголя — на его «Невский проспект», с алебардами, блестящими на «самой реснице»; на его редкую «птицу-тройку», увиденную из аркадной Аркадии итальянского далека, — долетающую до середины Днепра, мчашую Чичикова, не по сезону одетого в почти символическую барскую шубу?.. Удобно объяснить такое искажение зрения парадоксами географии или Мнемозины, но, кроме пространства и времени, существует еще одна координата отстранения и остраннения — искусство. Оно ведь тоже — своего рода иностранный язык.

Говоря это, имею в виду не только искусство прозы и способ художественного видения, но в первую очередь сам предмет описания — «бывшую столицу моего отечества». Есть места на земле, где концентрация эстетического столь высока, что сами они становятся вещами искусства (к Петербургу, например, так и хочется приложить какие-нибудь опоязовские или тартуские методики), а изображение их реального облика требует существенной поправки по этой «иноязычной» и «странной» оси. Без такой коррекции происходящее здесь кажется абсурдным и мнимым.

Вот, например, Вяземский пишет о графе В. В. Толстом: «Имел он привычку просыпаться всегда очень поздно. Так было и 7 ноября 1824 года. Встав с постели гораздо за полдень, подходит он к окну (жил он в Большой Морской), смотрит и вдруг странным голосом зовет к себе камердинера, велит смотреть на улицу и сказать, что он видит на ней».

„Граф Милорадович изволит развезжать на 12-весельном катере“, — отвечает слуга. „Как на катере?“ — „Так-с, Ваше Сиятельство: в городе страшное наводнение“. Тут Толстой перекрестился и сказал: „Ну, слава Богу, что так; а то я думал, что на меня дурь нашла“».

Жаль, не всякий читатель решается кликнуть слугу, когда он не понимает, что происходит на прозаической или стихотворной стра-

нице. Кроме того, как не почувствовать симпатии к старому аристократу, подозревающему в «дури» прежде всего свой собственный мозг, а не законное пространство Большой Морской. Хотя почему бы и нет? Разве в городе, погруженном в искусство, не должны реализовываться даже топонимические возможности: отчего б по Морской не плыть катеру? Сама топография здесь существенно искажена: «На углу Большой Морской / И Тучкова моста / Шел высокий господин / Низенького роста».

Привнесение аппликаты искусства, дополняющей абсциссу пространства и ординату времени, превращает реальную плоскость в не менее реальный объем — в объем «странный» и «иностранный» только на первый, наивный, поверхностный взгляд. Вот воронихинский Казанский собор:

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг, —
И распластался храм Господень,
Как легкий крестовик-паук.

А зодчий не был итальянец,
Но русский в Риме, — ну так что ж!
Ты каждый раз, как иностранец,
Сквозь рощу портиков идешь.

(Почему «как иностранец»? Не потому ли, что язык искусства — самый иностранный язык на свете, язык *потустороннего*?)

Ощущение, выраженное здесь Мандельштамом, — естественное для уроженца и жителя Петербурга. Таковой по определению — «всемирный гражданин», «всемирный горожанин» (стих. «Когда держался Рим в союзе с естеством...»). Космополитизм этого города — вовсе не в его беллетристической «призрачности» и «болотности» (андреебеловская аблеуховщина — порождение чисто московское), вовсе не в «западничестве» Петра Великого, — полноте-с! — а в его реально-культурной телесности и функциональности. Любая столица империи такова — и Рим, и Париж, и Лондон, и Вена... И даже Москва — ведь об «итальянско-русской» душе кремлевских соборов говорят не только стихи Мандельштама, но и частное письмо Тютчева, и буинская новелла «Чистый понедельник»... Всякая столица империи прорастает всемирностью, тогда как осадок национального менталитета скапливается в провинции — вместе с вологодским маслом и майонезом «провансаль».

Смешно спорить о том, что лучше — сосна или береза. У них разное предназначение: из сосны строят парусники, береза сгорает в печи, согревая дом. Есть мореплаватели и есть домоседы, но, вообще говоря, нормальный человек живет в промежутке между клаустрофобией и ксенофобией. Хороши смешанные леса. Лишь в умозрительном, крайнем плане Вологда и береза — «телесны» и «домовиты», а сосна и Санкт-Петербург — «бездомны», «беспочвенны» и «бесплотны». Самые важные смысловые оттенки — те, которые труднее всего уловить и однозначно расшифровать. Вот Мандельштам развоплощает фасад захаровского Адмиралтейства:

Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря —

И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря!

Важно, что всемирность понимается здесь вне физических измерений географической «домовины». Она — не отказ от России ради какой-либо иной земной точки; она — пятое измерение, измерение свободы и искусства. Ржавеют при таком мореплавании — и нацистские плуги, и масонские якоря. Низменная, плоскостная политизированная идеология не имеет к нему никакого отношения. Не мнимые символы движут им, а подлинные метафоры. Точней — гравитация метафорического пространства.

Существует высокая русская литература нашего века, всемирная по месту своего рождения, связанная с именами Анненского, Кузмина, Ахматовой, Мандельштама... Эта поэзия, наследующая Пушкину, — некий «небесный Санкт-Петербург»; некая культурная аппликата, восстановленная и постоянно восстанавливаемая к поруганному и искаженному в пространственно-временной плоскости городу, к его ущербному вечному «храму»; некая экстраполяция ценностей вечной культуры, проходящая над кошмаром ленинградской реальности, над физической «домовиной» бывшей столицы. И совершенно очевидно, что проза Набокова — неотъемлемая часть этой поэзии: ее внутренняя, генетически обусловленная всемирность лишь завуалирована внешним маршрутом случайных жизненных обстоятельств. К Набокову в высшей степени приложима пословица — «где родился, там и содился».

А родился он вблизи знаменательного пересечения Большой Морской и Исаакиевской площади — на скрещении культурно-смысловых осей, одна из которых, собирающая парадную историю Российской империи, окрашена в семантические цвета государственности и «золотого», пушкинского, века русской поэзии, а другая, менее прямолинейная, повествует о возможности ганзейско-банковского, партикулярного благополучия, упущенной (навсегда ли?) нашей страной, и о «серебряном» веке северного модерна.

Этот перекресток истории не менее значим и для лирики Мандельштама, сквозь призму которой мы и пробуем взглянуть на родственную ей прозу Набокова. Ведь если говорить всерьез, то «улица Мандельштама», конечно, не косой воронежский тупичок, а все та же Большая Морская, с ее медленной и плавной индивидуалистической кривизной, отстроенной в основном в девятисотые и десятые годы.

Обе пересекающиеся оси, привлекая наше внимание, равно всемирны, но империалистическая всемирность черно-золото-белого императорского штандарта скрещена здесь с конвенциональной всемирностью бело-сине-алого российского торгового флага. Лишь умозрительно можно разделить империю и свободу, Сальери и Моцарта, традицию и новизну (так ли уж, скажем, парадоксально, особенно после пережитого нашей поэзией футуризма, то, что Батюшков именовал литературное древнелюбие адмирала Шишкова «системою новою, глупою?»), даже «серебряный» век и век «золотой». В подлиннике они — одно смысловое поле, одна сеть, один всепоглощающий личностный образ, лишь для аналитических

целей распинаямый на крестовине диаметрально противоположных свойств.

Санкт-Петербург есть художественное творение — то, о чем немецкий философ Мартин Бубер писал: «Созданное произведение есть вещь среди вещей, которую можно познавать и описывать как сумму свойств. Но время от времени оно может представлять перед восприимчивым зрителем, являя ему всю полноту воплощенного в нем образа». Тогда, по антиструктуралистской мысли Бубера, оно перестает быть «объектом» и становится «Настоящим», превращается из рассматриваемого «Оно» во всепоглощающее «Ты». Так совокупность слов становится стихотворением — не тогда, когда мы его анатомируем, а тогда, когда мы его переживаем... И читателю следует учесть: все, по отдельности сказанное на этих страницах, — по сути неподлинно; Настоящее маячит за текстом, который и пускается в рискованные словесные авантюры только затем, чтобы сделать это Настоящее ощутимым.

Итак, перед нами имперская вертикаль. Вертикаль Медного всадника и штakenштейдеровско-клюдтовского статуэточно-бидермайерного Николая. Вертикаль пушкинского вдохновителя и пушкинского цензора... Мы, не правда ли, уже чувствуем невозможность отделения центростремительных интенций от центробежных?..

Открывающая ее Сенатская площадь — архитектурное воплощение символа — императорского штандарта, «черно-желтого лóскута» (Мандельштам). Романтическая Фальконетова статуя («в черных лаврах гигант на скале», по выражению Анненского), окруженная «желтизной правительственных зданий» (Сената, Синода, Адмиралтейства) и незримым на белизне декабря тираноборческим каре 1825 года, занимает здесь место геральдического орла.

И тут, кстати сказать, становится совершенно прозрачным для понимания романтический вариант примирения «империи» и «свободы». Синонимичный императору чутунный орел оказывается равным поэту, которому тоже «нет закона», который «парит наравне». Царь оборачивается романтическим героем, поставленным «на скалу» и неотличимым от лирического я или мятежного Байрона (сравним с тем, что Анненский говорит о романтическом я: «...я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца...»). В Париж государь не пускает, но перед глазами — Лондон Адмиралтейства и Голландия петровских коллегий; можно пошутить с Николаем, рассказывающим о своем желании заполучить от нидерландского короля домик Петра Великого в Саардаме: «Попрошусь у Вашего Величества туда дворником».

Империя «чудовищна», но — добавляет Мандельштам — «как бронеосец в доке». И это сравнение все поэтически преобразует, сдвигает в сторону пушкинского восторга перед Санкт-Петербургской всемирностью: «Все флаги в гости будут к нам, / И запируем на просторе». Сравним:

А над Невой — посольства полумира,
Адмиралтейство, солнце, тишина!

Солнце (в ночи) — атрибут России и Пушкина. Оно — не только золотой императорский фон, не только компонент диахромии

иудейства (поверим С. С. Аверинцеву, что и это значимо для Мандельштама); оно — прежде всего воспоминание о фразе Жуковского — «Солнце нашей поэзии закатилось». Закатилось, но не угасло. Стало «вчерашним солнцем», которое «на черных носилках несут».

Ну, вот, кажется, и все, что может заинтересовать нас на площади, откуда Блок кланялся Пушкинскому дому... Ба! Слона-то мы и не заметили! (Нам недостает, думаю, толики юмора.) Оборотимся же к нему всем корпусом, поговорим о конфессиях.

Перед нами — «Исаак-великан», по неловкому слову Тютчева; гигант, беспомощно прижатый к земле. Насчет эстетических достоинств Монферранова сооружения можно, конечно, поспорить. Несомненно другое: этот собор — точнейший слепок русского православия XIX столетия. Это тютчевская чернильница, если не чернильница Победоносцева. Синод ведь — такая же канцелярия, как и цензурный комитет. В том, что Мандельштам в двадцатилетнем возрасте принял не православие и не католицизм, а протестантство (в его методистской, отколовшейся от англиканства разновидности), несомненно, виноват Тютчев, всю свою жизнь норотивший из своего неаполитанского Мюнхена салонного панславизма и вполне каламбурного православия дотянуться кончиком пера до ворот Стамбула, чтобы на них, как на клочке канцелярской бумаги, нацарапать какую-нибудь галльскую колкость о римском первосвященнике.

Меттерних, направивший «гусиное перо» в Бонапарта, — не более чем эпигон русского цензора и дипломата. Вот, говорят, тютчевские политические карикатуры — хромота его дара; но поглядите, какой лирической жизнью полны их реминисценции в мандельштамовском «Камне». Выучка у Тютчева очевидна, но стоит задуматься — чему, собственно, научился у него Мандельштам? В 1912 году он пишет стихотворение «Лютеранин» (кстати сказать, напечатанное впервые рядом с «Петербуржскими строфами»), которое комментаторы настойчиво отсылают к тютчевскому «Я лютеран люблю богослуженье...». Между тем мандельштамовский «Лютеранин» как раз лишен тютчевской едкой иронии. Он — из другого ряда; при чтении этих стихов вспоминается прежде всего Анненский, с его «Балладой». Это поэзия Большой Морской, поэзия всемирно чуткого «арт нуво», — да и само происшествие, описанное поэтом, могло иметь место там, где заканчивается интересующая нас улица, — на берегу Мойки:

А в эластичном сумраке кареты,
Куда печаль забилась, лицемерка,
Без слов, без слез, скупая на приветы,
Осенних роз мелькнула бутоньерка...

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада,
И в полдень матовый горим, как свечи.

Какая, оказывается, существует пропасть между человеком середины XIX столетия и человеком десятых годов, между петер-

буржцем и европейцем, исповедующим государственное (обер-прокурорское) православие с сильным привкусом своеобразного квазиангликанства, и петербуржцем и европейцем, ищущим религиозную истину в ходе индивидуального, внеконфессионального опыта!

На что похож Исаакиевский собор? На собор Св. Павла. Он — не из первой, а из второй пары. Он — порождение полуреформации православия, начатой Никоном и завершенной Петром. Даже противостояние западников и почвенников можно понять как противостояние квазипротестантов и квазикатоликов внутри одной — православной — конфессии. Ведь человек, обращающийся к Богу внутри Исаакиевской громады (и маятник Фуко там был, прости, Господи, удивительно к месту), эстетически обречен на иные оттенки веры, чем человек, молящийся в «итальянских» церквях Москвы. И такой взгляд на веру, в соответствии с которым малейшее изменение формы влечет катастрофическое изменение содержания, по сути, его утрату, — как раз церковная, конфессиональная точка зрения.

Западники, в силу сказанного, оказываются ничуть не меньше, чем славянофилы, рабами соборности, — но только соборности квазипротестантской. Да и кто же не знает, что их левый радикализм прямиком ведет к самому лютотому атеистическому «кальвинизму», — точно так, как улица Герцена семь десятилетий вела к лютеранской немецкой кирхе, перестроенной в сектантский корабль, в паровоз Дома связи (никто из моих знакомых, кому я рассказываю об этой поразительной метаморфозе, не в силах поверить мне на слово; тогда я снимаю с полки книгу — и показываю дореволюционную фотографию).

Есть ли выход из этой российской коллизии? Есть. Он предложен, в частности, русской культурой десятых годов, а Набоков как бы отмыл и сохранил для нас такую возможность. Речь идет об индивидуальном, но одновременно — общечеловеческом, внеконфессиональном поиске религиозных и экзистенциальных ценностей. В 1921 году Мандельштам пишет, имея в виду Исаакиевский собор:

Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового завета.

Не к вам влечется дух в години тяжких бед,
Сюда влачится по ступеням
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему ж веки не изменим...

Всемирно-внеконфессиональный гуманизм, отслеживающий экзистенциальный след несчастья, влекущийся к тому, кто в данный миг несчастнее прочих, становится еще более понятным, когда мы обращаемся к мандельштамовской статье «Пшеница человеческая» (1922): «Человеческая пшеница всюду шумит и волнуется, но не хочет стать хлебом, хотя ее к тому понуждают считающие себя ее хозяевами грубые собственники, владельцы амбаров и закровов. Эра мессианства окончательно и бесповоротно кончилась для евро-

пейских народов. <...> Ныне трижды благословенно все, что не есть политика в старом значении слова, благословенна экономика с ее пафосом всемирной домашности... <...> Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном... — сейчас одно и то же. <...> Всякая национальная идея в современной Европе обречена на ничтожество, пока Европа не обретет себя как целое, не ощутит себя как нравственную личность. Вне общего, материнского европейского сознания невозможна никакая малая народность. <...> „Чувство Европы“... возвращается в круг действующих рабочих идей».

Рискованно сращивать одну цитату с другой, но так поступает архитектура модерна, которую нам не терпится уже увидеть, свернув на Большую Морскую; поэтому сразу процитируем современного культуролога: «Религиозная истина ищется в одиночку. <...> Ей нельзя научить... Она не социоморфна. Это и есть глубочайшая религиозная основа индивидуализма, понятого не как психологическое качество, а как метафизическое состояние свободы. Социальным коррелятом протестантского типа религиозности стала демократия... „Вызов“, создаваемый демократией, апеллирует... к экзистенциальной глубине человека, его способности выжить в одиночку. <...> Русскому человеку не хватало до сих пор опыта одиночества. <...> Демократия, если она когда-нибудь утвердится в России, будет опытом всеобщей эмиграции от русской реальности и русских мифов. Она не сделает нашу жизнь „лучше“ — но сделает ее более отвечающей замыслу о человеке» (Борис Парамонов).

У нас есть город, в котором все мы чувствуем себя «иностранцами», «эмигрируем» от русской жизни. У нас есть «эмигрант» Набоков, которого, в силу сказанного, назвать эмигрантом нельзя... Что мы еще видим на Исаакиевской площади? Нордический югендшилль посольства Германии, симбиоз гостиниц — «Астории» и «Англетера» (слова столь же зыбкие, как, скажем, «утопия»!), едва ли не дрезденскую настольную статуэтку Николая Павловича, сиамских ефимовских близнецов из Венеции, гипертрофированный мост через Мойку, штакенштейндровский Мариинский дворец, которому на роду было написано стать ратушей. Это ведь нормальная европейская ратушная площадь, только раньше мы не догадывались.

Теперь мы можем свернуть на «барскую» улицу, обставленную синевыми банковскими фасадами-айсбергами, смотрящими на мир сквозь огромные глубоководные стекла. Вот где «серебряный» век! Что может более стили «модерн» отвечать замыслу о человеке? «Вот человеческий стиль, для жизни создан частной, / Чтобы автомобиль во двор дугообразный / Въезжал, а там цвели сирень и барбарис. / Нарядных окон ряд, — прозрачный стиль, глазастый! / Никто не виноват, что тучей век навис», — восхищается наш современник.

Здание фирмы «Фаберже». Лидвалевские «Астория» и дом Азово-Донского коммерческого банка. Здание страхового общества «Россия» и дом Первого Российского страхового общества, построенные Леонтием Бенуа. Дом Русского торгово-промышленного банка — архитектора Перетятковича... Даже нет, не «дома» и «зда-

ния» — *бильдинги*... Между прочим, «египетский портик банка» из позднего мандельштамовского стихотворения «С миром державным я был лишь ребячески связан...» (1931) отчетливо коррелирует с монументально-египетскими барельефами Азово-Донского банка, выполненными скульптором Кузнецовым. Прочтем эти мандельштамовские стихи непредвзято — увидим: дело здесь, разумеется, не в соблазне финансового могущества, не в бобровой азиатской митре предпринимателя-наторыши, не в крупнокупюрном хрусте и не в пляске цыганки.

Все это, скорее, претензия к литературе — например, к Блоку. Или к Ахматовой — с ее «устрицами во льду». Претензия к литературному романтизму, граничащему с душещипательной «водочкой» бытописателей и лакейскими «ананасами» футуризма («Пройтись по Морской с шатенками» — у Игоря Северянина). Претензия к массовой культуре — даже в таком благообразном, как у Ахматовой или у позднего Пастернака (хвоя в новогоднем салате, «всех водок сорта», «музыка во льду» — чем не «устрицы»?), облике... Позиция Мандельштама неотличима по смыслу от той, исходя из которой Набоков писал об «эмигранте-зубре», имеющем с революцией материальные счеты.

Другое дело — «ребяческая» связь (какая связь может значить больше?): «египетский портик», «лимонная» — смотри наш эпиграф — Нева, самолюбивый и моложавый (то есть — «модерновый») город, по старинному правду доверяющий мыслям и чувствам — и Набокова, и Мандельштама... Один, уехав, «выбрал пространство». Но время — для другого, оставшегося — оказалось «не хуже»: блистательный Санкт-Петербург разбомблен, словно теннисовский Ковентри; он мертв, его глаза плотно закрыты незримыми ставнями, — по улицам едет леди Годива.

Дело не в банке, доме, автомобиле как частной собственности. Для них, Мандельштама и Набокова, эти вещи — синонимы нормы, аксессуары нормальной человеческой жизни; ценность не материальная, а экзистенциальная. «По набережной северной реки / Автомобилей мчатся светляки» (1916); «Чудак Евгений бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет» (1913); даже сирень вблизи дачных кортов пахнет новизной бензина («Теннис», 1913)...

Володю Набокова привозили в Тенишевское училище на автомобиле, принадлежавшем его отцу. У родителей тенишевца Мандельштама не было ни автомобиля, ни особняка, ни имения. Все это, однако, почти не имеет значения. Существенней другое: Набоков был на целое десятилетие, точнее — на восемь лет и три месяца, моложе Мандельштама. Он, к счастью, опоздал на чумной пир символизма; застал финал пьяной оргии — и с отвержением отвернулся. А Мандельштам успел к раздаче самых изысканных, тонких и ядовитых дионисийских яств. Только последствиями символистической интоксикации можно объяснить ту «нищиеанскую» радость, с какой он, вслед за Блоком, отказывается от жизни «на культурную ренту», и ту верность рассохлым народолюбеским сапогам, которые — едва ли не до конца его дней — питают в нем зыбкую иллюзию некоей метафизической справедливости советской сорборности.

Те, кто наклеил эту соборность, — теологи-символисты и философы «русской идеи» — благополучно съехали; знаменательна судьба Вяч. Иванова: как только натеоретизированная им соборность уродливо (а он, философ, ведь должен был знать, что всякое воплощение идеи — уродливо) реализовалась, этот господин убыл в Рим и перешел в католичество (что очень логично!). А вот Мандельштам (да и Набоков) был вынужден всю жизнь расхлебывать такое «снижение» — всемирный «прижизненный дом», выродившийся в «меблированный шар».

На мертвых ресницах Исакий замерз,
И барские улицы сини, —

пишет Мандельштам, возвращаясь на Исаакиевскую площадь, в стихах на смерть Ольги Ваксель, покончившей с собой в 1932 году в Осло. В другом стихотворении этого цикла он говорит о «стокгольмской постеле», смешивая скандинавские столицы. Мандельштамовская описка — след буберовского «Настоящего»: как в проекции на плоскость смерти, так и в проекции на «меблированный шар» расстояние между этими городами, различия между ними стремятся к нулю. Дело не только в том, что страшное давление тоталитарного отрезка истории превращает перфорированно-графитный всемирно-городской шар в алмаз, в магический кристалл универсума. Дело в том, что само искусство — такой кристалл; оно, как и смерть, содержит в себе бесконечное число реализуемых возможностей. Не случайно Большая Морская — *большая! морская!* — завершается набережной, символизируя «свободную стихию» и «тоску по мировой культуре».

Есть «ценностей незыблемая скала»; на самой высокой ступеньке этой лестницы стоят самые простые, осязаемо-телесные, «телеологические», человеческие, неуничтожимые ценности. Они не подвластны ни разгулявшейся филологии (не решусь назвать «философией» дионисийские пляски), ни «отвратительной» власти. Они выше рассохлых сапог идей. И это подлинно героическое понимание. Как и подлинно героичны стихи позднего Мандельштама:

Я пью за военные астры, за все, чем корили меня,
За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня.

За музыку сосен савойских, Полей Елисейских бензин,
За розу в кабине рольс-ройса и масло парижских картин.

Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских кувшин,
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин.

Я пью, но еще не придумал — из двух выбираю одно:
Веселое асти-спуманте иль папского замка вино.

Если бы нас сгоряча попросили определить искусство, мы, пожалуй, сказали б так: искусство — нечто, экзистенциально колеблющееся в выборе марок средиземноморских вин и скандинавских столиц... Стоит ли говорить о других словах этого мандельштамовского стихотворения, если даже слово «хинин» в них приобретает

какой-то особый смысл: мировая культура, «чувство Европы», внутренняя всемирность — единственное лекарство от белой горячки философствующего «панмонголизма», от подлого «гражданского жара» учительствующей и ущемленно-болезненной ангажированной литературы.

Искусство не может быть «теплым», «высоконравственным», «целесообразным», — по такого рода его проекциям на чуждые ему плоскости сказать что-либо об искусстве нельзя. Но оно, по выражению Манделштама, обладает «телеологическим теплом». Протицируем — для примера — фразу из второго англоязычного набокковского романа «Bend Sinister»: «...Орфея изображал преступник, а представление завершилось тем, что медведь его приканчивал, между тем как Тит, или Нерон, или Падук взирал на все это с той полнотой наслаждения, которую, как уверяют, порождает „искусство“, пронизанное „человеческим содержанием“». К чему, если не к «телеологическому теплу» и «человеческим ценностям», апеллирует здесь Набоков?

Кувшин сливок, мороженое, теннисная ракетка, игрушечный автомобильчик... Каким образом эти безжизненные предметы оказываются вместилищами экзистенциальных ценностей? Каким образом набокковский «Пнин», лишенный трагедийной «пружин», внятного «сюжета», как бы лежащий прямо на поверхности жизни, оказывается самым волнующим, самым захватывающим чтением — тем, чему мы говорим буберовское «Ты»?.. Нет, я не берусь растолковать эту простую сложность. Все письма — безадресны, если даже Ахматова высокомерно «не терпела» (см. дневник П. Лукницкого) волшебного манделштамовского стихотворения «Мороженно!» (1914):

Подруга шарманки, появится вдруг
Бродячего ледника пестрая крышка —
И с жадным вниманием смотрит мальчишка
В чудесного холода полный сундук.

И боги не ведают — что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

(В чем тут волшебство? Во всем — в этом удвоенном «друг» первой строки, в «бродячем леднике», в инверсионном «сундуке», отсылающем к «ларцу» и «шарманке» Анненского... Ахматова — удивительно! — не увидела здесь развернутого метафорического уподобления, унаследованного от амбифизического «символизма» Анненского, — не увидела «божественного льда» отрочества с его (набоковским!) «жадным вниманием», с его быстро тающей многовыборностью (недаром ведь «мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года»). Там — за словами — образ человека, а не сорта мороженого. И образ искусства, конечно. Что такое искусство, если не «алмазные сливки»? Или, иначе говоря, — «чудесного холода полный сундук»? Это совсем иной — объемный — психоло-

гизм, отличный от плоскостного внедрения первой сигнальной системы во вторую, от ахматовских взволнованно перепутанных перчаток.)

Не берусь, повторю, разъяснить, но думаю, что восприимчивый читатель и сам увидит: не мы растолковываем вещи искусства, они сами толкуют друг друга, обмениваются метафизическими приветствиями:

Средь юношей теперь — по старине
Цветет прыжок и выпад дискобола,
Когда сойдутся, в легком полотне,
Оксфорд и Кембридж — две причрчных школы.

Но только тот действительно спортсмен,
Кто разорвал печальной жизни плен:
Он знает край, где дышит радость. пенясь...

И детского крокета молотки,
И северные наши городки,
И дар богов — великолепный теннис!

Разве это не метафизический привет будущему Набокову — из 1914 года? Мальчики, играющие в футбол «на дворе военной школы», — из другого стихотворения Мандельштама — разве не переключнутся с набоковским «Bend Sinister»?.. Несомненно, здесь отражается общая и прочная стилистическая основа, особенности исторического менталитета. Какой-нибудь литературный мечтатель обратил бы наше внимание на пенящееся отзвучие заключительной рифмы. Но мы предпочтем сослаться на Ортегу-и-Гассета, с его югендштилевым интересом к спорту, спортивности, ювенильности: «Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. <...> Характер, который во всех сферах принял европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность» («Дегуманизация искусства», 1925).*

Как и архитектура Большой Морской, искусство — одновременно и предсказуемо, и неожиданно. Оно исполнено благородной живой кривизны. Его особенное пространство рождает надежды. И даже если эти надежды кажутся нам недостижимыми или несбывшимися, не стоит отчаиваться. Ничто не исчезает. Все остается. Даже посредственные стихи, которые мне хочется здесь на минуту реанимировать — в качестве символа нереализованного ожидания, — даже они навсегда сохранят свое скромное место в «небесном Санкт-Петербурге». Вот стихотворение «Теннис» (1915) князя

* Мысль, как это ни прозвучит странно, отчетливо новозаветная: «гневный» агнец взрослеет — и Мария с Иосифом отступают в темную зону Юнговых архетипов.

Владимира Палея, едва ли не ровесника Набокова, казненного в 1918 году большевиками:

О, благородная и светлая игра!
 Когда придет весны желанная пора
 И вновь покроются сады и парки тенью,
 Как хорошо тогда предаться увлеченью
 Игрой стремительной на court'e золотом!
 В погоне трепетной за резвым прыгуном,
 Люблю я юных тел красивый строй движений,
 И service бешеный, и ряд шуточных прений.
 Издалека видны, все в белом, игроки,
 Ракетой легкою продолжен взмах руки,
 И голоса девиц, подхваченные эхом,
 Звучат таинственным и лучезарным смехом!..
 «Play?» — «Ready!» — И летит через сетку быстрый мяч.
 Люблю я handicap и очень строгий match,
 Когда все зрители следят с немym вниманьем

 О, жизнь! От горестей дневных к воспоминаньям,
 От радости души к отраве прежних мук
 Кидаешь в руки ты все нас из старых рук —
 И мы, томимые двуличностью мгновений,
 Познали твой удар и сетку преткновений!..

А не так уж это и плохо. И может быть...

Но нет, нет. Ничего не вернуть. Все остается, но ничего не изменишь. Наша прогулка близится к завершению. Остался последний свидетель — Кузмин: «Солнце и милая Морская, дамы с цветными вуалями, офицеры, студенты, собаки на цепочках, нюхающиеся и визжащие под ногами, экипажи, магазины, все жесты запоминаются, как в фотографии. Солнце, солнце! Как я люблю все это! И книги, и милые старые миры, и грядущий век». (Дневниковая запись от 6 сентября 1905 года.)

Да, и грядущий век.

ОПЫТЫ КОНСТАНТИНА ВАГИНОВА

1

Константины в России не царствуют. Им принадлежат не парадно-героические галереи Зимнего, освященные пушкинским историкографическим камер-юнкерством и блоковской следственной гимнастеркой, а эллинистические реминисценции Мраморного, архитектурная пена Ринальди. Барочно-«змеистый» *Зимний дворец*, со всеми своими снежными семантическими ходами и утраченной ледяной звездочкой над Александрийским столпом «і», — достояние царствующих Александров, точно такое же, как и регулярно-лицейское Царское, только подчеркнутое самодержавными затеями Петергофа. Константины же и Константиновичи живут в «холмистом, путаном, сквозном, головоломном», как выразился современный поэт, живописно-академическом Павловске.

Слово — душа нареченной вещи. Кажется, и человеку не избежать тайного воздействия данного ему имени. Есть Константин Великий и целый выводок константинопольских императоров, есть «константиновский рубль» 1825 года, но нет и не может быть реализованного российского Константина Первого. Константину Павловичу империя метафизически не по плечу, царствование не с руки. Он не в состоянии воцариться в декабрьской зимней атмосфере России. Метаморфоза воспрещена, куколка не превращается в бабочку в силу гипноза самого имени — археологического, антикварного, нумизматического, навязанного Византией. Это имя — символ архаичной мечты, мечты о Царьграде. Само Провидение словно бережет российский престол от воцарения на нем Константина, что было бы непростительным эпигонством.

Всякое слово влечит свой исторический шлейф. *Константин* — расщепленный тетрарх византийских мозаик, неуверенно-временный местоблюститель теократического престола, едва ли не анонимный заместитель подлинного Царя; он — прежде всего не постоянная величина, не константа... Все это, разумеется, досужие парадоксы, но обратит внимание, например, на квадратную псевдонимичность такого титульного листа — *К. Р., Царь Иудейский* — и вспомним квадратную анонимность имени августейшего автора — Константин Константинович.

Сказанное имеет отношение и к другому Константину Константиновичу — Вагину. И не потому только, что для него весь эллинистический и византийский антиквариат был поистине родными пенатами, а прежде всего потому, что сам этот художник — воспользуясь излюбленным термином М. М. Бахтина, оказавшего

на Вагинова огромное влияние, — предельно амбивалентен. Ощущение амбивалентности возникает сразу, стоит взять в руки его главную поэтическую книгу — «Опыты соединения слов посредством ритма» (1931) — и увидеть усеченное авторское имя, неуместно конструктивистский переплет М. Кирнарского, анонимное предисловие, тенденциозно истолковывающее следующие за ним загадочные стихи. Все это, однако, несущественные детали. Амбивалентна сама стилистическая позиция Вагинова, и кажется: в русской поэзии с Константинами приключилось примерно то же, что и в российской истории — они в ней не царствуют. Не царствуют, но обозначают собой какое-то очень значимое междуцарствие, переходное состояние, превращение. Они загадочны и двузначны.

Речь, разумеется, идет не о самозванцах — Фофанове или Бальмонте (тем более — не об антипостриженном Кирилле Симонове). Речь — о Батюшкове и Вагинове. Вот две мерцающие звезды, чья поэтика не поддается легкому толкованию. Недаром лучше всего о Батюшкове сказано в мандельштамовском стихотворении. Можно ли логически объяснить, почему Батюшков любимей Жуковского? Почему, даже «косноязычный», он — «наше мученье и наше богатство»? Почему у него есть «виноградное мясо», а у Василия Андреевича — вот и нет?.. И что же такое Вагинов? Почему он (несомненно!) — настоящий поэт? В чем подлинность его странной поэтики? Как эти стихи могут оставаться стихами, утратив рифму?

Наивно думать, что мы дадим здесь окончательные ответы. Мы лишь очертим то метафорическое пространство, которое уже начали очерчивать, зафиксируем те объекты поэтического универсума, с которыми гравитационно взаимодействуют вагиновские «Опыты...». С *опытов* и начнем.

Опыты

Еще составитель первого посмертного Собрания стихотворений поэта, Л. Чертков отмечал, что Вагинова сближает с Батюшковым его отношение к античности. На самом деле, конечно, диапазон сближения здесь значительно шире, а в основе его лежит некое стилистическое и историческое подобие. Может быть, это именно те поэты, чье творчество в наиболее чистом виде предъявляет нам одно из главных свойств всякой поэзии — неразрывность архаистического и новаторского, ее, поэзии, Янусово двуличье. Название знаменитой тыняновской книги — «Архаисты и новаторы» — и должно быть прочитано не как *эти и те*, а как *такие и, одновременно, сякие*.

Само по себе такое двуличие ничего особенного не значит; оно было свойственно, скажем, и акмеистам и футуристам, вышедшим из символизма в разные стороны. Важна именно высокая степень чистоты этого свойства, состояние гармонической амбивалентности, когда противоречащие друг другу стремления уравновешены. Покой тут кажущийся, а равновесие неустойчивое. Энергия расходуется не на динамическое движение, а на внутреннее химическое превращение. В случае Батюшкова такой метаморфозой было воз-

вращение широкого классицистического дыхания и высокого трагедийного смысла в облегченную карамзинистами речь. А Вагинов имел полное право считать себя «символистом... пережившим становление», потому что он как бы синтезировал символизм из элементов его распада.

Элегическое замирание Батюшкова не было, однако, возвращением к оде. Оно было шагом к Пушкину. Точно так же и восстановленный Вагиновым «символизм» не содержал в себе подлинного символизма, а был одной из разновидностей нового искусства XX века, для которого пока не придумано пристойного имени. Это не должно нас смущать, ведь барокко, например, открыли в начале прошлого столетия. Можно только сказать, что этот большой стиль — скорее акмеистического, нежели футуристического оттенка, если понимать акмеизм как «тоску по мировой культуре» (Мандельштам по существу и имел в виду этот большой стиль, а не компанию литераторов 1912 года).

Исторические параллели многое проясняют. Само название вагиновского сборника корреспондирует с батюшковскими «Опытами в стихах и прозе» (1817). Слово «опыты» — колеблющееся и неуверенное; оно утверждает эстетическую ценность незавершенного, пребывающего в развитии, зреющего. Это не «Творения» Николева или Хлебникова. Но и не карамзинско-дмитриевские «Безделки». Колебание живой мысли сростается здесь с аналитической трезвостью. Вагинов не случайно интересовался исследованиями и теориями ОПОЯЗа, дружил с младоформалистами; «опыты» — еще и отражение стилеобразующего интереса нового искусства к частному — к аналитической прозе, психологической записке, эссеистике, мемуару, письму. Не нужно быть будетлянином-словолубцем, чтобы заметить: «опыты» и «пенаты» — почти синонимы. Батюшков ввел в обиход жанр дружеского послания.

О них, Батюшкове и Вагинове, и писали как бы в одной тональности — начиная с Пушкина, приглашавшего Рылеева «уважить» в Батюшкове «не созревшие надежды». Показателен отзыв о Вагинове Г. Адамовича в парижском журнале «Звено» (1927): «Резко своеобразен Вагинов, беспутный, бестолковый, сомнамбулический поэт, которому едва ли суждено оставить какой-либо след в русском искусстве, кроме бархатных виолончельных звуков, кроме удивительной певучести, этого „дара неба“». Едва ли не то же самое говорит о «нежном» Батюшкове Мандельштам: «Ни у кого — этих звуков изгибы... / И никогда — этот говор валов!...» И еще: «Ты, горожанин и друг горожан, / Вечные сны, как образчики крови, / Переливай из стакана в стакан». И еще — в черновом наброске к «Разговору о Данте»: «Батюшков (записная книжка нерожденного Пушкина) погиб оттого, что вкусил от Тассовых чар, не имея к ним Дантевой прививки».

Вероятно, это касается и Вагинова: какой-то «Дантевой составляющей» в нем не доставало. Он не царствовал. Но он вкусил от Тассовых чар. Что такое «итальянство» Батюшкова, «галицизмы» Пушкина, «латинский синтаксис» Тютчева, «эллинизированное слово» Мандельштама, «герметизм» Вагинова — констатация реальных иноязычных влияний или эвфемизмы для обозначения поэтической

новизны? Что же касается «Тассовых чар», то они рождают во мне два подозрения. Во-первых, подозреваю, что никакой прививки от них не существует: сюрреалистическое «чудовище с лазурным мозгом», в которое превращается Тассо в мандельштамовском стихотворении «Не искушай чужих наречий...», живет не столько в чужом языке Италии, сколько в чуждом наречии идеологизированного кошмара; это Нессельроде, Бенкендорф, наконец — горнорудный «кремлевский горец».

Второе подозрение относится к поэтике Вагинова. Стихи его «Опытов» почти лишены рифмы, но довольно часто в них появляется как бы плавающая, заблудившаяся «терцина»:

И, появившись вдалеке,
 В лаще багровом, в ризе синей,
 Сегые космы распустив,
 Она исчезла над пустыней.
 И смолкло все. Как лепка рук умелых,
 Тристан в расщелине лежит...

Итальянцы здесь скорее всего ни при чем. Но мне хочется назвать эту изредка встречающуюся в «Опытах» и якобы случайную рифму *псевдо*терциной, ибо на самом деле она не случайная, а реликтовая. Полубелые вагиновские стихи — вовсе не девственная «белизна», кое-где прорастающая первыми побегами рифмы, а сжатое поле, разрушенный город, крушение и распад рифмы. Точнее, это декоративные парковые руины русской рифмы. Но о них — ниже.

Чем достигается великолепия, завораживающая гармония и смысловая акустика вагиновских стихов? Чем обеспечен этот волшебный, единственный в русской поэзии («Я хочу работать один», — многозначительно пишет Вагинов в одном из писем 1922 года) опыт гармонической просодии, эмансипировавшейся от рифмы? Прочтем, например, стихотворение 1926 года «От берегов на берег...» — о сказочной птице (Филомеле, сирене, Сирине?), под конец оказывающейся в воробьем:

От берегов на берег
 Меня зовет она,
 Как будто ветер блещет,
 Как будто бьет волна.

(От реки нас зовут к морю, ветер слепит глаза, рябит блещущую поверхность. Почти акмеистические стихи.)

И с птичьими ногами
 И с голосом благим
 Одета синим светом
 Садится предо мной:
 «Плывем мы в океане,
 Корабль потонет вдруг,
 На острова блаженных
 Прибудем, милый друг.
 И музыку услышишь,

И выйдет из пещер
 Прельщающий движенье
 Сомнамбулой Орфей.
 Сапфировые косы,
 Фракийские глаза,
 А на устах улыбка
 Придворного певца».

В стране Гипербореев
 Есть остров Петербург,
 И музы бьют ногами,
 Хотя давно мертвы.
 И птица приумолкла.
 — Чирик, чирик, чирик —
 И на окне, над локтем
 Герани куст возник.

В этих стихах — как по существу и во всех стихах Вагинова — нет никакой герметичности, нет даже особенной смысловой сложности. Но здесь есть семантическая стереометрия, смысловая объемность, делающая эти стихи частью материи мировой культуры — многовековой, но прозрачной и подвижно играющей толщи, где одновременные события, просвечивающие друг сквозь друга, оказываются взаимосвязанными, вступают в неожиданные взаимодействия, становятся обратимыми, отбрасывают проекции в единый вневременной срез — в бессмертие. Культура и есть элизиум, а искусство — в некотором смысле Бог, ибо обещает бессмертие. И только поэтому городская реальность, простирающаяся в трех заключительных строчках, сопряжена с иронией и геранью.

Архаика улыбчивых (то есть допсихологических) греческих куросов и эллинистическая придворность Флавия Филострата просвечивают сквозь архаику улыбчиво-допсихологического русского XVIII столетия — с шубинским бюстом льстящего Ломоносова, с «забавным русским слогом» и «улыбкой» Державина, с «Ездой в остров Любви» Тредиаковского. Но стихи Вагинова «прельщают движенье» не только этого архаического тандема, но и той новейшей русской поэзии (поэзии архаистов-новаторов — Кузмина, Бродского), которая загипнотизирована таким сращением Овидия с Кантемиром. Есть, оказывается, вполне реальная культурная территория, где античность изохронна заржавленной анакреонтике певца Фелицы и где «Александрийские песни» и «Гисьма римскому другу» льнут к силлабике молдавского Антиоха. Карту этой страны набрасывает еще Волошин, проникательно говоря — применительно к творчеству Кузмина — о «радостной Греции времен упадка, так напоминающей Италию восемнадцатого века», и об «александрийском рококо».

«Струна гудит, и дышит лавр и мята / Костями элинов на ветреной земле», — это волошинская Киммерия в исполнении Вагинова.

Между прочим, для вступления на эту вневременную славяно-греко-латинскую территорию существует даже специальный пароль — слово «новый»: «Новый Ролла» и «Новый Гуль» Кузмина, «Новый Жюль Верн» и «Новые стансы к Августе» Бродского. (Существенна и сюжетная связь вагиновских стихов с указанными

произведениями о «плавающих и путешествующих»: «Плывем мы в океане, / Корабль потонет вдруг».) Что может быть архаичней этого прилагательного? Показательно, что и стихи Мандельштама напоминают нам вагиновские как раз тогда, когда в них прозвучит этот пароль:

И как новый встает Геркуланум
Спящий город в сиянии луны,
И убогого рынка лачуги,
И могучий дорический ствол!

Банально, но новое всегда делается из старого. Правнук похож на портрет прадеда. «Узнай, что Ахейнкам, / Прославленным толико / Омиром и тобою, / Оне не уступают <...> / Хоть в темноте родились / Полугодичной нощи / И выросли при свете / Туманистого солнца». Это не Вагинов. Это из стихотворения «К Анакреону» Елизаветы Кульман (1808 — 1825).

«Видны друг другу едва, как мухи в граненом стакане, / Как виноградные косточки под виноградной кожей». Это тоже не Вагинов. Это Елена Шварц, очень похожая на Вагинова (у него: «С лицом, как виноград, полупрозрачным» и «Я стал просвечивающей формой, / Свисающей ветвью винограда»), который в свою очередь очень похож на Мандельштама («виноградное мясо» и «Виноград, как старинная битва, живет»).

«Виноград созрел. Изваянья в аллеях синели. / Небеса опирались на снежные плечи отчизны...» И это не Вагинов, хотя и у него мы увидим такие архетипические, восходящие, например, к стихам Мандельштама и Кузмина трехчастные композиции («О, вспомни ночь. Сквозь тучи воды рвались, / Под темным небом не было земли») и такое напряжение звукоряда. Это незарифмованно-брошенное двустипие из «Дара», приписанное Кончееву — персонажу, к которому лирический герой набокковского романа относится «с лихорадочной завистью». Для нас важна тут его незарифмованность, но, быть может, и потусторонне синееющие статуи как-то играют с вагиновским Сирином, «одетым синим светом», или с ангелочком из сиринского стихотворения о «неземной лаборатории» и «синей колбе»...

Искусство прежде всего самодостаточно. И главное достоинство поэзии Вагинова состоит в том, что она заставляет задуматься над вопросом «что такое поэзия?» и содержит ответ. «Его стихи возникают из снов — очень своеобразных, лежащих в областях искусства только», — записывает Блок в дневнике о стихах мандельштамовской «Tristia», особенно отмечая стихотворение «Веницейской жизни, мрачной и бесплодной...». В блоковском подчеркнутом инверсией «только» отчетливо слышен укор. Но уже не раз указывалось на несомненную («вечносонную») связь этого мандельштамовского стихотворения с «Шагами командора», — и получается, что блоковский укор как бы возвращается его же собственным лучшим стихам. На самом деле укоризне здесь нет места, а сказанное Блоком следует считать одним из самых правдоподобных определений поэзии вообще. Так можно было бы сказать и о Вагинове, ибо высокая поэзия и есть нечто, происходящее на «мнимом острове» —

то есть в искусстве, где все перекликается, аukaется, избегает статических состояний, перетекает, переливается «из стакана в стакан».

Дневник П. Лукницкого: «А. А<хматова> <...>: „Оська задыхается!“ Сравнил стихи Вагинова с итальянской оперой, назвал Вагинова гипнотизером. Восхищался „безмерно“ (запись от 23 марта 1926 года).

Лидия Гинзбург («Записи 1920 — 1930-х годов»): «...<Эйхенбауму> в час ночи позвонил Мандельштам, с тем чтобы сообщить ему, что:

— Появился Поэт!

— ?

— Константин Вагинов!

Б. М. спросил робко: „Неужели же вы в самом деле считаете, что он выше Тихонова?“ Мандельштам рассмеялся демоническим смехом и ответил презрительно: „Хорошо, что вас не слышит телефонная барышня!“»

В записи Лидии Гинзбург сквозит ирония, но она совершенно напрасна. И не только потому, что время все расставило по своим местам. Но и потому, что Мандельштам прав априори. В прустовской «Пленнице» мы обнаружим фразу: «...подобно большому поэту, каким всегда является телефонная барышня...» И тут происходит настоящий семантический резонанс, ибо неожиданный сигнальный звонок от Мандельштама к Прусту есть момент «появления ткани», магниевая вспышка, освещающая весь объем культурной вселенной. Аонида — именно телефонная барышня, соединяющая Пушкина и Назона, Батюшкова и Гёльдерлина («Но оба хмурили и потирали лоб», — уточняет медиум Кушнер), Батюшкова и Вагинова...

Соединения слов

«...Протягивается рука смысла из-под одного слова и пожимает руку, появившуюся из-под другого слова, и третье слово руку подает, и поглощает тебя совершенно новый мир, раскрывающийся за словами», — пишет Вагинов в романе «Козлиная песнь». Но этот мнимый мир вполне узнаваем, вполне соотносим с нашим. Вот стихотворение «Психея» (1926):

Любовь — это вечная юность.
Спит замок Литовский во мгле.
Канал проплывает и вьется,
Над замком притушенный свет.
И кажется солнцем встающим
Психея на дальнем конце,
Где тоже канал проплывает
В досчатой ограде своей.

Этот шедевр можно рассматривать как своеобразную эстетическую шараду, где первая строчка — как бы Блок, вторая — как бы Жуковский, где зазеркаленная концовка тоже как бы из Блока (сравните с его стихами «Ночь, улица, фонарь, аптека...»), но где целое — нечто эстетически совершенно другое. Романтические

кубики вдруг образуют неромантическое (или, как минимум, неоромантическое, с вышеуказанной ретроспективностью этого «нео») сооружение. Загипнотизированные романской банальностью первой строки, мы заглатываем и якобы балладный *Литовский замок*, помещенный, кроме того, в романтическую облатку усыпляющей мглы и инверсии. Но вдруг смысл этого словосочетания начинает топорщиться, преобразуя все семантическое поле стихотворения. *Литовский замок* — тюрьма в Петрограде. Происходит мгновенная аккомодация зрения: мы как бы перескакиваем через три столетия — от Лжедмитрия и Марины Мнишек («любовь», «литовский замок») на Крюков канал с его отчетливой топографией. Стихотворение оказывается математически выверенным, уравновешенным, как весы.

Выворачивая наизнанку *Литовский замок*, текст Вагинова как бы совершает внутриутробный повтор эволюции русской поэзии «серебряного века»: от драматургического героя Блока — к приключениям слова в лирике 20-х годов, от двоимирно разнесенного символа — к психофизической символике Анненского и маддельштамовской ассоциативной «психее-жизни». Центральной фигурой этой эволюции был, конечно, Мандельштам, поэтому он все время и просвечивает сквозь текст Вагинова. «Опыты...», как и «Тристия», — прежде всего книга о словах, книга о слове. Эти поэты работают в рядом лежащих пластах. (Хлебников, кстати, работает очень далеко от них — в пласте словарной утопии; но и Вагинов и Мандельштам напряженно прислушиваются к стуку его отдаленного молотка — потому что хлебниковская примитивизация касается слова.)

«Вкруг Аполлона пляшем мы, / В высокий сон погружены» («Песня слов»). «Слова из пепла слепок». «Любил я слово к слову / Нежданно приставлять, / Гадать, что это значит, / И снова расставлять». «И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними». «В одежде из старинных слов». «Под чудотворным нежным звоном / Игральных слов стою опять». «Как изваяния слова сидят со мною, / Желанней пиршества и тише голубей». «В книгохранилищах летят слова. / В словохранилищах блуждаю я. / Вдруг слово запоет, как соловей, — / Я к лестнице бегу скорей, / И предо мною слово точно коридор, / Как путешествие под бурною луною...». «Давно я зряч, не ощущаю крыши. / Прозрачен для меня словесный хоровод. / Я слово выпущу, другое кино выше, / Но все равно, они вернуться в круг. / Но медленно волов благоуханье <...> / И солнце виноградарем стоит».

Разве все это не перетекает в маддельштамовские «хороводы теней», «легионы ласточек», в его Армению и Тавриду? «В ее глазах дрожала глубина / И стук сиял домашнего вязанья», — говорит, например, Вагинов. К этим простым и ясным словам подведено высокое семантическое напряжение, почти безграничная ассоциативная сеть. Достаточно вспомнить рильковское стихотворение о слепой кружевнице, как бы отдающей кружеву (и шире — Богу, седьмому — кружевному — небу) узор своего зрачка, — стихотворение, толкующее о соотношении индивидуального имени и средневековой всемирной соборности, о творческом даре и долге, ниспосланных человеку. Достаточно прочесть статьи Мандельштама начала 20-х годов, чтобы увидеть, насколько его занимала подобная

проблематика, — и его стихи, исполненные неустанного внимания к необозримым семантическим полям, связанным с женским нитяным рукоделем. «Мастерица виноватых взоров <...> / Наш обычай *сестринский* таков». Этот интерес не случаен. Он — стилиобразующий, имеющий прямое касательство к тому большому стилю искусства, который развивается на протяжении нашего века и который никак не покрывается бердяевским «новым средневековьем» или теорией «постмодернизма», хотя и они дают о нем некоторое представление.

Стихи вагиновских «Опытов...» весьма значимы для понимания этого большого стиля. У них поразительная акустика. Например, в процитированных строчках несомненно «стучит» мандельштамовская «прялка» («Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина»). Значимы и все парадоксальные оговорки этих поэтов: зачем нужна *прялка*, если мандельштамовская Пенелопа *вышивает*, тогда как по мифу ей надлежит *ткать*? Почему *вязанье стучит*? Зачем слова и явления пронизают друг друга?

«Нет, не соломинка в торжественном атласе, / В огромной комнате над черно-Невой» (Мандельштам) — «И снится им обоим, что приплыли, / Хоть на плотах, сквозь бурю и войну / На ложе брачное под сению густою, / В спокойный дом на берегах Невы» (Вагинов). Отыскание таких тяжей, существующих между поэтами, можно продолжать бесконечно. Не стоит лишь расценивать их как влияние большего поэта на меньшего. Поэтическая гравитация — процесс, во-первых, взаимный, а во-вторых, всеобщий.

Не менее значительны и гравитационные силы, связывающие Вагинова с поэтикой позднего Кузмина. В стихотворении «Да, целый год я взвешивал...» (декабрь 1924 года) читаем:

Иногда
Больница для ума лишенных снится мне,
Чаще сад и беззаботное чириканье,
Равно невыносимы сны.
Но забываюсь часто, по-прежнему
Безмысленно хватаю я бумагу —
И в хаос заметное сгущенье,
И быстрое движение элементов,
И образы под яростным лучом —
На миг. <...>
Пастушья сумка, заячья капуста...

Или в драматической поэме 1925 года:

Дитя, пусть тешит он себя,
Но жаль, что не на Шпрее, не на Сене
Сейчас. Тогда воспользоваться им всецело
Могли бы мы. <...>
Аллеи здесь прямы, и даже школы Алкамена
Я видел торс, подверженный отбросам
Ребячьих тел, сажаемых заботливою няней, —
Не мудрено, затем услышали вы море
В домашней передрагте.

Здесь несомненно родство с белым стихом поздних кузминских книг — «Новый Гуль» (1924) и «Форель разбивает лед» (1929):

«Стояли холода и шел „Тристан“. / В оркестре пело раненое море...»; «Брюссельская капуста / Приправлена слезами...» Вообще «Опыты...» полны кузминскими реминисценциями: Тристан, луна, плаванье, остекленные комнаты и библиотеки, двоящаяся за окном свеча; друг, глядящийся в зеркало; Эрот, играющий бородой; магнетически притянутый взор, патетически перенятый плач...

«...На великолепном раскоряченном столике лежали сонеты Шекспира», — пишет Вагинов в «Козлиной песни». Но дело, разумеется, не в том, что оба поэта встречались с одними и теми же людьми, посещали одни и те же дома... В том числе — и дома особого рода: «На Вознесенском дом скандальный» (Кузмин) и «Пред вознесенской Клеопатрой / Он опьянение прервал» (Вагинов)... Дело, конечно, не в злачном Вознесенском проспекте и не в денди, читающих шекспировские «Сонеты», а в звездной механике, поэтической гравитации.

Эта блуждающая звезда заходила и в созвездие ОБЭРИУ. Вагинов принимал участие в знаменитом обэриутском вечере «Три левых часа», состоявшемся 24 января 1928 года в ленинградском Доме печати. А в декларации ОБЭРИУ о нем сказано: «...фантазматическая гора мира проходит перед глазами как бы облеченная в туман и дрожание». В его стихах можно обнаружить своеобразное предвосхищение поэтики некоторых обэриутов. Вот строчки, напоминающие Олейникова:

Фонтаны бьют и музыка пылает,
И nereиды легкие резвятся перед ним.

Или:

Не в звуках музыка — она
Во измененье образов заключена.

Вот строчки, напоминающие «Столбцы» Заболоцкого:

А на столе сиял, как перстень,
Еще недопитый глоток...

Или:

И каждый маму вспоминает,
Вспотевший лобик вытирает...

Или:

Слова на полочках стоят —
Одно одето, точно граф,
Другое — как лакей Евграф. <...>
Здесь стук жуков,
Как будто тиканье часов,
Здесь время снизу жрет слова,
А наверху идет борьба.

Но зрелая поэзия Вагинова все-таки очень далека от свойственного обэриутам пародирования и уязвления мира. В отличие от искалеченных лирических я обэриутов, поэтический герой Вагинова

остаётся физиологически целым и самодостаточным — даже тогда, когда его лирика станет трагически расщепленной...

Но вернемся еще раз к взаимодействию Вагинов — Мандельштам. Такое впечатление, словно Мандельштам отдает капитал своей «Tristia» (1922) в рост Вагинову-банкиру. Вагинов пишет в стихах 1924 — 1925 годов:

Свое лицо я прятал поздней ночью
И точно вор звук вынимал шагов
По переулкам донельзя опасным... <...>
И выступает город многолюдный,
И рынок спит в объятьях тишины.
Средь антикваров желчных говорю я:
«Пустынных форм томительно ищу».

Сходство этих стихов с мандельштамовскими, написанными семь лет спустя, поразительно:

Вхожу в вертепы чудные музеев,
Где пучатся кашеевы Рембрандты,
Достигнув блеска кордованской кожи,
Дивлюсь рогатым митрам Тициана...

Вагинов словно извлекает позднего Мандельштама из Пушкина, из его величественных белых стихов. В этом плане особенно значимо уже упоминавшееся вагиновское стихотворение «Да, целый год я взвешивал...», как бы разнесенное между прошлым Пушкиным, сегодняшним Кузминым и завтрашним Мандельштамом:

Готовятся спокойно управлять
До наступленья золотого века.
И принужденье постепенно ниспадает,
И в пеленах проснулося дитя,
Кричит оно, старушку забавляя,
И пляшет старая с толпою молодой.

Нет, это не просто слепок пушкинского «Вновь я посетил...», хотя и у Вагинова, и у Мандельштама появление пушкинской интонации несомненно связано с чувством трагедийного примирения — и с трагической экзистенциальной двойчаткой жизни-смерти, и с земной неправедной властью. Не случайно и в стихотворении «Я стал просвечивающей формой...» (1925), отсылающем к мандельштамовской теме идентификации лирического я с царевичем Димитрием, экзистенциальный ужас — как бы предчувствие ожидающей поэта смертельной болезни (с ее «просвечиваниями») — мешается с политическим. Не случайно и стихотворение «У трубных горл, под сенью гулкой ночи...» (1923), в котором прорезывается едва ли не баратынская мощь («Ласкаем отблеском и сладостью могил, / Воспоминаньями телесными томимый»), заставляет вспомнить «сталинские» стихи позднего Мандельштама — «Внутри горы бездействует кумир...», «Как дерево и медь — Фаворского полет...», [«Оду»].

Но путник тот, кто путать не умеет.
Я перепутал путь — быть зодчим не могу.
Дай силу мне отринуть жезл искусства,

Природа — храм, хочу быть прахом в ней.
 И снится мне, что я вхожу покорно
 В широкий храм, где пашут пастухи,
 Что там жена, подъемляющая сына,
 Среди пастухов, подъемляющих пласты.

Как и гениальные мандельштамовские покаяния, это уже на грани самоубийственного растворения в мифологии. Отказ от жизни «на культурную ренту» неумолимо ведет писателя к желанию стать прахом, взгромоздить геологическое напластование язычества, пантеизма и христианства, заставить пастухов пахать.

Но, с другой стороны, такие прорастания и напластования — неотъемлемое свойство вагиновского искусства. Ибо всякий стиль — порождение своего времени, отражение фактуры исторического отрезка. «Он донельзя чувствовал пародийность мира по отношению к какой-то норме. „Вместо правильного метра, начертанного в наших душах, — сказал бы поэт, — мир движется в своеобразном ритме“» («Труды и дни Свистонова»). Мысль — вовсе не символистская или обэриутская, а совершенно نابокковская. Вернее, бахтинская. Бахтинская «полифония» и может быть понята как своего рода попытка снятия сборно-индивидуалистической коллизии: индивидуальные голоса пребывают здесь в неслиянно-нераздельном состоянии, общее не формируется внеположной идеей (формой собора), а пульсирует в зависимости от всякого индивидуального голоса, находится в становлении... Для нас важно, что «полифоническое», если угодно, искусство — не пародийно, а синтетично.

В стихах Вагинова и происходит постоянное синтезирование, сплетение реминисценций, их перетекание и превращение: финал поэмы Жуковского «Камознс» («Поэзия есть Бог в святых мечтах земли!») превращается у него в пушкинский монолог Самозванца:

Поэзия есть дар в темнице ночи струнной,
 Плающий, неожиданный и глухой.
 Природа мудрая всего меня лишила,
 Таланты шумные как серебро взяла.

Здесь нет ни грана пародии; той улыбки, с какой мы читаем стихи Олейникова, здесь не возникает. Осознание читателем литературных реминисценций приходит потом, в ходе анализа, а на первом плане оказывается семантическая, языковая, фонетическая работа текста. Она перманентна, идет постоянный процесс отмыывания слова от беллетристической грязи и окиси, вспоминания слова и его всестороннего, стереоскопического осмысления. Разве не удивительно, скажем, последняя процитированная нами строчка? Слово «талант» начинает мерцать в ней, перемежая свое прямое значение с переносным. Вот Вагинов отмывает топоним: «Смотри, на лодке, *Пряжу серебра*, / Плывет заря». Вот он разворачивает рутинный метафорический штамп: «оперенье крылатых туч», «стоящий вихрь развалин тeneвых». Важнее всего то, что мы все эти языковые расширения способны осмыслить, сверить с собственным опытом. «Скипетронощный прибор» — не только синтез пушкинских «полнощных стран» и «порфиринощной вдовы» из «Медного

всадника», но и гениальный зрительный образ. Еще важнее то, что зрительные образы, как бы блистательны они ни были, для Вагинова не самоцель; он не впадает в имажинизм. «Фонари, стоящие как слезы», понуждают читательский глаз не только к моделированию зрительных ощущений...

Вагинов — поэт в классическом, платоновском понимании этого слова. Он — «подражатель подражателей». Он создает некое подобие амальгамы, растворяя в своей — пусть! — ртути чужое благородное золото. («Чужое — мое сокровище» — называется одна из тетрадей Батюшкова.) О золоте что ж говорить. Но ведь и ртуть — волшебный живой металл — исключительна, неповторима.

Посредством ритма

Остается вопрос: каким образом эти стихи существуют вне рифмы, возможно ли соединение слов лишь посредством ритма?

В названии вагиновской книги есть несомненное преувеличение. Все дело не в ритме, а в амальгамоподобии этого стихотворного текста. Золото в амальгамах утрачивает кристаллическую структуру, становится жидким. В амальгамах Вагинова рифма — важнейшая энергетическая связь стихотворения — вырождается, оказывается ненужной, отмирает. Отмирает только по той причине, что прочие энергетические связи стиха — фонетическая, ритмическая, семантическая — подняты на очень высокий уровень.

Еще в 1922 году Вагинов писал в прозе: «Что есть дыхание стиха? Рифмы, на концах растворенные». Как ставни? Или же как соль в воде, как золото в ртути? Вот стихи 1923 года, в которых мы можем уже заметить существенные смещения:

Вы скрылись, дни сладчайших разрушений,
Унылый визг стремящейся зимы
Не возвратит на низкие ступени
Спешащих муз холодные ступни. <...>
Спи, лира, спи. Уже Мария внемлет,
Своей любви не в силах превозмочь.
И до зари вокруг меня не дремлет
Александрии башенная ночь.

Молодой Вагинов не любил точной рифмы, рифма вообще ему нравилась как бы безобразная. Но переход от расхлябанной рифмы невышедшего сборника «Петербургские ночи» к свойственному «Опытам...» отсутствию рифмы связан, как мы можем видеть по приведенным выше строфам, с отчетливым усилением дисциплины стиха. Рифмы — в первом четверостишии — остаются неточными и бедными, но преобразуется весь звукоряд. «Ступни» рифмуются не столько с «зимой», сколько со «ступенями»; «дремлет» — не только с «внемлет», но и с «Александрией». Дальше делается следующий шаг:

Над аркою коням Берлин двухбортный снится,
Полки примерные на рысках лошадах,
Дремотною зарей разверчены собаки.
И очертанье гор бледнеет на луне.

Обратим и здесь внимание на звукоряд, на то, как играют и переключаются хотя бы *р* или *н*. Даже одна фонетическая нить, выдернутая из ткани, производит сильное впечатление. Магнитное звуковое поле лучших стихотворений Вагинова таково, что левая опалубка рифмы им уже не нужна. Повторю: это исключительный и даже, если угодно, противоестественный случай в русской поэзии, ставший возможным лишь в силу беспрецедентного свойства вагиновской амальгамы и не имеющий ничего общего с обыденным аморфно-разваливающимся русским белым стихом и верлибром. Опыту вагиновских «Опытов...» подражать бессмысленно.

На мой взгляд, растворение рифмы у Вагинова — стилистическая реакция на другое столь же исключительное, но по-настоящему еще не оцененное явление нашей поэзии начала века... Но тут мы сделаем отступление и вспомним одно вагиновское стихотворение 1926 года (попутно обратив внимание на звукоряд):

Напротив, из развалин,
Как кукиш между бревен
Глядит бордовый клевер
И головой кивает,
И кажет свой *трилистник*,
И ходят пионеры,
Наигрывая марш.

Слово «трилистник» после 1910 года (существовало ли оно в стихах до этого?) — заведомая аллюзия, отсылающая к Анненскому. Имя Анненского не случайно фигурирует и в анонимном предисловии к «Опытам...». Дело не в том, что оба поэта осознавали себя эллинистами. Дело в том, что Анненский, по словам Ахматовой, «во всех вдохнул томлень», «был предвестьем, предзнаменованием / Всего, что с нами после совершилось», то есть всего того, что совершилось с русской поэзией XX века; он стоит у истоков Большого стиля.

Некоторые стихи Вагинова заставляют вспомнить ночные кошмары «Кипарисового ларца» и «Тихих песен»: «Из женовидных слов змеей струятся звуки, / Как ведьм распахнутых кричащий хоровод... <...> Но не лишей ни глаз, ни рук, ни ног зловещих, / Чтоб каждое неслое, но за руки держась». Интонационно это напоминает стихотворения Анненского «Едва пчелиное гуденье замолчало...» и «Палимая огнем недвижимого светила...»: «И абрис ног худых меж чадного смешенья / Всклоченных голов и рваных картузов». (Ахматова, впрочем, говорила П. Лукницкому, что эти стихи Вагинова навеяны триптихом «Мирты» Вяч. Иванова.) Или еще: «За картой карта пали биты» (Анненский) — «За ночью ночь пусть опадает» (Вагинов).

В данном случае прямые созвучия — не самое главное. Главное, на что реагирует вагиновское растворение рифмы, — это головокружительная виртуозность, феноменальный звукоряд Анненского, у которого рифма не только постоянно совершает экспансию в глубь строки, не только аукается по вертикали и диагонали, но иногда даже прорастает всю строку справа налево:

Твои мечты — менады по ночам,
И лунный вихрь в свержании *размаха*

Им волны кос взметает по плечам.
Мой лучший сон — за тканью *Андромаха*...

Или:

Хочу ль понять, тоскою *пожираем*,
Тот мир, тот миг с его *миражным раем*...

Или:

Ясен путь, да страшен жребий,
Застывая, онеметь, —
И по мертвом солнце в небе
Стонет раненая медь.

У Анненского рифма утрачивает функцию скрепки, коробки, подпорки. Весь звукоряд заряжен и заражен рифмой. Рифма естественно порождается самим развертыванием звукоряда. Она перестает быть «сигнальным звоночком», паузой; стихи уже не разламываются в этом месте. Стихотворение из стопки строк превращается в прихотливо петляющую, интонационно богатую, полную неожиданностей недискретную линию. Оно становится фонетически выпуклой фигурой вращения; рифма увивает его, словно плющ:

«За чару ж сребролистую
Тюльпанов на фате
Я сто обеден *выстою*,
Я изнурюсь в *посте!*»
«А знаешь ли, *что тут она?*»
«Возможно ль, *столько лет?*»
«Гляди — *фатой окутана*...
Узнал ты узкий след?»

Разрастание и преобразование рифмы у Анненского ведет к размыванию ее прежнего функционального качества, к растворению в звуковом поле текста. В идеале каждый элемент звукоряда становится рифмой, рифмуется со всем звуковым полем. Рифмы Анненского и Пастернака поразительно напоминают домыслы Отто Вейнингера по поводу рассечения платоновских андрогинов.

В этом смысле можно сказать, что стихи Вагинова — рифмованные. Только рифмовка в них такая — *a, b, c, d, e... n*. Он как бы реализует и это «томленье» общего учителя постсимволистов, заполняет собой подступившую стилистическую лауну.

Среди стихотворений поэта, написанных в последние годы жизни, есть одно, которое, на мой взгляд, тоже стилистически и семантически связано с Анненским (и еще с Тютчевым); даже двусмысленность в выборе личного местоимения для авторского лирического *я* как бы отсылает читателя к постоянной теме Анненского — «*я и он*»:

В разноцветящем полумраке,
В венке из черных лебедей
Он все равно б развеял знаки
Минутной родины своей.
И говорил: «Усыновлен я,
Все время ощущаю связь
С звездой, дышащей высоко
И, может быть, в последний раз».

2

«Опыты соединения слов посредством ритма» несомненно входит в число самых значительных поэтических книг уходящего века, — быть может, даже в их первую дюжину. Как такой литературный памятник мы ее и рассмотрели. Но это тонкая книжка, включающая менее пятидесяти стихотворений — малую часть написанного поэтом. Феномен «Опытов...» не может быть правильно понят в отрыве от общей картины жизни и творчества Вагинова — поэта и прозаика. Пора, подражая жизни, которая сперва вручает нам поэтический текст, перейти к биографическим комментариям.

Константин Вагинов родился 4 (16) апреля 1899 года в Санкт-Петербурге. Его отец Константин Адольфович Вагенгейм, русифицировавшийся в 1915 году немецкую фамилию своей семьи, служил жандармским офицером. Мать поэта, Любовь Алексеевна, была дочерью состоятельного сибирского промышленника, владела несколькими домами в столице. Свое в материальном смысле благополучное отрочество — с гувернером, с увлечением нумизматикой и старинными картами, с головокружительным погружением в мир многоотомного сочинения Эдуарда Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи», обнаруженного в отцовской библиотеке, с обучением в престижной и передовой частной гимназии Я. Гуревича — сверстник Набокова опишет позже в романе «Козлиная песнь». Важным для закрепления его археологических интересов было путешествие по Кавказу и Черному морю, совершенное в конце отрочества, в 1913 году.

Еще будучи учеником гимназии, мальчик стал сочинять стихи. «Начал писать в 1916 г. под влиянием „Цветов зла“ Бодлера. В детстве любил читать Овидия, Эдгар По и Гиббона», — записывает он в автобиографии 1923 года. Сюда следует добавить книгу Томаса де Куинси «Исповедь англичанина, употреблявшего опиум», имевшую в библиотеке отца, и «Воображаемые портреты» Уолтера Патера, переведенные П. Муратовым и схожие со стилизованной прозой Кузмина. (Новелла Патера «Дэнис Оксеррский» оказала прямое влияние на ранние прозаические произведения Вагинова — «Монастырь Господа нашего Аполлона» и «Звезда Вифлеема», написанные в 1922 году.) Юношеское чтение во многом определило эстетические пристрастия молодого поэта, в существе своем сохранившиеся на долгие годы: Аполлон для него неотличим от Диониса, творчество романтически связано с «опьянением», эклектизм поздней античности и символизм особенно привлекают его внимание.

В 1917 году Вагинов окончил гимназию и поступил на юридический факультет Петроградского университета. Но проучился он там всего несколько месяцев, так как был, по его собственному выражению, «взят в Красную Армию». Он служил на польском фронте и за Уралом, а в 1921 году был переведен военным писарем в Петроград. Демобилизован он был лишь в апреле 1922 года, но служба не мешала ему принимать самое активное участие в литературной жизни бывшей столицы.

Он, разумеется, не мог не чувствовать вкуса «чечевичной каши», как сказано в его стихах той поры: после демобилизации в универ-

ситете его не восстановили — из-за непролетарского происхождения (в 1923 — 1926 годах он, впрочем, занимался на курсах Института истории искусств). Но в то же время эти годы были эстетически как раз по нему, недаром впоследствии такое большое влияние имел на него Бахтин — философ «карнавальной культуры», знавший толк в «переодевании», «стоянии у дверей» и «мениппее». Время было вполне «карнавальное». Вагинов ходил в непомерной для него отцовской шинели и, страшно бедствуя, почти не имея денег, покупал на Александровском рынке или на Литейном бесценные книжные раритеты, античные монеты, антикварные перстни и безделушки.

Он посещал едва ли не все литературные студии, кружки и объединения, существовавшие тогда в городе. Он принадлежал к постгофутуристическому «Кольцу Поэтов имени К. М. Фофанова» («Аббатству Газров»), куда входили С. Нельдихен, Б. и В. Смиренские, К. Маньковский и художник Н. Жандаров — автор обложки к первой книге вагиновских стихов «Путешествие в Хаос», которая и вышла в 1921 году под маркой «Кольца Поэтов». Он входил в группу «Островитяне» (Н. Тихонов, С. Колбасьев, П. Волков) и публиковал стихи в изданиях этой группы. Его стихи печатались в сборниках «Ушкуйники» (1922), «Город» (1922), «Звучащая Раковина» (1922). Последний был издан одноименным кружком, собиравшимся у сестер Напельбаум и состоявшим из слушателей студии Н. С. Гумилева, которую тот до своей гибели в августе 1921 года вел в Доме искусств. Вагинов был участником этого гумилевского семинара, а летом 1921 года был даже принят во второй «Цех поэтов» и в Петроградский Союз поэтов, тоже возглавлявшийся Гумилевым. Его стихи были опубликованы в «Альманахе Цеха поэтов» (1922). Он контактировал с петроградскими имажинистами и даже посещал собрания пролетарских писателей.

Все эти связи, разумеется, сказывались на его творчестве, развивая те или иные стороны его эклектического дарования. Но, пожалуй, наиболее значимыми для Вагинова стали знакомство с членами кружка эллинистов-переводчиков «А. Б. Д. Е. М.» (Болдырев, Доватур, Егунов, Миханков) и сотрудничество с альманахом «Абраксас» (1922 — 1923), выпускавшимся группой «эмоционалистов», исповедовавших по-кузмински смягченный, увлажненный и очеловеченный экспрессионизм. В «Абраксасе» печатались стихи и ранние прозаические произведения Вагинова. Позже определяющим для писателя стало общение с Бахтиным и его окружением.

В 1924 году Вагинов подготовил и пытался издать второй поэтический сборник — «Петербургские ночи», однако и Госиздат, и кооперативное издательство «Круг» книгу выпустить отказались. Только в 1926 году при материальной поддержке знакомых вышла в свет тонкая книжечка «Константин Вагинов», посвященная Александре Ивановне Федоровой, на которой поэт женился в том же 1926 году. Название этой книжки (большинство стихов из нее затем вошло в «Опыты...») неожиданное. Но это именно название, использующее своеобразный минус-прием для своего рода двойного синтеза — во-первых, творчества и жизни, а во-вторых, словесности и изобразительного искусства (обычно так называются альбомы художников). Вероятно, здесь сказалась и свойственная Ваги-

нову неуверенность при определении жанра своих стихотворных произведений, которая логически вытекает из самой его амальгамной поэтики.

Во второй половине 20-х годов стихи Вагинова продолжают изредка появляться на страницах ленинградских сборников и альманахов: «Ковш» (1925), «Собрание стихотворений» (1926), «Ларь» (1927), «Костер» (1927), «Звезда» (1930); их несколько раз печатает журнал «Звезда».

В «Звезде» же были опубликованы журнальные варианты вагиновских романов — «Козлиная песнь» (1927), «Труды и дни Свинонова» (1929), «Бамбочада» (1931). В 1928, 1929 и 1931 годах вышли и отдельные их издания.

В начале 30-х годов Вагинов пишет книгу стихов «Звукоподобие» и четвертый роман — «Гарпагониана», которые остались в рукописях.

3

Начальная пора Вагинова, период поэтического ученичества, без которого не обходится ни один настоящий поэт, простирается от 1916 года, когда, по его собственному признанию, он начинает писать стихи, до 1922 года, когда он завершает работу над сочинением «Петербургские зимы». Юношеские стихи, написанные под непосредственным влиянием символистов, разумеется, отличаются от стихов «Путешествия в Хаос», ориентированных на эгофутуристически перетолкованного Бодлера, — так же как эти последние отличаются от стихов «Петербургских зим», в которых царит революционно-романтическая эклектика литературы, как бы внезапно лишенной стилистической памяти, растущей как бы на пустом месте и слышащей лишь в горизонтальной плоскости, — литературы, связанной с именами Тихонова, Багрицкого и — как справедливо заметил в свое время Л. Чертков — Бориса Поплавского. Несмотря на имеющиеся различия, существенно прежде всего то, что ранние стихи Вагинова представляют собой конгломерат неслитых, невзаимодействующих влияний, лишены связующей стилистической энергии. На протяжении 1916 — 1922 годов в вагиновской руты плавают не могущая в ней раствориться щепка русской поэзии предыдущего десятилетия.

Вот Андрей Белый: «В нагорных горнах гул и гул и гром», «адмиралтейская игла / Зблещет, блещет в угренней зарнице». Вот напудренный, жеманный Кузмин: «Будем в садах устраивать маскарады... Голосом надтреснутым говорить о Боге». Вот Гумилев: «Как нежен запах твоих ладоней», «Помнишь, кусочек янтаря ржавый / Хранится в узорной шкатулке твоей». Вот Есенин: «И месяц ржет на голубой дороге / И там, вдали, смеется Иордан», «Хаос все шире, шире... / Господи, упокой», «Спит в ресницах твоих золоченых». (Последняя строчка кажется взятой из Блока, но Есенин взял ее раньше Вагинова.) Вот Игорь Северянин: «Какой-то паж целует нежно руки», «И муха плавает в шипучем лимонаде». Вот футуристы: «ночной огромный крик / Был только маревом на обулыженном болоте».

Это ученичество. Постулируемый Бодлер оказывается Надсоном: «Ковры персидские всегда всегда неясны, / Ковры персидские всегда всегда нежны». Даже цикл, написанный на темы военно-коммунистического городского быта размером пушкинских квазиантичных надписей, из состояния ученичества не выводит. Но это — в случае Вагинова — продуктивное ученичество, тренировка ртути, трудное формирование вкуса.

В 1922 году вагиновская поэтика претерпевает качественное превращение, изменяется ее агрегатное состояние, рождается амальгама. В этом виде она пребывает до 1928 года, когда в творчестве писателя наступает стихотворная пауза. В 1930 году Вагинов начинает писать совершенно другие — рифмованные и формально-классические — стихи. Сказанное не означает, что в период «Опытов...» не происходит никаких изменений и превращений в вагиновской поэтике. Уже одно отсутствие даты «1925» в книге 1931 года как бы сигнализирует о стилистически значимой лакуне. И действительно, 1925 год делит «Опыты...» пополам, начинаются своего рода обратные сдвиги, которые, однако, до 1928 года не выводят вагиновские стихи из состояния амальгамы.

Более того, экстремум 1925 года, о знаке которого можно спорить, следует считать самым значительным переломом в творческой жизни писателя. Изменения произошли не на стилистическом уровне, а в глубинных пластах авторского сознания, в экзистенции. Эти изменения связаны с написанной в 1925 году драматической поэмой и началом работы над прозаической тетралогией. В 1925 году Вагинов родил Тептелкина. И родил его из собственной головы.

Существует отчасти справедливое мнение, согласно которому вагиновские романы спровоцированы социальным заказом на покаяние, на отречение от прошлого и демонстрацию социалистической ангажированности. Литература, порожденная этим заказом, не только огромна, но, зачастую, и высокохудожественна, достаточно вспомнить диалогию Ильфа и Петрова или «Зависть» Олеши. Романы Вагинова могут и должны быть прочитаны как жестокая сатира на вымирающую интеллигенцию, на знаменитое пастернаковское «пустое счастье ста», как битье лежачего, становящееся раз от раза все более свирепым и сюрреальным. Интеллигентский садомазохизм не останавливает даже фигура отца, которая видится в «Козлиной песни» не иначе как развалившейся на диване в провинциальном публичном доме. В мире назревающего соцреалистического абсурда «красное словцо» из пословицы делается животрепещущим и кровавым. Причем все это вполне осознается писателем, который сам изображает некий элизийский суд над собой: «„Не обижал ли ты вдов и сирот?“ — „Я не обижал, но я породил автора... я растлил его душу и заменил смехом“».

Но это лишь первый — и не самый страшный — смысловой срез замечательной вагиновской тетралогии. Не страшный, ибо вызывает смешанное, амбивалентное чувство. С одной стороны, ужасает какая-то неадекватная и с каждым разом увеличивающаяся доза наркотической ненависти. С другой, останавливает соображение о несомненных основаниях этой ненависти. Ведь именно мыслящий класс России — западники, славянофилы, эсеры и символисты —

выпестовали человека в кожаной куртке. Именно интеллигенция, на манер Данко вырвавшая свое сердце, завела страну в терра инкогнита, навела «сон золотой». Но она, следовательно, мертва, совершив ритуальное самоубийство посредством революции. Для чего же изображать неправду, живописуя ее постыдное умирание от старческого слабоумия?

Парадокс литературы непролетарского покаяния, к которой несомненно относятся романы Вагинова, состоит в том, что и заказчик, и исполнитель заказа, и проверяющий качество исполнения заказа критик — все прекрасно понимают, что их занятие беспредметно, как беспредметны, например, знаменитые судебнополитические процессы 30-х годов. Но все ведут некую абсурдистскую игру, перерастающую либо в соцреализм, либо в зеркально отражающее его «реальное искусство» сюрреалистов и обзриутов. Обзриутская «фантазмагория мира» реализуется как раз в вагиновской прозе, а не в его стихах.

Говоря все это сегодня, мы не имеем права на осуждающую интонацию, ведь перед нами — трагедия всех современников Вагинова, за исключением двух-трех счастливиц вроде Кузмина и Набокова, — трагедия даже не одного, а нескольких поколений русских писателей, — трагедия Мандельштама, Пастернака, Цветаевой, Платонова, Булгакова, Бахтина... Последствия тут зависели от степени честности и, быть может, от наличия «Дантовой прививки». Имею в виду прежде всего художественные последствия.

Самый страшный и самый глубинный смысловой срез вагиновской тетралогии — экзистенциальный: там он совершает своего рода метафизическое самоубийство, дифференциацию я. Ибо, будучи предельно честным, декларации нужно реализовывать, выпуская зараженную «ржавую» (Багрицкий) кровь, распыляя «проклятые» гены. Что происходит? В поэме 1925 года целокупное я «Опытов...» раскалывается на «верх» и «низ», на «небесную» и «ползущую» составляющие — на возвышенного Филострата и низменного Тештелкина. Собственно говоря, Вагинов проецирует на я невиннейший символизм, а затем проделывает с я логически вытекающие отсюда операции, удивительно напоминающие процесс самоизмельчения модернизма в искусстве. От романа к роману происходят как бы метемпсихические перерождения расщепляющихся и мельчающих частиц я: поэты и ученые сменяются хваткими беллетристами, милыми глуповатыми коллекционерами, наконец — безумцами, продавцами и классификаторами сновидений, мусорными мыслителями, безмысленными убийцами... Прогрессия неумолимо стремится к нулю, к концу жизненных перерождений — в ничто. За финальной строчкой последнего вагиновского романа стоит безличный и никакой герой Франца Кафки.

Вагинов вообще схож с Кафкой по некоторым внешним и внутренним событиям их жизни. Но главное, разумеется, в том, что оба писателя отражают трагичность человеческой экзистенции, смертельный дефект бытия. Кафкианский монограммист К., заключенный в «процесс» приближения к смерти (туберкулезный аналог этого «процесса» изобразил еще Томас Манн), воспринимается ведь как я лирическое, то есть соотносимое с я автора. Только это

лирическое я — никакое. Нас не оставляет впечатление, что и прозаический опыт Вагинова произведен прежде всего над его собственным я.

Парадоксальным образом попытка приобщения к «счастью сотен тысяч» чревата здесь не только утратой небесной музыки, даже не только утратой себя — что было бы хотя бы самоотверженно, но и утратой того человека, ради счастья которого все затеяно. Людей больше нет, есть обезьяны — как в позднем вагиновском стихотворении «В повышенном горе...». Мы пошли к людям, бросив высокое, непонятное им искусство, — и обезьяна пришла к обезьянам. Послушаем самого Вагинова:

Прекрасен мир не в прозе полудикой,
Где вместо музыки раздался хохот дикий.

А где? Для нового Вагинова — нигде. Его проза разрушила амальгаму его «Опытов...», стихи «Звукоподобия» пишет совсем другой человек — человек, лишившийся части себя — или хотя бы иллюзий, что не менее страшно:

Орфея погребали,
И раздавался плач,
В цилиндре и перчатках
Серьезный шел палач.

Они ходили в гости
Сквозь переплеты книг,
Устраивали вместе
На острове пикник.

Искусство, на первый взгляд, остается тем же «мнимым островами», только ударение, прежде блаженно размытое и сдвинутое к второму слову, теперь угрюмо, тяжело и твердо стоит на первом; оно уязвляет это мнимое, кончившееся и безблагодатное искусство. Орфея убили.

Возможно, конечно, более простое объяснение случившегося: поэт узнал, что болен неизлечимой болезнью — туберкулезом. Но оно все-таки мало что объясняет, ведь все смертны.

Я ни в коем случае не хочу сказать, что стихи «Звукоподобия» плохи или что они хуже стихов «Опытов...». Но они безысходны. Достаточно прочесть стихотворения «Уж день краснеет, точно нос...», «Русалка пела, дичь ждала...», «Черно бесконечное утро...» (безысходность которого несколько не снимается парным — «Нет, не расстался я с тобою...»), чтобы ощутить авторское чувство непоправимой утраты, горечи и разочарования.

И робость милая, и голоса друзей,
Как звуки флейт, уже воспоминанье.
Вчерашний день терзает, как музей,
Где слепки, копии и подражанья.

Неверно было бы думать, что «Звукоподобие» — возвращение к классическому искусству, к поэзии XIX века, столь отчетливо слышимой в этих стихах, к Тютчеву и Баратынскому... Туда вернуть-

ся нельзя. В последней книге Вагинова дышат «почва и судьба», но в пастернаковском манифесте эти слова не зря связаны с концом искусства и с рабством — почти из пушкинского «Анчара». Искусства нет, остаются слепки и копии. В сущности, Вагинова мы могли бы назвать первым русским «постмодернистом», если бы этот термин не был столь выморочным. Не случайно и само Звукоподобие, то есть поэзия, оказывается у позднего Вагинова гомункулом («Звукоподобие проснулось...»).

В последней книге Вагинов разрушил модернистскую (от слова «модерн», «сецессион») амальгаму «Опытов...». Можно лишь гадать, насколько осознанно это было сделано, но постфактум он все понимал. Он писал в марте 1931 года:

Перед судилищем поэтов
 Под снежной вьюгой я стоял,
 И каждый был разнообразен,
 И я был, как живой металл.
 Способен был соединиться,
 И золото, вобрав меня,
 Готово было распуститься
 Цветком прекрасным.
 Пришла бы нежная пора.
 И с ней бы солнце появилось,
 И из цветка бы, как роса,
 Мое дыханье удалилось.

Нет, вагиновская амальгама сохранна. Сохранна хотя бы уже потому, что соображение о жидком сплаве приходит в голову раньше знания этих поздних стихов. Она очевидна. Она и в условиях сегодняшнего потепления хранит вагиновское дыхание. Но справедливо и то, что никто не вправе запретить поэту попытаться иными способами сбросить летучую ртуть. Можно пока ее подморозить, температура лет «великого перелома» этому благоприятствовала. Но можно попробовать превратить ее в чистое золото.

В 1933 году Вагинов сдал в издательство рукопись «Гарпагоняны» и уехал в Крым на лечение. Там им были написаны стихи, которые могли бы стать началом нового — алхимического — периода его творчества. Но тотчас после возвращения в Ленинград наступило обострение болезни; он провел в больнице около трех месяцев и умер 26 апреля 1934 года. Его похоронили на Смоленском кладбище.

МЕТАМОРФОЗЫ ГАРМОНИИ: ЗАБОЛОЦКИЙ

Николай Алексеевич Заболоцкий родился 24 апреля 1903 года в Казанской губернии, в семье участкового агронома. Мать его была сельской учительницей. Детство будущего поэта прошло в Вятской губернии, в селе Сернур, вблизи города Уржума. В 1920 году, окончив реальное училище в Уржуме, Заболоцкий едет в Москву и поступает там на медицинское отделение университета. Очень скоро, однако, он оказывается в Петрограде, где сбучается на отделении языка и литературы Пединститута имени Герцена, которое и заканчивает в 1925 году, имея за душой, по его собственному признанию, «объемистую тетрадь плохих стихов».

В следующем году его призывают на военную службу. Служит он в Ленинграде, на Выборгской стороне, и уже в 1927 году увольняется в запас. Несмотря на краткосрочность и едва ли не факультативность армейской службы, столкновение с ряженым, отъединенным и вывернутым наизнанку миром казармы сыграло в судьбе Заболоцкого роль своеобразного творческого катализатора: именно в 1926 — 1927 годах он пишет первые свои настоящие поэтические произведения, обретает собственный, ни на кого не похожий голос.

В это же время Заболоцкий знакомится с людьми, чьи эстетические установки оказали на него огромное воздействие, — Николаем Олейниковым, Александром Введенским и Даниилом Хармсом, активно включается в работу организованного Олейниковым Детского сектора Гиза, сотрудничает в журналах «Еж» и «Чиж». Новое осмысление получает в его сознании давнее увлечение наследием Велимира Хлебникова и теоретическими работами Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа). В 1928 году, вместе со своими друзьями, Заболоцкий публикует декларацию ОБЭРИУ (Объединения реального искусства) и участвует в выступлениях обэриутов, проходивших в ленинградском Доме печати.

В 1929 году Издательство писателей в Ленинграде выпускает в свет первую поэтическую книгу Заболоцкого «Столбцы», вызвавшую литературный скандал и издевательские отзывы в прессе.

С фотографии 1929 года смотрит на нас толстогубый молодой увалень в круглых очках. Никакой хулиганской позы. Никакого утопического безумия или футуристической хитрецы. На щеке ничего лилового не нарисовано. Выражение этого лица можно было б назвать выражением вдумчивого, спокойного недоумения. То ли

«румяный деревенский парнишка», то ли степенный «молодой ученый» — парадоксально, на первый взгляд, комбинирует мемуарист облик молодого поэта.

Слово «молодой» не сходит с нашего языка не случайно — оно стилистически значимо; а мнемонический парадокс испаряется, как только мы вспомним молодость нашей силлабо-тонической поэзии — деревенского мальчика, пришедшего из Холмогор с рыбным обозом. Вот на кого по-настоящему похож Заболоцкий — на Ломоносова. Он не философ, а натурфилософ. Если он и экспериментирует, то это не умозрительные опыты, а эксперименты с натурой. Недаром ему всегда нравились ученые «деревенские», «провинциальные» — Циолковский, Мичурин, Бербанк... Они, возможно, напоминали ему отца.

Словно Ломоносов в поэзии, молодой Заболоцкий ощущает себя зачинателем художественного языка, относясь к предшествующей ему силлаботонике как к некому иноязычию: они, предшественники, — как бы французы и немцы, говорящие хоть и складно, да не о нас; чуждую складность речи обязательно нужно использовать, да только разговор у нас пойдет совсем иной и совсем о другом. Таково, конечно же, ощущение всякого самостоятельного поэта, но в позиции Заболоцкого впечатляет нас степень отчетливости этого ощущения, несомненно — востребованная самим временем.

В «Столбцах» Заболоцкий ставит художественные эксперименты, актуальность которых была основательно разработана филологической наукой 20-х годов — прежде всего «формальной школой». Повышенный интерес Заболоцкого к поэтике XVIII столетия, к генеалогии русской оды — от Ломоносова до Тютчева, к жанру баллады, к литературной пародии, к галантерейному романтизму Бенедиктова, к аналитическому «медленному» прочтению «Евгения Онегина» и «Медного всадника» — все это кажется напрямую связанным с исследованиями ОПОЯЗа. Знаменателен факт: итоговая теоретическая книга Тынянова — «Архаисты и новаторы» — увидела свет в том же 1929 году, что и «Столбцы».

Сказанное, разумеется, не означает, что «Столбцы» — порождение теории литературы; стихи эти возникают на сложном пересечении филологии и реальной жизни. Порою мы забываем о том, что искусство, предметом которого выступает жизнь, само — часть нашей реальности, то есть часть своего собственного предмета. Более того — в той же мере как автор ставит эксперименты над языком, жизнь ставит опыт над ним самим. Но об этом чуть ниже.

Начать же следует с того, что Заболоцкий синтезирует новый лирический жанр — *столбцы*. Столбцы — странный гибрид оды, баллады, литературной пародии, фрагментов пушкинского стихотворного романа... В отличие от *лирического стихотворения* (в его сегодняшнем понимании), возникшего вследствие истирания, разрушения и выветривания тех же самых поэтических форм XVIII—начала XIX века и усреднения их иерархических особенностей, — столбцы сохраняют исходные иерархические черты составляющих их частиц.

Новизна жанра здесь — в особом мелкодисперсном взаимодействии высоких и низких уровней, в их взаимопроникновении; в том,

что сочетание, казавшееся немислимым, становится возможным и эстетически правомочным. Если лирические стихотворения XX века — окатанная прибоем кокетельская гальяка, то столбцы — мозаичные панно (столь любезные, кстати сказать, Ломоносову), оживляемые в немалой мере светом стилистического интереса. Нормальное эстетическое восприятие «Столбцов» поэтому требует некоторой специальной подготовленности читателя.

Наивному зрителю они могут показаться жульничеством или дешевым фокусом, ибо Заболоцкий занимается здесь поэтической химией: бесцветная жидкость окрашивает на наших глазах другую бесцветную жидкость в алый или голубой цвет. Любые наши посторонние суждения — с разбросом от «воспевания мещанства» до «сатирического изображения мещанского быта» — тут весьма рискованны.

«Столбцы» — «чистая поэзия», в самом лучшем значении этих слов, разъясненном выдающимся современным философом Мерабом Мамардашвили: «То, что мы называем искусством, рождается посредством искусства же. Поэтому оно и является искусством для искусства. <...> Нас может поразить лишь то, что было в нашей жизни, или было, но не разрешилось. И чтобы это вспомнить, оказывается, нужны определенные конструкции. <...> Гюго писал в письме Бодлеру: „Вы подарили нам новое содрогание“. Но не „содрогание“ описано в стихотворении Бодлера, а стихотворение Бодлера, написавшись, сделало возможным эту судорогу в мире... Задача построения художественного произведения есть задача создания поля или пространства, строго заданного, для рождения вот такого рода мнимых ощущений» («О философии»).

Иными словами, подлинную читательскую эмоцию — «не смех и не слезы, а сияющую улыбку беспредельного удовлетворения», как говорил Набоков, — писатель может вызывать только эстетическим способом. Стихотворение — не пасхальное яйцо и не рождественская открытка, а хитро расставленная поэтом сеть, в которую ловится читательская душа. Если Заболоцкого и можно назвать «поэтом мысли», то под мыслью здесь следует понимать такую сноровку и сметку ловкого птицелова.

Из чего шлетутся Заболоцким эти художественно-интеллектуальные сети? Прежде всего — из пародии. В раннем стихотворении «Disciplina Clericalis» (1926) мы видим еще достаточно простое пародирование глуповатой и тавтологичной велеречивости Бальмонта, неожиданно разрешающееся зоценковскими интонациями:

Пойте, пойте, хвалите, валитесь в объятия,
Целовайтесь, никто не дрожи!

Позже пародийные мотивы начинают прихотливо сплетаться, взаимопросвечивать, как, например, в стихотворении «На лестницах» (1928), где сквозь кухонный зоценковский мир вдруг проступает макабрическая музыка «Вальса» Владимира Бенедиктова — поэта, которым Заболоцкий чрезвычайно интересовался на протяжении всего своего творчества (и у которого, добавим, есть совершенно «заболоцкие» строки: «Гений тьмы и дух эдема, / Мнится, реют в облаках, / И Коперника система / Торжествует в их глазах»):

Там от плиты и до сортира
 Лишь бабы туловища скачут.
 Там примус выстроен, как дыба,
 На нем, от ужаса треща,
 Чахоточная воеет рыба
 В зеленых масляных прыщах.

Последняя из приведенных строчек заставляет вспомнить еще и поздние рисунки Митрохина — художника, духовно и творчески близкого Заболоцкому. А стихотворение «Баллада Жуковского» (1927) одним своим названием отсылает не столько к Жуковскому, сколько к капитану Лебядкину — персонажу, наложившему неизгладимую печать на стилистическое мышление всех обэриутов. «Сударыня, — говорит этот графоман, — один мой приятель — благороднейшее лицо — написал одну басню Крылова, под названием „Таракан“, — могу я прочесть ее? — Вы хотите прочесть какую-то басню Крылова? — Нет, не басню Крылова хочу я прочесть, а мою басню, собственную, мое сочинение!»

Стихотворение «Меркнут знаки Зодиака» (1929) устраивает подлинную стилистическую игру с другими «Бесами» — пушкинскими, приплетая попутно пушкинские же «Дорожные жалобы», строку Тютчева, лермонтовско-гётевские «Горные вершины»:

Разум мой! Уродцы эти —
 Только вымысел и бред.
 Только вымысел, мечтанье,
 Сонной мысли колыханье. <...>
 Что сомненья? Что тревоги?
 День прошел, и мы с тобой —
 Полузвери, полубоги —
 Засыпаем на пороге
 Новой жизни молодой. <...>
 Спит растение Картошка.
 Засыпай скорей и ты!

Вот очевидный Державин: «Ужель твой ум не примечает, / Насколь твой замысел нелеп?» («Незрелость», 1928). А вот — в шуточном стихотворении «Испытание воли» (1931) — едва ли не литературоведчески точное изображение метаморфозы торжественной оды в приватную оду конца XVIII века: пародирование хрестоматийного фрагмента ломоносовской «Оды...» 1747 года, прославляющего российскую науку, увязывается с обиходным, «низким», типично «державинским» поводом — завистливым восхищением драматурга Е. Шварца фарфоровым чайничком, принадлежащим автору:

Предмет, достойный Пантеонов,
 Роскошной Англии призрак,
 Которь-й видом тешит зрак,
 Жжет душу, разум просветляет,
 Больных к художеству склоняет,
 Засохшим сердце веселит...

Стихотворение «Ивановы» (1928), якобы исполненное обличительного антимещанского и антинэповского пафоса, вдруг раскры-

вает свой пародийно-литературный подтекст, нанизывая ключевые образы блоковского Третьего тома, его «Страшного мира»:

Иные, дуньками одеты,
Сидеть не могут взаперти.
Прищелкивая в кастаньеты,
Они идут. Куда идти,
Кому нести кровавый ротик,
У чьей постели бросить ботик
И дернуть кнопку на груди?
Неужто некуда идти?

О мир, свинцовый идол мой,
Хлещи широкими волнами
И этих девок упокой
На перекрестке вверх ногами!
Он спит сегодня, грозный мир...

Читатель, разумеется, вспомнит и Сонечку, и старика Мармеладова — с его сакраментальным вопросом... И совершенно очевидно, что связь «Столбцов» с поэтикой Достоевского или тематикой позднего Блока не ограничивается простым пародированием, простым отталкиванием. В мозаичном искусстве раннего Заболоцкого изменяется сама функция литературной пародии, как бы стирается ее отрицательный знак — пародия становится позитивным инструментом лирического движения, утрачивает чисто служебное амплуа оружия внутрিলитературной борьбы. Пародия в «Столбцах» Заболоцкого проникает в экзистенциальную область, что ставит поэта в ряд несомненных предшественников постмодернистских тенденций в искусстве, настоянных на высокой философской иронии.

Подчас трудно различить, где в этих стихах кончается пародирование и начинается платоновское «подражание подражанию», традиционная поэтическая переключка. Показательны строки из стихотворения «Бродячие музыканты» (1928), отсылающие, на наш взгляд, к Пастернаку (такая догадка подкрепляется не только особенностями рифмы и лексического строя, но и реминисценциями из лермонтовской «Тамары», намекающими на вступление к пастернаковской книге «Сестра моя — жизнь»):

Система тронулась в порядке.
Качались знаки вымысла.
И каждый слушатель украдкой
Слезой чистой вымысла,
Когда на подоконниках
Средь музыки и грохота
Легла толпа поклонников
В подштанниках и кофтах.

Текст этот воспринимается как непрокомментированная стилистическая цитата, как не подтверждаемая (но и не опровергаемая) источником информация о наличии некоего параллельного мира — в данном случае, поэтического мира Пастернака. Отличительная черта Заболоцкого — удивительная, если учесть его всепоглощающий интерес к стилистической комбинаторике, — твердая суверен-

ность по отношению к современникам. Зато для предшественников двери здесь всегда нараспашку. Особенно — для Пушкина. В сущности, большая часть столбцов написана полуразрушенной онегинской строфой:

То подойдет, то отойдет...
А музы любят круглый год. <...>
К нему навстречу, рожи скорчив,
Несутся лодки тут и там.

(«Белая ночь», 1926)

Один, ладони поднимая,
На воздух медленно ползет,
То красный шарик выпускает,
То вниз, нарядный, упадет
И товарищу на плечи
Тонкой ножкою встает.

(«Цирк», 1928)

Часы гремят. Настала ночь.
В столовой пир горяч и пылок.
Графину винному невмочь
Расправить огненный затылок.

(«Свадьба», 1928)

Достаточно напомнить строки, написанные столетием раньше: «Еще бокалов жажда просит / Залить горячий жир котлет»; «То стан совет, то разовьет, / И быстрой ножкой ножку бьет»... И достаточно взглянуть на эти строки очищенным, свежим глазом, чтобы увидеть, насколько и они непредсказуемы, остранны, литературны.

Пафос поэтики раннего Заболоцкого и состоит в таком очищении взгляда, в снятии заштампованной «литературности» ради литературности подлинной. За политизированными словесными оборотами декларации ОБЭРИУ, за лексической «революционностью» и «левизной» скрывается стремление вернуть искусству его подлинную реальность («ради искусства», разумеется), замазанную и заштукатуренную так называемым «реализмом». Вообще говоря, это вечный сюжет литературной борьбы всякого молодого поколения художников — с теми, что отживают свой земной век. Борьба за «реальность» в итоге всегда заканчивается очередным «реализмом». Но остаются — и в этом смысле — стилистически молодые художественные произведения. В случае Заболоцкого — «Столбцы». Книга — единственная в своем роде, чудом родившаяся на свет, говорящая едва ли не от имени всего поколения, которое с еще большим правом, чем западноевропейских сверстников Заболоцкого, можно назвать «потерянным поколением».

До сих пор мы в основном рассматривали своего рода анатомию стихотворного текста; без ее понимания не вполне ясна физиология, жизненные движения литературы. Но жизнь стиха, как и биологическая жизнь, непредставима без трудноопределимой добавки — души, «самости» — того, что только и делает художествен-

ное произведение самодостаточным и индивидуальным. Подлинная вещь искусства — существо жизнеспособное, одушевленное автором и постоянно вновь реанимируемое читателем или зрителем.

Что в этой связи мы можем сказать о *душе* «Столбцов»? Каково их говорящее *я*, их лирический субъект? Как этот лирический субъект соотносен с теми объектами внешней реальности, о которых идет речь? Какая эмоция им движет? И оказывается, что в этом плане «Столбцы» — очень проблематичная книга: она поражает удивительной отъединенностью говорящего *я* от внешнего мира, почти полным отсутствием этого *я* в изображаемом. Все душевное движение лирического субъекта здесь как бы ограничено созерцанием, зрением; окружающее практически не проникает в *я* глубже цветочувствительных колбочек глазного дна, а *я* также не делает никакого шага ему навстречу. Мир подвергается жесткой экспансии созерцания, но ничего из увиденного нельзя тронуть — посредством осязательного или эмоционального жеста. Что-то вроде кинематографа.

Понятно, за счет чего достигается этот эффект — за счет стилистической мозаичности, проложенной охлаждающим льдом пародии. Вопрос — зачем, из какого внутреннего побуждения используется такой интеллектуальный инструментарий, какое авторское переживание он моделирует?

Вот, например, стихотворение «Рыбная лавка» (1928), в котором невосприимчивые к эстетизированной эмоции толкователи «Столбцов» усматривают красочную фламандско-голландскую картину рыночного изобилия, рубенсовское торжество плоти, сравнивая эти стихи с полотнами Снейдерса и Тенирса и совершенно упуская из вида тот факт, что сытый голодного не разумеет:

Тут тело розовой севрюги,
Прекраснейшей из всех севрюг,
Висело, вытянувши руки,
Хвостом прицеплено на крюк.
Под ней кета пылала мясом. <...>
Хочу тебя! Отдайся мне!
Дай жрать тебя до самой глотки!
Мой рот трепещет, весь в огне,
Кишки дрожат, как готтентотки.

Мы не случайно обратили читательское внимание на то, что писать столбцы Заболоцкий начал во время армейской службы, — так смотрит на мир солдат, отпущенный из казармы в краткосрочное увольнение. И дело не столько в свойственном такому жизненному сюжету чудовищном сращении голода с похотью, не столько в загнипнотизированности отпускника соблазнами большого города, сколько в его экзистенциальном одиночестве, отъединенности от окружающего, выключенности из нормальных человеческих отношений — в некой метафизической безответственности и безответности.

На удивление проницательно писал о феномене армии Кузмин в повести «Крылья»: «Военная служба, как монастырь, как почти всякое выработанное вероучение, имеет громадную привлекательность в наличии готовых и определенных отношений ко всякого

рода явлениям и понятиям. Для слабых людей это — большая поддержка, и жизнь делается необыкновенно легкой, лишенная этического творчества». Военнослужащий внеэтичен, словно дитя. «Детской взрослых» назвал армейскую службу выдающийся австрийский прозаик Хаймито фон Додерер. «И пули бегают как дети, / с тоскою глядя на меня», — пишет Заболоцкий в одном из своих казарменных стихотворений («Пир», 1928). Ребенок, оказывающийся вдруг вне привычного интерьера детской, смотрит на мир расширенными и изумленными глазами. Так что очистительные — в стилистическом смысле — парадоксы детского зрения в «Столбцах» имеют вполне взрослую подоплеку. Не случайно и столь замечательный Детский сектор Гиза организовал Николай Олейников — человек военный, партийный, дисциплинированный.

Краткосрочная (и что очень важно — без географической новизны, лишь при ином освещении привычных городских декораций) служба позволила Заболоцкому, как это ни странно, отыскать эмоциональный ключ к самым глубоким и главным психологическим тайникам своего времени. Солдат, бредущий по городу, — человек потерянный, посторонний, лишний, лишенный свойств. И тут что ни прилагательное — то категория европейской культуры 20 — 30-х годов. Сама казарма, с ее шутовскими «красноармейскими колпаками» («Пир»), с ее ряженостью, с ее караульным стоянием «у дверей», «на пороге», с ее «телесным низом» и подлой веселостью, — в сущности, лишь чуть искаженная материализация бахтинской культурологии и пограничной эстетики, которые были чрезвычайно значимы для обэриутов.

С другой стороны, армия может мыслиться как локальное и дурное воплощение юнговского «коллективного бессознательно» — бытия, вывернутого наизнанку, где я есть совершенно прозрачный для посторонних глаз «объект всех субъектов», существующий как бы внутри сна (рождающего чудовищ) и оттуда — изнутри сна — созерцающий реальный мир.

В любом случае, армия, как и младенчество, — своего рода существование на грани реальности. Таким пограничным состоянием эмоциональной сферы и окрашены «Столбцы». Мы рискнули пуститься в эти общие рассуждения лишь для того, чтобы показать — сколь существенных и болезненных струн эпохи сумел коснуться молодой поэт. Стихи Заболоцкого рисуют не внешний, а внутренний облик мира, застывшего между двумя мировыми войнами, — его, этого мира, психическое состояние. И никакие культурологические отсылы, скажем — к Брейгелю, здесь уже не спасают:

Калеки выстроились в ряд.
Один играет на гитаре.
Ноги обрубок, брат утрат,
Его кормилец на базаре.
А на обрубке том костыль,
Как деревянная бутылъ. <...>
А третий, закрутив усы,
Глядит воинственным героем.
Над ним в базарные часы
Мясные мухи вьются роём.

Он в банке едет на колесах,
 Во рту запрятан крепкий руль,
 В могилке где-то руки сохнут,
 В какой-то речке ноги спят.
 На долю этому герою
 Осталось брюхо с головою
 Да рот, большой, как рукоять,
 Рулем *веселым* управлять.

(«На рынке», 1927)

Трудно вообразить что-либо страшней этих стихов. Перед нами — подлинное *торжество плоти*, окончательное ее торжество. Такое, когда ничему, кроме плоти, облепленной мясными мухами, в мире уже нет места. Дух исключен. Человеческая плоть равна «желтому клыку» балыка; цыпленку, «синему от мытья», сложившему тельце в «фаянсовый столовый гробик»; наконец — пушкинскому гусю, который «скользит и падает, *веселый*», — чтобы и за искусство нам спрятаться было неповадно. Мир метафизически подл, человек бессмысленно смертен:

Изо всех отверстий тела
 Червяки глядят несмело,
 Вроде маленьких малют
 Жидкость розовую пьют.

(«Искушение», 1929)

И это еще цветочки! Куда страшней выраженное в ранних стихах Заболоцкого ощущение, не снившееся Жуковскому или Баратынскому и некоторым образом оправдывающее отъединенность от мира субъекта речи, — ощущение того, что сам мир — разлагающийся труп, лишь препарированный фенолом литературы («Твоих задумчивых ночей / Прозрачный сумрак, блеск безлунный»):

И всюду сумасшедший бред.
 Листами сонными колышим,
 Он льется в окна, липнет к крышам,
 Вздыхает дыбом волоса...
 И ночь, подобно самозванке,
 Открыв молочные глаза,
 Качается в спиртовой банке
 И просится на небеса.

(«Белая ночь», 1926)

Что же все это означает? На что же это похоже — продолжим живописные изыскания, спровоцированные самим Заболоцким («Любите живопись, поэты!» — писал он в одном из поздних стихотворений)? Скорее всего — на немецкий экспрессионизм, на городские кошмары Отто Дикса и Георга Гросса, на ослепительное (не дьявольское ли?) великолепие красочного мира Макса Бекмана и Эрнста Кирхнера. На те самые полотна, где уродливые и безногие инвалиды мировой войны пытаются торговать спичками — едва ли не между сочащихся похотью ляжек уличных проституток. Или — если говорить шире — на то грандиозное европейское искусство, которое было порождено кошмарами Вердена и Марны, вернее —

духовным кошмаром «потерянного поколения», как бы утратившего целое душевное измерение — любовь. В сущности, мир «Столбцов» столь же безлюбов, как и мир миллеровского «Тропика Рака». Женщина здесь — по определению — *стерва*, падаль, косная плоть. Сверхреализм этого искусства показывает человека в непереносимом, умертвляющем приближении:

В ботинках кожи голубой,
 В носках блистательного франта,
 Парит по воздуху герой
 В дыму гавайского джаз-банда. <...>
 А бал гремит, единокор,
 И бабы выставили в пляске
 У перекрестка гладких ног
 Чиж на розовой подвязке. <...>
 И так играя, человек
 Родил в последнюю минуту
 Прекраснейшего из калек —
 Женоподобного Иуду. <...>
 А там, над бедною землей,
 Во славу винам и кларнетам
 Парит по воздуху герой,
 Стреляя в небо пистолетом.

(«Фокстрот», 1928)

Блистательный «чиж», увиденный ледяным глазом, конечно, ничуть не менее жуток, чем «веселый руль», управляемый ртом рыночного калеки. Но в последней строфе стихотворения появляется спасительное слово, включающее человеческую эмоцию, — эпитет «бедная», почти ненароком прилагаемый к слову «земля». Он, однако, чрезвычайно значим. Эта слабая струйка тепла в ледяном дисгармоническом мире столбца — намек на возможность гармонии. Точнее — сигнал о том, что поэт занят ее поиском, ее построением.

Понять это мы сможем, если вспомним стихотворение Владислава Ходасевича «Звезды», опубликованное в 1925 году в парижском журнале «Современные записки». Стихов этих Заболоцкий, по всей видимости, знать не мог, а они не только удивительным образом совпадают с его «Фокстротом», но и проясняют едва намеченную там перспективу обретения гармонии:

Вверху — грошовый дом свиданий.
 Внизу — в грошовом «Казино»
 Расселись зрители. Темно.
 Пора щипков и ожиданий. <...>
 На авансцене, в полумраке,
 Раскрыв золотозубый рот,
 Румяный хахаль в шапокляке
 О звездах песенку поет.
 И под двуспальные напевы
 На полинялый небосвод
 Ведут сомнительные девы
 Свой непотребный хоровод. <...>
 Несутся звезды в пляске, в тряске,
 Звучит оркестр, поет дурак,

Летят алмазные подвязки
 Из мрака в свет, из света в мрак. <...>
 Не легкий труд, о Боже правый,
 Всю жизнь воссоздавать мечтой
 Твой мир, горящий звездной славой
 И первозданною красой.

В «Столбцах», в отличие от стихотворения Ходасевича, не декларируется эта синонимичная искусству «мечта», ежечасно воссоздающая первозданную гармонию мира. Но и Заболоцкий знает — воспользуемся мандельштамовским выражением — «есть музыка над нами». Только музыка эта в значительной степени вынесена за скобки реальности, поднята на недостижимую высоту над макабрическими («бenedиктовскими», пародийными) плясками дольнего мира:

И под железный гром гитары
 Подняв последний свой бокал,
 Несутся бешеные пары
 В нагие пропасти зеркал.
 И вслед за ними по засадам,
 Ополонув от вытья,
 Огромный дом, виляя задом,
 Летит в пространство бытия.
 А там — молчанья грозный сон,
 Седые полчища заводов,
 И над становьями народов —
 Труда и творчества закон.

(«Свадьба», 1928)

Реальность, в соответствии с этим (вероятно — правильным) взглядом, — неустранимо дисгармонична. А закон творчества состоит в том, что гармонией может быть только сумма реальности и дополнительного к ней искусства. Поэтому всегда дисгармоничным будет и это второе слагаемое; отчего оно не становится менее прекрасным, ибо его смысл — в постоянном воссоздании «первоначальной красы». Реальность есть гармония минус искусство; это уравнение нам по сей день решает удивительная русская литература, в том числе — блистательные «Столбцы» Заболоцкого.

А потом «жить стало лучше, жить стало веселей». Я не иронирую. Просто изменилась сама жизнь — и в общественном и в сугубо личном для Заболоцкого плане. В 1930 году поэт женился, вскоре у молодой четы появился ребенок. Иные формы обретает в начале 30-х годов и окружающее эту семью общество: в нем идет тотальное огосударствление всех структур. В том числе, разумеется, и искусства. После «года великого перелома» изменяются отношения между властью и так называемой «творческой интеллигенцией»; политические методы окончательно уступают здесь место администрированию, смертоносные идеологические заигрывания с писателями — не менее смертоносному требованию исполнения дисциплины.

Писатели становятся слоем госслужащих, причем достаточно привилегированным. Перед художником как бы ставится выбор —

самоотверженно и дисциплинированно служить государству, которое к тому же в силу устойчивых интеллигентских иллюзий кажется еще инструментом возвышенной социальной справедливости и венцом общественного развития, или — быть исключенным из литературы, уйти в подполье самовыражения, художественно люмпенизироваться, стать дилетантом.

Задача эта не имеет правильного решения. В свое время попытка разрешить аналогичную дилемму привела Пушкина к гибели. Найти средний путь, отыскать независимую «вакансию поэта» не смогли и умнейшие люди России первой трети XX века — Мандельштам и Пастернак, самоубийственно шарахавшиеся из стороны в сторону. Приходится, однако, признать, что только такое шараханье в безвыходной ситуации соответствует замыслу о человеке, а оба пути, предлагаемые тотальной властью, — художественно и этически паллиативны. И столь же губительны. Заболоцкий вышел из этой безвыходной ситуации вправо, его друзья — Введенский и Хармс — влево, но все они оказались на губительных и паллиативных путях.

Говоря о паллиативности, не следует забывать, какой впечатляющей она может быть. Тридцатые годы в СССР — годы великого филологического паллиатива: скрупулезнейшей текстологии, комментария, разросшегося до невероятных размеров. Свобода, гонимая в дверь, возвращается через якобы рационалистическое, якобы историко-материалистическое, гегелевское окно.

Диалектичность, наукообразие, «философичность» поэзии Заболоцкого 30-х годов — совершенно того же происхождения; это своего рода Хлебников, загримированный под Фридриха Энгельса, — псевдорационализация одной утопии посредством другой. Перекресток утопий.

Семантика и генетика становятся государственным делом, а филология — с какой-нибудь яфетической теорией Марра — будоражит умы властителей... Во-первых, это, конечно, синдром Николая I — тотальный порядок; но в не меньшей степени — и показатель глубокого утопизма общественного сознания, духовной пандемии эпохи, когда заражения эйфорией «светлого будущего» удалось избежать лишь считанным единицам.

Для верного понимания культурной ситуации начала 30-х годов и состояния вдумчивого художника тех лет — а таков и был Заболоцкий — незаменимы записи молодого тогда историка литературы — Лидии Гинзбург, в которых, кстати сказать, неоднократно упоминается и автор «Столбцов». «Из всего запрещенного и пресеченного за последнее время, — записывает она по поводу отвергнутого издательством сборника обзриутов «Ванна Архимеда» (в нем первоначально предполагалось и участие филологов-младоформалистов), — мне жалко этот стиховой отдел. Жаль Заболоцкого. Если погибнет, „не вынесет“ этот, вероятно, большой и единственный возле нас поэт, то вот это и будет счет; не знаю, насколько серьезный в мировом масштабе, но для русской литературы вполне чувствительный».

Вопрос о том, «вынес» ли этот поэт, единственная надежда «потерянного поколения», паллиативный путь государственного писателя, путь призрачного благополучия — с периодическими жур-

нальными публикациями, после которых следуют критические работы и авторские покаяния; с «общественной работой» в Союзе писателей и литфондовой квартирной; с творческими командировками в Тавриду и на Кавказ — эти отдушины для русской лиры в имперские времена; с двусмысленными грузинскими переводами; наконец — со «Второй книгой», все-таки вышедшей в свет, но — как тогда часто случалось — едва ли не накануне ареста ее автора, — вопрос этот мы оставим открытым...

Во всяком случае, жизнь Заболоцкого изменяется — авторское я обростает значимыми и прочными связями с окружающим миром; мир ловил его — и поймал, сказал бы философ. О чем думает человек, пойманный миром, опутанный им по рукам и ногам? Известно о чем:

Вчера, о смерти размышляя,
Ожесточилась вдруг душа моя.
Печальный день! Природа вековая
Из тьмы лесов смотрела на меня.

И нестерпимая тоска разъединенья
Пронзила сердце мне, и в этот миг
Все, все услышал я — и трав вечерних пенье,
И речь воды, и камня мертвый крик.

Эти стилистически финальные строки (потом, до самой смерти, Заболоцкий будет лишь варьировать найденный им псевдоклассический стиль, обогащая его всей гаммой индивидуальных поэтических интонаций XIX столетия, от позднего Пушкина до Некрасова и Надсона) написаны в 1936 году. Изменяется жизнь — и сумма гармонии требует изменения второго слагаемого: ни на что не похожие *столбцы* становятся на все похожими *стихотворениями*, проходя попутно стадию *поэм*, о которой мы скажем чуть ниже.

Но это «стихотворение» как жанр коренным образом отличается от лирического стихотворения прошлого и начала нашего столетия. Оно — гипсовый слепок лирики, посмертная маска классики. Вместе с поздней Ахматовой (переломный пункт в ее творчестве — «Реквием»), вместе с поздним Пастернаком (достаточно сравнить, например, стихи Заболоцкого «Не позволяй душе лениться» с пастернаковскими — «Быть знаменитым некрасиво...»), вместе со своим почти ровесником Арсением Тарковским — Заболоцкий, начиная с середины 30-х годов, строит огромный постмодернистский музей лирических слепков. Музей, экспонаты которого не только пугающе напоминают шедевры сталинского ампира — живопись Самохвалова и Дейнеки, музыку Дунаевского, поэзию Исаковского, но по сути и представляют собой высшие достижения такого монументального искусства тоталитарной эпохи, вершины *советской классики*.

Искусство это — при всем его эстетическом подчас великолепии — не только мертвенное, но и мертвящее. Сама жизнь изображается здесь в форме застывших руин Пальмиры или Вавилона, как в стихотворении Заболоцкого «Город в степи» (1947), где нашему взору является даже кумир Молоха или Ваала:

Кто выстроил пролеты колоннад,
 Кто вылепил гирлянды на фронтонах,
 Кто средь степей разбил испепеленных
 Фонтанами взрывающийся сад?
 А ветер стонет, свищет и гудит,
 Рвет вымпела, над башнями играя,
 И изваянье Ленина стоит,
 В седые степи руку простирая.

Правильнее было б, конечно, — «руки»... Наступает обызвествление, старость художественного стиля — то, о чем писал в свое время Тынянов: «Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани. Старость гладка, как бильярдный шар». Но при всей своей гладкости и прохладе это умирание стиля способно приносить странные, вероятно — отравленные, но чем-то необычайно притягательные плоды. Особенно — в случае Заболоцкого, с его феноменальной версификационной выучкой, с его мастерством. Высокий опыт «Столбцов» никогда не был им забыт окончательно, и даже в самых последних своих стихах — «Рубрук в Монголии» (1958) — он устраивает стилистическую мозаику; но теперь из лирики XX века (Анненский + Маяковский + Пастернак):

Когда бы дьяволы играли
 На скрипках лиственниц и лип,
 Они подобной вакханальи
 Сыграть, наверно, не смогли б.

Образы поздних стихотворений Заболоцкого напоминают розовые муляжи, заселившие холсты стареющих экспрессионистов, переживших — в добавок к ужасам первой — еще и ужасы второй мировой войны (скажем, того же Отто Дикса); некрогический «классицизм» Пикассо и Дали. Все это, конечно, и есть подлинный постмодерн — искусство яркое и одновременно жуткое, ведомое соблазном разглядеть каждую мельчайшую смертоносную деталь смертоносного мира. Иллюзия — что стихи позднего Заболоцкого гуманистичны. Их пафос — холодное демиургическое созерцание, бисерная игра зрения:

Ни тени зависти, ни умысла худого
 Еще не знает это *существо*.
 Ей все на свете так безмерно ново,
 Так живо все, что для иных мертв:
 И не хочу я думать, наблюдая,
 Что будет день, когда она, рыдая...
 («Некрасивая девочка», 1955)

Постмодернизм, мыслящий стилистическое развитие искусства закончившимся, — несомненное следствие мыслительного феномена нашего века — смертобоязни, порожденной «сумерками кумиров» и словами Ницше: «Бог умер». Он — утопия вечной стилистической старости и стилистического равенства живого и мертвого. Собственно говоря, в России постмодернизм берет свое начало из «Философии общего дела» Николая Федорова, из его утопической мечты о всеотчем воскрешении — то есть направлении всей дея-

тельности живых на физическое воскрешение всех ранее живших мертвых. Кажущаяся гуманистической, эта федоровская идея на самом деле представляет собой один из самых бесчеловечных вариантов соборной утопии, ибо выражает интерес мертвеца, в жертву которому приносится все живое. Философия уничтожения жизни — очевидно — вырастает из смертобоязни.

Между тем несомненно фашистская (от «fascio» — пучок, связка, соединение; то есть «собор») утопия Федорова оказала огромное воздействие на русскую культуру и науку первой трети нашего века — в частности, на формирование семантической утопии Хлебникова, космической утопии Циолковского, «аналитического искусства» Филонова — с его *собором* «коровьих морд». Эти утопии в основе своей порождены все той же отчаянной смертобоязнью человека, утратившего Бога и стремящегося заградиться от своего собственного страха — ракетами, цифровыми выкладками, словами.

Заболоцкий, как уже было сказано, оказался в начале 30-х годов на таком перекрестке утопий. Его произведения той поры — стихотворения и поэмы «Подводный город», «Школа Жуков», «Торжество Земледеиля», «Безумный Волк», «Деревья» — рисуют жуткую картину постоянно уничтожающей самое себя природы:

Лодейников прислушался. Над садом
Шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом.
Свси дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.

(«Лодейников», 1932)

Эту «вексвечную давиальню» природы следует, по мысли Заболоцкого, прекратить вмешательством человека, — что в точности соответствует воззрениям Федорова: утопист призывал к поголовной мобилизации человечества на войну с природой. Правда, в отличие от библиотечного старца, чья ненависть к смертоносной реальности делала его утопию хотя бы целеустремленной, Заболоцкий, осложняя мечту об изживании экзистенции своеобразным марксизмом и дарвинизмом, оставляет свою утопию безвыходно противоречивой.

Сказав «а» и уничтожив эксплуатацию человека человеком, рассуждает он, нужно сказать «б» и уничтожить эксплуатацию человека природы — его, человека, насилие над животными и растениями, ибо они, животные и растения, суть потенциальные носители разума и уже, быть может, находятся на пути его обретения. Здесь еще противоречия нет; это всего лишь призыв к физическому самоубийству, к пресечению человеческого рода, к коллективному уходу в астральность. Противоречие возникает тогда, когда выясняется — каким образом разумное человечество должно помочь обрести разум своим «меньшим братьям»:

Сто наблюдателей жизни животных
Согласились отдать свой мозг

И переложить его
В черепные коробки ослов,
Чтобы сияло
Животных разумное царство.
Вот добровольная
Расплата человечества
Со своими рабами!

(«Школа Жуков», 1931)

Дело даже не в том, что мы прочли булгаковское «Собачье сердце». Дело в том, что сама утопия Заболоцкого уничтожается внутренним противоречием: благостная мечта о всеобщем вразумлении апеллирует к насилию, что всегда свойственно утопическому сознанию, предполагает выскабливание неразумных ослиных мозгов. Увы, и Заболоцкий не избежал страшных поветрий своей эпохи.

Не вразумлением ли занималась та организация, которая в марте 1938 года арестовала поэта? Об этих вразумителях и устроителях «пребывания на Дальнем Востоке», как грациозно были вынуждены выражаться авторы предисловий лет десять назад, Заболоцкий написал перед смертью страшную, пронзительную и прекрасную прозу — «Историю моего заключения». Только в 1946 году ему удалось вернуться в Москву. Стихи его вновь появились в журналах, ему позволили опубликовать две книжки лирики, он много переводил — преимущественно грузинских поэтов, переложил стихами «Слово о полку Игореве». После XX съезда, в 1957 году, с группой писателей он ездил в Италию. Умер Заболоцкий 14 октября 1958 года от сердечной болезни. Его похоронили на Новодевичьем кладбище в Москве.

Какие бы претензии мы ни предъявляли его творчеству, какие бы суждения о нем ни высказывали, Заболоцкий остается и, вероятно, останется навсегда в числе тех немногих поэтов, без которых непредставим русский XX век. Это отчетливо видно сейчас, когда большинство литературных имен, стоявших, казалось бы, в одном ряду с ним, потускнели или вовсе стерлись — за ненужностью — из нашей действенной памяти, и звезда Заболоцкого стала еще заметней на очистившемся от ложных светил небосводе. Без Заболоцкого, без его мучительных метаморфоз, гармония невозможна.

АРХИВИСТЫ И НОВАТОРЫ

Der Zeitgeist

Приятель — спасибо ему, благодетелю, — одарил меня первым томом сочинений Бергсона, изданным два года назад. «Многие метафизические трудности, — читаю, — зарождаются... из-за того, что мы смешиваем умозрения и практику...» Мысль автора «Материи и памяти» нам пригодится. Мы ведь и собираемся рассмотреть частный случай соотношения памяти и материи — книгу, смыслообразующие/разрушающие свойства ее структуры, воздействие филологической формы на художественное содержание... Спусти четыре страницы, при полной гармонии пагинации, вижу: «Солнце... озарило его бедра, поджатый живот и темный, налитый горячей кровью фаллос, торчащий из облака рыжих волос. Она испуганно содрогнулась...»

Сознаюсь, я тоже. И в содрогании этом был оттенок какого-то — садомазохистского? — удовольствия. Даже вот прозаичная книгопечатня, подумал я, а не только нынешняя филология, безмысленно подражает искусству, порождая такие как бы набоковские, как бы розановские кунштюки. Жаль, подосадовал (точней — *pod-esagodal*) я, столь образцово разительный экземпляр типографского дефекта, кентавр чистого бессознательного — храню его на почетнейшей полке библиотеки! — не попался в руки, ну, например, П. Басинскому, пожаловавшемуся недавно в «Литературке» (16.12.93) на засилье этих *radких*, от слова «змий», обольстителей — Василия и Владимира. Жаль, ибо, в отличие от целомудренного копейщика-рептилиеборца, винить этих несомненных властителей вкуса (лишь взгляните на их имена!) и угадчиков будущего в окружившем нас — если и «литературном», то все равно почти механическом — безобразии я не склонен.

«Вот-вот, банальный брак замечтавшейся брошюрщицы», — скажете вы, заскучав.

Все же не соглашусь. Помесь интуитивизма с натурализмом, философского сочинения — с лоуренсовским хахалем леди Чаттерли, умозрения — с практикой представляется мне чуть ли не культурологическим символом нашего времени. Оно ведь такое, хотим мы того или нет. И, будучи таким, стирающим ценности и вписывающим на их место принцип смешения и подмены, оно не хуже, но, разумеется, и не лучше иных. А подброшенное газетной критикой напоминание о славных писателях прошлого, между прочим, и успокаивает: результат творчества, всегда хамелеонствующий под колорит эпохи, определяется, в конце концов, вовсе не этим колоритом.

Но и свойства времени нам интересны. Посмотрев в зеркало, мы решим: Бердяев, кажется, поторопился с провозглашением «нового средневековья». Возможно, в сфере реального дела обстоят как-то иначе, но в культурном сознании, с его постмодернистской индифферентностью и ленивой мечтой о рукотворном «ксше истории», царит сегодня нечто напоминающее упоительно долгий закат эллинизма. Самое подходящее чтение нынче — Гиббон, его нескончаемая «История упадка и разрушения Римской империи». Самое утешительное занятие — слагать, по совету Верлена, акростихи забытья, выстраивать полые палиндромы регресса; и «Новое литературное обозрение» (читая гранку, обнаружил тут значимую опечатку: *оборзение*) не так, может быть, и не право, предоставляя такого сорта стихосложению все остающееся после филологических изысканий место.

Подражая достойному подражания «Минувшему», верней — творчески развивая традицию этого альманаха, старомодно и скромно державшегося еще в смысловых рамках собственного названия, мы, исследуя Лианозово, чертковский кружок, дерптскую лётную школу структуралистов, не только занимаемся вивисекцией неостывшего вчерашнего дня, но и нетерпеливо стремимся расширить зону литературоведческой культурной инициативы на день сегодняшний, переводя живых еще авторов, как завещал Барт, в разряд употребимых и «мертвых». Мы играем в научные публикации «неопубликованных» стихотворений здравствующего и дееспособного сочинителя* или — на манер эмигрантских изданий — сопровождаем текст сноской о том, что он печатается вопреки воле его создателя**. И правильно, если история пресеклась, то мы уже просто живем в архиве — и, будучи, по сути, мертвы, вправе теперь заниматься самоархеологией и автоархеографией. Архив этот, правда, малопривлекательно отдает жилконторой, но таков уж, воспользуясь подсказкой одного из корреспондентов новейших ученых записок, «der Zeitgeist» — дух времени, его сорный и соросный ветер, по которому важно держать нос.

Контаминируя Бродского и Галковского, можно сказать: настал тот «бесконечный конец перспективы», для которого в языке нашем есть еще одно имя, жаль — непечатное.

Империя, и — шире — Атлантида атлантической цивилизации, длит свое, начатое, наверное, на рубеже веков, умирание. Кесари сменились тетрархами. Вот-вот, мнится, явится василевс ромеев, и множественность поздних божеств претворится в осознанное — осмеливаюсь судить лишь об эстетике — триединство. Конечно же — классицистическое... Но все это — завтра. А сегодня, наоборот, рабы, превращающиеся в колонов, радостно переселяются из

* Файнерман М. Из неопубликованного. Вступит. заметка Б. Колымагина («Новое литературное обозрение», 1992, № 1).

** Речь идет о публикации стихов Ст. Красовицкого в подготовленных В. Кулаковым материалах «Мансарда окнами на запад — Москва, 50-е...» («Новое литературное обозрение», 1993, № 2) и «Отделение литературы от государства» («Новый мир», 1994, № 4).

барак «больших идей» в недорогие индивидуалистические домики одноэтажного мультикультурализма. В будущем их, поверьте, ждет не один крестовый поход, не одна война с сарацинами. Вернется, возможно, и знаемая из средневековой анонимности средневекового переписчика. Но сейчас, раскрыв выбранную наугад книгу, видишь диаметрально противное — воинственное самовыражение позднеримского компилятора, алчное вождение заждавшегося наследника умирающей тетушки-цивилизации...

Вы вольны иронически усмехнуться — наше доморощенное, в духе эпохи, культурологизирование на большее и не претендует. Но не случайно, подозреваю, в «Литературных памятниках» (М., 1993) наконец напечатан Авсоний — поэт-книжник, поэт-филолог, словно изживший в себе античность «концептуалистским» и неулыбчиво-пародийным «Свадебным центоном», где все самое дорогое сердцу нормального классического латинянина превращено, попросту говоря, в ничто, в «дырку от бублика». Где уж до него Пригову и Кибирову!.. Недаром, думаю, переиздан Плутарх — героическое надгробие греко-римского самосознания. И недаром, добавлю, это переиздание отмечено смущающим знаком времени — незалатаную прорехой. Когда из преамбулы к примечаниям, принадлежащим перу Михаила Леонвича Гаспарова, узнаешь: в книге «сохранено и послесловие патриарха нашей классической филологии С. И. Соболевского»*, но не обнаруживаешь его, перелистав оба тома, вот тогда-то и понимаешь, в какие удивительные времена нам посчастливилось жить.

А живем мы в величественную эпоху полного краха. В эпоху праха и крох, в эпоху внезапно образующихся расщелин и незаметных глазу лакун, заполненных призраками, — в царстве еще не понятого «минус-приема», под сурдинку и без объяснений скрадывающего привычные детерминизмы реальности. Нас обступает пора оговорок и опечаток, распада коммуникаций смысла — на фоне невообразимого прежде расцвета формально-коммуникативных средств. Всякая появляющаяся ценность, закатологизированная в качестве единицы информации, бесследно тонет в разлившемся информационном, но, по существу, как раз становящимся все менее информативным океане знаков и литер, — и тотчас же по возникновении списывается в необозримый архив. От европейской античности — просветил меня образованный друг — сохранились, за малым включением, только школьные хрестоматии. От наших дней останется все — до последней точки в петите, и никто никогда ничего не найдет, да и не станет искать.

«Есть ценностей незыблемая скала / Над скучными ошибками веков», — писал молодой Мандельштам. Не поколеблена ли сегодня вера в существование этой шкалы, если самые очевидные ценности, подвергаясь на наших глазах размыванию, делаются неясными? «Венецианской жизни, мрачной и бесплодной», — произносит с

* П л у т а р х. Сравнительные жизнеописания: В 2-х тт. М., 1994, т. 1, с. 654.

телеэкрана драматическая актриса, и мне это нарушение ценностного размера не кажется уже забавно безалаберной белибердой, следствием простодушного нежелания внимательней посмотреть в книгу. Это страшит, ибо никакой уверенности в устойчивости самого текста, что попробую показать ниже, у нас уже нет. Страшит потому, что как бы не «про себя» и не для себя мы стали читать. Потому, что живая память как бы замещается мертвой материей искусственного интеллекта. Вышеприведенная оговорка означает ведь только одно: словно в компьютере, считывание информации — даже той, которая раньше никогда и не убиралась в «память», а на правах ценности неизменно пребывала в сознании, — начинается лишь тогда, когда в ней возникает неотложная прикладная необходимость.

Лишенные так многим накучившего ценностного флогистона, или — лучше сказать — эфира, а еще правильной — вкуса, мы становимся заложниками счетной машины.

Les Fleurs du Mal

Впрочем, оценивая довольно критически сегодняшнюю «авангардную» текстологию и архивизированную беллетристику, я несколько не забываю о том, что Юрий Тынянов — а читатель заметил, конечно, наш заголовок, вполне в *Zeitgeist'e*, перевирает название его знаменитого сборника, — был, как и вообще деятели «формальной школы», не чуждавшиеся подчас рискованных и завиральных идей, человеком авангардной культуры.

Только, в отличие от нынешних «авангардистов» и архивистов-новаторов, авангардность людей тыняновской генерации — тех, которых мы всерьез помним и ценим, — была подлинной, умеющей вовремя отделить практику от умозрения, а главное — не ретроспективной. Крайне наивно считать авангардность преодолением неавангардной традиции, тогда как единственно настоящим и стоящим современным авангардизмом может быть лишь отрицание предшествующего авангарда. Очевидный пример — поэтический амфир 30-х годов. Или отчетливо классицистический филологический подвиг «формалистов» — первое издание Большой серии «Библиотеки поэта» (которая, кстати, во времена мультикультурализма никому как бы и не нужна)...

Что же касается ненароком нами подсмотренных и, увы, бесплодных объятий архивистики и компьютерной игротки, то они — вовсе не авангардного, а андеграундного, подпольного происхождения; своего рода милая графомания — профессиональное заболевание люмпенизированного, «лишнего», во всех отношениях несчастного советского архивиста. С нежностью относясь к большинству архивных работников, не могу скрыть: жалость в искусстве вещь странная — гоголевская, сквозь гомерический хохот. На героя «Шинели», а совсем не на пушкинских «архивных юношей» похож наш канцелярист хранилища литер; на любимого поздней Ахматовой Йозефа К. Забавно было бы почитать сочинения г-на Башмачкина!

Доперестроечные архивы являли собой кладбища, полные текстов, эксгумация которых была строго запрещена. Поэтому вскры-

тия производились подпольно, с риском для жизни. Эта террористическая эстетика ночных чтений и бдений, блюдечного вызывания великих теней (доверительно сообщающих, как и положено по жанру, idiotические банальности), ступенчато-дробных передач рукописей за кордон и — наконец — книг, изданных в YMCA-PRESS с очень понятным хабсом приложений и дополнений, — эстетика эта оказалась настолько привязчивой, что от свойственной ей деструкции трудно избавиться и теперь, когда всему этому нет причин. Она приманивает, быть может, еще и лежащим на ней отсветом неподдельного героизма. По большей части, правда, — чужого.

Подменяя живое воспоминание мертвым столоверчением и словно спеша оправдать нашумевшее некогда проскуринское словечко, эта полуночная эстетика продуцирует ущербных и проблематичных персонажей — «метафизических монстров», сказал бы Набоков, — наделяет расползающихся на глазах дракул именами любимых писателей. Особенно — в силу композиционной специфики — это затрагивает поэзию. Прежде всего — поэзию нашего века.

«Умер Блок», — записывает Кузмин в дневнике. «Умер Кузмин», — начинает Лидия Гинзбург повествование «Мысль, описавшая круг». Умерла Лидия Гинзбург... Сверх того, что мое субъективное ощущение случившегося с нами крушения ценностей как-то увязывается со смертью Гинзбург, даже датируется ею — 1990 год, отслеженная последовательность означает вот еще что. Да, человек смертен. Но всех умерших мы в состоянии прямо или опосредованно вспомнить живыми — умозрительно воскресить. Греки недаром породнили муз с Мнемозиной, богиней памяти. Человеческая способность творческого подражания Творцу — отблеск небесного в косной природе, залог бессмертия. И тем омерзительней и страшней рукодельное передразнивание Божества, бездарные опыты практических лжевоскресений: от вампирической федоровской утопии и спиритизма — до изготовления целлулоидных голливудских упырей и типографских «метафизических затруднений». У наблюдателя таких негодных попыток нет иного выхода кроме как, подражая манновскому Гансу Касторпу, встать и включить свет.

Включим. Но и сделав это, мы уже никогда не сможем забыть увиденного — дорогих черт, искаженных вмешательством чуждой деструкции; а миллионные тиражи беспамятно воплотившихся «возвращенных», в отличие от жалобного призрака Иоахима Цимсена, не испарятся... Посмотрим же с состраданием на эту материализовавшуюся потусторонность.

Вот нерлеровский Франкенштейн... виноват — Мандельштам. О нем нам уже доводилось писать, но являются новые модификации этого глинобитного Голема — и когда попадает в руки его очередной вариант, я испытываю уже чисто филателистический жар, азарт коллекционера диковин — как, неужели *опять?*.. И всякий раз приходится изумляться — опять!..

Нет, меня больше не занимают мелочи текстологии нерлеровских изданий, столь впечатлявшие в ранних. Нужные запятыя — отдадим должное П. Нерлеру — постепенно возвращаются на свои места, ненужные — исчезают, и мандельштамовские стихи, пере-

ставая выглядеть зауемью, вновь обретают свойственное им осмысленное выражение лица. Капля, как говорится, и камень точит. Со всем, в конце концов, можно смириться. Даже — с реанимированной Нерлером строчкой в стихотворении «Концерт на вокзале», выпущенной поэтом в последней прижизненной публикации. Рекомендую, впрочем, не забывать: строка эта — призрачная, проблематичная, ее воскрешение никак не объяснено.*

Всерьез же меня интересует одно: когда этот как бы приватизировавший «мертвого автора» составитель откажется наконец от им же самим созданного стереотипа — открывать собрания великого лирика забавными по своему художественному уровню опытами пятнадцатилетнего мальчика, напечатанными в школьном журнальчике под псевдонимом Фитиль?*** А в тех из подготовленных Нерлером книг, где корпус мандельштамовской лирики экстравагантно прорежен мандельштамовскими же эссе о поэзии, — еще занятней: завершается изысканно виртуозный манифест «Утро акмеизма» (1912-13), написанный зрелым художником, и начинаются сочиненные «под Надсона» подростковые опысы:

Тянется лесом дороженька пыльная,
Тихо и пусто вокруг.
Родина, выплавав слезы обильные,
Спит и во сне, как рабыня бессильная,
Ждет неизведанных мук.

В чрезмерном таком восторге по поводу, в сущности, жалкой архивной находки последних лет есть, согласитесь, что-то башмачкинское. И ладно б — какое нам, собственно, дело до имиджа архивиста, да только милая простоватость странным образом переносится и на имидж поэта. Больше того, беллетристическая филология тут такова, что составитель оборачивается таким Гоголем, до слез насмеявшимся над созданным им глуповатым персонажем, который с порога начинает читать нам свои школьные сочинения. И этот художественный образ юродивого закрепляется П. Нерлером от издания к изданию, год от года. Настойчивость, с какой составитель придерживается примитивно-хронологического принципа расположения стихотворений, убийственного для поэта XX века, когда «книга стихов» стала важнейшим литературным приемом, попросту удручает.

Понятно, что в случае Мандельштама — трагической судьбы самого поэта и его рукописей, сложной поэтики, непростого чело-

* Речь идет о строке «Горячий пар зрочки смычков слепит». В комментарии А. Д. Михайлова и П. Нерлера можно прочесть по этому поводу: «С<тихотворения, 1928>, стр. 153 — 154, с пропуском ст. 22 и датой „1921“ (вписана в авт. экз. С.)» (Мандельштам О. Сочинения: В 2-х тт. М., 1990, т. 1, с. 493). Не ясно, что именно подразумевается под единственным числом «вписана» — строка, дата? Иных объяснений причины, по которой стихотворение публикуется в ранней редакции, нет.

** Очередной случай — в кн.: Мандельштам О. Собрание сочинений: В 4-х тт. М., 1993, т. 1.

веческого характера — текстологические и составительские решения объективно сопряжены с большим риском ошибки. Но принятый Нерлером полный демонтаж ранних мандельштамовских книг, стирание из текста самих их названий — «Камень», «Tristia», представляющих собою значимые смысловые узлы, замена структуры хронологическим рядом текстов, пронумерованных как архивные единицы хранения, наконец — выдвигание им в авангард «пыльной дороженьки» (место которой — не в арьергарде даже, а в обозе приложений) — все это ничем не оправдано. Трудно понять: зачем, зафиксировав в двухтомнике 1990 года достаточно разумный и оптимальный в зоне возможного составительский вариант, Нерлер снова и снова переступает черту? Но в наши деструктивные времена вообще затруднительно удержаться в рамках.

Издержки свободы, ее оборотная сторона... Чем иным объяснить филологическое разрушение другого поэта — Иннокентия Анненского, с необычайной легкостью произведенное в 1987 году И. Подольской — после полувековой относительно бестревожной жизни его наследия?

Анненский неожиданно умер 30 ноября 1909 года, не успев завершить подготовку к печати своей главной поэтической книги — «Кипарисовый ларец». Оформление рукописи было закончено сыном поэта В. Кривичем, на протяжении последних месяцев жизни Анненского помогавшим отцу в этой работе. Уже в апреле 1910 года сборник вышел в свет в московском книгоиздательстве «Гриф».

Новация И. Подольской, повторенная Н. Богомоловым*, состоит в том, что она выстраивает состав «Кипарисового ларца» в соответствии со списком, обнаруженным и опубликованным в 1987 году другим исследователем — Р. Тименчиком. Список этот, написанный рукой жены пасынка поэта О. Хмара-Барщевской, содержится в ее письме к Кривичу от 7 февраля 1917 года. Он, по предположению Р. Тименчика, представляет собой копию собственноручного плана Анненского, который, однако, никак не мог быть им составлен позднее чем за полгода до смерти.

Достаточно беглого взгляда на все эти даты и обстоятельства, чтоб оценить — сколь исчезающе малой вероятности правдоподобия хватает нынешним филологам для смешенья чужого, в данном случае — тименчиковского, умозрения с собственной практикой. Ничего им не стоит не только, образно говоря, разобрать часовой механизм, собрать его затем по своему разумению, но и тиражировать это сомнительное изделие в количестве трехсот тысяч экземпляров — самое массовое на сегодня издание Анненского! Вопрос лишь — какое время оно показывает?

«Баллада», «Прерывистые строки», «Нервы», «Дальние руки», «Моя Тоска»... Не воображайте, будто я, мучительно взвешивая в душе каждый шедевр, тщусь отобрать для некой всемирной сверх-

* Анненский И. Избранное. М., 1987; Анненский И. Кипарисовый ларец. М., 1990. Отмечу, что в обоих изданиях «даты и обстоятельства» изложены корректно и профессионально.

антологии пять-шесть самых гениальных стихотворений поэта. Нет, я просто перечисляю вещи, не вошедшие в модернизированный «Кипарисовый ларец». Ключевое значение поэтики Анненского для поэзии постсимволистов общеизвестно — невозможно даже представить себе, какой была б эта поэзия, когда бы перечисленные стихи не появились в книге 1910 года... Зато открывается новаторский ларчик весьма незатейливо — и вполне, замечу, созвучно нерлеровской «пыльной дороженьке» (какой-то филологический заговор!) — квазитургеневским стихотворением в прозе: «Я — чахлая ель, я печальная ель северного бора...»

Да, Анненский не держал корректуры своей второй книги, но в некотором смысле за него ее держала молодая Ахматова. И есть вещи, которые не стоит ломать, — «лучше» и «правильней» все равно не получится. Разве что пространство культуры станет еще чуть более призрачным и опасным для жизни. Для жизни, кстати сказать, того же филолога.

«Ошибка памяти. Это — строфа из стихотворения И. Анненского „Одуванчики“, не вошедшего в Трилистники»*, — не может удержаться от примечания к безукоризненно верному тексту мемуариста Т. Дубинская-Джалилова, попавшаяся, словно в капкан, в созданный Подольской причинно-следственный парадокс. Какой Набоков выдумает такой шахматный ход, такую сшибку памяти и материи?

Не вульгарные одуванчики — бодлеровские Цветы Зла!.. Между прочим, наше время, в его культурном аспекте, типологически напоминает декадентско-символистское десятилетие — со своими не только Брюсовыми и Вяч. Ивановыми, но и со своими Модестами Гофманами — в филологии, Черубинами — в литературе. И, может быть, где-нибудь в Гатчине или — еще б сильнее — в Лианозове тайно живет новый Анненский, который завтра всех этих тусовщиков и посрамит... А пока нам является призрак Анненского прежнего. «И то же, что я, и не то же», — смущенно говорит призрак, склонясь над книгой. «О царь Недоступного Света, / Отец моего бытия, — вопрошает он, — Открой же хоть сердцу поэта, / Которое создал ты я?»

Der Zeitraum

Кто из пишущих застрахован от пуганиц и ошибок? Никто. И сами по себе фактические ошибки просто скучны. Заняты лишь случаи превращения их избытка в новое качество — квазихудожественное, пародийное, искажающее пространство и время. Пожалуй, только сборники Анненского и Кузмина, подготовленные Е. Ермиловой**, обогащают нас такими неожиданными и острыми ощущениями.

* Серебряный век. Мемуары. М., 1990, с. 126.

** Анненский И. Стихотворения. М., 1987; Кузмин М. Стихи и проза. М., 1989.

Кузмин тут словно играет в «орлянку» на верную дату собственного рождения, но проигрышны — и реверс и аверс. Анненский, как если бы он перешел в католичество, умирает по григорианскому календарю. «Форель разбивает лед» (Л., 1929) печатается в inferнальном городе — Петрограде. «Посмертные стихи Иннокентия Анненского» (1923), попеременно сбиваясь со «стихов» на «стихотворения», так и не могут прочесть своего титульного листа до конца. Хрестоматийное «Мои предки» названо лаконично — «* * *». Том Анненского в «Библиотеке поэта» (1959) приобретает сямско-го близнеца, который, однако, на два десятилетия моложе. А Ольга Николаевна Арбенина-Гильдебрандт берет себе еще один сценический псевдоним — *М. К. Арбенина* (в честь Кузмина, вероятно). Последнее, все знают, стихотворение царскосела «Моя Тоска» («тоска», ясное дело, со строчной — как, кстати сказать, и у Н. Богомолова) в малодисциплинированном строю стихотворений стоит четвертым с конца...

Но парадоксальней самих ермиловских книжек отклик на одну из них Л. Селезнева. Он, в частности, пишет: «Культура комментария здесь достаточно высока. Примечания к стихам кратки, но существенны. Отсутствуют неаргументированные датировки стихотворений».* Последняя фраза — просто высшего пилотажа, поскольку в рецензируемом издании Кузмина вообще нет ни одной датировки.

Впрочем, не только датировок нет в этом сборнике, но и собственно Кузмина. Составительница, движимая желанием избразить поэта «лихим ярославцем» или вторым Клюевым, старательно вымела из подборки почти все стихи с упоминанием реалий столичной жизни, с какими-либо намеками на существование театрального и изобразительного искусства, вообще современности. Всякий, кто хоть раз читал Кузмина, догадается, какой это титанический труд. И что должно получиться в итоге.

Увы, не Клюев. Клычков... Но с какой стати Кузмин должен становиться Клычковым? Что-то тут есть олейниковское, обзирутское. Ежели — не лебядкинское...

Совершенно иного Кузмина показывает нам высокопрофессиональный А. Тимофеев.** Пространные, содержательные комментарии. Сама культурность. Сама точность. Вплоть до ударения, заботливо поставленного над шатким названием третьей книги стихов — «Глиняные голубки». Алфавитный указатель стихотворений. Аппарат... И в то же время — чистой воды уфология, этот спиритизм наших дней: doskonaльные чертежи НЛО, дотошнейшие описания марсиан.

Перед нами — триумф составительского самовыражения, упоенный отчет архивиста о произведенных им в кузминоведении разысканиях, — отчет, вся структура которого, ни на секунду не

* Литературное приложение, № 11, с. 6 — «Русская мысль», 2.11.90.

** К у з м и н М. Арена. Избранные стихотворения. СПб., 1994.

позволяющая читателю усомниться в том, что сочинителя тут два, аршинными буквами «авангарда» информирует нас о сокровищах, найденных А. Тимофеевым в еще полных чудес хранилищах.

Таинственные, удивительные документы; свидетели прошлого!.. Это, во-первых, три бессистемно записанных, ретроспективных и параллельных друг другу перечня стихотворений (у одного не хватает к тому же конца), запроданных Кузминым в голодном 1918 году издателю Н. Михайлову, по всей видимости, намеревавшемуся в дальнейшем заставить поэта сложить эти стихи в некое «Избранное»... Воплощая чистое и мимолетное умозрение — ну какой литератор не писал в своей жизни пустопорожных заявок и не заключал призрачных договоров! — А. Тимофеев всерьез перепечатывает известные всем тексты в последовательности обретенных им списков — и именует это «Петроградскими сборниками 1918 года». Таковых — три... Без сомнения, был бы четвертый, если бы Н. Михайлов еще раз не пожалел денег для бедствующего поэта.

Во-вторых, ничего не разыскивая уже в архивах, составитель просто «реконструирует» текст умозрительного переиздания книги «Параболы» (Берлин, 1923) по опубликованным ранее письмам Кузмина к выпустившему эту книгу в свет Я. Блоху. «...Там обозначены „Параболы“, — пишет Кузмин о могущих попасться на глаза Блоху, намеревавшемуся печатать книгу вторым изданием, анонсах издательства «Academia», — но вы этим не смущайтесь. Во-первых... договора еще не заключено, во-вторых, их наверное не разрешат, в-третьих, я бы выкинул треть стихотворений и заменил бы их новыми, так что были бы „Берлинские Параболы“ и „Ленинградские Параболы“, что, конечно, довольно нелепо». В следующем письме: «Если будете переиздавать „Параболы“, мне бы хотелось включить туда стихи, написанные между „Лесенкой“ и „Новым Гулем“...»*

Всего этого, не имевшего никаких материальных последствий, для новатора-архивиста вполне достаточно, чтобы — с каким-то даже пугающим автоматизмом: 1) по авторскому списку произведений Кузмина установить стихи, хронологически написанные им после поэмы «Лесенка», но ранее цикла «Новый Гуль»; 2) дать этому комплексу текстов название — «Между „Лесенкой“ и „Новым Гулем“» — и приложить его к известному тексту «Парабол»; 3) назвать всю получившуюся конструкцию «Ленинградскими параболоми».

За вычетом частностей — почему все-таки «Ленинградские», а не «Берлинские»? почему второе слово не с прописной буквы? — это «конечно, довольно нелепое» параболическое иносказание составителя почти ошеломительно. Во всяком случае, на его фоне последующие компоненты книги Тимофеева-Кузмина — и «Форель...», как бы для подтверждения благовоспитанности и поддержания хорошего тона напечатанная без нововведений, и довольно посредственные ранние стихотворения, уже и без того введенные в исследовательский оборот составителем**, — кажутся пресноватыми.

* Цитирую по книге, составленной А. Тимофеевым (с. 405), в фактологической добросовестности которого не сомневаюсь.

** «Новое литературное обозрение», 1993, № 3.

Зато необычайно изобретательно придумано А. Тимофеевым название книги — «Арена», вызывающее парадоксальные, ресторанные, опереточные, цирковые и пробирнопалаточные реминисценции («Апрель январский, Альбер, Альбер, / „Танец стрекоз“, арена мер!»).

Все это делает тимоевский сборник своеобразной «вещью искусства», но искусства маргинального, циркового: эквилибриста, жонглера, фокусника. Мне же, увы — консерватору, хотелось бы, по старинке, видеть текстолога, составителя, публикатора не циркачом, не двуличностью слитым медиумом, не соглядатаем, демонстрирующим читателю — в текстологическом смысле — «Кузмина в халате», наконец — не опереточным костюмером. Хотелось бы видеть его, простите, приличным портным, шьющим «мертвому автору» пристойный костюм по фигуре, пусть даже — по моде, но ведь не для маскарада же! Уточню — не гробовщиком, не Прокрустом...

В противовес религиозной (и эстетической — пушкинской, моцартианской) надежде на бессмертие сегодняшняя мечта о «конце истории» предполагает всех закопать, слить с косным, родить обратно — в тот, уже помянутый нами, «бесконечный конец перспективы», который неотступно стоит перед взором ее идеологов. О, даже не о Викторе Ерофееве или Владимире Сорокине — с полными фекалий шалаандами их прозы, с их стилистическим сдвигом утомившегося музейного копииста, заставляющего вдруг конфетных шишкинских мишек иллюстрировать учебник сексопатологии, — даже не о них я говорю; эти вообще промахнулись. Даже не о действительно достойном писателе Евгении Харитонове — более точном, сбравшем в посмертном своем двухтомнике^{*} десятка два Дантов (или — Дантесов?) от «авангарда» и андеграунда, как бы решивших немного потусоваться среди теней. И не об однофамильце его, первом лауреате русского Букера, — какая еще лакмусовая бумажка нужна для определения кислотности наших литературных вкусов! — с квазиархивным его, разыскательским «Сундучком Милашевича...». Нет, — о тех, кто всерьез находится в апогее сегодняшнего признания — даже страшно произнести имена! — о всей нашей вышедшей из подполья культуре, об историческом *промежутке*.

«Опять под Тынянова куролесит», — отметит уставший читатель. Не только, есть тут еще аллюзия. Даже — две.

Первая. В комментариях к подготовленному им совместно с В. Эрлем двухтомнику Александра Введенского М. Мейлах очень доходчиво пишет по поводу названий главок («Где» и «Когда») последнего, иначе не озаглавленного, произведения обэриута: «Заглавия эти... имеют, несомненно, концептуальное значение *Zeitraum*'а, оцененного *sub specie mortis*».^{**} Немецкое слово, у Мейлаха — в

* Харитонов Е. Слезы на цветах: В 2-х кн. («Глагол», 1993, № 10).

** Введенский А. Полное собрание произведений: В 2-х тт. М., 1993, т. 2, с. 201.

значении «пространство-время», переводится так же как «промежутку»; латынь — как «с точки зрения мертвеца».

Вряд ли это наукообразное эсперанто поразило бы нас в другом контексте. Но тут структура издания такова, что оно напоминает практикум по лингвистике, если не по информатике. Исповедуя, видимо, обэриутскую заповедь «Искусство — это шкаф», составители создают даже не шкаф, а метафизическое устройство для хранения информации о Введенском — подлинный гимн архивно-новаторского восторга. Как и иерархию кафкианского «Замка», не только описать, но и познать его невозможно. Скажу лишь, что все предметы и предметики здесь многократно пронумерованы, зафиксированы на осях координат. Есть «произведения» под удивительнейшими нумерами: 37-bis-a, 50-bis (1-3), 51-58... Но весь этот плюшкинский практический структурализм, несмотря на квазихудожественную сложность, оказывается совсем не искусством, а моделью того самого «суб-цайтраума» — банальной мертвецкой. Искусство — если и шкаф, то не тот, что с грохотом вытаскивают на пыльную сцену. Нет, — зеркальный, набоковский, бережно извлекаемый из фургона. В нем отражаются ветви деревьев и небо.

Вторая аллюзия. Есть у Кузмина таинственное стихотворение о *Zeitraum*'e. Оно называется «Добрые чувства побеждают время и пространство» и описывает некую неназванную «вещицу», способную утешать, возвращать прошлое, приближать отдаленных друзей. Загадку расшифровать почти невозможно, а может быть, и не нужно. Но очевидно, что «вещица» эта прямо связана с высоким, духовным — искусством, Моцартом, музыкой... Нам, однако, жителям промежутка, добрых чувств словно не у кого занять. И вот, обратив, видимо, внимание на упомянутые в стихах «продолговатые», по Фрейдю, предметы — посох, флейту, кларнет, устремив взор в некую метафизическую промежность *Zeitraum*'a, А. Тимофеев пишет в своем примечании буквально следующее: «Загадка может быть разгадана путем обращения воображения к сокровенным тайнам человеческого тела».* И тут, как вы сами понимаете, — «конец перспективы»...

А ларчик между тем открывается просто — ибо и не закрыт ни на какие замки. К чему все эти филологические усилия персонажей Крылова! Отгадка проста, она в том, что искусство, душа, память чуть отличаются от неодушевленной и недоброй материи, из которой в любой момент и в любом месте может выпростаться лоуренсовский конец безжизненной пошлости. Отличаются тем, что живут экзистенциальными ценностями и продуцируют их. Нынешняя же филология, тщащаяся заместить собою литературу, не только не в состоянии создать таковые, но и разучивается обращаться с уже созданными — обращаться бережно и разумно.

«Я настаиваю на том, — писал столетие назад наивный мечтатель Ницше, — чтобы наконец перестали смешивать философских работников и вообще людей науки с философами, — чтобы именно

* Кузмин М. Арена, с. 453.

здесь строго воздавалось „каждому свое“ и чтобы на долю первых не приходилось слишком много, а на долю последних — слишком мало. Для воспитания истинного философа, быть может, необходимо, чтобы и сам он стоял некогда на всех тех ступенях, на которых остаются и *должны* оставаться его слуги, научные работники философии; быть может, он и сам должен быть критиком и скептиком, и догматиком, и историком... и моралистом, и прорицателем, и „свободомыслящим“... Но все это только предусловия его задачи; сама же задача требует кое-чего другого — она требует, чтобы он *создавал ценности*».

1994

БАРАХОЛКИ БАХРЕЙНА

Поэтика Евгения Рейна, несмотря на ее внешнюю традиционность, парадоксальна. Быть может, он самый неожиданный из ныне живущих русских поэтов. Но эта художественная парадоксальность кажется мне закономерной, помечающей наиболее значимые точки сегодняшних стилистических метаморфоз. Теперь, когда увидели свет представительное «Избранное» рейновской лирики и цельнокроено-эпическая книга его поэм* (вот вам парадокс первый), изучение неожиданностей «однофамильца» Рембрандта желательно и возможно. По крайней мере, уместны предварительные соображения, которыми здесь и ограничусь.

Предварительные — поскольку о настоящей литературе так сразу ничего вразумительного не скажешь. Чем умней и практичней критик, тем меньше его влекут современные ему живые произведения, скрывающие внутри себя неожиданные объемы. В отличие от гигиенично распахнутых и вылизанных офисов псевдоискусства, любой подлинный поэтический мир — это пугающий лабиринт жилья, венецианский палаццо, исполненный якобы тщетных и якобы частных тайн, рухляди, «сора», или, как говорит наш поэт, «Великого Тлена» жизни. Обозревать здесь нечего, нужно вживаться — мучительно, восхищенно, медленно, долго.

Куда как практичней поухмыляться, присев на вертящийся брокерский (букерский?) или приговский стульчи(а?)к, нежели проникать в нешуточную нору Минотавра, даже и не пытающегося блюсти коммерческие прилипчивые приличия.

(Я все с себя продам и все себе куплю,
Поскольку ничего на свете не люблю,
А только этот хлам, позорище веков.
Ну что поделать, я воистину таков!
Мне нечего ценить и некого жалеть,
Чуть-чуть повременить и вовсе ошалеть —
Разрушить этот мир, раскопать в пыль сортир,
О, тлен, сегодня ты — единственный кумир, —

пишет Рейн в стихотворении «Рынок подержанных вещей в Риме».)

Практичней — да, но вот вопрос — слаще ли? К минотаврам-поэтам идти страшно, но кто ж лучше таких средиземноморских и

* Рейн Евгений. Избранное. М. — Париж — Нью-Йорк, 1992; Предсказание. Поэмы. М., 1994.

звездных («с лазурным мозгом») чудовищ выразит смысл жизни и лирики — ценность жалости, слитую с жалостью к ценности (пускай даже — в парадоксальной интонации отрицания), или иными словами: челове́чи-бы́тью тоску по всегда-умирающей — как Дионис, Адонис, Христос — мировой культуре? Больше того — тоску человеческой двуприродности? Никто. «Она, — писал о поэзии Анненский, — дитя смерти и отчаянья, потому что хотя Полифем уже давно слеп, но его вкусы не изменились, а у его эфемерных гостей болят зубы от одной мысли о том камне, которым он задвигается на ночь...»

Наверное, у эфемерных персонажей Рейна и у тех подержанных «милых вещей», которые поэт стремится перетрогать и поддержать, а в сущности, *поддержать* и «вочеловечить», зубы болят точно так же. Не потому ли, что поэт, исчадие Пасифаи, — лишь сколок, только уменьшенная модель безжалостного киклопа — природы? О, он и не в состоянии быть домашним, ручным, добродетельным!

В шевитовое нутро
Он сует именной «ТТ»,
Шоколадное серебро
Ночью падает в декольте.
Что же будет в конце концов?
Как всегда: ничего и все,
А пока с ним нарком Ежов
Пьет в Алушке «Абрау-Дюрсо».

«„Красота страшна“ — Вам скажут...» Страшна, да глаз вот не отвести... Банальнейший парадокс искусства.

Но строчка из блоковского, Ахматовой посвященного, стихотворения приходит на ум еще и потому, что стоит только начать разговор о поэтике Рейна, как литературные его предки вкрадываются реминисценциями в нашу речь, как бы контаминируют девиз кентаврической этой поэзии — «вочеловечить» «милые вещи».

От Блока — рейновский романтизм, ресторанные переборы городского ромansa; герой, разгуливающий по ночным и нетрезвым питерским улицам; Крестовский, влекущий на Острова Блаженства, проспект; фантазмагорические и криминальные персонажи «поэм», лучше сказать — «вольных мыслей»...

Но блоковский ген поэтики Рейна и так очевиден, поверхностен. Куда занимательней приглядеться к иным ее чертам, унаследованным от Кузмина. Об этой родственной стилистической связи поэт знает — и говорит о ней сам: «Белой ночью, сумрачною ранью / Дешево купили вы меня, / И лежит билетик ваш — гаданье / В книге Михаила Кузмина».

Неважно — что было написано в гадательной записочке, сочиненной барахолочным Калиостро и вынутой морской свинкой под грамофонный мотив Козина. Важней — антураж, а еще важней — то, куда ее, эту записочку, сунули, купив тут же, на Обводном канале, растрепанную книжку никому не нужных стихов. И это подлинная судьба. Ибо Кузмин — один из несомненных учителей Рейна.

От Кузмина — потайные шкафы и подземные ходы стилия; метафоры, разросшиеся до размера стихотворения или «поэмы»; фантазмагория вещного ряда — все эти ликеры «Абрикотины»,

кагоры «Александриты», бамбуковые мундштуки, терракотовые костюмы, наконец, взлетающие над заливом сомовские малиновые ракеты, даже «две родинки на твердом подбородке / и, Боже мой, зеленые глаза»...

Жаль, нет здесь места, чтобы отследить каждый отсыл рейновского «Предсказания» (sic!) к кузминской «Форели...» — то насмешливо-пародийный («А К. Моне, а Э. Мане?»), то тончайше кинематографический, стрекочуще-многокрылый:

Вот только ящик водки у окна.
Мы выпиваем. Боже, Боже правый,
Как вкусно быть живым, великолепно
На черном хлебе натюрморты с салом,
Селедкой и с отдельной колбасой.
Мы говорим, уже оживлены!

Так и хочется — не правда ли? — воссоединить это с кузминским: «Мы этот май проводим как в деревне: / Спустили шторы, сняли пиджаки, / В переднюю бильярд перетащили...»? Главное, что роднит нашего современника с Кузминым, — удивительные модуляции белого стиха, его экстраординарная эмоционально-смысловая емкость, словно подводящая стихи к последней черте, к грани прозы, и как бы заставляющая их балансировать на самом краю поэтически возможного, над пропастью беллетризма и пошлости.

Такая мнимая, по существу, прозаизация, такое странное сращение жанровых признаков превращает рейновскую «книгу поэм» в некое подобие стихотворного пушкинского романа. В то, за что, по нашему постороннему и пристрастному мнению, и следовало бы присуждать Букеровские премии, даваемые обычно за «Иванов Выжигиных» и «Ледяные дома». Вот лучшая проза нашего времени:

«Переходя Садовое кольцо, / я обнял спутницу за плечи, / как бы спасая от автомобиля. / Промчался черный „мерседес“ посольский, / повело бензином и духами, / ночной Европой, музыкой, простором, / артериальной кровью, клокотавшей / в телах и дизелях, венозным смрадом, / соединявшим Рим и Византию, / Нью-Йорк, Варшаву, Лондон и Москву / под безграничным дымом этой ночи. / Свистели поезда на Комсомольской, / и пролетел мотоциклист... <...> По осевой / промчались „Чайки“, мотоконвоиры, / ГАИ и пеленгаторы — Никита / Сергеевич Хрущев спешил на дачу. / Мы переждали их и перешли кольцо».

Но одно дело — унаследованные стилистические признаки, совсем иное — жизнь. Именно на фоне блоковской и кузминской поэтики особенно зримо индивидуальные и, если угодно, исторические особенности овеществленного и воплощенного универсума Рейна — «сущего» и одновременно «несбыточного». Поэзия Рейна — закат ампира, а термин «ампир» — производное от слова «империя». Как и его сверстники Бродский и Кушнер, Рейн — последний певец Империи. Даже — творец Империи, ибо если она где-либо еще существует, то прежде всего — здесь, в лирике.

С переживанием — изживанием? пережевыванием? — ее в определенном смысле связана и свойственная поэту «прозаизация» стиха, стихопроза, возникающая вследствие замещения — как не-

реализованное желание слить «империю» и «свободу», «волну и камень», повенчать наконец «розу белую с черною жабой».

У Ходасевича есть знаменательная строфа, цитирование которой обрывают обычно на первой строчке: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку». Нечто подобное, думаю, мог бы сказать о себе и Рейн, заброшенный два десятилетия назад в лауреатско-буддийскую вакханалию высотной столицы, в эпицентр пышного и соблазнительного умиранья империи, в амфир пастернаковских «ЗИМов», «ЗИСов» и «татр», — заброшенный, как он пишет в одном из стихотворений, «тайным агентом» петербургской, то есть не-амфирной, классицистической лирики.

Рейновская диверсия состоит в том, что он как бы взорвал изнутри алебастровые статуи позднесоветской поэтической метрополии — и тем самым, по сути, поэзию эту оправдал, привил и ее, ущербную, к пушкинскому побегу, дотянул «младшую линию» до высоты «старшей». Вся эта линия — от Багрицкого до Гандлевского, от Смелякова до Кублановского — должна быть Рейну метафизически благодарна: он залог ее литературного будущего.

Достаточно, кажется, заглянуть в «Середину века» Владимира Луговского с ее «Эфемерами», «Токаем 12», «латышом в пальто реглан» — со всем необратимо алкоголическим, но жадным до упоительной жизни безумием позднеримского всадника, — чтобы еще более уточнить генезис рейновского стихоромана. То же самое, кажется, изобилие столичного гастронома, советско-барского Рождества, крымского (вот-вот, имперского!) шампанского погреба... Но и не то. Ибо к дичку поэтов-рубак привита петербургская роза. А потому — нюанс: и по пути вроде бы Рейну с этими жизнелюбцами и рубахопарнями, да табачок врозь. Недаром в «поэме» «Кабинет» Рейн, хоть и замороженный красотой разбойничьей и разбойничающей жизни, не может не расквитаться с тем же Поленовым-Луговским:

О, Поленов,
я не хочу столь позднего суда, нелепого,
твой сын родной и пылкий, я все, что мог,
приял из рук твоих,
но именно сыновнее зазнайство
мне говорит: «Поленов, ты не прав!
„Поэзия есть Бог в святых мечтах земли“».
И прав
Василь Андреевич Жуковский... <...>
Покойся с миром, добрый Клим Поленов,
ты сделал все, что мог, — ты проиграл.

А Рейн выиграл. Ибо, в отличие от священных тельцов литературно-обжорного ряда соцреализма, он — полутелец, Минотавр, звездный Астерий. Он знает: «Самый сильный наркотик — жизнь как таковая». Но он знает еще: поэзия не исчерпывается жизнью; она, быть может, прекраснее зримого и осязаемого мира; она, возможно, — неискаженное отражение Божества.

ИГРЫ С ЛЮБОВЬЮ

Книжные магазины нынче напоминают кондитерские... Имбирное и литературное слово «кондитерская» может, однако, исказить мысль. Ни Вольфа, ни Беранже, ни колониального аромата корицы, ни мавританского черного дерева — ничего этого, конечно же, нет. Только ничем не пахнущий отсек супермаркета, уставленный пестрым целлофанированным картонажем. На оболочках, словно пародируя платоновский мир идей, изображены ожидаемые «содержания»: вот идея «молочного шоколада с арахисом», вот — «женского романа» или «эротического бестселлера».

Как бы ни называлась коробка — «Жеребец» или «Вечный зов», дизайн всегда одинаков: полуфотографический полунагой культурист полуобнажил полурисованную конфетную фотомодель. Внутри упаковок — такая же скучная и бесстрастная пустота, что и снаружи. Наглотавшись азота западного масскульта, мы наконец догадались, на чем играли соцреалистические эпопеи — «Угрюмрека», «Тени исчезают в полдень»: на плачах богатых.

Играли, ибо всякая литература — игра. Бульварная беллетристика — шулерская игра в ценности, игра в любовь. Высокая проза — а к ней и принадлежат романы Фаулза и Гомбровича* — тоже игра, но игра с ценностями, музыкальная и гармоническая. Любопытно, что лейтмотивом обеих книг оказываются интеллектуальные игры с любовью: страсти героев разыгрываются некими почти всеильными персонажами — своего рода режиссерами, волшебниками или, как сказал бы Набоков, пуппенмейстерами-кукловодами, ставящими рискованные спектакли. Прием — в литературе известный, восходящий к древнегреческому еще «богу из машины». И при всей своей несомненной художественной новизне оба произведения кровно связаны с традицией классического европейского «романа воспитания».

Книга выдающегося английского прозаика Джона Фаулза (род. в 1926 г.), хорошо знакомого русскому читателю по романам «Коллекционер», «Женщина французского лейтенанта» и повести «Башня из черного дерева», вышла в 1966 году и называется в подлиннике «The Magus». (Отмечу, что выбранный переводчиком вариант «Волхв» представляется мне не вполне удачным — из-за отчетливого раннехристианского оттенка этого слова.)

* Фаулз Джон. Волхв. Перевод с английского Б. Кузьминского. М., 1993; Гомбрович Витольд. Порнография. Перевод с польского С. Макарецва. М., 1994.

Повествователь, молодой англичанин Николас Эрфе, отправляется, в качестве школьного учителя, на греческий островок Фракос, где перед его взволнованным взором разворачивается череда неожиданных и таинственных событий. Мнимые прояснения ситуации, двусмысленные объяснения людей, окружающих Николаса, сменяются все новыми непредвиденными загадками. Герой оказывается погруженным в грандиозный спектакль, включенным в магический театр, которым руководит некий Кончис, человек с необычными возможностями и темным прошлым. Фантасмагорическая по своему масштабу и утонченности инсценировка Кончиса рассчитана как будто на одного зрителя — самого Эрфе. Розыгрыш проникает в самые интимные и глубинные сферы его личности, ищущей прояснения и разгадки происходящего... Увы, все пути обречаются тупиками, а полной ясности нет и в конце книги.

Ее, впрочем, и быть не может. Роман Фаулза — развернутая метафора о блужданиях человека в мире, о человеческих поисках бога. «Если и искать связную философию в этом... — пишет в предисловии романист, — то искать в отвергнутом заглавии, о котором я иногда жалею: „Игра в бога“. Я хотел, чтобы мой Кончис продемонстрировал набор личин, воплощающих представления о боге... — об абсолютном знании и абсолютном могуществе».

«Волхв» — не только самая объемистая, но и самая емкая, самая философичная книга Фаулза: нельзя не заметить ее удивительного, вовсе не подражательного, подобия другой философско-метафорической эпопее XX века — «Волшебной горе» Томаса Манна.

«Порнография» поляка Витольда Гомбровича (1904 — 1969), прожившего вторую половину жизни в Аргентине, вышла в свет чуть раньше «Волхва» — в 1960 году. Кроме всего прочего, эти романы объединяет трагическое мироощущение послевоенной эпохи, сакраментальный вопрос — возможно ли писать о любви «после Освенцима»? Вспомним еще набоковскую «Лолиту», опубликованную в 1955-м: разве не тот же вопрос решается — и как решается! — на ее страницах...

Место действия книги Гомбровича — Польша периода оккупации. Повествователь, «пан Витольд», и его alter ego, «пан Фридерик», проводят некоторое время в глухом поместье. Они — сопоставовщики все той же «игры в бога». Объекты игры — девушка Геня и юноша Кароль. Цель же ее — куда более недвусмысленная и кровавая, чем у Фаулза, — «аромат девичьего преступления, юношеского греха». Нет, вовсе не только греха первородного, но и греха Каинова — греха убийства.

В финальной сцене спектакля — три трупа: подпольщика Семииана, приговоренного к смерти товарищами (явная оглядка на «Бесов» Достоевского) и убитого женихом Гени, Вацлавом; Вацлава, подставившего свою грудь под нож Кароля; наконец — юноши Юзека, зарезанного паном Фридериком уже из чистого эстетизма.

Три трупа — и нежно взявшиеся за руки невинные грешники. «Я посмотрел на нашу парочку. Они улыбались. Как обычно улыбаются молодежь, попав в щекотливую ситуацию. И на мгновение они и мы, в нашей катастрофе, посмотрели друг другу в глаза».

Так, согласно Гомбровичу, в катастрофическом мире встречаются смущенные взгляды человека и бога...

Жизнь, при всей таящейся в ней прелести, — тяжелое испытание. Но читать нужно все-таки трезвые и настоящие книги, рассказывающие об этой малопонятной субстанции, а не глушить и без того слабое человеческое сознание разноцветными ликерами дурной беллетристики.

1994

ПОЭТ ЭМИГРАЦИИ

Георгий Владимирович Иванов, родившийся 29 октября 1894 г. в Студенках Ковенской губернии и умерший 26 августа 1958 г. в богадельне городка Иер-ле-Пальме («богопротивного Иера» — говорил он), близ Ниццы, был, без сомнения, самым замечательным поэтом эмиграции. Надо бы уточнить, поскольку сразу вспоминаются имена Цветаевой и Ходасевича: был таковым в последние два десятилетия жизни.

Конец 30-х, 40-е и 50-е — период непререкаемого понтифика Иванова в западной русской поэзии, время непогрешимости сформированного им вместе с Георгием Адамовичем стиля «парижской ноты»: стиль, как и положено, был и уже и мельче собственно ивановской поэтики, светил ее отраженным светом.

И хотя оппозиция Иванову существовала всегда, в 1939 году у «белых» («белых» — в существенном смысле) не стало тяжелых фигур: Ходасевич умер; Набоков, переселившийся в англоязычную литературу, поостыл к русским делам Парижа. Правдоподобный ответ на вопрос о приоритете в искусстве непременно ретроспективен: чем ретроспективней — тем и правдоподобней. Но с Ивановым просто — у первого поэта эмиграции нет сколь-нибудь значимых конкурентов...

А теперь давайте отбросим отработавшее слово «первый» (невелика радость — умереть в доме для престарелых) — и получим искомое: *поэт эмиграции*.

Ни Цветаева, ни Ходасевич, ни, тем более, Бунин и Мережковский подлинными писателями эмиграции не были. Эмиграция имела для них ситуационный, едва ли не бытовой характер — характер вынужденного поступка, житейского случая. Дело здесь, несмотря на минимальную, например — с Цветаевой, разницу в возрасте, — в смене литературных поколений.

Для литературного поколения Георгия Иванова понятие «эмиграция» утратило случайно-ситуационный оттенок, стало объемным и всепоглощающим, наполнилось онтологическим содержанием. Иванов — поэт *эмиграции* как формы существования, как бытия. *Эмиграция* для него имманентна жизни: она и есть окружающий мир, в котором и нужно искать смысл — отыскивая его или не находя. Лежащее же за пределами *эмиграции* — трансцендентно, потусторонно.

Легко заметить: мир Георгия Иванова абсолютно подобен миру другого великого эмигранта — Набокова, «унесшего Россию» с собой, а точнее — в себе, и всегда верившего: вернусь — метафизически, книгами. Один мир, разница только в том, что Набоков

находит ему внеположное оправдание и верит в существование трансцендентного, а Иванов не верит и не находит:

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России.
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря,
Только звезды ледяные,
Только миллионы лет.

Хорошо — что никого,
Хорошо — что ничего,
Так черно и так мертво,
Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,

Что никто нам не поможет
И не надо помогать.

(1930)

Вся семантика этого страшного, гениального и чрезвычайно характерного стихотворения начисто отвергает любые попытки его ситуационного, скажем — политического, прочтения. Речь тут идет не об убийстве в Ипатьевском доме, а о смерти без воскресения. Понятно: если *эмиграция* — зримый посюсторонний мир, то *Россия*, синонимичная *Царю* (с прописной буквы) и *Богу*, — потусторонний мир души и бессмертия. Россия — душа, но ее, согласно Иванову, нет. Нет и бессмертия. Нет рая.

Нетрудно представить себе, как в таком контексте воспринимался, например, самоубийственный отъезд Цветаевой в СССР — в несуществующую Россию...

Хочется, конечно, солидаризоваться с осмысляющим универсум Набоковым, но и от ивановского — ледяного, пронзительного, математически выверенного — атеизма не запахнуться. Почему? А потому, что само искусство экзистенциально, то есть состоит из жизни и смерти одновременно. Моцарт, на самом деле, неотделим от Сальери; ядовитая алгебра рефлексии — от играющей гениальности интуиции. В простой констатации: «„Моцарт и Сальери“ — Пушкин» — больше правды, чем кажется. Для наглядности я бы заменил союз в названии козлиной песенки знаком сложения, а тире — знаком равенства.

Принято возводить генеалогию Иванова к лермонтовскому полному романтизму, но можно — и к пушкинской целокупности и «симфонии». С чем уж никак не соглашусь, так это с бытующим мнением о сверхобычной неоднородности ивановской лирики: в Петербурге и Петрограде он был-де щелкопером Жоржиком, занимавшим себя акмеистским чистописанием, а в Париже, пострадав, сделался гениальным поэтом. Нет, он всегда был поэтом *эмиграции*, только сперва эмигрировал из натуральной России в рафинированную культуру, а потом — в предначертанную ему экзистенцию.

Вот стихи 1921 года — так ли уж они несоотносимы с настроениями его позднего творчества?

Осенью, когда туманны взоры,
Пуганица в мыслях, в сердце лед,
Сладко слушать эти разговоры,
Глядя в празелень стоячих вод.

С чуть заметным головокруженьем
Проходить по желтому коври,
Зажигать рассеянным движеньем
Папиросу на ветру.

Иванов — поэт в высшей степени цельный, гармоничный и правильный. «Правильный» означает здесь — удивительно точно попадавший в такт стилистическим ожиданиям времени. Владимир Вейдле высказал в свое время пронизательнейшее соображение: «серебряный век» вступил в «золотую фазу» в 1910 году, когда вся наша поэзия стала двигаться в некоем «фарватере», ограниченном (так Вейдле и понимает — гранитом Невы), с одной стороны, поэтикой Анненского, с другой — Кузмина...

Георгий Иванов, подозреваю, занял в указанном русле абсолютного срединное, равноудаленное от берегов положение. Он — идеально равновесный поэт: в нем как бы полностью прореагировали и взаимонейтрализовались щелочь и кислота — Анненский и Кузмин. В нем все спиралевидно вернулось к — тоже водянистому — Блоку.

В сравнении с Блоком ранний Иванов — сельтерская водичка, конечно. Но лед — результат замерзания H₂O, форма ее эмиграции. А уж кристаллической соли позднему Иванову, написавшему как-то о «скрипящей в трансцендентальном плане» телеге, не занимать.

И вот этот нигилист возвращен в Россию. Сперва — однотомником, подготовленным Н. Богомоловым и вышедшим в серии «Из литературного наследия» (1989). Теперь — и трехтомником, составленным Е. Витковским и В. Крейдом.* Но оглянувшись вокруг, сможем ли мы твердо сказать: язвительное неверие Иванова посрамлено? Увы, рая здесь, как будто, не наблюдается...

Объемистое, почти двухтысячестраничное, издание достаточно представительное. В первом томе дан свод стихотворений, куда не вошли лишь стихи раннего периода — в том числе и опубликованные поэтом в книгах 1911 — 1916 годов, но не включавшиеся им позже в итоговые сборники.

Второй том составила проза — не лучшая, за исключением предэкзистенциалистского и новаторского «Распада атома», часть ивановского наследия: роман «Третий Рим», «Книга о последнем царствовании», рассказы и очерки.

В третьем — причудливая, эгоцентричная и донельзя необязательная мемуаристика, варьирующая зачастую несогласующиеся между собой описания одних и тех же событий: «Петербургские зимы», «Китайские тени», мемуарные очерки. Завершается том избранными: литературно-критическими статьями.

* И в а н о в Георгий. Собрание сочинений: В 3 тт. М., 1994.

Наследие Георгия Иванова никогда и нигде до сих пор не собиралось в таком объеме: в отличие от Гумилева, Ахматовой или Мандельштама, хорошо освоенных западной и эмигрантской славистикой, Иванову в этом плане не повезло. Поэтому трехтомник, несомненно, — настоящий подарок ценителям поэзии и высокой литературы. Но, при всей искренней благодарности составителям, комментаторам, редактору (В. Кочетову) и издателям, вынужден сказать несколько неприятных фраз.

Читатель, обратившийся к научному аппарату издания, столкнется, думаю, с определенными трудностями и неясностями. Оставим, однако, эти вопросы на суд практикующим ивановедам — тем более, что ждать долго, видимо, не придется: склонность филологов к взаимным разборкам общеизвестна. Но вот одна из текстолого-комментаторских неполадок просто чудовищна. Она демонстрирует пугающую степень невнимания и нелюбви к поэзии, свойственных, оказывается, людям, которые поэзию профессионально исследуют и комментируют.

В статье «Поэты и поэзия» (текст ее воспроизводится по парижскому журналу «Возрождение») читаем: «Каждая строчка Кленовского (заметный поэт второй волны эмиграции. — А. П.) — доказательство его „благородного происхождения“. Его генеалогическое древо то же, что у Гумилева, Анненкова, Ахматовой и О. Мандельштама».

Детская задачка: из четырех перечисленных имен выбрать одно, не укладывающееся в смысловой ряд... и исправить журнальную опечатку. Куда там! Профессор университета Айова-сити Вадим Крейд не может удержаться от следующего фантастического комментария: «Анненков Юрий Павлович (1889 — 1974) — художник-график, портретист, мемуарист».

Исследователь писателя Б может, конечно, не знать о существовании писателя А, но странно, что г-ну Крейду никогда не попадалось на глаза знаменитое ивановское стихотворение 1954 года, которое другой комментатор, Г. Мосешвили, справедливо называет «программным». Вот им и закончу:

Я люблю безнадежный покой,
В октябре — хризантемы в цвету,
Огоньки за туманной рекой,
Догоревшей зари нищету...

Тишину безымянных могил,
Все банальности «Песен без слов»,
То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев.

ЦАРЬ-КНИЖКА

Вес: три с лишним кг. Габаритные размеры (в картонном футляре): 300 x 220 x 55. Суперобложка. Приложен плакат — очень странный, надо сказать, с витающим в облаках скелетом Пегаса. Перед титулом вклеен «сертификат призового розыгрыша», снабженный «отрезным талоном» и украшенный гравюрками à la Biedermeier, напоминающими о казначейских билетах Российской империи или о чугунных Меркуриях с фасада Елисеевского магазина — о союзе труда и капитала. Смесь фальшивого бидермайера и залежалого модернизма, представленного «видеомами» А. Вознесенского, придает особый нуворишский шик внешнему виду изделия, которое несомненно будет отмечено одной из полиграфических премий. Цена — разумеется, свободная и изменчивая, но живо ассоциирующаяся с размерами месячных пенсий знакомых старушек. Но на то и «сертификат»: кроме возможности мусических наслаждений покупатель приобретает еще и прагматическую мечту... Название — по-детски эгоцентричное: *Евгений Евтушенко. Стифы века...**

Таковы исчерпывающие, на мой взгляд, тактико-технические характеристики Царь-книжки, дополнившей собою вернисаж наших национальных диковин. Царь-пушка так и не выстрелила, Царь-колокол так и не зазвонил. В равной мере и функциональность Царь-книжки кажется мне крайне сомнительной. Того, чего мы вправе ожидать от книги — «источника знаний», если угодно, или источника эстетических удовольствий — в Царь-книжке мы с вами не обнаружим.

Проблемы начинаются с экстерьера, с полной неясности — как ею, евтушенковской суперкнигой, пользоваться — в чисто физическом, в чисто физиологическом смысле? В руках держать — титанический труд, положить на колени — больно... Издатели, — а им, подозреваю, грезился хрупкий отрок, вдумчиво склонившийся над предательски отвсечивающими мелованными страницами, — не догадались снабдить фолиант еще и прочным попитром, что было б весьма кстати.

Это ведь не Британская Энциклопедия, которую никто никогда не читает насквозь, а стихи. Стихи же, сообщу по секрету, в читальном зале воспринимать вообще нельзя. Они необходимо требуют одиночества и раскованной позы, о чем знали поэты

* ...Антология русской поэзии XX века. Минск — М., 1995.

прошлого (Пушкин: «Зорю бьют... из рук моих / Ветхий Данте выпадает...», Анненский: «Всё, — но только не глядеть / В том, упавший на колени...»), но словно не догадываются нынешние...

Я вовсе не к формальной стороне дела пристаю, а к существенной. «Строфы века» не соответствуют гештальту стихотворной антологии, нашему ожиданию. А как жить без гештальтов? Вам, например, говорят: «Вот стул, садитесь, пожалуйста». Но то, что вы видите перед собой, — вовсе не стул, и сесть на *это* невыносимо...

Царь-книжка создана не для домашнего/дачного одиночества. Но и не для читального зала, поскольку читатель, мужественно добравшийся до публичной библиотеки, вне всякого сомнения, предпочтет иные, более представительные и квалифицированные, более содержательные и полезные в качестве «источника знаний», издания стихов. Но тогда для чего эта неупотребимая «вещь в себе», этот «арте-факт» евтушенковского самовыражения? Только для самовыражения? Ведь с какой бы стороны мы ни подошли к диву гигантомании, какой бы аспект ни попробовали рассмотреть — за исключением именно очень понятного аспекта составительских и книгоиздательских амбиций — недоумение наше не исчезает.

Признаюсь чистосердечно: не люблю антологий. Они омертвляют реальный, живой и изменчивый, мир искусства, тщатся его расчлениить, «подморозить» и засушить. Популяризаторский и педагогический подходы к поэзии, как мне кажется, зло — пусть даже необходимое. Но необходимое зло должно быть, по возможности, меньшим. Поэтому антологии пристало быть скромной.

Слово «антология» происходит от греческого «собирать цветы». Что есть результат такого занятия? — Букетик, букет, кошница со срезанными растениями, мнимая радость на день-другой. Кто не знает, куда отправляется эта непрочная, убитая красота, простояв в вазе несколько суток? — В мусорное ведро. Наивно думать, будто подведенный Евгением Евтушенко стихотворный итог века — даже если он больше похож на сеновал, нежели на венок, — сколько-нибудь долговечнее.

Дело в том, что остановленное, срезанное стихотворение, — стихотворение самое гениальное, но извлеченное из подлинного живого контекста и помещенное в рукотворный и чужеродный коллаж, — это мертвый цветок. Точно так же, как и цветы, стихи бывают трех категорий — живые, мертвые и бумажные. Точней: настоящие и искусственные. Но здесь есть одна тонкость, которую не следует упускать из вида: цветы настоящие, кажущиеся подчас мертвыми, на самом деле бессмертны. Сошлюсь на лирический первоисточник, в данном случае — на Анненского:

И, взоры померкшие нежа,
С тоской говорили цветы:
«Мы те же, что были, всё те же,
Мы будем, мы вечны... а ты?»

Это словно блоковская «Незнакомка» и пастернаковский «Марбург» вопрошают какого-нибудь сорвавшего их составителя антологии.

Мы срезали в нашем саду фиалку и розу, прибавили к ним есенинский василек, и хлебниковский репейник, и бумажный цветок — текст, скажем, Александра Балина, с его графомански безумной, но, Ваша правда, Евгений Александрович, с отрочества застрявшей в мозгу строчкой — «Четыре тыщи голых мужиков»... Поставим все это в вазу. А через год — глядь: и фиалка, и роза, и василек, и репейник — все на своих природных и законных местах, в саду, в поле, в канаве... Нет только нашего с вами букета. И искусственного цветка. А ежели засохшее и покрытое паутиною нечто и стоит еще на шкафу, то этот скелет Пегаса ничего, кроме досады и неприязни, вызвать не может, — как, например, «День поэзии» двадцатилетней давности.

Вот-вот, «Строфы века» всюю своей эстетикой и структурой странным образом напоминают такой приснопамятный «День поэзии», только расширенный на размер столетия. Кстати сказать, тем эта книга и занимательна.

А любопытна она прежде всего как представительное собрание второсортной, условно говоря — плохой, советской (антисоветской) поэзии середины и второй половины XX века — всего того, ради чего точно уж не пойдешь в Ленинку или Публичку, не станешь перелопачивать пыльные залежи соцреалистической и эмигрантской периодики. Любопытна — как собрание образчиков отработанной и пустой стихотворной породы. В самом деле! — Ахматову, Кузмина, Мандельштама, Багрицкого (да и многих других) мы почитаем и без помощи Евушенко; они все равно выветрятся и ускользнут из «Строф века», словно живые цветы — с простоявшего год кладбищенского венка, а вот пластмассовые розыны куда не денутся, там и останутся.

Будущие историки литературы, думаю, поблагодарят составителя за созданный им дайджест неживого, за его старательский труд по выбиранию наиболее жизнеподобных рукотворных псевдорастений. Вкус Евушенко отличается поверхностностью, вернее сказать — феноменологией, что и способствует, между прочим, отмеченному нами достоинству антологии.

Эстетика Евушенко демократична. Для него важна феноменальная, внешняя, а не ноуменальная, внутренняя, сторона художественного произведения. Ему нравится броское и сразу видимое. Он игнорирует тот факт, что подлинные стихи сокрыты, ноуменальны, что их тайна познается не сразу, не всеми и не всегда, что тайна эта зыбка и изменчива — и наше сегодняшнее понимание той или иной строки не равно завтрашнему и вчерашнему.

Иногда кажется, что Евушенко собирает и не сами стихотворения, со свойственными им смысловыми объемами, а их имиджи, их полые оболочки. Подчас для него важны просто имена и фамилии знаменитых и интересных людей, чьи невзрачные строчки выступают тогда как оправдание присутствия этих имен на страницах «Строф». Так обстоит дело, например, со стихами Ильи Кричевского, — и это, каюсь, кажется мне профанацией — и антологии, и памяти трагически погибшего во время «августовского путча» юноши.

При таком подходе среди океана отечественной опубликованной и неопубликованной графомании действительно отыскиваются

очень забавные, чем-то влекущие к себе псевдопоэтические феномены. «Четыре тыщи разгулых мужиков». Или история о том, как мужик (опять-таки!) разрубил топором совращавшую его русалку: бабье в море кинул, а рыбье по-хозяйски «до дому попер» (Виктор Максимов). А вот еще «трогательные, грустно смешные» стихи детской писательницы — «Я раздеваю солдата...», заканчивающиеся понравившимся нашему составителю пацифистским признанием: «Я их раздела бы всех» (Марина Бородинская)... Ох, талантлив и хитроумен русский народ! И остроумен! Но поэзия все-таки не анекдот и не острословие, а нечто иное.

Нелепо спорить о дальнобойности Царь-пушки. Столь же нелепо предъявлять составителю «Строф века» какие-либо претензии по содержанию и объему подборок тех или иных поэтов, изумляться и вопрошать: почему так ничтожно представлены Иван Бунин и Вячеслав Иванов, при том что пугающе много не только Волошина и Багрицкого, но даже Агнивцева, Оболенева и Дона Аминадо (поэты-фельетонисты у Евтушенко в особой чести)? Ответ прост: по составительской прихоти, справедливо провозглашенной инструментом отбора в евтушенковском предисловии.

Справедливо, ибо любая выборка — плод прихоти выбирающего, писание вилами по воде, гаданье. Говоря проще — частное дело выборщика. Может быть, Евтушенко предпринял некое компенсационное самоутверждение за счет русской поэзии XX века — в причинах этого пусть разбираются психоаналитики, но один факт представляется мне неоспоримым: перед нами — чрезмерное тиражирование и неадекватное навязывание обществу личного и весьма далекого от объективности взгляда.

Но даже не это, право же, отвращает меня от фолианта создателя «Братской ГЭС», а трогательное желание составителя защитить самую толстую свою книгу от любой критики, утратить потенциального рецензента, если таковой, не дай бог, версифицирует или когда-либо версифицировал: «...эта книга, надеюсь, будет не менее ошеломляющим открытием не только для юных читателей поэзии, но и для многих, собаку съевших в этом деле знатоков. Наверняка я вызову недовольство многих живых авторов и моим выбором, и количеством строк, и комментариями и смертельную обиду тех, кого я не включил вообще. Предоставляю им полное право включать или не включать меня в их антологии (если, конечно, они найдут время для их составления)...» С чего вдруг такая априорная обида на «живых авторов»? Зачем такое щедрое самоотвержение?

«Научный редактор» издания (кавычки здесь не несут иронического оттенка, а поставлены для точности определения) Евгений Витковский, тоже торопящийся упредить и диффамировать грядущего оппонента («Суди меня, судья неправедный!», к тому же еще и уверяет читателя, что перед ним вовсе и не антология, как напечатано на титульном листе, а «книга для чтения», — и предусмотрительно устраняется от всякой ответственности за «вкусы составителя».

И я его понимаю. Стоит лишь заглянуть в составительское предисловие, смущающее фантастическим эгоцентризмом и неожиданной глухотой к слову, где «элегантные *строители* (курсив

мой. — А. П.) башни из слоновой кости, пахнувшие духами „Коти“» сменяются «кусочками русского национального духа». «Лермонтов, — пишет поэт-составитель, — родился не от женщины, а от пули, посланной в сердце (sic! — А. П.) Пушкина». Ну и так далее. Точно таков же и уровень «комментариев» — составительских врезок к стихотворным подборкам.

Что еще можно сказать? Царь-книжка, конечно, — клад. В ней много золота и серебра, еще больше вышедших и пока не вышедших из употребления банкнот, есть фальшивки... Между прочим, биметаллическая метафора заставляет с тревогой подумать о нынешнем состоянии русской поэзии. И неслучайно заключительные разделы «Строф века» — самые смутные и подозрительные. Но ведь так и должно быть.

Лет через пятьдесят эти финальные главы можно будет сравнить с более или менее успешным опытом Ежова-Шамурина. А пока пусть стоит. Никому ж не мешает, ни в кого не стреляет.

КОНЕЦ ШТИЛЯ: ПАРАМОНОВ

1

Новое — это хорошо забытое старое. Верней — плохо понятое. Старый мастер дает уроки новому художнику. А тот, увы, зачастую материал не усваивает — и тогда напоминает нам рекламного рыжего телетроечника с его «херши-колой» и «вкусом победы». «Постмодернизм был всегда, — уверяет Борис Парамонов, — но лишь санкционировался в определенные эпохи».* Нетрудно и согласиться: всегда был. Но что значит — санкционировался?

Для Парамонова постмодернизм — нечто «веселое», немислимое в условиях торжества «серьезной», репрессивной культуры, под гнетом цензуры. Мне же, признаюсь, самой что ни на есть «постмодернистской» книгой кажется «Второе рождение» Пастернака, сборник 1932 года. Прочтите эти стихи непредвзято — и вы не только увидите «концептуалистичность» пастернаковской поэтики эпохи «великого перелома», но и отыщете здесь все ныне канонизированные приемы постмодернизма.

Вот Пастернак неулыбчиво пародирует пушкинские «Стансы», превращая символы и сравнения в лишенные содержания «концепты», нагнетая спасительное и обесмысливающее косноязычие:

Столетье с лишним — не вчера,
А сила прежняя в соблазне
В надежде славы и добра
Глядеть на вещи без боязни.

«Сила», «слава», «добро», «вещи» (даже: *вещи-добро!*), не говоря уже о «в соблазне в надежде», — нагромождение отнюдь не случайное, стилистически значимое. Каждое слово как бы стремится снять с себя смысловую ответственность, взвалить ее на плечи соседних... Или вот другое стихотворение — «Волны». Посвященное якобы «доброму бандиту» Николаю Бухарину, оно — со всей определенностью закавказских акцентов — адресовано иному, более кроваждному пахану.

И такова вся книга: что ни слово, то оговорка, подмена, маска, двусмысленность «Колеблющийся», согласно Тынянову, «признак значения» стихотворного слова чудовищно разрастается, развопло-

* Парамонов Б. Конец стиля. Постмодернизм. — «Звезда», 1994, № 8, с. 191.

щая слова до зыбкого колыхания призраков, привидений... «Любить иных — тяжелый крест, / А ты прекрасна без извилин...» Тут даже не в квазиобэриутских, олейниковских каких-то, «извилинах» дело, а в пугающе полном, почти шаблонном, структурном подобии этих строк процитированному выше началу пастернаковских «Стансов».

Все подобно всему и все обесценено — как на омерзительном карнавале, в угрожающей буффонаде. Столетия и эры равны полым значкам азбуки, а история прикидывается сравнительным структурализмом: «И те же выписки из книг, / И тех же эр сопоставленья».* Строчка «В дни съезда шесть женщин топтали луга», устрашая числительным и аллитерацией, еще и подмигивает съезду Советов, стихотворение «Красавица моя, вся статья...» — Колонному залу...

Перед нами — поэтика ускользания, вальсирующая и жуткая — точно музыка Шостаковича, ей современна. Она — постмодернистична, ибо постмодернизм и есть стиль ускользания. Сопоставленья же «Второго рождения» и произведений сегодняшних постмодернистов позволяет, думаю, увидеть исток и природу этого стиля, как бы выскальзывающего из обыденных эстетических пальцев. Позволяет понять — какова же должна быть «санкция» на его выход из латентного, скрытого состояния.

Санкция напрямую связана с проблематичностью высказывания, а сам постмодернизм в этом смысле есть следствие неоторимого желания высказаться — говорить-говорить, когда сказать либо совершенно нельзя, либо совершенно нечего. Пастернаку — было нельзя, Тимуру Кибирову, похоже, — нечего, но и то и другое может быть понято как открытая форма постмодернизма. И если в латентном виде он — тютчевское «Молчи, скрывайся и тай», то в явном — мандельштамовское «Читателя! советчика! врача!». Крик, обращенный к весьма подозрительным *советчику* и *врачу*, не свидетельствует, конечно же, о добром здоровье. Постмодернизм санкционируют неполадки в иммунной системе.

Постмодернизм — болезнь, требующая врача. Забегая вперед, замечу: терапевта, на мой взгляд, а не психоаналитика... Любопытно, что до предела «умничающая», избыточно философствующая, постоянно окликающая то Поликлета, то Канта, то Гегеля пастернаковская книга 1932 года как бы предсказывает и знакомые нам сегодня «концепты» идеологического обеспечения этого заболеванья искусства, образность его нынешней культурологии. Вот впечатляющая картинка:

В конце, пред отъездом, ступая по кипе
Листвы облетелой в жару бредовом,
Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью,
Налет недомолвок сорвал рукавом.

* Ср. у Анненского в стих. «Сестре»: «Слов непонятных течение / Было мне музыкой сфер... / Где ожидал столкновения / Ваших особенных р...»

И осень, дотоле вопившая выпью,
 Прочистила горло; и поняли мы,
 Что мы на пиру в вековом прототипе —
 На пире Платона во время чумы.

Тут, в этом горячечном описании, можно при желании разглядеть и «конец истории», и «литературный музей», и «свалку культуры», и «стирание тайн», и грядущее-де беззапретно-бесстильное «прямоговорение», и «цитатность», и иронию концептуализма... Правда, если бы Пастернак в действительности обладал отстоявшимся и остывшим менталитетом концептуалиста, он бы, осмелев вообразить, чуть пережал: поставил бы «Плутона» вместо «Платона», остранил бы, по причине внезапно нагрянувшей глухоты, рифму — «в вековом *прототипе*»...

И невозможно здесь удержаться от какого-нибудь штампа, сиречь «концепта», вроде того — об истории, перерождающейся всякий раз из трагедии в грёзофарс; о дважды рождающемся событии...

2

Борис Парамонов и занимается как раз культурологическим обеспечением постмодернистского «прототипья», толкованием его ситуации и ее предпосылок. Склонный к фрейдизму, он был бы, подозреваю, не прочь поправить нас здесь Юнговым «архе-». Но «прото-» — не от проточно-изменчивого ли *Протея*? — выразительнее и точнее соответствует иллюзорности художественной практики и эстетики модного стиля. Эстетика постмодернизма — протейческая, если не хамелеонская: лишь протяни к ней руку — и она тотчас же прикинется неэстетикой, как и сам стиль — нестилем.

Протейчна потому и парамоновская культурология — реализующая, если сказать о ней в двух словах, увиденную нами поэтическую картинку в манере высокоинтеллектуального фарса: кругом — чума, но из радиоприемника или с типографской страницы нас с вами одаривают пассароттиевскими и архимбольдиевскими плодово-ягодными коллажами, ослепительными и жутковатыми псевдодействиями маньеризма, комментаторским метафизическим паром, пиром эфира, пиром духа. Видит око, да зуб неймет...

Борис Парамонов — писатель не только яркий и пронизательный, но — хотя сам он и называет моду и стиль реликтами российского провинциального самосознания — модный и стильный. Даже манерный.

Он — не столько мыслитель, сколько артист, пользующийся философскими аксессуарами для создания чисто драматургических, художественных эффектов. Читая его эссе, — а о веренице парамоновских «философских комментариев», опубликованных в последние годы на страницах «Звезды», в основном и пойдет речь, — словно бы слышишь его незабываемый радиолибертийный голос.

«Свободе» вообще не откажешь в богатстве голосовых тембров и интонаций — то юрко журчащих прозрачным либффраумильхом, то отдающих терпкостью пиренейских мадер, но и на их фоне баритон Парамонова выделяется особенной барственностью — вальяжностью, что ли.

Что бы ни говорил Парамонов о многовековых бедах и заблуждениях нашего с вами отечества, какие б неблагоприятные прогнозы ни вписывал он в свой венский листок российской нетрудоспособности, — во рту слушателя всегда остается привкус хлебосолейнейшего застолья. Будто глотнули мы чистой, как слезинка младенца, горькой, крикнули, закусили хрустким огурчиком. Слушаешь Парамонова — и вспоминаешь описание утреннего визита Воланда к похмельному Лиходееву: запотевший графинчик, «белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке»... (Булгаков всплывает в памяти закономерно, ибо сентенция «инострального специалиста» о необходимости *подобное лечить подобным* имеет фрейдистский подтекст: между психоанализом и опохмелкой разница не слишком большая.) Или — из изоряда — холст Петра Кончаловского, изображающий Алексея Толстого одиноко сидящим за изобильным пиршественным столом; особенную пикантность портрету придает дата — 1942-й, кажется, год.

Как и многие литераторы наших дней, Парамонов — прежде всего говорун: писание для него неотличимо от говорения. Эту примету времени отмечал и сам культуролог, рассказывая об анекдотической прозе Довлатова или о лагерных «рómанах» Льва Гумилева. Разница только в том, что Парамонов, в отличие от Довлатова, занят не «случаями из жизни», а «случаями из культуры». Склонность же к броскости и остроте анекдота — в выборе и подаче сюжетов и фактов — здесь совершенно та же.

Говорение Парамонова — философское не только по содержанию, но и в смысле своей метафизической, не отягощенной собеседником чистоты. Такое чистое говорение в пустышку студийного микрофона и есть, на самом-то деле, подлинное искусство, которое — по определению — вольно, незаконно и «глуповато». Поэзию, как известно, пересказать невозможно. Подвох Парамонова — в том, что его поэзия прикрыта личинами «серьезного» и «буквального» — культурологией и философией. Читатель ставится писателем в двусмысленное положение — эстетического переживателя и, одновременно, рефлектирующего созерцателя. Причем на уровне рефлексии читателю оставляется выбор между равно проигрышными ролями — апологета либо оппонента причудливых парамоновских построений.

Такая *изысканная*, а в сущности — травестированная, *философия* — вещь неуязвимая, неподзаконная и потому модная в нашем сегодняшнем аду маргиналий. «Я читаю в основном культурологические и философские книги»*, — признается символ отечественного постмодернизма Д. Пригов, как раз культурологом себя, конечно же, и почитающий. Во времена, провозгласившие философом не только де Сада (этот-то был хоть завидным структуралистом — умел подобрать гайки ко всем болтам), но и ничтожнейшего Захера-Мазоха, особенно умиляться философичности не приходится: банальнейшее, знаете ли, занятие.

* «Литературная газета», 28 декабря 1994, с.6.

Мы нашли для себя Делёза и Деррида,* французские профессора — Г. Айги, а найдя, можем теперь нескончаемо рефлексировать по поводу сомнительных переводов их постструктуралистского эсперанто с одних живых языков на другие. Но сама по себе мысль, ставшая сегодня ярчайшим приемом искусства и литературы, не есть еще художественная ткань.

Говоря это, я вовсе не стремлюсь дискредитировать жанр и стиль, в которых работает Борис Парамонов, а хочу лишь изобразить их, жанра и стиля, неподзаконность — следствие их логико-эстетической недифференцированности. Тут — как с «дуалистической природой материи» из милого вузовского диамата; и если есть у марксистско-ленинской цинической диалектики подлинные, а не костюмированные наследники, то о них-то мы и ведем сейчас речь. Перед нами — пластилиновая, неуличаемая идеология.

И Парамонов, торжественно заявляющий преимущество фактуры (какой-нибудь делёзовской «складки» или марксистского «базиса»?) перед структурой, преимущество изнанки творческой ткани перед ее лицевой стороной, преимущество черновика и маргиналии (иногда даже кажется: любой маргиналии — вплоть до «Петров — дурак», написанной полудетским почерком на полях платоновского диалога), вправде, разумеется, вдоволь поулыбаться из своего далека над нашей попыткой как-то уразуметь игру его прихотливо вышивающего пера, свести концы мыслительных и метафорических нитей с концами. Поэт — всегда небожитель (Сталин, начитавшись пастернаковских «Воли», как известно, настойчиво рекомендовал небожителя такого не трогать; аналогично, но по иным причинам, высказывался и Набоков — в «Николае Гоголе»), небожителю же смешны человеческие толкования ниспосланных текстов.

Если мы и осмеливаемся рассмотреть устройство художественного калейдоскопа Парамонова — цветные стеклышки и складываемые ими узоры, то делаем это лишь для читателя достаточно наивного, то есть все еще подозревающего знающего конструктора в способности несения более или менее устойчивых смыслов, и лишь из предельно наивного же допущения хотя бы относительного *прямопонимания*.

3

В радиоразговоре о «прозванном гении» 1930-х, Сигизмунде Кржижановском, Парамонов обмолвился: постмодернизм вообще не нуждается в тексте, ему достаточно заголовка — броского и приманчивого. И хотя, думаю, указанная черта скорее уж футуристическая и модернистская, нельзя не оценить пронизательности и злободневности этого замечания.

* См., например, статью теоретика киноискусства («кинолога»?) М. Ямпольского «Возвращение домой. Сокуров/Чехов: воспоминание и повторение» в № 7 «Нового литературного обозрения» (1994), пестрящую оборотами «Жиль Делёз пишет» и «Жак Деррида показал».

Вот, скажем, один из недавно опубликованных «романов» Сорокина — «Норма». Все его содержание укладывается в пять букв, вынесенных на титульный лист. Как только из текста «романа» читателю становится ясным, что именно есть норма (а норма — поясню для счастливых, не заглянувших в эту книгу, — порция натуральных человеческих экскрементов, ежедневно поглощаемая сорокинскими персонажами — в разнообразных ситуациях, с гарниром и без), дальнейшее чтение утрачивает всякий смысл, предшествующее же — кажется читавшему его непростительной и постыдной оплошностью. Ощущение такое, будто не литература у нас в руке, а вот именно «кусочек жизни», который мы неосторожно взяли. В итоге вся суть «романа» есть его голый титул, не лишенный, правда, занятого авторского самоуничтожения: «Владимир Сорокин — Норма».

Пармоновские названия, конечно, менее самодостаточны, но столь же игривы. Больше того: сам текст этюдов следует, пожалуй, рассматривать как длительную череду таких броских заглавий. В отличие от ценимых им «романистов», Пармонов умеет выдержать качество текста на уровне высокого качества заголовка. Но у читателя при этом возникает существенная трудность: он начинает подозревать в подмигивании и заигрывании любое произнесенное автором слово. Ведь если культуролог — стилистический союзник (союзник?) многонорного прозаика, то как же, например, понимать такое название — «Конец стиля...»? И что может означать термин «норма» в этой статье? Особливо же — когда там говорится о Пушкине, *задавленном* «стилем, *принудительной нормой* (курсив мой. — А.П.) как установкой имперской, петербургской культуры». * Отчего б не увидеть здесь картинку из сорокинских комиксов?

«Стивен Спилберг показывает глупости»** — называется другое эссе. Речь в нем идет, разумеется, об изготовляемых Спилбергом и очень нравящихся Пармонову масскультных голливудских кинофильмах, а совсем не о том, о чем вы сначала подумали. Но и второй (первый?) смысл заголовка остается значимым, не исчезает, лезет в глаза.

Или вот — «Новый путеводитель по Сологубу». Легко догадаться, к чему подталкивает мысль семантика этого названия. *Новый* — несомненный знак архаичности, включающий ретроспективу; в случае же Пармонова — знак архетипического. *Путеводитель* — напоминает о том, что все пути ведут в Рим; а Рим — для Пармонова — сексуальность. Можно предположить: нам предложат полюбоваться таблицей Сологубовых эrogenных зон, дактилоскопируют архетип его сексуальности. И точно: в результате чтения мы узнаем об «аутоэрозиме» Федора Кузьмича, о его склонности к «истязанию детей»...***

Заметим, что во всех, без исключения, случаях широкий культурологический аспект фокусируется, в конце концов, на одном и

* «Звезда», 1994, № 8, с.188.

** «Звезда», 1992, № 8.

*** «Звезда», 1994, № 4, с.200—201.

том же — на многозначительнейшем конце, который и есть главнейший интерес автора.

Нет, я понимаю, вещь эта — важнейшая, необходимая, основополагающая, центральная. Тем более — для фрейдиста. Занимателен, однако, нюанс, касающийся не одного только Пармонова, но всей постмодернистской эстетики: «конец» вырастает тут в эсхатологическую проблему, в глобальное противоречие. Особенное какое-то метафизическое напряжение прямо-таки педалируется постмодернистами в этом пункте. *Конец стиля*, как и *конец истории*, с их точки зрения, вовсе не простое «окончание» или «финал» (да ведь и эти слова — мажорные!), а, напротив, — своего рода заострение, акме, высшее напряжение. «Стиль» по-гречески — палочка для письма; «конец стиля» — уже прямо отточенный грифель.

Такое амбивалентное и усиленное, даже распаленное, внимание к проблеме конца чисто психоаналитически совершенно прозрачно. Это банальное замещение, знакомое всем из истории литературы. Сколько было «вопросов», «проблем» и «упадков» в русской критике XIX столетия — от Добролюбова с Чернышевским до Мережковского (вот уж подлинные объекты для пармоновского пера)! А между тем параллельно и вне зависимости от их «проблем» делалась вполне жизнеспособная и вполне «стильная» литература: у Достоевского, скажем, и Толстого все было в этом плане о'кей. Смешно вспомнить сегодня пародистов «Искры», измывавшихся над якобы слабосильностью Фета и Тютчева.

Логично поэтому предположить, что если у некоторых литераторов или даже у целого художественного направления существует гипертрофированное ощущение конца, то это их личная творческая проблема, личный или групповой упадок, а не родовой признак современной культуры. Наши модники очень любят писать о фалличности брежневских обелисков, но ведь и утопический «конец истории» — чистый вымысел геронтократической идеологии, неспособной уже «глядеть на вещи» (чужие) «без боязни» (своей). Старика Николая Федорова и, с другой стороны, молодца Константина Леонтьева надо бы вспомнить! Кстати сказать, ни тот, ни другой не выходили ведь за рамки типического, которое молодым жертвует ради старого; разница — лишь в эстетическом ракурсе. Но вопрос, в конечном итоге, как ни странно, этический — о человечности и бесчеловечности.

«Сегодняшние эстеты давно уже догадались о смерти... стиля как единой культурной нормы, — говорит Пармонов. — Ибо стиль поработает, сглаживает единичное... <...> Стиль — понятие эпохи эксплуататорских обществ, французских королей и венских банкиров, вообще репрессивной цивилизации. Стиль бесчеловечен.* Человечен же, по Пармонову, не карандаш, а компьютер — с его полистилистическим шрифтовым репертуаром и массой побочных возможностей мультикультурализма. Человечны голливудские полумультки и пестрые комиксы (как будто те и другие не стильны?).

* «Звезда», 1994, № 8, с. 188.

Человечен, наконец, просто живой, «шероховатый» человек, его индивидуальный голос, — с чем, конечно же, трудно не согласиться, но ведь соображение это — чисто этическое. Попытка же перевести его в плоскость эстетики неминуемо уводит культуролога в скучную маргинальность — какой-то даже, отнюдь не постмодернистской, пушкинианы.

«Разговоры о том, что человек умирает в книге, а остается писатель, о нем же и судите, устарели... Пробки в Моссельпроме не менее интересны, чем „Про это“»,* — позиция если и невнятно выраженная, то уж точно столь же старообразная (даже — вечная, восходящая к киникам, к Диогену Лаэртскому), как и опровергаемая Парамоновым. Этот вечный спор нашел отражение в гениальном стихотворении Рильке «Кружево» (перевод К. П. Богатырева):

Гуманность — имя шатким представлениям
и к счастью неподтвержденный путь:
бесчеловечно разве, что плетеньем,
что кружевом оборотилась суть
двух женских глаз? Ты хочешь их вернуть?

Как вернуть эти глаза, утраченные несколько столетий назад? Не выходя из сферы человеческих возможностей — лишь через сотворенное кружево, через искусство. Именно поэтому сиюминутная репрессивность и анонимность стиля, быть может, менее чудовищна, чем сиюминутная полнота самовыражения «обыденной жизни», неумолимо сменяющаяся полной и навсегда анонимностью смерти. Стиль менее хищен, чем аморфность бесстилия: он меньше требует от своей жертвы — от человека, он не посягает на его мечту о бессмертии. Вопрос о стиле, как можно заметить, неразрывно связан с вопросом о вере; кружево — с рильковским «седьмым небом».

Впрочем, и радужная оболочка глаза — тоже, хотя и иначе. И интерес к конкретному живому (и мертвому, но сохраненному стилем, искусством) человеку — как раз самое симпатичное в писаниях Парамонова. Как и тема индивидуального голоса, вообще голоса, интерес этот восходит к несомненно высокоценному им Розанову... И тут еще одна поверка прозы поэзией — с минимальными пояснениями. Пастернак («Ветер», 1953):

Я кончился, а ты жива.
И ветер, жалуясь и плача,
Раскачивает лес и дачу.
Не каждую сосну отдельно,
А полностью все деревья
Со всею далью беспредельной,
Как парусников кузова
На глади бухты корабельной.
Но это не из удалства
Или из ярости бесцельной,
А чтоб в тоске найти слова
Тебе для песни колыбельной.

* Там же, с.192.

Прочтем эти стихи так: я — субъект-постмодернизм, «кончившийся» носитель «удальства» и бесцельной ярости; ты — адресат и объект искусства; ветер — само неумирающее искусство, слаженно качающее всех своими Большими Стилями, полагающее конец стилю, затишью... Не пометить ли нам окончание подлинного — люто-заледенелого — постмодернизма 1953 годом? Знаменательный год! Кроме всего прочего, 16 ноября 1952 года умер в тюрьме, «от закупорки сердечной аорты», набоковский Гумберт Гумберт

4

«Со всею далью беспредельной», — сказано у Пастернака, и метафора затем раскрывает морские просторы, зовет к кругосветному путешествию. Ветер стиля соединяет отстоящие друг от друга материи. Это хорошо знал и Манделштам, назвавший свой стиль «тоской по мировой культуре», — в слове «тоска» отчетливо ощущима воздушная тяга, интенция, при которой только и можно «найти слова», — и еще в 1913 году так описавший фасад захаровского Адмиралтейства:

Сердито лепятся капризные Медузы,
Как плуги брошены, ржавеют якоря —
И вот разорваны трех измерений узы,
И открываются всемирные моря!

Этим совпадающим заявлениям, сделанным с разрывом в четыре десятилетия, я доверяю, честно говоря, несоизмеримо больше, чем сегодняшнему сиюминутному хоровому пению о конце стиля. Стиль — не столько репрессия, сколько движущая сила, наполняющая паруса искусства. Он и должен страшить легковесное, ибо оно им сдувается. В конечном счете, дело вовсе не в ветре, а в качестве парусов и умения их ставить. Под парусами плыть можно и против ветра. Пироскафы внесли коррективы в карту морских путей, но не такие уж принципиальные: человек плывет все-таки не туда, куда его движет внешняя сила, он старается плыть согласно собственной надобности. Усматривать эсхатологическое различие между парусным ветром и бензином в топливном баке катера — логическая ошибка или уловка: и ветер может надуть в уши, и бензин можно вылить себе на голову — только это проблемы не эстетики, а «обыденной жизни»...

Борис Парамонов, при всей его всемирно-исторической широте, очень далек от такой интенсивной «тоски» и даже от того «настоятельного интереса», которым Ортега-и-Гассет хотел бы размыть созерцательность «парализованной» прустовской прозы. Парамонов, конечно, не созерцатель; но деятельная, подчас суетливая, броуновская работа его текстов всегда стремится к нулю, суммарный вектор культурологических сил оказывается несущественной точкой — не потому ли, что вектор этот принадлежит плоскости, текущей (извините за каламбур) плоскости искусства? Последующий абзац, как правило, отменяет предшествующий, — и цитировать Парамонова практически невозможно; доводов же, рекомендованных прямолинейным Гельвецием, постмодернисты не призна-

ют. *Протеичность* эта, мы говорили уже, выстраданная и осознанная: хорош, по Парамонову, тот художник, который всякий раз противоречит себе.

Чтение Парамонова напоминает прогулки по торфяным болотам, тающим в своих недрах фосфоресцирующего конан-дойлевского волкодава. Нулевая интенция рисуемого писателем универсума заставляет вспомнить еще и о «мыслящем тростнике» Паскаля, но в том плане, что полагаться на эту зыбкую бессистемность зарослей ни в чем не приходится. Поэтому чтение Парамонова вызывает своеобразное раздражение — если и не совсем эстетическое, то, несомненно, эстетически продуктивное. Отличающееся, во всяком случае, от того, с которым сопряжено ознакомление с «романами» Сорокина или Егора Радова. Но и не скажу, что оно — из приятных.

Ортеговский «настоятельный интерес» — подавление рефлексии, размывание ее всепоглощающим чувством. Отсутствие такого, лирического в сущности, «настоятельного интереса» делает Парамонова даже не созерцателем Прустом, а *несносным наблюдателем* — пушкинским Стерном. «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным, — пишет Пушкин в статье «Отрывки из писем, мысли и замечания». — Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б». «Несносный наблюдатель» культуры, Парамонов не устает показывать нам «болезненность» ее содроганий и трепетов, не устает извять «живейшее из наших наслаждений» — любовь и искусство. Он превращает беспредельную даль всемирных морей в регистратуру районного психоаналитического кабинета. На корешках многочисленных «историй болезни» мы можем прочесть знакомые имена и впечатляющие диагнозы. Выберем самые броские.

«Шедевр германского „славянофильства“» — это о «Размышлениях аполитичного» Томаса Манна. «Черная доведь» — о Пастернаке. «Портрет еврея: Эренбург» — подношение к столетнему юбилею. «Ной и Хамы» — от Виктора Шкловского к лимоновскому «Этo я — Эдичка». «Пегасы и клопы» — о русской культуре и соборной идеологии. «Воительница» — о книге американского культуролога Камиллы Пальи «Сексуальные маски: искусство и декаданс от Нефертити до Эмили Дикинсон». «Загадка Ивана Грозного: гомосексуализм» — хороша, однако, «загадка!» «Долгая и счастливая жизнь клоуна, или А. Ф. Лосев как зеркало русской революции». «Маркиз де Кюстин: интродукция к сексуальной истории коммунизма»...

Одна из последних по времени парамоновских публикаций называется «Ищите женщину!»* и, начиная с рассказа о всполошившем Америку преступлении — некая Лорена Боббит отрезала своему мужу основополагающий орган (*конец истории* в чистом и предельно сконцентрированном виде!), завершается веселым призывом автора, обращенным к российским гражданам: изберите в президенты воительницу и амазонку...

Но все это, так сказать, локальные и выездные диснейленды парамоновской культурологии — с ее захватывающими дух «американски-

* «Звезда», 1994, № 12.

ми горами» и «юрскими парками». Настоящим же полнометражным фильмом, полным сращением актерского артистизма с головокругительными мультипликационно-компьютерными эффектами (вроде разрекламированной голливудской «Маски») представляется мне статья «Конец стиля. Постмодернизм», уже подспудно цитированная.

Текст этот несомненно программный. И не только для его автора, но и для целого художественного направления. Своего рода «патент на благородство» русского постмодернизма. В нем находит свое окончательное оформление парамоновская триада, которую — на манер уваровской — можно было бы записать так: *мультикультурализм, демократия и постмодернизм*. Все три составляющие, согласно Парамонову, суть проекции одного и того же на разные плоскости современности:

«Демократия и есть постмодернизм. В свою очередь, демократия есть особый... тип культуры, взятой уже в предельно широком значении термина — как образ жизни, как стиль. Демократия как культурный стиль — это отсутствие стиля... Плюрализм демократии отнюдь не полистилистичен. Стиль противоположен и противопоставлен демократии. Носитель, субъект демократии — единичный, атомизированный... человек... По Достоевскому, это человек, взятый со всеми его почесываниями... Постмодернистская демократия или демократический постмодернизм — это телешоу, на котором школьницы средних классов обсуждают темы вагинального и клиторального оргазма. <...> Почесывания в демократии уважаются как всякая данность, как „мультикультурализм“. Но мультикультурализм и есть отсутствие культуры как (универсальной) нормы».*

Из выписки мы можем увидеть и оценить не только взаимопорождение (из ничего) компонентов триады, но и удивительное умение философа трансформировать термины — перекидывать из ладони в ладонь слова «стиль» и «культура» до их полного заигрывания и превращения в ничто. Человечество, думают теоретики постмодернизма, постарело настолько, что окончательно впало в детство и его следует теперь развлекать соответствующим ассортиментом — трансформерами и пластилином.

Таким заключениям психиатров верить, однако, не хочется. Но даже если они и верны, мне никак не понять подозрительного лучшего оптимизма самих психиатров: что-то есть в этом, согласитесь, болезненное. «Койечно, со временем мне угрожает попасть в разряд диких стариков, кончающих в полной изоляции, — писала Лидия Гинзбург. — Впрочем, это много лучше, нежели попасть в разряд стариков, скучающих и веселящихся».** И Атлантика здесь ни при чем.

Или все же — при чем? Сказанное Парамоновым ведь во многом и справедливо. Справедливо как обозначение феномена американской — маргинальной, но очень активной и экспортирующей себя — культуры. Справедливо даже как тенденция атлантиче-

* «Звезда», 1994, № 8, с. 187.

** Г и н з б у р г Л. Претворение опыта. Л.—Рига, 1991, с. 133.

ской культуры XX века, не только массовой, но и элитарной. Но, с другой стороны, при всем заявленном мультикультурализме, это взгляд из Нью-Йорка, а не из, скажем, Улан-Удэ (дарю аналитикам сей топоним, разоблачающий, надо думать, перверсии жителей Бурятии!). И так ли уж нова отмеченная тенденция — тенденция к *филистерству*, так ли уж соотносима эта *атомизация* и деструкция именно с демократией?.. Не берусь, разумеется, дать ответы, но позволю себе не поверить и Парамонову.

Да и не ясно — во что ж нужно поверить. Клейкие шарики *культуры* и *стиля* прилипают к пальцам мультипликатора, и ему от них никак не избавиться. Если «король умер», но «да здравствует король!» — пусть даже король либеральнейший и конституционный, — то где ж обещанный нам конец монархии? Английская королева, любопытно узнать, — это *культура как норма*, *культура как образ жизни* или *культура как стиль*; *культурный стиль* или *отсутствие стиля*?..

Философия, особенно современная, — по большей части терминологическая игра. Здесь многое зависит от языка, на котором она ведется. Осмелюсь высказать совершенно профанное мнение неспециалиста: русский язык — не самое подходящее поле для такой игры. Покуда усилие игрока не разрушает его окончательно в подобие волапюка, — а Парамонов, слава богу, весьма от этого далек, — все его суффиксы и синтаксические инверсии придают философскому сочинению какой-то лирический и безответственный крен — крен, как ни странно, отрезвляющий читающего.

А протрезвев, читающий сообразит: «стилос» (колышек для письма на воценой палетке) давным-давно сменился гусиным пером, «паркером» и «ундервудом», тогда как суть и смысл процесса письма и сегодня, когда мы нажимаем на слишком, возможно, послушные клавиши, те же, что и при Сократе. В человеке дело, повторю, а не в приспособлениях. Человек может быть страшен, но он все же не терминатор из телевизора. Есть что-то до слез смешное в эсхатологической надежде вживе присутствовать при конце *стиля*.

Культура же, как и всегда, — воздвигание и обработка. Именно та зона общества, где не действуют законы демократии и равноправия, руссоизм иллюзорного «зеленого» движения: участь сорняков здесь, увы, печальна. Нельзя выскочить из человеческой экзистенции и начать борьбу за «право» чумной бациллы. Жизнь — не утопическая безынтенционность. Кишащее многообразие — синоним инфекционной горячки и огорода, заросшего лопухами.

«Если в учебнике патологии обнаруживается, — писал Юнг, — что для одной болезни предлагаются многочисленные лекарственные средства разной природы, то из этого можно сделать вывод, что ни одно из них не является особо действенным. И если также указывается множество различных путей, которые должны вести нас к душе, то можно с уверенностью предположить, что ни один из них не приведет к цели... Множество современных психологий является выражением трудности проблемы».*

* Ю н г К.-Г. Проблема души нашего времени. М., 1993, с.12.

Разброд Вавилонской башни — не счастливая новизна, как это ощущает Борис Парамонов, а трудная и мучительная проблема нынешней ситуации, распутица, поиск на ощупь. Никакого самостоятельного будущего у этого топтания нет — путь (стиль) все равно, рано или поздно, будет всеми увиден. Подчеркиваю: не найден — *увиден*. Увиден в одной из существующих многочисленных троп. Множественность — иллюзорна, а иллюзия — преходяща.

Пастернак («На Страстной», 1946):

А в городе, на небольшом
Пространстве, как на сходке,
Деревья смотрят нагишом
В церковные решетки.

И взгляд их ужасом обьят.
Понятна их тревога.
Сады выходят из оград,
Колелется земли уклад:
Они хоронят Бога. <...>

Но в полночь смолкнут тварь и плоть,
Заслышав слух весенний,
Что только-только распогодь —
Смерть можно будет побороть
Усиьем воскресенья.

5

Из всех наших певцов конца и могильщиков Бога Борис Парамонов — самый талантливый и виртуозный, самый чуткий и остроумный. «Структурная антропология — это сегодняшний дарвинизм, она производит человека не от обезьяны, а от индейца».* Или — в эссе о Спилберге: «Есть... средство, способное вывести американскую поэзию из ее плачевного положения: вернуть ей рифму... <...> Поэзии нужно зачирикать — стать глуповатой».** Прочтешь такое — и хочется простить Парамонову почти все. Почти все.

Трудно смириться только с двумя, но, увы, стилеобразующими свойствами его эссеистики — с принципиальным внеэстетизмом в выборе объектов исследования и с принципиальным же навязчиво

* «Звезда», 1994, № 8, с.187.

** «Звезда», 1992, № 8, с.161. В этом важном пункте у Парамонова любопытное противоречие: рифма природна стилю и потому, с точки зрения стилеборца, должна восприниматься как ретроградство, репрессия и узда. Большинство практикующих постмодернистов, включая Айги, Пригова и Рубинштейна, вполне разделяют мнение барона Розена, высказанное им в пушкинском «Современнике» (том первый, статья «О рифме»): «Человечество идет вперед — и кинет все побрякушки, коими забавлялось в незрелом возрасте. <...> Последним убежищем рифмы будет *застольная песня*, или наверное — *гамский альбом*». Кибиров пишет в рифму, но рифма его, действительно, альбомно-песенная и рудиментная.

фрейдистским методом этого исследования (настолько фрейдистским, что слово «культурология» так и тянет тут написать с дефисом: *культ-урология*). Присмотримся к этим свойствам.

Объекты Парамонова всегда крупногабаритны и, по большей части, сделаны из эрзаца. «Задание демократии как культуры оканчивается чисто количественным... Господствует не стиль, а материал».* У его глаза низкая разрешающая способность: в зону внимания попадают обычно произведения типа гладковского «Цемент» или макаренковской «Педагогической поэмы», а, скажем, из современной поэзии — поэмы Кибирова. В живописи, насколько понимаю, Парамонову нравятся грековцы и Комар с Меламидом, вообще соцреализм и соцарт.

О вкусах, как известно, не спорят (прав наш автор: «постмодернизм был всегда»), но парадокс состоит в том, что провозвестнику «демократического постмодернизма» о чаемом им искусстве скажут, в сущности, нечего, а все его культурологические интересы — ретроспективны. «Коммунизм и литература одно... — пишет он в статье «Ион, Иона, Ионыч (конец русской литературы)». — Искусство говорит всегда и только на эзоповом языке. Для него необходима атмосфера темноты и страха. <...> В свободном и просвещенном обществе не может быть большого, «серьезного» искусства».**

Оставим пока в стороне вопрос — где Парамонов видел или надеется увидеть такое утопическое «свободное и просвещенное» общество, не только заговорившее все трагические проблемы человеческой жизни, но и как бы отменившее саму смерть, — послушаем дальше: «...Литература — превратится в цирк, собственно, уже превратилась, уже дала нескольких великолепных клоунов... <...> Это Владимир Сорокин, русский Стерн. <...> А Сахаров этого движения — Дмитрий Александрович Пригов. <...> Местопребыванием поэзии отныне остается сумасшедший дом. <...> Какая может быть поэзия в век психоанализа — кроме самого психоанализа?***

Ну, насчет «русского Стерна» мы уже выяснили. Но ничего нового нет ни в парамоновской склонности к эпатажу, знакомому всем по «прогрессивной» критике XIX века — о футуристах уже и не говорю, ни в антиэстетизме, калькирующем Писарева и Чернышевского, ни даже в идеологии одноэтажного мультикультуралистского равноправия — вспомните старые мечтанья о фаланстерах. «Прогрессивная» критика, как и всегда, тщится убить то, что кажется ей мифом, — внеположные этические и эстетические ценности, заменить их чем-то «рациональным». Психоанализ — племянник «разумного эгоизма».

Сюжет вечный. «Профессии юристов и докторов, — читаем у Эдуарда Гиббона, — удовлетворяют такой общей потребности и доставляют такие верные выгоды, что всегда будут привлекать к

* «Звезда», 1994, № 8, с.187—188.

** «Опыты: журнал эссеистики, публикаций, хроники», 1994, № 1 с.34.

*** Там же, с.35.

себе значительное число людей, обладающих в известной мере и способностями и знанием».* А уж профессия психоаналитика, совмещающая в себе животрепещущие и тайные выгоды профессий знахаря и стряпчего, — тем более!

Причина же непреходящей ревности «рационализма» к искусству чрезвычайно проста: искусство умеет дарить человеку то, что Набоков назвал «сияющей улыбкой беспредельного удовлетворения», а греки — катарсисом, прояснением. Задача «рационализма» — искусственно синтезировать этот таинственный продукт искусства вне искусства, перенести его в социальный план. А еще бы проще: разрушить искусство, как некий сосуд, выпустив тем самым его прояснение в среду «обыденной жизни»... Пафос-то благородный — вылечить человека. Беда только в том, что вылечить хотят от человеческой экзистенции, а потому никак не выходит — ни в вопросе с искусством, ни в вопросе с Богом.

Не получается и у Парамонова, хотя он, несомненно, искусней своих предшественников-будетлян. Те, например, о Пушкине либо писали жалкую дичь, либо хамовато «сбрасывали» его с парохода, — Парамонов же изысканнейше иронизирует: «Прошли те 200 лет, когда должен явиться будущий русский человек, моделированный по Пушкину, и он объявился, по крайней мере, в поэзии — Тимур Кибиров. Он сейчас в лицейском своем периоде, но, глядишь, годам к шестидесяти напишет „Медный всадник“».**

Очень, разумеется, остроумно. Особенно — о лицейском состоянии немолодого уже Т. Кибирова, не устающего по-пионерски озорничать... Но ведь и весьма странно, не правда ли? Очень уж это по-американски, даже по-телеамерикански (помните: «школьницы... обсуждают темы...») — как бы не замечать существенной возрастной разницы и весело пошучивать с молодящимся ветераном, словно с тринадцатилетним отроком, якобы ожидая от него невиданнейшей потенции, когда он наконец созреет... Дай бог Кибирову, тут речь не о нем, крепкого здоровья и литературных успехов, но и Пушкин здесь ни при чем: полумеханическое тиражирование «Гавриилада», к тому же — полужужих, вовсе не путь к «Медному всаднику».

Парамонова, впрочем, спасает ирония, остроумие и художественное небрежение арифметикой. Пушкин, надо сказать, тоже был остро слов, но еще понимал кое-что относительно литературы и жизни. «...Лета идут, — писал он о читательском неуспехе зрелой поэзии Баратынского, и о себе конечно, уже в 1830-31 годах, — юный поэт мужает, талант его растет, понятия становятся выше, чувства изменяются. Песни его уже не те. А читатели те же и разве только сделались холоднее сердцем и равнодушнее к поэзии жизни. Поэт отделяется от них и мало-помалу уединяется совершенно». Иными словами: реализовать «духовно-пэдократические» (по выра-

* Г и б б о н Э. История упадка и крушения Римской империи. М., 1994, с.75.

** «Звезда», 1994, № 8, с.188.

жению С. Н. Булгакова) расчеты — еще не значит «услышать будущего зов».

А что, собственно, изменилось с пушкинской поры? И при Пушкине «президента», говоря словами Парамонова, «выбирали каждые четыре года», еженедельно сменялись на балах «звезды MTV» и «всяк заходил, пел и плясал» — Кольцов, Ершов, Козлов, Слепушкин какой-то, Веневитинов, Ротчев там, наконец — Бенедиктов... А Фаддей Венедиктович Булгарин! А Кукольник! А граф Дмитрий Иванович Хвостов, который — помните? — «Уж пел бесмертными стихами / Несчастье невских берегов»!.. Не он ли, получив вчера Пушкинскую премию, претендует сегодня на Нобелевскую — и за те же самые песни?

Стоит ли тому удивляться, когда экспертиза искусства отдана его, искусства, ревнивым антагонистам, главу коих Набоков в сердцах назвал «венским шарлатаном»: искусство, по их мнению, — постыднейшая болезнь. «Гениальность и помешательство» — называется книга еще одного парамоновского предтечи — Ломброзо, как не привести из нее нескольких характерных строк? «Николай Гоголь, долгое время занимавшийся онанизмом, написал несколько превосходных комедий после того, как испытал полнейшую неудачу в страстной любви; затем, едва только познакомившись с Пушкиным, пристрастился к повествовательному роду поэзии и начал писать повести...» Ну и т. д.

6

«...Дионис побеждает Аполлона, а Дионис, как известно, демократ».* Это вам скажут в любом российском трактире, но, конечно, без парамоновской куртуазности. Другими словами: для мусических воспарений нужен хотя бы развитой слух, вино же (и наркоз психоанализа) действует на всех одинаково. Вопрос наиважнейший — об обезболивании бытия, если не о пути к совершенному и целокупному, к освобождению, к Божеству.

Увы, Дионис не может победить Аполлона, как и Аполлон — Диониса. Прежде всего в силу того, что оба они уже побеждены. Но даже и греки-политеисты, интуитивно чувствовавшие, что людям не следует смешивать различные планы бытия, и потому никак не предполагавшие возможности окончательной победы одного олимпийца над другим, были все же мудрей современной психологии, которую преследует навязчивая идея -- решить-таки наконец спор об универсалиях, поместив «коллективное бессознательное» в голову «атомизированного» индивида.

Парамонов — не исключение: и ему хочется вернуть нас к терминологическим пикировкам раннего средневековья.

«Стиль отнюдь не всегда красота, стиль — это выдержанность организации, осуществленная энтелехия. В этом смысле все живое стильно. Но этот несомненный факт в то же время приговор стилю

* Там же, с.189.

как норме, как универсальной установке, ибо бытие принципиально плюралистично, нет единой нормы для ящерицы и лебедя. Флора и фауна дают урок постмодернизма. Мир демократичен, ибо дает одинаковые стартовые условия всем тварям. <...> Проводимая параллель не работает, однако, до конца, потому что индивидуальность природы родовая, а не личная, в ней нет субъектов. Тогда-то и понимаешь, что стиль — как выдержанное искусство организации — это штамп, стильность природы построена на повторяемости образцов, а не на индивидуальном вдохновении художника. Это поток, а не штучное производство. Художник же, как и столяр-краснодеревец, из породы кустарей. Он номиналист».*

Чересчур реалистская парамоновская универсалия письменного стола разжигает в оппоненте полемический пыл. Не рискну, однако, залезать в дебри виртуозной схоластики, лишь поинтересуюсь: существует ли, по Парамонову, общее понятие «человек» — хотя бы для имеющих «одинаковые стартовые условия» женщины и мужчины? Или воз и ныне там — в безыntenционнoй крыловской картинке, содержащей, кстати, «плюралистичного» и «постмодернистского» лебедя?..

«Последними платониками Запада были русские большевики. Сегодня остался один платоник — Солженицын»**, — иронизирует Парамонов. Ирония непонятна, поскольку собственная философия нашего автора ничуть не моложе: что-то из Антисфена, говаривавшего: «Человека и лошадь я вижу, а человечности и лошадности не вижу»***.

Высказывание «Дионис побеждает Аполлона» на самом деле следует читать так: *киники побеждают Платона*. Думаю даже, это самая главная и сокровенная идея Бориса Парамонова: все «единичные вещи» неокинической или, если угодно, эпикурейской**** его культурологии восходят к этой идее. Киники, оставшиеся в культуре в виде «пробок из Моссельпрома», для Парамонова, конечно же, значительно интереснее, чем платоновское «Про это». Интересней вторичный, маргинальный, подглядывающий текст жизнеописаний Диогена Лаэртского, чем текст первичный, текст просто. Парамонову почему-то хочется, чтобы «человек умирал» не в собственной книге, а в книге своего биографа.

Но опять же: ни киники никогда не победят Платона, ни Платон — киников. Не во времена греко-персидских войн мы живем. Воссоздать языческое мироощущение и смоделировать афинские академические баталии Парамонов может лишь внутри

* Там же.

** Там же.

*** Антология кинизма. М., 1984, с.105.

**** «Эпикурейцы предпочитают видеть красоту в принципиальной бесплодности и бесплезности бытия, в его абсолютной случайности и разбросанности. <...> ...эпикурейство... примат множественности над всеобщим единством...» (Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979, с.307 и 312).

своей иллюзорной культурологии, а не в действительности сегодняшнего искусства. Два тысячелетия христианства, при всем желании, от нас никуда не спрятать. И *человечности* тоже.

Катарсис — лишь «прояснение», тогда как *Евангелие* — широкое «благовестие», но искусство и христианскую веру объединяет семантический мотив *просветленного узнавания*. Искусство слишком прозрачно, а христианство чересчур тонко для неоязыческой культурологии, которая их поэтому и не может заметить. Она слышана, понята, об их существовании, но они для нее — как бы линии без толщины, легко перешагиваемые в поисках прежних и нынешних окаменелостей.

Такому перешагиванию и неузнаванию — двадцать веков. «Отнюдь даже не эклектика александрийского типа»*, — говорит Парамонов о своем «демопостмодернизме», но ему трудно поверить.**

«Некоторые из этих наставников... — писал о философах первых веков трезвый Гиббон (хотя какой же он авторитет для аналитиков и ньюкиников?), — были одарены глубиной мысли и необыкновенным прилежанием, но так как они неправильно понимали настоящую цель философии, то их труды способствовали не столько усовершенствованию, сколько извращению человеческого разума. <...> Они истощали свои силы в спорах о метафизике, касавшихся лишь формы выражения, пытались проникнуть в тайны невидимого мира, старались примирить Аристотеля с Платоном в таких вопросах, о которых оба эти философа имели так же мало понятия, как и все остальное человечество. <...> Они воображали, что обладают искусством освобождать душу из ее темной тюрьмы; они уверяли, что находятся в близких сношениях с демонами и духами и, таким образом, превращали... изучение философии в изучение магии. Древние мудрецы осмеивали народные суеверия, а ученики Плотина и Порфирия, прикрыв сумасбродство этих суеверий легким покровом аллегорий, сделались самыми усердными их защитниками»***

Психоанализ — если и поэзия, как думает Парамонов, то поэзия весьма архаичная — заговоров и заклинаний. С плясками и тимпаном, именуемыми сегодня «визуальностью». Но кто ж лучше заговаривающего шамана знает, что человеческая жизнь — омерзительна и беспросветна? «Когда мы распределим демиургические действия по богам и людям, — читаем у Прокла, — уделаем смех

* «Звезда», 1994, № 8, с.187.

** «Александрийцы, можно сказать, превратили греческую поэзию в музей, в инвентарную книгу, в горы цитат, резюме, каталогов и компиляций. Всем хотелось быть очень учеными, очень осведомленными. Эстетика стала инвентарем, преysкурантом, энциклопедией, и притом исключительно технологически-формалистической энциклопедией. Если раньше античность превращала объективизм в космологию, то теперь она превращает субъективизм в научность...» (Л о с е в А.Ф. Цит. соч., с.397—398). Сказано словно бы о Зоилах, Аристархах и Аристофанах сегодняшнего «Нового литературного обозрения»!

*** Г и б б о н Э. Цит. соч., с.76.

поколению богов, а слезы — состоянию людей и животных».* Задача психоаналитика — вернуть человеку, ошибочно рассматриваемому им как простое животное, «золотой век», навести на лица людей улыбку непреходящего удовольствия, возратить им младенческий смех и божественную свободу. Но это задача не одного только психоаналитика. «Мы будем петь и смеяться, как дети», — сказано в современной венскому Эскулапу советской песенке.

Свобода же, возвращаемая шаманом, всегда иллюзорна и подозрительна — уже потому, что сама природа человеческой свободы, причина стремления к ней усматриваются им, при всем декларированном свободолюбии, в низком и темном — в скованном вожделении.

В этом лишний раз убеждает нас парамоновская работа «— 121», посвященная культурологическому аспекту отмены варварской статьи 121 УК РФ, каравшей за «мужеложство». (Эстетика конца пройти мимо темы, как бы возводящей конец в квадрат, конечно, не может.) После вводных дежурно-демократических фраз просвещенный исследователь пишет: «...Еще большой вопрос, станут ли лучше книжки и картинки после отмены статьи 121. <...> Открытый текст, *прямоговорение* смертельно опасны для искусства. <...> В... высоком культурном творчестве статья 121 и все ее заграничные аналоги не мешали, а, скорее, помогали. <...> В чем тут дело? В понятии и практике репрессии. Культура возникает как результат репрессии первичных инстинктов. Сказать понятнее и сильнее — она возникает тогда, когда существует цензура».**

И в финале статьи: «И вот все эти усилия, вся героическая и подвижническая духовная жизнь оказываются ненужными — в результате одной простейшей юридической процедуры... <...> Вспомним причудливую фразу Чехова: если зайца долго бить по голове, он научится спички зажигать. Заяц, зажигающий спички, — это и есть культура: высокая, сублимированная культура. Но в XX веке зайцев раскрепостили... «Просиянная тварь» никому больше не нужна, тварь, оказывается, и так хороша. Бедный заяц! Бердяев»***

Сентенции Парамонова, как всегда, интересны, броски и эпатажны. Изумляет, однако, не их эпатажность, а полнейшая необязательность и принципиальная несерьезность. «Репрессия гомосексуализма — от иудеев», — пишет он.**** Но, обратившись к статье «Конец стиля...», читаем: «Еврей — родовое имя постмодерниста, человека без стиля... — софистов, александрийских эклектиков, средневековых скоморохов, романтиков XIX столетия, Пушкина,

* Цит. по: Л о с е в А.Ф. История античной эстетики Последние века. Кн.2. М., 1988, с.235.

** «Звезда», 1994, № 7, с.115.

*** Там же, с.117.

**** Там же. с.116.

Тимура Кибирова».* На соседней странице: «...Сложность художественно одаренных натур весьма однообразна: куда ни плюнь, попадешь в педераста».** Не интонации Швейка («Все эстеты — гомосексуалисты», — говаривал бравый солдат) заняты, а смысловой разброд: еврей Пушкин оказывается одновременно и педерастом и гонителем гомосексуализма!

Извлекая из частной проблемы сексуального меньшинства универсалию «высокой, сублимированной культуры», художник-номиналист Парамонов тут же и разворачивает этот «звук голоса» в план единичных вещей. Получается странный коллаж или гигантское полотно в духе Ильи Глазунова. «Высокая, сублимированная культура» — это: Бердяев с Нечаевым и Ткачевым, Марсель Пруст с опричниками, рыцари и Уитмен, Э. М. Форстер и пггурмовики Рема, гэлэушники с Николаем Федоровым, Макаренко с апостолом Павлом («Умеющий вместить да вместит»), наконец — вообще христианство: «Христианство было восстанием иудеев-гомосексуалистов, прикровенным, сублимированным восстанием, конечно, гомосексуализм был сублимирован в христианстве, христианство и есть сублимация пола»***

Нисколько не сомневаюсь в том, что культурологическое исследование связи искусства и даже христианской идеологии с гомосексуальностью правомерно и продуктивно. Действительность, однако, несоизмеримо сложней и противоречивей «мультикультуралистского», якобы, китча. Или при «прямоговорящем» авторе «Пира» и «Федра» не существовало высокой культуры? Императора Адриана, оставившего огромную империю посмертными слепками Антинаоя, жизнь не «била по голове»? Кто выше в культурном плане — никогда ничего не скрывавший Кузмин или сублимирующий Макаренко?..

Судить о целом по его части, о свойствах любви — по специфике физической сексуальности (тем более — меньшинства), о границах свободы человеческого выбора — по формальным возможностям сексуальной раскрепощенности, о всепоглощающей новизне христианства — по свиткам кумранской пещеры и нравам монастыря, — элементарная логическая ошибка или схоластическая уловка. Точней — желание уйти от решения трудных задач бытия. Потребность в любви и свободе — главные качества человека, главное содержание замысла о человеке. Проблема человека состоит в том, что конкретный человек жаждет получить ответ на вопрос о смысле его конкретной жизни, хочет ответной любви другого конкретного человека, конкретных людей, а если он берует — то и Бога. И никакими юридическими, психоаналитическими и социальными процедурами эта проблема не разрешается..****

* «Звезда», 1994, № 8, с.192.

** Там же, с.191.

*** «Звезда», 1994, № 7, с.116.

**** «Свобода заключается в удовлетворении необходимой потребности, высшая свобода — в удовлетворении высшей потребности, а высшей человеческой потребностью является любовь» (Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978 с.166). Любопытно, кстати, что в цитируемой работе («Произведение искусства будущего», 1849), оказавшей огромное воздействие, например, на эссеистику Манделштама, Вагнер усматривает «элитистического (с «почесываниями!» — А.П.), абсолютного, единичного человека» в творениях древнегреческой пластики.

У пишущего эти строки нет никакого патента на истину. Решусь все же предположить, что не всемирная история человеческих поисков — с ее сатурналиями и карнавалами, Сераписами и Бафометами, со всем рассеявшимся множественным паром Амонов, наконец, с кинической табличкой «И.Н.Ц.И.», прибитой к Распятию, — подражает мульти-постмодернизму. Наоборот. А посему участь этого неоязычества — печальна, бытование — иллюзорно.

В стихотворении «Рождественская звезда» (1947) Пастернак изобразил вечную, в том числе — и сегодняшнюю, ситуацию. Прочтем ее как культурологическое описание:

По той же дороге, чрез эту же местность
Шло несколько ангелов в гуще толпы.
Незримыми делала их бестелесность,
Но шаг оставлял отпечаток стопы.

У камня толпилась орава народу.
Светало. Означились кедров стволы.
— А кто вы такие? — спросила Мария.
— Мы племя пастушье и неба послы,
Пришли вознести вам обоим хвалы.
— Всем вместе нельзя. Подождите у входа.

Средь серой, как пепел, предутренней мглы
Толпились погонщики и овцеводы,
Ругались со всадниками пешеходы,
У выдолбленной водопойной колоды
Ревели верблюды, лягались ослы.

Светало. Рассвет, как пылинки золы,
Последние звезды сметал с небосвода.
И только волхвов из несметного сброда
Впустила Мария в отверстие скалы.

Библиография

- Пиротехник, или Романтическое сознание.** «Нева», 1991, № 8.
- Прощание с гипсовым кубом.** «Звезда», 1991, № 9.
- Набоков и Евтерпа.** «Новый мир», 1993, № 2.
- Двойная тень: возвращение Кузмина.** «Звезда», 1990, № 10. (Двойная тень. *Заметки о поэзии М. Кузмина.*)
- Тот Август.** «Искусство Ленинграда», 1991, № 8.
- Такая Цветаева.** «Звезда», 1992, № 10.
- Краткий курс лирической энтомологии.** «Литературная газета», 24 июня 1992.
- Смысл и заумь.** «Вопросы литературы», 1995, № 3. (Поэтическая энтомология. *Смысл и заумь.*)
- Потешные полки.** «Литературная газета», 11 июля 1990.
- Свобода от свободы.** «Литературная газета», 16 сентября 1992; *Russian Studies in Literature*, 1993, Vol. 29, № 4. (на англ. яз.). (Свобода от свободы, или Стихотворство на современном этапе.)
- В тени урны.** «Литературная газета», 22 сентября 1993. (В тени урны. *О книгах живых и мертвых.*)
- Лири образца 92/93.** «Нева», 1994, № 1 и № 3. (Без названия.)
- Между мифом и стилем.** «Волга», 1993, № 8. (Между мифом и стилем. *Две штуки.*)
- О прекрасной ясности герметизма: Кузмин-стилизатор.** Кузмин М. Подземные ручьи: Избранная проза. *Составление, послесловие и примечания Алексея Пурина.* СПб.: Северо-Запад, 1994. (О прекрасной ясности герметизма. *Вместо послесловия.*)
- Златое безмыслие, или Морское кладбище русской поэзии.** «Urbi», [Н.-Новгород], 1993, № 4.
- Большая Морская.** «Невское время», 9 июля 1994; «Нева», 1994, № 5-6.
- Опыты Константина Вагинова.** «Новый мир», 1993, № 8.
- Метаморфозы гармонии: Заболоцкий.** Заболоцкий Н. Столбцы: Столбцы, стихотворения, поэмы. *Составление, предисловие и примечания Алексея Пурина.* СПб.: Северо-Запад, 1993. (Метаморфозы гармонии.); «Волга», 1994, № 3-4.
- Архивисты и новаторы.** «Новый мир», 1994, № 11.
- Барахолки Бахрейна.** «Новый мир», 1994, № 12. (Предсказание избранности.)
- Игры с любовью.** «Петербургский телеграф», апрель-май (№ 3) 1995; «Нева», 1995, № 8.
- Поэт эмиграции.** «Петербургский телеграф», 1-8 марта 1995 (Поэт эмиграции Георгий Иванов); «Новый мир», 1995, № 6. (Поэт эмиграции.)
- Царь-книжка.** «Новый мир», 1996, № 2.
- Конец штиля: Парамонов.** «Звезда», 1995, № 7. (Конец штиля. *О культурологии Б. М. Парамонова.*)

СОДЕРЖАНИЕ

Пиротехник, или Романтическое сознание	5
Прощание с гипсовым кубом	19
Набоков и Евтерпа	23
Двойная тень: возвращение Кузмина	61
Тот Август	72
<i>Такая</i> Цветаева	80
Краткий курс лирической энтомологии	88
Смысл и заумь	93
Потешные полки	110
Свобода от свободы	115
В тени урны	122
Лира образца 92/93	127
Между мифом и стилем	132
О прекрасной ясности герметизма: Кузмин-стилизатор	142
Златое безмыслие, или Морское кладбище русской поэзии	147
Большая Морская	153
Опыты Константина Вагинова	167
Метаморфозы гармонии: Заболотский	189
Архивисты и новаторы	205
Барахолки Бахрейна	218
Игры с любовью	222
Поэт эмиграции	225
Царь-книжка	229
Конец штиля: Парамонов	234
<i>Библиография</i>	255

«...Дело не в А. Пурине, поленившемся разобраться в современной поэзии. Дело в том, что из-за лени или недоброжелательства люди создают сплетню очень общего характера».

Юлия Немировская. «Литературная газета», 11 июля 1990

«Требуя от поэтов какой-то несусветной свободы от свободы, высасывая из пальца невероятные параллели... куражась как вздумается над живыми и мертвыми, А. Пурин окончательно теряет чувство меры...»

Аркадий Тюрин. «Литературная Россия», 16 ноября 1990

«Издательство „Северо-Запад“ в лице А. Пуринна выбрало странный способ описания достижений тысячелетней русской литературы. <...> Невозможно показать читателю всю галерею карикатур А. Пуринна на Н. Заболоцкого. <...> Походя задев философа Н. Федорова, А. Пурин его вкупе с тем же Н. Заболоцким называет в числе тех, кто призывает человечество к „самоубийству“... Все переврано».

Лев Озеров, Никита Заболоцкий. «Литературная газета», 8 июня 1994

«...Раритетные сведенья о жизни и творчестве Кузмина... не тяготят Пуринна, коему исправное исполнение стихотворческой миссии не мешает затоплять потоками словоблудия просторы то „Звезды“, то „Нового мира“. Обладатель аристократического вкуса... уже продемонстрировал неземную любовь к Набокову, Вагинову, раннему Заболоцкому (попутно обхамив Заболоцкого позднего), Мандельштаму (попутно пожурив его за плебейскую любовь к Чарли Чаплину) и Кузмину (попутно вычитав мораль Ахматовой)».

Андрей Немзер. «Сегодня», 5 августа 1994

«Вот Пурин сообщает о сборнике „Пригова, который я, за полной ненадобностью, не купил“. Школьная задачка: купил (бы) Пригов сборник Пуринна. Ясно, не купил бы».

Вячеслав Курицын. «Сегодня», 20 августа 1994

«Пусть Пурин напишет что-нибудь отдаленно приближающееся к „Вечернему звону“, „Жнецам“, „Не бил барабан перед смутным полком...“, „Чернецу“ или эпилогу поэмы о Наталье Долгорукой, — и уж тогда ёрничает; да и без „Конька-горбунка“ русскую поэзию труднее представить себе, чем без грамотных эстетических манифестов, кои от наличия рифм, аллитераций и прочих формальных признаков стиха только проигрывают».

Андрей Немзер. «Сегодня», 13 сентября 1995

Алексей Пурин (род. в 1955 г.) — стихотворец, эссеист, литературный критик. Автор книг *Льбжия: Стихи*. Л.: Советский писатель, 1987 и *Евразия и другие стихотворения Алексея Пурин*. СПб.: Пушкинский фонд, 1995.

Наиболее удачен, по мнению критики, стихотворный цикл «Евразия»: «Так об армии в русской поэзии XX века никто не писал» (Татьяна Бек, «Новый мир», 1995, № 12); «Густая прозаическая плоть стихотворений напоминает скорее даже о случайном Маркесе с его эротическим бытийным письмом, чем о возможных русских источниках» (Александр Шаталов, «Знамя», 1996, № 1).

Внимание рецензентов привлекли также опубликованные Пуриным *Апокрифы Феогнида* (полный текст: «Urbī», вып.7, 1996): «... Цельный роман... стихотворная „Лолита“» (Елена Невзглядова, «Вопросы литературы», 1994, № 4); «... Этому диковинному Уперсу — поддадимся мистификации — удалось решить сложнейшую задачу: совместить бурную эротику с высокой поэзией» (Владимир Соболев, «Вечерний Петербург», 19 марта 1996 г.).

Статьи и эссе, вошедшие в книгу «Воспоминания о Евтерпе», рассматривают поэтический аспект русской литературы XX века, от символизма до наших дней, его отражения в зеркалах филологии и культурологии. Написанные в 1989—1995 гг., они публиковались в журналах «Новый мир», «Звезда», «Нева», «Волга», «Вопросы литературы» и др.