

Институт мировой литературы им. А.М. Горького  
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

**Ирина Сурат**

**ЧЕЛОВЕК В СТИХАХ  
и ПРОЗЕ**

**Очерки русской литературы  
XIX–XXI вв.**

Москва  
ИМЛИ РАН  
2017

Рецензенты:

доктор филологических наук *Е.Е.Дмитриева*  
доктор филологических наук *Т.А.Касаткина*

**СУРАТ И.З. ЧЕЛОВЕК В СТИХАХ И ПРОЗЕ: Очерки русской литературы XIX–XXI вв.** М.: ИМЛИ РАН, 2017. — 344 с.

В книге рассматриваются ключевые темы русской литературы — любовь, новое рождение, смерть и бессмертие, человек и время. Анализируются поэтика и семантика ряда стихотворений Пушкина, его поэмы «Анджело» и романа «Евгений Онегин», ряда публицистических и художественных произведений Льва Толстого — «Записок сумасшедшего», «Исповеди», повестей «Смерть Ивана Ильича» и «Отец Сергей». Специальные работы посвящены отдельным стихотворениям Осипа Мандельштама — таким, как «Сумерки свободы», «Сестры тяжесть и нежность...», «Нет, никогда ничей я не был современник...», «Сохрани мою речь навсегда...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «К пустой земле невольно припадая...». Завершают книгу статьи о современной русской литературе.

Книга адресована филологам, преподавателям и студентам, широкому кругу читателей.

*Светлой памяти Сергея Бочарова*



## Несколько слов от автора

В книге собраны работы последних лет о русской поэзии и прозе, тематически они разнородны, но по крайней мере одно объединяет их: внимание к человеку в литературе, стремление вернуть филологию от маргинальных вопросов в общегуманитарное поле человеческих проблем и смыслов.

К этим проблемам филолог, профессиональный читатель, пробивается через изучение поэтики и семантики текста — во всяком случае, именно так видит свою задачу автор этой книги. Поняв, как устроен текст, и рассказав об этом, мы можем содействовать непрофессиональному читателю в его отношениях со словом, а через слово — с миром и с самим собой. Вспомним С.С. Аверинцева: «...в этом аспекте — как существо, создающее и использующее “говорящие” символы, — берет человека филология. Таков подход филологии к бытию, ее специальный, присущий ей подступ к проблеме человеческого»<sup>1</sup>.

Наш специальный филологический «подступ к проблеме человеческого» начинается в первой части книги с проблемы перерождения человека у Пушкина и Льва Толстого; вторая часть целиком отведена Мандельштаму — отдельным его стихотворениям и общим основам его художественного мира; в очерках третьей части говорится о том, как гуманистический ствол русской литературы прорастает в поэзии и прозе наших современников, и ушедших, уже причисленных к классике — Арсения Тарковского, Юрия Домбровского, и живущих рядом с нами — Андрея Битова, Александра Еременко, Татьяны Толстой.

<sup>1</sup> Аверинцев С.С. Похвальное слово филологии // Юность. 1969. № 1. С. 99.



**ЧАСТЬ ПЕРВАЯ**

**ПУШКИН — ТОЛСТОЙ**





## «И НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК ТЫ БУДЕШЬ...»

В художественном мире Пушкина воплощено такое глубокое знание всех сторон и свойств души человеческой, как будто весь опыт человечества изначально был ему ведом и открыт. Не устаешь изумляться: откуда он всё знал? Откуда вообще приходит это знание — из книг, из общения с людьми? И того и другого в жизни Пушкина было предостаточно, но и то и другое вместе мало что объясняет. Проникновение в природу человека дано было Пушкину в его *художественным* опыте, его открытия носят поэтический характер, они свершены в самом акте творчества, и в этом отношении, в этом именно смысле его творчество выходит за область эстетического, становясь пресловутым «нашим всем» — всем, что мы проживаем, с чем сталкиваемся в личном опыте, в чем находим надежду и утешение. Художественные прозрения Пушкина обладают сверхэстетической силой правды, открытой творческим познанием, и прежде всего — самопознанием. Тут мы подходим к еще одному вопросу, который принято оставлять наивному читателю, и напрасно, потому что вопрос этот серьезный, принципиальный для изучения и понимания литературы, — какова мера личного в героях и сюжетах пушкинских произведений, или, говоря по-простому, пережил автор все взаправду или придумал, сочинил? Высокомерно отклоняя такую постановку вопроса или уходя от ответа, мы ставим под сомнение само явление Пушкина.

Эти и другие вопросы возникают в связи с одной устойчивой пушкинской темой, над которой стоит задуматься. Чтобы расслышать, уловить эту тему, предложим для начала сравнить два хрестоматийных стихотворения, которые, впрочем, не раз уже сравнивались, — «К\*\*\*» («Я помню чудное мгновенье...», 1825) и «Пророк» (1826). Приводим их полностью, чтобы наши суждения о текстах и вокруг них не вытеснили из сознания читателя сами пушкинские тексты:

Я помню чудное мгновенье:  
Передо мной явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

В томленьях грусти безнадежной,  
В тревогах шумной суеты  
Звучал мне долго голос нежный  
И снились милые черты.

Шли годы. Бурь порыв мятежный  
Рассеял прежние мечты,  
И я забыл твой голос нежный,  
Твои небесные черты.

В глуши, во мраке заточенья  
Тянулись тихо дни мои  
Без божества, без вдохновенья,  
Без слез, без жизни, без любви.

Душе настало пробужденье:  
И вот опять явилась ты,  
Как мимолетное виденье,  
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,  
И для него воскресли вновь  
И божество, и вдохновенье,  
И жизнь, и слезы, и любовь<sup>1</sup>.

В комментариях обычно излагаются известные факты биографии поэта в передаче той женщины, которую он обессмертил в этих стихах. Анна Петровна Керн рассказала в своих мемуарах о первой встрече с Пушкиным у Олениных в 1819 г., о последующей шестилетней разлуке и о новой встрече в 1825 г. в Тригорском, после которой Пушкин и отдал ей листок с этим стихотворением<sup>2</sup>. Приводятся в комментариях и отрывки из пушкинских писем, в которых идеальная поэтическая героиня, «гений чистой красоты», фигурирует как «Вавилонская блудница» (письмо А.Н.Вульфу от 7 мая 1826 г.) — на этом контрасте основаны сложные суждения Вл. Соловьева о природе творчества вообще и пушкинского творчества в частности<sup>3</sup> и менее глубокомысленные, но примерно в том же русле находящиеся выводы В.В.Вересаева о пушкинской «двойственности», о «поразительном несоответствии между живою личностью поэта и ее отраже-

нием в его творчестве»<sup>4</sup>. Все это уводит в сторону от главного — обсуждая героиню и отношение Пушкина к ней, мы проходим мимо того, что, собственно, составляет лирическое событие стихотворения, мы замутненно воспринимаем или не воспринимаем вовсе его лирический сюжет, который прочитывается хоть и отчетливо, но не однозначно — в двух расходящихся версиях. Эти стихи — поэтический рассказ от первого лица о течении жизни лирического героя в последовательно сменяющихся друг друга, кратко охарактеризованных ее периодах. Первая строфа — воспоминание о райском начале жизни, о чудном мгновении, когда и было герою то самое виденье, первое явление красоты; вторая строфа — о пришедшем этапе томления, грусти, суеты, когда память о том видении еще жила, сохранялась; третья строфа — о периоде мятежных порывов, когда эта память была утрачена, рассеяна, четвертая — о каком-то подобии смерти, анабиозе души, постигшем героя: о мраке, об утрате всего, что наполняет жизнь, — божества, вдохновения, любви и в конечном итоге об утрате самой жизни. В этом описании смерти при жизни, данном в самой безыскусной поэтической форме, проявилась глубокая онтологическая интуиция Пушкина.

До четвертой строфы включительно лирический сюжет идет последовательно вниз и доходит до самой низшей точки, фиксируя предел, до которого может дойти жизнь человека. Всё это — не мадригальные условности и не риторика, а прямая лирика, точная в передаче не просто чувств, но ступеней, этапов развития личности; мы узнаем о том, что происходило с героем и происходит в той или иной мере с каждым из живущих. Но дальше начинается самое главное: этот достигнутый низший порог бытия, а точнее — мертвая точка небытия оказывается как будто залогом нового рождения. И тут, в начале пятой строфы расходятся две версии, две возможности прочтения лирического сюжета — одна основана на самом тексте, другая следует инерции привычного восприятия подобных сюжетов. Инерция подсказывает, что новая встреча с героиней пробудила героя к жизни, но это «привычное чтение сомнительно» (Е.Эткинд)<sup>5</sup>, ведь у Пушкина здесь другая логика: «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты...» Поэт вовсе не приписывает пробуждение души новой встрече — он фиксирует непростую и непрямую связь двух событий, но что касается их последовательности, то написано прямо, что сначала «душе настало пробужденье», потом «явилась ты», а затем и жизнь во всей полноте вернулась

к герою, со всем, что есть в ней прекрасного, вернулись «боже-ство и вдохновенье», «слезы и любовь». Да, при глазном чтении мы спотыкаемся о двоеточие между двумя стихами: не означает ли оно, что последующий стих раскрывает смысл предыдущего?

Размышляя об этом, следует учитывать, что русская пунктуация изменялась во времени и что значение двоеточия, как и других знаков препинания, в пушкинское время было не таким, как теперь. Двоеточие использовалось тогда более широко — не только при пояснительных отношениях, но также при противопоставлении и перечислении перед союзом «и». Это можно увидеть, скажем, в прижизненных изданиях «Евгения Онегина»: «Его пример другим наука: / Но, Боже мой, какая скука...», «Там некогда гулял и я: / Но вреден север для меня». А вот пример, близкий к нашему стихотворению: «Как *Dandy* Лондонский одет: / И наконец увидел свет» — сегодня мы бы здесь поставили не двоеточие, а тире, подчеркивающее резкую, быструю смену событий. Так же и в стихах к А.П.Керн двоеточие вовсе не означает, что второй стих поясняет смысл первого, — оно подчеркивает последовательность событий, именно ту последовательность, которая и зафиксирована последовательностью поэтических строк: «Душа настало пробужденье — И вот опять явилась ты».

Уточним также, что в сохранившемся пушкинском черновом автографе нет ни двоеточия, ни каких либо других знаков, как это обычно и бывает в его рабочих автографах. Двоеточие в пятой строфе стихотворения появилось в первой публикации, в «Северных Цветах» на 1827 год, оттуда перешло в другие прижизненные, а затем и посмертные публикации. В том же 1825 г., 15 марта, пересылая из Михайловского свои стихи брату Льву и П.А.Плетневу для издания поэтического сборника, Пушкин пишет им: «Ошибки правописания, зн<аки> препинания, описки, бессмыслицы — прошу самим исправить — у меня на то глаз не достанет» — при таком отношении к пунктуации вообще нельзя основывать прочтение текста на знаке препинания, неизвестно на какой стадии появившемся и неизвестно кому принадлежащем. В любом случае и независимо от этого двоеточия центром стихотворения является внезапное пробуждение души, а точнее — пробуждение, как будто свыше дарованное душе как незаслуженная благодать. «Душе настало пробуждение» — но отчего оно настало? Прямого ответа текст не дает, но само движение сюжета говорит нам, что такова логика жизни — лишь дойдя до самого дна, до смерти, человек имеет шанс воскреснуть.

Итак, в лирическом сюжете считываются два слоя — поверхностный и глубинный; стихи говорят о прекрасной женщине, о ее роли в жизни героя, но говорят и о другом — о способности человека к пробуждению, ко второму рождению, а значит и о том, что полноценная душевная жизнь вовсе не обеспечена, что можно жить — и как бы не жить, можно все потерять и чудесным образом вновь обрести все. Первому сюжетному слою соответствует лексический пласт вполне традиционный для времени — романтические клише («чудное мгновенье», «мимолетное виденье») и прямая цитата из Жуковского («гений чистой красоты»). Глубинной лирической теме отвечает другая лексика, условно говоря, «высокая» — «воскресли», «божество», «вдохновенье», «любовь», т.е. те слова, которые описывают связь человека с высшим началом жизни. Воскресение героя имеет внеположную его личности природу, этому событию сопутствует видение красоты как явление Абсолюта. К внезапному пробуждению души причастны высшие силы, дважды посылающие герою свою вестницу — встреча с женщиной получает в стихотворении статус чуда.

Нетрудно увидеть, что на глубине этот лирический сюжет сходствует с сюжетом написанного примерно через год «Пророка»:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился, —  
И шестикрылый серафим  
На перепутье мне явился;  
Перстами легкими как сон  
Моих зениц коснулся он.  
Отверзлись вещие зеницы,  
Как у испуганной орлицы.  
Моих ушей коснулся он, —  
И их наполнил шум и звон:  
И внял я неба содроганье,  
И горний ангелов полет,  
И гад морских подводный ход,  
И дольней лозы прозябанье.  
И он к устам моим приник,  
И вырвал грешный мой язык,  
И празднословный и лукавый,  
И жало мудрая змеи  
В уста замершие мои  
Вложил десницею кровавой.  
И он мне грудь рассек мечом,  
И сердце трепетное вынул,  
И угль, пылающий огнем,  
Во грудь отверстую водвинул.

Как труп в пустыне я лежал,  
И Бога глас ко мне воззвал:  
«Встань, пророк, и виждь, и внемли,  
Исполнись волею моей,  
И, обходя моря и земли,  
Глаголом жги сердца людей».

Тема «Пророка» — призвание, и в этом смысле переложение из Книги Исаяи не сходно с посланием «К\*\*\*». Но по сути с героем стихотворения происходит аналогичное событие: он оказывается в критической точке своего жизненного пути, и в этот момент, на этом «перепутье» ему *является* посланник Божий (ср.: «И вот опять явилась ты»). Пройдя через кровное страдание, герой в прежнем своем качестве умирает («Как труп в пустыне я лежал») — чтобы воскреснуть для новой жизни. И в том и в другом стихотворении чудесная встреча и новое рождение происходят вдали от суеты, «во мраке заточенья», «в пустыне мрачной» — там, где человек остается наедине с самим собой, со своей опустошенностью и «духовной жаждой». Эта «духовная жажда» и есть залог воскресения героя, именно на него и отвечают Небеса явлением серафима.

В послании Керн сюжет идет по кругу — к герою вновь возвращается всё, что было им на жизненных путях утрачено. Ю.М.Лотман видел здесь одну из пушкинских концепций личной эволюции как возврата «к чистому истоку душевного развития»<sup>6</sup>. В «Пророке» не так — в «Пророке» прежний человек как будто умирает весь, со всеми его чувствами и свойствами, происходит полное преображение его естества и новое рождение в горниле страданий. Это событие имеет высшую природу и высшую цель — в процессе перерождения герой обретает свое призвание и становится пророком.

Сюжет «Пророка» универсален — в нем зафиксировано знание о том, что человеческая жизнь есть нелегкий путь, состоящий из падений и взлетов, что на этом пути человеку свойственно и должно изменяться вплоть до полного перерождения, что это сопряжено со страданием и главное — что суть нового рождения человека состоит в приобщении к высшему началу жизни через творчество, любовь или прямое религиозное откровение. Это пушкинское знание соотносится с новозаветной темой ветхого и нового человека (см., напр., Послание ап. Павла к колоссянам 3:9-10), но Пушкин не черпает готовое знание из книжных источников, даже из самого авторитетного, он не иллюстри-

рует евангельскую истину, а познает ее, обретает в собственном внутреннем опыте, проживает в творчестве. И началось это познание и обретение не в последние годы жизни, как часто думают, а раньше — во время столь важного во всех отношениях для Пушкина «михайловского сидения». Именно тогда, в 1824–1826 гг., в уединении михайловской ссылки, когда во всей силе раскрылся творческий гений Пушкина, — именно тогда в его внутреннем личностном развитии произошел перелом, отраженный в сходных лирических сюжетах двух стихотворений. Посетив через десять лет после ссылки Михайловское, Пушкин вспомнил о том времени и том спасительном переломе в его жизни:

Я еще  
Был молод, но уже судьба и страсти  
Меня борьбой неравной истомили.  
.....  
Утрачена в бесплодных испытаньях  
Была моя неопытная младость,  
И бурные кипели в сердце чувства  
И ненависть, и грезы мести бледной.  
Но здесь меня таинственным щитом  
Святое Провиденье осенило,  
Поэзия, как ангел-утешитель,  
Спасла меня, и я воскрес душой<sup>7</sup>.

В этих черновых строфах стихотворения «Вновь я посетил...» (1835), не вошедших в окончательный текст, узнаются мотивы послания «К\*\*\*» и «Пророка». Годы молодости ретроспективно оцениваются как период томления и утрат; на слово «истомили» обратим особое внимание — слова с этим корнем неизменно описывают у Пушкина душевное состояние человека, еще не обретшего смысл своего существования; позже, в лирике 1835 г. «томленья грусти безнадежной», томление «духовной жаждой» сменяются «унынием» героев в состоянии духовного кризиса (Родрик, Странник). Сейчас такие состояния называют «депрессией» и лечат таблетками, но Пушкину была видна духовная природа томления и уныния — утрата смысла жизни как следствие отчуждения от ее Высшего Источника. И это было открыто ему в личном опыте, в сомнениях и отчаянии — вспомним написанное в день рождения стихотворение «Дар напрасный, дар случайный...» (1828), мотивы которого, как давно уже замечено, соотносятся с вопрошаниями и сомнениями библейского Иова в его предстоянии перед Богом. «Депрессивное» пушкинское сти-

хотворение тоже заканчивается томлением как признаком утраты смысла и пути:

Цели нет передо мною:  
Сердце пусто, празден ум,  
И томит меня тоскою  
Однозвучный жизни шум.

Из черновых строф «Вновь я посетил...» мы узнаем о чудесном вторжении высших сил в жизнь поэта, о его спасении, о воскресении души благодаря поэзии. Это позднее прямое, хронологически точное признание («Уж десять лет прошло с тех пор...»), оставшееся в черновиках из-за своей интимности, проливает свет на «Пророка», косвенно удостоверяет его библейский сюжет как лирический, подлинный, пережитый. И понимание этого сюжета упирается в вопрос о мере личного и всеобщего в художественном тексте — эта мера не может быть просчитана, но она есть, она всегда чувствуется и в конечном итоге именно она и определяет воздействие поэзии на читателя, независимо от того, насколько он удален от этого текста во времени. В почти уже вековых спорах о том, что представляет собою «Пророк»: библейскую стилизацию или лирическое откровение в форме стилизации, есть лишь один неоспоримый аргумент, который был внят Достоевскому, Вл.Соловьеву, М.Гершензону, о. С.Булгакову, С.Франку — это сами стихи, их огненная мощь, их ощутимая подлинность. «Таких строк нельзя *сочинить*», — писал об этом о.С. Булгаков, и еще: «В зависимости от того, как мы уразумеваем “Пророка”, мы понимаем и всего Пушкина. Если это есть только эстетическая выдумка, одна из тем, которых ищут литераторы, тогда *нет* великого Пушкина, и нам нечего ныне праздновать» («Жребий Пушкина», 1937)<sup>8</sup>. Не зря, не случайно и не по произволу о. С. Булгаков напрямую связывает личное величие Пушкина с лирической подлинностью «Пророка» — в «Пророке», в его библейском, символическом, очищенном от всяких обстоятельств сверхреальном сюжете сказалась онтологическая правда о высшем призвании человека, правда, познанная Пушкиным в собственном опыте, духовном и творческом. «Показание Пушкина совершенно лично и вместе вневременно и универсально; он как бы вырезал на медной доске запись о чуде, которое сам пережил и которое свершается во все века, которое, например, в конце 1870-х годов превратило Льва Толстого из романиста в пророка» (М.Гершензон. «Мудрость Пушкина», 1917)<sup>9</sup>.



Евгений Онегин, герой пушкинского романа в стихах, совсем не похож на героя «Пророка», но «если понимать сюжет как некий конечный продукт опыта — понимания конструкции жизни»<sup>10</sup>, то и в сюжете «Евгения Онегина», в истории жизни главного героя можно прочесть ту же правду, увидеть тот же опыт. Этот опыт переходит здесь в третье лицо, объективируется, отдается герою, исследуется в его судьбе.

В стихотворном романе Пушкин развернул вариацию лирического сюжета, близкую к посланию Керн. В основе романа две встречи Онегина с Татьяной: первая, хоть и тронула героя, но не оживила его омертвелой души, вторая, по прошествии четырех с лишним лет перевернула всю его жизнь. То, что происходило с героем перед второй встречей, остается за кадром, но в восьмой главе мы видим уже определенно другого Онегина. Ю.М.Лотман писал о «тенденции восьмой главы к “реабилитации” героя»<sup>11</sup> — точнее говорить не столько об изменении авторского взгляда на Онегина, сколько о возможности пробуждения героя, о признаках нового состояния его души, о внутренней его готовности к тому важнейшему событию, какое Пушкин ему определил в восьмой главе романа. Во время дуэли Онегин пережил настоящее потрясение — в шестой главе мы впервые узнали, что у него есть совесть и что он способен на сильные чувства. Через него прошла смерть, и он уже не смог жить, как прежде. «Убив наединке друга» — этим стихом указан главный мотив его последующих скитаний, им обозначена пороговая ситуация, чреватая либо полной катастрофой, окончательной духовной гибелью — либо новым рождением.

Уже в первых главах романа Онегин является на сцене действия не только с охлаждением и скукой, с «русской хандрой», но и с тем самым «томлением» («томясь душевной пустотой»), которое, кажется, отличается от мертвящей скуки тем, что таит в себе возможность будущего. Оно, это будущее, и приходит к нему явлением Татьяны, приходит дважды, но в первую встречу герой не узнает в Татьяне своей судьбы. Оттого так педалируется Пушкиным процесс постепенного прояснения сознания, процесс *узнавания*, когда Онегин вновь встречает Татьяну по прошествии лет. «На ту, чей вид напомнил смутно / Ему забытые черты» — сравним: «И я забыл твой голос нежный, / Твои небесные черты». Забыл до тех пор, пока душа не оказалась готовой узнать и отозваться. Узнавание — глубокий архетипический

мотив литературы, основа многих мировых сюжетов — не только художественных, но и библейских, евангельских. В мотиве узнавания сгущен великий смысл, прочувствованный еще Аристотелем; узнавание лица — один из видов «перехода от незнания к знанию», аристотелевского «анагноризиса», основного двигателя трагедии.

Татьяна в начале романа узнала Онегина сразу: «Ты чуть вошел, я вмиг узнала, / Вся обомлела, запылала / И в мыслях молвила: вот он!» — она узнала в нем суженого, того, чей образ жил в ее душе. Прежде он «являлся» ей «в сновиденьях», являлся как «милое виденье», и, увидев Онегина во плоти, она узнала его, угадала в его явлении «волю неба». Появление Татьяны перед Онегиным в восьмой главе Пушкин тоже описывает как событие сверхъестественное, предваряемое как будто набегающей волной или порывом ветра: «Но вот толпа заколебалась, / По зале шепот пробежал...» Татьяна именно *является* Онегину, и он узнает ее медленно, с трудом, с удивлением — это и есть «переход от незнания к знанию», роковое для героя узнавание своей судьбы в неузнанной когда-то «той девочке, которой он пренебрегал в смиренной доле...» «Ужель та самая Татьяна?..» — недоумевает Онегин, но мы-то знаем, что та самая. Она ведь изменилась только внешне, а он меняется внутренне, прозревая на наших глазах. Очевидно, только теперь, после катастрофических событий и скитаний, ему суждено ступить на путь любви, он только теперь оказался готов к этому — вот что главное. Путь этот сулит ему страдания, и Пушкин оставляет своего героя в эту минуту, «злую для него».

Белинский гадал: «Что случилось с Онегиным потом? Воскресила ли его страсть для нового, более сообразного с человеческим достоинством страдания? Или убила она все силы души его, и безотрадная тоска его обратилась в мертвую, холодную апатию? — Не знаем, да и на что нам знать это, когда мы знаем, что силы этой богатой природы остались без приложения, жизнь без смысла, а роман без конца?» («Сочинения Александра Пушкина», статья восьмая, 1844). Для Белинского важнее всего была деятельность, но так ли для Пушкина? И остался ли роман без конца? Да, традиционного романного финала — свадьбы или смерти героя — в «Евгении Онегине» нет, в этом упрекали Пушкина тогдашние читатели, в том числе и друзья («Вы говорите справедливо, / Что странно, даже неучтиво / Роман не конча перервать, / Отдав его уже в печать, / Что должно своего героя / Как бы то ни

было женить, / По крайней мере уморить...» — из чернового послания П.А.Плетневу, 1835). Но «Евгений Онегин» — роман не традиционный, роман лирический, его сюжет, событийно небогатый, разворачивается в другом пространстве — в сфере душевного развития автора. Герои романа как проекции автора, ведомы по их жизненным путям не логикой событий и отношений, а внутренней глубинной поэтической логикой, лирической силой поэта, познающего в их судьбах не только жизнь вообще, но и свою собственную судьбу. И с этой точки зрения сюжет романа вовсе не обрывается — он полноценно завершен Пушкиным в самый важный, переломный момент в жизни Онегина.

По первым главам мы знали Онегина человеком умным, но с пустой душой. Одна из нарочитых, сильно звучащих переключек романа подчеркивает контраст между опустошенным Онегиным первых глав и любившей его Татьяной: «томясь душевной пустотой» (о нем, глава первая, строфа XLIV) — «плоды сердечной полноты» (о ней, глава третья, строфа X). Душевная пустота Онегина сродни смерти, как описал ее Пушкин в сцене дуэли, сравнив сердце убитого Ленского, в котором только что «билось вдохновенье, / Вражда, надежда и любовь, / Играла жизнь, кипела кровь», с опустевшим покинутым домом. В молодости смерть страшила Пушкина прежде всего утратой чувств, потерей любви («Надеждой сладостной младенчески дыша...», 1823), так что в системе пушкинских ценностей Онегин скорее мертв, чем жив — до той самой минуты, пока ему не даруется любовь. «Душе настало пробужденье: / И вот опять явилась ты...» Это событие оказывается настолько сильным, что Онегин теперь реально, а не метафизически балансирует на грани смерти, («...он заране / Писать ко прадедам готов / О скорой встрече») — Пушкин говорит об этом трижды, хотя и слегка иронично, сбивая пафос. На встречу с Татьяной Онегин «идет, на мертвеца похожий», но за этим стоит уже не мертвящая пустота души, а, напротив, ошеломительная сила чувств, захлестнувшая его полнота душевной жизни. Онегин переживает второе рождение, сопряженное с подлинным страданием. «Не обновлю души моей» — говорил он Татьяне в четвертой главе в ответ на ее письмо, и вот обновил, ожил наконец, но какой ценой! Обновил душу, едва не погибнув и оставшись один на один со своей любовью, без надежды на счастье.

«В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!» — это и есть истинный финал романа как истории возрождения главного героя. Возрождение возможно только через сердце,

других путей пока мы не видим у Пушкина. В послании Керн, в его последней строфе, пробуждение героя передано в образе живого бьющегося сердца, исполненного чувств; в «Пророке» «сердце трепетное» заменяется на «угль, пылающий огнем», и эта «операция на сердце» завершает процесс преображения героя. Так и в пушкинском романе — история слова «сердце» в нем дает красноречивую картину изменения внутренней жизни Онегина, историю его пробуждения. Всего это слово встречается в романе более 80 раз, из них треть — в авторских характеристиках Татьяны и в ее словах, обращенных к Онегину; постоянно звучит слово «сердце» и в рассказе о Ленском. В отношении Онегина оно употреблено всего дважды в первых главах, оба раза в отрицательном контексте — «Томила жизнь обоих нас, / В обоих сердца жар угас» (особая история — «жар» и «холод» в словесной ткани романа), «...ваши слезы / Не тронут сердца моего, / А будут лишь бесить его» (ответ Татьяне), затем дважды по поводу дуэли, первого в романе события, пронзившего сердце героя («Всем сердцем юношу любя», «В тоске сердечных угрызений»), и только в восьмой главе тема онегинского сердца начинает звучать полноценно: «Но, знать, сердечное страданье / Уже пришло ему невмочь», «Ото всего, что сердцу мило, / Тогда я сердце оторвал...» (после дуэли); трижды о сердце Онегина говорит Татьяна во время их последней встречи: о том, что это сердце не открылось когда-то на ее любовь («Что в сердце вашем я нашла? / Какой ответ? одну суровость»), и о том, что она *знает* истинные глубины этого сердца, о которых может только догадываться читатель («Как с вашим сердцем и умом / Быть чувства мелкого рабом?»), «Я знаю: в вашем сердце есть / И гордость и прямая честь»). И, наконец, обретение сердечной полноты в финале: «В какую бурю ощущений / Теперь он сердцем погружен!» От сердечной пустоты к сердечной полноте — такова история Онегина. Он обновил душу, нашел смысл существования вне себя, в другом человеке, излечился от своей духовной болезни. Татьяна не верит любви Онегина, она подозревает в нем «обидную страсть», тщеславное «мелкое чувство», но автору виднее. В метапоэтике романа есть неочевидные, но художественно убедительные знаки того, что Пушкин строил сюжет как историю двух суженых, прошедших мимо друг друга.

О симметрии в сюжете «Евгения Онегина» много написано, но наиболее значимые элементы этой симметрии — два письма и два объяснения — есть лишь разверстка в романном времени

единого события любви, случившегося с обоими героями в надсюжетном провиденциальном измерении романа. В этом отношении дорогого стоит наблюдение одного из тончайших исследователей «Евгения Онегина» Ю.Н.Чумакова: «Казалось бы, героям уготовано интимное пространство любви, вырезанное из внешнего хаоса, но на входе и выходе из этого пространства происходят необыкновенные вещи:

5. Блистая взорами, Евгений
6. Стоит подобно грозной тени,
7. И, как огнем обожжена,
8. Остановилась она. (3, XLI)

1. Она ушла. Стоит Евгений,
2. Как будто громом поражен.
3. В какую бурю ощущений
4. Теперь он сердцем погружен! (8, XLVIII)

Встреча и разлука героев взяты в рамку мифологемой грозы. Во встрече отмечалось родство Онегина с демоническим Мельмотом из романа Р.Метьюрина «Мельмот-скиталец», ценимого Пушкиным. Но можно и прямо понять, что бьющий сквозь Онегина огненный ток молнии пригвождает Татьяну к земле. А момент их окончательного разрыва позволяет заподозрить в нем присутствие и действие громового рикошета той же молнии. Сам образ грозового разряда, отметивший судьбу героев в обоих случаях, достаточно нагляден. Гораздо интереснее истолковать их участь как вневременную мгновенную катастрофу, совершившуюся в пределах вечности. Вспышка молнии и раскат грома — явления неделимые, но поскольку вечность для нас опосредована временем, ее подвижным образом, так ее молнийный знак в сюжете героев обозначился не точкой, а линией между двумя точками. То, что поразило Татьяну и Евгения в один миг, равный вечности, в пределах фабулы растянулось во времени на несколько лет. В реальном восприятии блеск молнии и удар грома разделены интервалом, и герои романа испытывают свои потрясения поочередно, но в ином измерении это совершается с ними обоими сразу и навсегда»<sup>12</sup>.

В этой грозовой вселенской вспышке, растянувшийся на весь роман, родился новый Онегин. Его второе рождение — едва ли не чудо, сердце его открылось внезапно для читателя — так Пушкин построил сюжет. Высшую природу и предопределенность случившегося сам герой не осознает (в отличие от Татьяны), он

ни к чему такому не стремился — любовь даруется ему во спасение не как заслуга, но как благодать.

Еще Ахматова сравнила этого обновленного Онегина с самим Пушкиным накануне и сразу после женитьбы, а пушкинское признание в письме Плетневу от 24 февраля 1831 г. — со словами Дон Гуана из «маленькой трагедии»: «Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился» — «Но с той поры как вас увидел я, / Мне кажется, я весь переродился»<sup>13</sup>. Обстоятельства у автора и двух его героев различные, но эти обстоятельства превышает нечто более важное — самое состояние обновленной, омытой души.

\* \* \*

Итак, очевидно, что Пушкина интересовала возможность коренного перелома в человеке, и чаще всего такой перелом происходит с его героями чудесным образом, внезапно, без особой их активности, без усилий, но при одном условии — человек должен внутренне быть готов к преображению. Пушкин как будто изучает эту человеческую способность и эту возможность, даруемую небесами при посредстве гения красоты, или серафима, или просто женщины, посылаемой герою во спасение. Как правило, этот сюжет опирается на видение, явление — так происходит и в ключевом для нашей темы стихотворении о бедном рыцаре, влюбившемся в Деву Марию:

Жил на свете рыцарь бедный,  
Молчаливый и простой,  
С виду сумрачный и бледный,  
Духом смелый и прямой.

Он имел одно виденье,  
Непостижное уму,  
И глубоко впечатленье  
В сердце врезалось ему.

Путешествуя в Женеву,  
На дороге у креста  
Видел он Марию Деву,  
Матерь Господа Христа.

С той поры, сгорев душою,  
Он на женщин не смотрел,  
И до гроба ни с одною  
Молвить слова не хотел.

С той поры стальной решетки  
Он с лица не подымал  
И себе на шею четки  
Вместо шарфа привязал.

Несть мольбы Отцу, ни Сыну,  
Ни святому Духу век  
Не случилось паладину,  
Странный был он человек.

Проводил он целы ночи  
Перед ликом Пресвятой,  
Устремив к ней скорбны очи,  
Тихо слезы лья рекой.

Полон верой и любовью,  
Верен набожной мечте,  
*Ave, Mater Dei* кровью  
Написал он на щите.

Между тем как паладины  
Встречу трепетным врагам  
По равнинам Палестины  
Мчались, именуя дам,

*Lumen coelum, sancta Rosa!*  
Восклицал всех громче он,  
И гнала его угроза  
Мусульман со всех сторон.

Возвратясь в свой замок дальний,  
Жил он строго заключен,  
Всё влюбленный, всё печальный,  
Без причастья умер он;

Между тем как он кончался,  
Дух лукавый подоспел,  
Душу рыцаря собирался  
Бес тащить уж в свой предел:

Он-де богу не молился,  
Он не ведал-де поста,  
Не путем-де волочился  
Он за матушкой Христа.

Но Пречистая сердечно  
Заступилась за него  
И впустила в царство вечно  
Паладина своего.

1829

В форме средневековой легенды (ранняя редакция, подготовленная Пушкиным к печати, так и называлась — «Легенда») здесь рассказано о жизненном пути героя, резко поделенном надвое видением Девы Марии. Видение это было дано ему «на дороге у креста» — аналог «перепутья» из «Пророка». Что, собственно, видел рыцарь, какова была Она — не сообщается, но с этого момента начинается его благоговейное служение, монастырское самоотречение, двусмысленное поклонение Деве Марии, в котором любовь приравнена к вере, влюбленность принимает форму аскезы, а сомнительная «мечта» героя оказывается «набожной». Важно, что под воздействием видения герой полностью меняет свою жизнь, которая отныне вся наполнена единым смыслом, подчинена чему-то, что превышает его собственное существование.

В лирике Пушкина человек редко бывает одинок. Если в какой-то момент он и остается один на один со своим душевным мраком или «духовной жаждой», то затем, как правило, происходит *встреча* — герой получает поддержку свыше и жизнь его обретает смысл. Это мы увидим позже в лирике переломного для Пушкина 1835 г., а пока остановимся на роли видений в художественном мире Пушкина. Их на удивление много, они разные, но почти всегда можно сказать одно: видения не отделены от реального мира никакой границей — для Пушкина вообще не существует границы между миром живых и миром мертвых, миром реальных людей и миром образов, творческих снов, миром воображения. Тот мир для Пушкина едва ли не более реален, доступен, открыт, «тени» и «гости» свободно общаются с живущими, участвуют в их судьбах, присутствуют не только в сознании, но как будто наяву. И в этом нет ничего мистического — для пушкинского гения это свойство совершенно органичное, корнящееся в визионерской природе творчества. «Яркие виденья» («Разговор Книгопродавца с Поэтом», 1824), «незримый рой гостей» («Осень», 1833), «творческие сны» («Евгений Онегин») — таковы собственные пушкинские определения поэтических образов. Если в прозе видения героев мотивируются их опьянением и сном («Гробовщик», «Пиковая Дама»), то в субъективном лири-



ческом мире нет нужды в таких мотивировках — видения и тени действительно являются поэту и вступают с ним в контакт. «Зовет меня другая тень» — и вот уже возникает в творческом сознании образ Андре Шенье, которого поэт видит как будто реально и чувствует так, что перевоплощается в него, начинает говорить от его лица («Андрей Шенье», 1825). В этом отношении интересно, например стихотворение «Буря» (1825): так и остается неясным, вспоминает поэт о реальной девушке в белых одеждах на фоне грозы или о видении, в котором открылась ему Высшая Красота. Если это видение, то оно сверхреально и в него императивно следует *верить*: «Но верь мне: дева на скале / Прекрасней волн, небес и бури». Так и в стихотворении о бедном рыцаре — он *увидел и поверил*, и всю его жизнь изменило это видение красоты, возведенной в религиозный идеал.

История создания этого стихотворения, исследованная нами в отдельной книжке, сводится, коротко говоря, к тому, что Пушкин отразил в нем историю знакомства с будущей женой и тот переворот, который эта встреча произвела в его жизни<sup>14</sup>. В устойчивом сюжете обновления человека легенда о «рыцаре бедном» составляет особую ветвь. Если героя «Пророка» преображает религиозное откровение, если душу Онегина в восьмой главе романа обновляет любовь к женщине, то в «Легенде» как будто совмещается одно с другим, влюбленность совмещается с религиозным откровением, приравнивается к нему. Стихотворение нарочито двусмысленно, это дало повод христианскому мыслителю о. С. Булгакову говорить об отразившейся в нем духовной болезни средневековья, о «ложной и греховной мистической эротике приражения пола к жизни духовной» («Две встречи», 1924)<sup>15</sup>. Между тем Пушкин, идет здесь, кажется, в другую сторону — растворяя эрос в христианском чувстве, он пытается через парадоксальный средневековый сюжет выйти в иное измерение любви, перевести любовный трепет в поклонение тому женскому образу, который, как чуть позже будет сказано в стихотворении «Красавица» (1832), «выше мира и страстей». Влюбленность рыцаря сочетается с монастырским затворничеством и в финале получает религиозное оправдание от лица самой Богородицы — «Но Пречистая сердечно / Заступилась за него / И впустила в царство вечно / Паладина своего».

Совместив в «Легенде» эрос с любовью христианской, Пушкин вскоре резко противопоставит их — в поэме «Анджело» (1833), из которой мы и взяли название для наших заметок.

В словах Изабеллы, обращенных к Анджело, тема «нового человека» впервые и единственный раз у Пушкина непосредственно формулируется, а не выстраивается в сюжет:

«Подумай, — говорила, —  
Подумай, если Тот, чья праведная сила  
Прощает и целит, судил бы грешных нас  
Без милосердия; скажи: что было б с нами?  
Подумай — и любви услышишь в сердце глас,  
И милость нежная твоими дхнет устами,  
И новый человек ты будешь».

«Анджело», согласно собственному пушкинскому определению, это «повесть, взятая из Шекспировой трагедии» «Мера за меру», которую Пушкин не то чтоб переводит, а скорее перелицовывает, вольно пересказывает, однако на некоторых монологах останавливается и передает их довольно близко к оригиналу. Так и эти слова Изабеллы почти точно передают монолог героини Шекспира, но именно в этом «почти» (как часто бывает в переводах-переложениях позднего Пушкина) заключен смысловой сдвиг, обнаруживающий собственно пушкинское лирическое наполнение темы. Сравним это ключевое место пушкинской поэмы с буквальным построчным переводом шекспировских стихов: «Каково будет вам, / Если Тот, кто есть Верховный Судия, / Будет судить вас таким, какой вы есть? О, подумайте об этом, / И милость тогда дохнет через ваши уста, / Как у человека, сотворенного вновь» (в оригинале: «How would you be / If He, which is the top of judgment, should / But judge you as you are? O, think on that; / And mercy then will breathe within your lips, / Like man new made»). Мы видим, что Пушкин привносит в монолог Изабеллы два важнейших слова: «любовь» и «сердце», которых совсем нет у Шекспира, — ради этих слов он добавляет строку в обращение героини. И с этим самым зарождением в сердце христианской милосердной любви он связывает возможное перерождение героя: «И новый человек ты будешь» (у Шекспира здесь не очень внятное сравнение — может быть, аллюзия на сотворение Адама). Кроме того, шекспировская Изабелла говорит с Анджело не вообще о «нас», а конкретно о нем, обращаясь к нему во втором лице, Пушкин же начинает обращение героини с первого лица множественного числа, таким образом ее слова о Верховном Судии относятся не только к Анджело: местоимение «нас», «нами» охватывает всех — и героев, и автора, и читателей.

Никакого преобразования с Анджело не происходит. Ту христианскую любовь, о которой говорила Изабела, Пушкин резко противопоставляет греховной, плотской, вожделеющей любви, овладевшей душой Анджело. Если Шекспир строит свою комедию на идее справедливого суда и возмездия, чему соответствует название — «Мера за меру», взятое из Нагорной проповеди, то Пушкина интересует душа человека, поэтому, переделывая комедию в поэму, он называет ее именем героя. Конфликт и проблематику комедии Шекспира Пушкин сдвигает в сторону тех проблем, которые волновали его самого в 1830-е годы<sup>16</sup>.

\* \* \*

На этом оптимистическая (или романтическая) линия сюжета второго рождения прервалась. В двух стихотворениях весны — лета 1835 г. Пушкин рассказывает о мучительных попытках двух героев пробиться к истинной жизни сквозь мрак собственной греховности, сквозь толщу житейских обстоятельств. В «испанской балладе» о короле Родрике («На Испанию родную...») и в «Страннике» мы видим обломки сюжета о новом человеке — некоторые устойчивые элементы сюжета сохраняются, но совсем уходят из него тема красоты и возрождающей любви к женщине. Оба стихотворения 1835 г. конкретными переключками возвращают нас к «Пророку», к суровому библейскому рассказу о пострадавшем преобразении героя, но теперь этот рассказ лишается условности — и Родрик и Странник помещены в определенный жизненный контекст и, каждый в своих тяготах, они пытаются выстроить свой путь в системе христианских ценностей. Если в послании Керн или в «Евгении Онегине» второе рождение даровалось человеку как благодать, без особых усилий с его стороны, то в стихах 1835 г. героям приходится прилагать все силы души, чтобы хоть как-то приблизиться к чаемому обновлению, к спасению. Оба героя поставлены на грань смерти, и это обостряет до предела их душевную борьбу.

Осознав свой грех, обернувшийся войной и бедствиями для всей Испании, Родрик ступает на путь покаяния и очищения. Он уединяется в пещере, ведет жизнь аскета-отшельника, готовится к смерти, борется с искушениями, но безуспешно: «Хочет он молиться Богу / И не может. Бес ему / Шепчет в уши звуки битвы / Или страстные слова» (сравним с «Анджело»: «Устами праздными жевал он имя Бога. / А в сердце грех кипел»; сравним также и с написанным через год, уже в первом лице: «Напрасно я бегу к

Сионским высотам, / Грех алчный гонится за мною по пятам...») И все-таки усилие вознаграждается, Небеса помогают, и чудесное, спасительное видение посылается королю Родрику тогда, когда он впадает в уныние, когда его борьба с грехом кажется уже почти безнадежной.

Но отшельник, чьи останки  
Он усердно схоронил,  
За него перед Всевышним  
Заступился в небесах.

В сновиденьи благодатном  
Он явился королю,  
Белой ризою одеян  
И сияньем окружен.

И король, объятый страхом,  
Ниц повергся перед ним,  
И вещал ему угодник:  
«Встань — и миру вновь явись.

Ты венец утратил царской,  
Но Господь руке твоей  
Даст победу над врагами,  
А душе твоей покой».

Пробудясь, Господню волю  
Сердцем он уразумел,  
И, с пустынею расставшись,  
В путь отправился король.

Переключки этого финала с «Пророком» очевидны. Важно, что чудо второго рождения героя происходит именно через сердце, которое оказывается средоточием не чувств, а разума и воли.

Пушкинские стихи о Родрике основаны на материале испанских баллад и эпической поэмы английского поэта Роберта Саути «Родрик, последний из готов»<sup>17</sup> — это характерный для позднего Пушкина пример того, как чужое слово и чужой сюжет становятся у него вместилищем собственных лирических тем. То же можно сказать и о «Страннике» — материал его заимствован из книги английского поэта Джона Беньяна «Путешествие Пилигрима», и при этом, на фоне множества переключек и связей с поздней лирикой Пушкина, в стихотворении прочитывается все тот же знакомый нам сюжет пробуждения или второго рождения человека, и снова это событие происходит с участием таинственных вестников, сопровождается видениями и спасительными встречами.

Начало «Странника» устанавливает прямую связь его с «Пророком»: «Однажды, странствуя среди долины дикой, / Незапно был объят я скорбью великой...» (а внутренне для Пушкина эта связь была еще теснее — ведь ранняя непечатная редакция «Пророка» начиналась стихом: «Великой скорбью томим...»). Скорбь, муки, уныние, тоска — так описывает Пушкин состояние Странника перед открывшимся ему апокалиптическим видением конца времен. Это видение вовсе не благодатно — оно повергает в ужас и зовет на подвиг — теперь Пушкин не предьявляет читателю внезапное чудо второго рождения героя, а сосредотачивается на поисках пути, на борьбе человека за свою душу, на самом моменте мучительного внутреннего перелома, сопряженного с разрывом мирских связей, с отказом от дома и семьи. «Странник», как и «Родрик», несет следы знакомства Пушкина с житийной литературой<sup>18</sup>, пик интереса к которой пришелся у него как раз на 1835–1836 гг., — проблема нового человека видится ему теперь в свете не просто христианских, но монашеских ценностей.

Второе видение Странника благодатно и спасительно. Встреченный юноша (с чертами евангелиста) указывает ему путь — как серафим указал Пророку, как угодник повелел Родрику. Финал «Странника» открыт, в евангельской реминисценции его последнего стиха звучат решимость и надежда.

\* \* \*

Итак, мы проследили у Пушкина три всплеска темы перерождения человека: в 1825–1826 гг. («Я помню чудное мгновенье...», «Пророк»), в 1829–1830 гг. («Легенда», «Евгений Онегин») и в 1833–1835 гг. («Анджело», «Родрик», «Странник») — три хронологических всплеска и две линии сюжета: первая связана с видением красоты и любовью к женщине, вторая — с откровением веры. В какой-то момент Пушкин соединил эти линии («Легенда»), но затем окончательно развел их, сосредоточившись на второй. «Любовная» линия опирается на событие встречи, «религиозная» — на тему *пути*. Определяющую роль в рассмотренных сюжетах играет вторжение высших сил в жизнь героев и их готовность прислушаться, подчиниться голосу свыше, без колебаний отправиться в путь («Пророк», «Родрик», «Странник»).

Показательно, что по-настоящему нового человека мы у Пушкина так нигде и не видим — как правило, поэт оставляет своих героев на пороге перемен (тут к месту вспомнить эстети-

чески неубедительных «преображенных» гоголевских персонажей во втором томе «Мертвых душ»).

Выявленный устойчивый пушкинский сюжет во всех его версиях носит универсальный и вместе с тем лирический характер — он соединяет в себе познание человеческого пути вообще с личным опытом поэта. На пороге каких перемен остановился в конце жизни сам Пушкин? Да и что мы можем знать об этом? Гоголь после пушкинской смерти, якобы, говорил: «Я уверен, что Пушкин бы совсем стал другой»<sup>19</sup>. Но даже и Гоголь, уверенный в своих пророчествах, не решился заглянуть за эту черту.

<sup>1</sup> Произведения Пушкина, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по Большому Академическому собранию сочинений: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 т. [ М., Л.], 1935–1959.

<sup>2</sup> Керн А.П. Воспоминания о Пушкине // А.С.Пушкин в воспоминаниях современников. В 2-х томах. Т. 1. СПб., 1998 (изд 3-е). С. 385.

<sup>3</sup> Соловьев. Вл. Судьба Пушкина (1897) // Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. М.; СПб., 1999. С. 18–23.

<sup>4</sup> Вересаев В.В. В двух планах (1928) // Вересаев В.В. Загадочный Пушкин. М., 1996. С. 272.

<sup>5</sup> Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Париж, 1988. С. 47.

<sup>6</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 337.

<sup>7</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. С. 996.

<sup>8</sup> Пушкин в русской философской критике. Конец XIX–XX век. С. 279–280.

<sup>9</sup> Там же. С. 196.

<sup>10</sup> Битов А. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. М., 2008. С. 201.

<sup>11</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С.Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. С. 351.

<sup>12</sup> Чумаков Ю.Н. О сюжете «Евгения Онегина» // Пушкинский сборник. М., 2005. С. 244.

<sup>13</sup> Ахматова Анна. О Пушкине. Статьи заметки. М., 1989. С. 103, 192–193.

<sup>14</sup> Подробно см.: Сурат И. «Жил на свете рыцарь бедный...» М., 1990.

<sup>15</sup> Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 394.

<sup>16</sup> Об этом см.: Лотман Ю.М. Идеальная структура поэмы Пушкина «Аджело» // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х тт. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 442.

<sup>17</sup> Подробный анализ стихов Пушкина в связи с источниками см.: Сурат И. Пушкин: биография и лирика. М., 1999. С. 133–157.

<sup>18</sup> Первым на это обратил внимание П.В.Анненков, см.: Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. СПб. 1855, С. 386.

<sup>19</sup> Цит. по: Вересаев В.В. Пушкин в жизни, М., 1984. С. 434.

## «ТВОРИТЬ ЖИЗНЬ»

### Сюжет ухода у Пушкина и Толстого

В одном из ранних официальных откликов на смерть Льва Толстого, в газете «Правительственный вестник» от 9 ноября 1910 г., современники могли прочитать рассуждения о сходстве толстовского предсмертного побега, всколыхнувшего тогда всю Россию, да и мир, с мотивами одного из поздних стихотворений Пушкина: «События последних дней показали с большей или меньшей достоверностью, — утверждал автор газетной статьи, — что Толстой на закате своих дней сознал свою ошибку, почувствовал пустоту в своей душе, которой не могло заполнить все его причудливое учение, и испытал то чувство, которое испытывал Пушкин в последние годы своей жизни, когда писал своей жене:

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —  
Летят за днями дни, и каждый час уносит  
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем  
Предполагаем жить, и глядь, как раз умрем.  
На свете счастья нет, но есть покой и воля.  
Давно завидная мечтается мне доля —  
Давно, усталый раб, замыслил я побег  
В обитель дальнюю трудов и чистых нег»<sup>1</sup>.

«Аналогия эта не нуждается в комментариях», — замечает по этому поводу автор фундаментальной, хоть и грубо тенденциозной советской книги об уходе и смерти Льва Толстого<sup>2</sup>, смыкаясь таким образом с той еще оценкой последнего толстовского поступка и всей его титанической духовной работы последних 30-ти лет.

Между тем, эта аналогия, внешне очевидная, как раз нуждается в самом вдумчивом комментарии. Первые вопросы лежат на поверхности: «обитель дальняя трудов и чистых нег», в какую

устремил свой побег герой пушкинского отрывка, - разве не похожа она на тот самый яснополянский рай, из которого с такой бесповоротной решимостью бежал яснополянский старец? Рукопись пушкинского незавершенного и неопубликованного при жизни стихотворения содержит и план его продолжения: «...поля, сад, крестьяне, книги: труды поэтические — семья, любовь, etc. — религия, смерть»<sup>3</sup>. Этот пушкинский идеал духовно богатой, уединенной, углубленной деревенской жизни, исполненной любви и трудов, правильной, хорошей жизни, в которой человек может наилучшим образом подготовиться к концу, так близок к тому образу жизни, какой сложился у Толстого в Ясной Поляне и какой он так тщательно оберегал и отстаивал от всех посягательств. Один рвется туда — другой бежит оттуда... И при этом причину своего ухода Толстой объясняет в письме к жене, уже с дороги, буквально пушкинскими словами: «Может быть, те месяцы, какие нам осталось жить, важнее всех прожитых годов, и надо прожить их хорошо»<sup>4</sup>. Что значит — «прожить хорошо»? Упоминает он там и о «покое», которого ищет и не может найти, хотя это как-то не согласуется со всем душевным обликом Толстого и с его жизненным кредо, сформулированным бескомпромиссно и страстно еще в 1857 г. в письме к родственнице А.А.Толстой и неизменном до конца дней: «Чтобы жить честно, надо рваться, путаться, биться, ошибаться, начинать и бросать, и опять начинать и опять бросать, и вечно бороться и лишаться. А спокойствие — душевная подлость. От этого-то дурная сторона нашей души и желает спокойствия, не предчувствуя, что достижение его сопряжено с потерей всего, что есть в нас прекрасного, не человеческого, а *оттуда*» (Т. 60. С. 231). Перечитав это письмо через полвека с лишним, в марте 1910 г., т.е. за несколько месяцев до ухода и смерти, Толстой записал в дневнике: «...Теперь ничего бы не сказал другого» (Т. 58. С. 23), так что «покой», о котором он мечтает в предчувствии близкого конца, вряд ли похож на тот пушкинский вожденный «покой», что в сочетании с «чистыми негами» обретает оттенок столь ненавистного Толстому душевного комфорта. И — главный вопрос — вопреки «причудливому учению» или во исполнение его совершил Толстой свой отчаянный побег из родового гнезда в непогожий предрассветный час 28 октября 1910 г.? Обозреватель правительственной газеты тут не ведает сомнений, как не ведает их и официальный литературовед советских времен, но оба они при этом нащупали некоторую пульсирующую точку, проблемный



узел, в котором связались далековатые на первый взгляд сюжеты нескольких пушкинских произведений последних лет, сюжеты ряда разножанровых произведений Толстого на тему *ухода*, созданных в течение четверти века, — и сам знаменитый его *уход*.

У Пушкина сюжет ухода намечен пунктиром и остался в тени. У Толстого, тщательно разработанный, он пророс в судьбу, в мощнейший итоговый поступок, что-то поменявший, сдвинувший в русском сознании, так что в разговоре на эту литературно-сюжетную тему нам никак не удастся остаться в рамках литературы — за эти рамки тему вывел сам Толстой.

\*\*\*

Пушкинское «Пора, мой друг, пора!» традиционно относят к 1834–1836 годам, точная дата его создания неизвестна, в Большое Академическое собрание сочинений стихотворение вошло с датой «май–июнь 1834 г.»<sup>5</sup>, не вполне обоснованной. Его содержание принято связывать с созревшим у Пушкина к лету 1834 г. решением уйти в отставку и переехать с семьей в деревню. «Туда бы от жизни удрал, улизну<л!>» — пишет он жене в Полотняный Завод 27 июня 1834 г.<sup>6</sup>, и как тут не вспомнить словцо, которое так часто повторял Толстой вплоть до последнего дня на смертном одре: «Надо удирать, надо удирать куда-нибудь...»<sup>7</sup>. Но не будем увлекаться внешними перекличками — гораздо важнее понять, какой глубинный импульс вдруг выталкивает человека (героя или автора) из привычной жизненной колеи и гонит его в «обитель дальнюю» или, как Толстого — в полную неизвестность.

У Пушкина этот импульс развернут в стихотворении «Странник» написанном летом 1835 г. — в одном из автографов стоит дата «26 ию 835»<sup>8</sup>. Именно в его черновиках постепенно, через ряд вариантов, проступает образ раба, замыслившего побег, и это, в сочетании с другими фактами, составляет достаточно сильный аргумент, чтобы считать «Пора, мой друг, пора!» написанным после «Странника», то есть летом 1835 года<sup>9</sup>. Внутренняя пружина обоих стихотворений — мысль о возможности внезапной скорой смерти, но если в «Пора, мой друг, пора!» эта мысль порождает медитацию (оставшуюся в прозаическом плане) на традиционную поэтическую тему деревенского уединения, то в сюжете «Странника» откровение о близкой смерти разражается настоящей катастрофой.

«Странник» представляет собой переложение начала прозаической повести английского писателя Джона Беньяна (John Bunyan, 1628–1688) «Путь паломника» («The Pilgrim's Progress»), в которой аллегорически запечатлена жизнь путь христианина каким он виделся протестантскому писателю-миссионеру. При создании «Странника» Пушкин опирался одновременно на английский оригинал и на несовершенный, устаревший русский перевод, бывший в его библиотеке<sup>10</sup>; из большого сюжета Беньяна он высветил лишь исходный момент прозрения героя и его побег из дома, но стихотворение при этом завершено и Пушкин собирался опубликовать его — в списке стихов, предназначенных к печати, оно фигурирует под названием: «Из Вунуан»<sup>11</sup>.

У позднего Пушкина сложилась некоторая технология присвоения иноязычных источников, от которых он так часто отталкивался в лирике, и «Странник» в этом отношении показателен. Рядом простых художественных решений Пушкин переключает сюжет Беньяна в свой лирический регистр, упрощает его и очищает от лишних подробностей. У Беньяна повествование ведется от третьего лица и действие происходит во сне — у Пушкина все случается наяву, рассказ ведется от лица лирического Я, и к нему добавлены некоторые выразительные сравнения («Как раб, замысливший отчаянный побег»<sup>12</sup>, «Как от бельма врачом извлеченный слепец»), так что из зачина аллегорической повести получается прямое лирическое высказывание самого пронзительного звучания. Приводим пушкинское стихотворение полностью:

## Странник

### I

Однажды, странствуя среди долины дикой,  
Незапно был объят я скорбию великой  
И тяжким бременем подавлен и согбен.  
Как тот, кто на суде в убийстве уличен.  
Потупя голову, в тоске ломая руки,  
Я в воплях изливал души пронзенной муки  
И горько повторял, метаясь как больной:  
«Что делать буду я? что станется со мной?»

### II

И так я, сетуя, в свой дом пришел обратно.  
Уныние мое всем было непонятно.

При детях и жене сначала я был тих  
И мысли мрачные хотел таить от них;  
Но скорбь час от часу меня стесняла боле;  
И сердце наконец раскрыл я поневоле.

«О горе, горе нам! Вы, дети, ты, жена! —  
Сказал я,— ведайте: моя душа полна  
Тоской и ужасом; мучительное бремя  
Тягчит меня. Идет! уж близко, близко время:  
Наш город пламени и ветрам обречен;  
Он в угли и золу вдруг будет обращен,  
И мы погибнем все, коль не успеем вскоре  
Обрести убежище; а где? о горе, горе!»

### III

Мои домашние в смущение пришли  
И здравый ум во мне расстроенным почли.  
Но думали, что ночь и сна покой целебный  
Охолодят во мне болезни жар враждебный.  
Я лег, но во всю ночь всё плакал и вздыхал  
И ни на миг очей тяжелых не смыкал.  
Поутру я один сидел, оставя ложе.  
Они пришли ко мне; на их вопрос я то же,  
Что прежде, говорил. Тут ближние мои,  
Не доверяя мне, за должное почли  
Прибегнуть к строгости. Они с ожесточеньем  
Меня на правый путь и бранью и презреньем  
Старались обратить. Но я, не внемля им,  
Всё плакал и вздыхал, унынием тесним.  
И наконец они от крика утомились  
И от меня, махнув рукою, отступились  
Как от безумного, чья речь и дикий плач  
Докучны и кому суровый нужен врач.

### IV

Пошел я вновь бродить, уныньем изнывая  
И взоры вкруг себя со страхом обращая,  
Как раб, замысливший отчаянный побег,  
Иль путник, до дождя спешащий на ночлег.  
Духовный труженик — влача свою веригу,  
Я встретил юношу, читающего книгу.  
Он тихо поднял взор — и спросил меня,  
О чем, бродя один, так горько плачу я?  
И я в ответ ему: «Познай мой жребий злобный:  
Я осужден на смерть и позван в суд загробный —

И вот о чем крушусь: к суду я не готов,  
И смерть меня страшит».

«Коль жребий твой таков, —  
Он возразил, — и ты так жалок в самом деле,  
Чего ж ты ждешь? зачем не убежишь отселе?»  
И я: «Куда ж бежать? какой мне выбрать путь?»  
Тогда: «Не видишь ли, скажи, чего-нибудь?» —  
Сказал мне юноша, даль указуя перстом.  
Я оком стал глядеть болезненно-отверстым,  
Как от бельма врачом избавленный слепец.  
«Я вижу некий свет», — сказал я наконец.  
«Иди ж, — он продолжал, — держись сего ты света;  
Пусть будет он тебе единственная мета,  
Пока ты тесных врат спасенья не достиг,  
Ступай!» — И я бежать пустился в тот же миг.

## V

Побег мой произвел в семье моей тревогу,  
И дети и жена кричали мне с порогу,  
Чтоб воротился я скорее. Крики их  
На площадь привлекли приятелей моих;  
Один бранил меня, другой моей супруге  
Советы подавал, иной жалел о друге,  
Кто поносил меня, кто на смех подымал,  
Кто силой воротить соседям предлагал;  
Иные уж за мной гнались; но я тем боле  
Спешил перебежать городское поле,  
Дабы скорей узреть — оставя те места,  
Спасенья верный путь и тесные врата.

В статье 1962 г.<sup>13</sup> Д.Д.Благой ввел «Странника» в контекст толстовского ухода — он соположил сюжет и основные мотивы пушкинского стихотворения с толстовским жизненным сюжетом и с мотивами его «Записок сумасшедшего», важнейшего текста-самосвидетельства, в котором точка внутреннего перелома в человеке зафиксирована с той прямоотой, что вступает уже в некоторый конфликт с художественностью. Забегая далеко вперед, можно уже сформулировать, что вся эта интересующая нас толстовская тема со всеми ее ответвлениями, с одной стороны, горячо автобиографична, а с другой — универсальна. Толстому было важно выявить в теме духовного пробуждения и ухода ее общечеловеческий характер, и в этом направлении он много лет работал, стремясь осмыслить и представить происходящие с ним внутренние события как всечеловечески важные. Отсюда и такая

беспредельная открытость, такая полная готовность обнажить свою внутреннюю жизнь до дна, излить и проанализировать ее не только в художественных сюжетах, но и в прямых дневниках, с тем, чтобы их потом читали люди. Работая над своей душой, Толстой сознательно работал на все человечество — а в меньшем масштабе он никогда и не мыслил. Так вот именно в этом своем качестве универсальности тема пробуждения, духовного рождения и ухода у Толстого смыкается с той же универсальной темой у Пушкина.

«Записки сумасшедшего» (вначале — «Записки не сумасшедшего») Толстой задумал в 1884 г., когда заново, на очередном витке развития, переживал то, что было некогда им пережито и что он оценивал как главное событие в жизни, как второе рождение. «Записки» остались незавершенными, при этом они, как писал Лев Шестов, «в некотором смысле могут считаться ключом к творчеству Толстого»<sup>14</sup>.

Следуя внешне образцу гоголевских «Записок сумасшедшего», Толстой переносит в эту готовую форму свой давний опыт, свой «арзамасский ужас», испытанный в начале сентября 1869 г. на пути в Пензенскую губернию, куда он отправился с хозяйственной целью — прикупить выгодно продающееся имение. Из письма жене от 4 сентября 1869 г., из Саранска: «Что с тобой и детьми? Не случилось ли что? Я второй день мучаюсь беспокойством. Третьего дня в ночь я ночевал в Арзамасе, и со мной было что-то необыкновенное. Было 2 часа ночи, я устал страшно, хотелось спать, и ничего не болело. Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал. Подробности этого чувства я тебе расскажу впоследствии; но подобного мучительного чувства я никогда не испытывал, и никому не дай Бог испытать. Я вскочил, велел закладывать. Пока закладывали, я заснул и проснулся здоровым. Вчера это чувство в гораздо меньшей степени возвратилось во время езды, но я был приговорен и не поддался ему, тем более, что оно и было слабее. Нынче чувствую себя здоровым и веселым, насколько могу быть вне семьи» (Т. 83. С. 167–168).

В «Записках сумасшедшего», по прошествии 15 лет, читаем:

«Мы скопили с женой деньги от ее наследства и моих свидетельств за выкуп и решили купить именье<...> Именье с большими лесами продавалось в Пензенской губернии<..> Я собрался и поехал. Ехали мы сначала по железной дороге (я ехал с слугою), потом поехали на почтовых перекладных. Поездка была

для меня очень веселая<...> До места нам было двести с чем-то верст. Мы решили ехать не останавливаясь, только переменяя лошадей. Наступила ночь, мы всё ехали. Стали дремать. Я задремал, но вдруг проснулся. Мне стало чего-то страшно. И как это часто бывает, проснулся испуганный, оживленный,— кажется, никогда не заснешь. “Зачем я еду? Куда я еду?” — пришло мне вдруг в голову. Не то чтобы не нравилась мысль купить дешево имение, но вдруг представилось, что мне не нужно ни за чем в эту даль ехать, что я умру тут в чужом месте. И мне стало жутко. Сергей, слуга, проснулся, я воспользовался этим, чтоб поговорить с ним. Я заговорил о здешнем крае, он отвечал, шутил, но мне было скучно. Заговорили о домашних, о том, как мы купим. И мне удивительно было, как он весело отвечал. Всё ему было хорошо и весело, а мне всё было постыло. Но все-таки, пока я говорил с ним, мне было легче. Но кроме того, что мне скучно, жутко было, я стал чувствовать усталость, желание остановиться. Мне казалось, что войти в дом, увидеть людей, выпить чаю, а главное, заснуть легче будет. Мы подъезжали к городу Арзамасу.

<...>Вот подъехали, наконец, к какому-то домику с столбом. Домик был белый, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало. Я вылез потихоньку. Сергей бойко, живо вытаскивал что нужно, бегая и стуча по крыльцу. И звуки его ног наводили на меня тоску. Я вошел, был коридорчик, заспанный человек с пятном на щеке, пятно это мне показалось ужасным, показал комнату. Мрачная была комната. Я вошел, еще жутче мне стало.

<...>Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. <...>Я не спал, но слушал, как Сергей пил чай и меня звал. Мне страшно было встать, разгулять сон и сидеть в этой комнате страшно. Я не встал и стал задремывать. Верно, и задремал, потому что когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. Я был опять так же пробужден, как на телеге. Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю? — Я убегаю от чего-то страшного и не могу убежать. Я всегда с собою, и я-то и мучителен себе. Я, вот он, я весь тут. Ни пензенское, ни какое именье ничего не прибавит и не убавит мне. А я-то, я-то надоел себе, несносен, мучителен себе. Я хочу заснуть, забыться и не могу. Не могу уйти от себя. <...>Я вышел в коридор, думая уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мной и омрачало все. Мне так же, еще больше страшно было. “Да что это за

глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь”. — “Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут”. Мороз подрал меня по коже. Да, смерти. Она придет, она вот она, а ее не должно быть. Если бы мне предстояла действительно смерть, я не мог испытывать того, что испытывал, тогда бы я боялся. А теперь и не боялся, а видел, чувствовал, что смерть наступает, и вместе с тем чувствовал, что ее не должно быть. Все существо мое чувствовало потребность, право на жизнь и вместе с тем совершающуюся смерть. И это внутреннее раздирание было ужасно. Я попытался стряхнуть этот ужас. <...>Надо заснуть. Я лег было. Но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, и тоска, такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно, кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать. Еще раз прошел посмотрел на спящих, еще раз попытался заснуть, все тот же ужас красный, белый, квадратный. Рвется что-то, а не разрывается. Мучительно, и мучительно сухо и злобно, ни капли доброты я в себе не чувствовал, а только ровную, спокойную злобу на себя и на то, что меня сделало. <...>Я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю прежнюю жизнь» (Т. 26. С. 468–470).

В приведенном письме к жене Толстой краток и состояние свое описывает одной фразой: «Но вдруг на меня нашла тоска, страх, ужас такие, каких я никогда не испытывал». В «Записках сумасшедшего» описывается то же состояние, но с нарочитой эскалацией ужаса, с подробной детализацией, с бесконечным, избыточным повтором одних и тех слов (*страшно, жутко, ужасно, тоска, мучительно*) — Толстой всей силой тянет читателя в эту бездну, погружает его в омут самых болезненных ощущений, принуждая искать какой-то выход, иначе — гибель. К чему Толстой приобщает нас таким образом — почти насильственно? К пережитому им минутному болезненному состоянию — или к тем вопросам, без которых немислима жизнь?

«Записки сумасшедшего» дали богатый материал для психоаналитических упражнений еще в начале прошлого века — один из пионеров русского психоанализа Н.Е.Осипов опубликовал в 1913 г. статью «“Записки сумасшедшего”, незаконченное произведение Л.Н.Толстого (к вопросу об эмоции боязни)», в которой без труда уложил духовный кризис героя «Записок» во фрейдистскую терминологию — увидев в них отражение «психоневроза

великого человека», Н.Е.Осипов квалифицировал мучительное переживание героя как «истерию страха» (Angsthysterie), предопределенную детской психической травмой и осложненной еще и истерическим бредом (Wunschdelirium)<sup>15</sup>. И хотя Осипов признает и за больными, в данном случае — за Толстым, право на «вдохновенное искание правды, искание справедливости, искание Бога», но поставленный им жесткий диагноз в общем обесценивает эти «искания», перечеркивает их духовное содержание, ставит под сомнение внутреннюю борьбу, заполнившую последнее тридцатилетие толстовской жизни.

Когда, вслед за Осиповым, современные толкователи жизненного пути Толстого называют пережитый им «арзамасский ужас» «просто нервным срывом» или «панической атакой»<sup>16</sup>, они не учитывают одного простого обстоятельства: и нервный срыв, и паническая атака — состояния временные, они, как правило, быстро проходят, и человек, их переживший, возвращается к прежней, нормальной жизни. Но то, что случилось с Толстым в 1869 г. в Арзамасе и впоследствии было отражено в «Записках сумасшедшего», не прошло никогда — это событие разломило жизнь Толстого и его героя на две части, на две половины: до и после. В «Записках сумасшедшего» речь идет не о состоянии, а о совершенно новом отношении к жизни, с каким герой уже не может расстаться, как не может и герой пушкинского «Странника» расстаться с новым для него ощущением жизни — перемена, происшедшая в нем, радикальна и решение о победе бесповоротно. Состояние Странника Пушкин описывает от первого лица с несвойственным ему нажимом, повторяя и нагнетая слова того же эмоционального поля, что и Толстой — *скорбию, тяжким бременем, в тоске, муки, горько, сетуя, уныние, скорбь, горе, тоской и ужасом, мучительное, унынием тесним, уныньем изнывая*. Откровение смерти, данное Страннику и герою «Записок сумасшедшего», не само по себе страшит их, не просто повергает в уныние или ужас, но ставит перед ними главные вопросы, без ответа на которые невозможно дальше продвигаться по жизни: «Что буду делать я? что станет со мной? («Странник») — «Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю?» («Записки сумасшедшего»).

Проблема Странника раскрывается не сразу — в начале он говорит о скорой гибели города, и кажется, что его «тоска и ужас» продиктованы страхом смерти, угрожающей близким и ему самому. Но дальше выясняется, что откровение смерти раз-



водит Странника с домашними и с друзьями, что между ними разверзается бездна непонимания, что речь идет не о физическом спасении ближних и себя самого, не об обретении «убежища», а о спасении другом, ради которого он готов порвать все жизненные связи, бросить дом, родных, привычную жизнь и устремиться в неизвестность. Толстовские аналогии здесь очевидны. Д.Д.Благой, обративший на это внимание и раскрывший некоторые параллели, говорит о влиянии пушкинского «Странника» и «Пути паломника» Беньяна на Толстого, и в первую очередь — на его «Записки сумасшедшего». Да, Толстой несомненно знал и стихи Пушкина, и книгу Беньяна (что засвидетельствовано записью Д.П.Маковицкого от 22 декабря 1904 г.<sup>17</sup>), но в его произведениях и в жизнь сюжет ухода попадает явно не из книг. Сюжет ухода вырастает и развивается из главной толстовской темы, из главного для него и для его героев вопрошания: *зачем?*

Задолго до «Записок сумасшедшего» и других поздних произведений Толстого, за несколько лет до «арзамасского ужаса» 1869 г. пишутся первые главы второго тома «Войны и мира», в которых рассказывается о переломе в жизни Пьера Безухова. Расставшись с женой, Пьер едет в Петербург и по дороге останавливается на станции в Торжке в ожидании лошадей. Сразу скажем: внешние обстоятельства и суть этого романного эпизода как будто предрекают то, что случится потом с самим автором во время вынужденного ночлега в Арзамасе, — с этим взаимопроникновением литературы и жизни мы то и дело встречаемся при рассмотрении сюжета ухода у Толстого. Как справедливо сказано С.Бочаровым, тут «личное порождает литературное», а «литературное готовит последнее личное»<sup>18</sup>, жизненные и литературные сюжеты сливаются в единый многофазовый сюжет, растянувшийся на несколько десятилетий и завершившийся на станции Астапово 7 ноября 1910 г.

Пьер на станции в Торжке: «О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его *свернулся* тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше. не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его»; «“Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?” — спрашивал он себя. И не было ответа ни на один из этих вопросов, кроме одного, не

логического ответа, вовсе не на эти вопросы. Ответ этот был: «Умрешь — все кончится. Умрешь и все узнаешь, или перестанешь спрашивать». Но и умереть было страшно» (Т. 10. С. 64–65).

Коллизия по сути та же, что и в пушкинском «Страннике», и в не написанных еще «Записках сумасшедшего»: мысль о смерти ставит перед человеком последние вопросы, неразрешимые в прежних условиях жизни («Что делать буду я? что станется со мной?»; «Зачем я сюда заехал. Куда я везу себя. От чего, куда я убегаю?»). Человек, оказывается на перепутье, а по существу — во внутреннем тупике, из которого сам он выйти не может. Случается то, что Толстой в «Исповеди» (1879–1882) называет «остановкой жизни» (Т. 23. С. 10, 11, 46), случается это в движении, *на пути* — в Торжке, в Арзамасе, во время странствования «среди долины дикой». Сложнее у Беньяна — его «Путь паломника» начинается с того же мотива: «Проходя пустыню этого мира...»<sup>19</sup>, но относится этот мотив к повествователю, а дальше он видит сон про откровение, данное как будто не самому ему, а некоему «человеку, одетому в лохмотья» и стоящему «отвернувшись лицом от своего дома». Пушкин упрощает эту сюжетно-нарративную конструкцию, изымая из нее тему сна — у него откровение смерти дается самому рассказчику и не во сне, а наяву, на перепутье, и ему приходится остановиться.

Еще первый исследователь «Странника» А. Габричевский отметил, что Пушкин сохраняет дантовскую аллюзию в начале повести Беньяна<sup>20</sup>; развивая это наблюдение А. Габричевского (без ссылки на него), А. Долинин показал, что Пушкин идет дальше и сознательно приближает начало «Странника» к началу «Ада» Данте<sup>21</sup>: «Однажды странствуя среди долины дикой...» — «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita. / Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!» В переводе П. А. Катенина, известном Пушкину, это звучит так: «Путь жизненный пройдя до половины, / Опомнился я вдруг в лесу густом, / Уже с прямой в нем сбившись тропины. / Есть что сказать о диком лесе том: / Как в нем трудна дорога и опасна; / Робеет дух при помысле одном...»<sup>22</sup>.

Отсылки к Данте у Пушкина и у Беньяна говорят об одном: оба художника мыслили своих героев и случившиеся с ними потрясения как проявление неких законов развития личности, неких путей, которыми суждено пройти каждому человеку. У Беньяна этот иносказательно-обобщающий пафос очевиден и лежит в ос-

нове замысла, у Пушкина такого пафоса нет, но характер его лиризма вообще таков, что самое интимное в его устах обретает черты всеобщего, универсального опыта — это природное свойство лирики гением Пушкина возводится в абсолют. Для Толстого же с его проповеднической страстью более чем характерно было придавать своему опыту и опыту героев нарочито учительное значение, и так он строил и описывал свою жизнь, чтобы все могли извлечь из нее общепольный жизнестроительный смысл — в связи с этим интересна его дневниковая запись от 23 марта 1894 г.: «Художественное произведение есть то, которое заражает людей, приводит их всех к одному настроению. Нет равного по силе воздействия и по подчинению всех людей к одному и тому же настроению, как дело жизни и, под конец, целая жизнь человеческая. Если бы столько людей понимали все значение и всю силу этого художественного произведения своей жизни! Если бы только они так же заботливо лелеяли ее, прилагали все силы на то, чтобы не испортить его чем-нибудь и произвести его во всей возможной красоте. А то мы лелеем отражение жизни, а самой жизнью пренебрегаем. А хотим ли мы, или не хотим того, что она есть художественное произведение, потому что действует на других людей, созерцается ими» (Т. 52. С. 113).

И вот создавая для людей «художественное произведение своей жизни», Толстой и «остановку жизни», пережитую и не раз описанную им, проповедовал как необходимую для всех. В статье «Неделание» 1893 г. он писал: «Для того же, чтобы могла произойти перемена мысли, человеку необходимо остановиться и обратить внимание на то, что ему нужно понять»; «Всем некогда, некогда очнуться, опомниться, оглянуться на себя и на мир и спросить себя: что я делаю? зачем?»; «Для того, чтобы люди могли так любить друг друга, нужно, чтобы изменилось их жизнепонимание. Для того, чтобы изменилось их жизнепонимание, нужно, чтобы они опомнились; а чтобы они могли опомниться, им нужно прежде всего остановиться хоть на время в той горячечной деятельности во имя дел, требуемых языческим пониманием жизни, которой они предаются; нужно хоть на время освободиться от того, что индийцы называют “сансара”, от той суеты жизни, которая более всего другого мешает людям понять смысл их существования» (Т. 29. С. 197, 199, 200). «Остановка жизни» — лишь первый момент на пути ко всеобщей любви, она мучительна, она переживается как тяжелая болезнь,

но с нее, собственно, и должен начинаться для каждого «путь жизни» (напомним — так называется итоговая книга Толстого).

У самого Толстого решающая, переломная «остановка жизни» пришлось ровно на ее середину — арзамасское потрясение случилось с ним в 41 год. Ставя этот жизненный факт в один ряд с произведениями Пушкина и Бенъяна с их дантовским зачином, нельзя не обратить внимание на то, что «остановка жизни», описанная в первой песни «Ада» Данте, приходится ровно на середину жизни: «Земную жизнь пройдя до половины...» - в комментариях к этому стиху обычно указывают, что Данте имел в виду 35 лет, что именно этот возраст он считал вершиной жизненной дуги, но говорил он не о собственном возрасте, а о середине «нашей жизни» («*di nostra vita*»), жизни человека вообще. Пушкинско-толстовский сюжет духовного пробуждения, а с ним и сюжет ухода, оказывается подключен множеством связей, совпадений, случайных или неслучайных, к большой европейской традиции. Толстой в своих обобщениях исходил из личного опыта, а не из чужих сочинений, но опыт этот, претворенный им в литературные сюжеты или изложенный непосредственно в исповедальных текстах, смыкается с тем, что уже было в литературе.

Пьер в Торжке доходит до дна, до предела отчаяния: «Все в нем самом и вокруг него представлялось ему запутанным, бессмысленным и отвратительным» (Т. 10. С. 66) — и тут же, на станции, на перепутье происходит его встреча с масоном Баздеевым, читающим книгу, «которая показалась Пьеру духовною» (Т. 10. С. 67), и тут же заходит между ними разговор о поиске истины, об очищении внутреннего человека в себе, о необходимом для этого уединении, и возникает тема света, которая потом, во время ритуального посвящения Пьера в масоны, оборачивается бутафорией («...Ты видел малый свет» — Т. 10. С. 80). «Но что же мне делать?» — спрашивает Пьер Баздеева, а тот сравнивает его со слепцом или человеком, закрывшим глаза (Т. 10. С. 69). Этим мотивам находят соответствия в «Страннике»: «Что буду делать я?» — восклицает Странник, затем встречает «юношу, читающего книгу», и тот побуждает его к бегству, указывая путь к свету, а Странник сравнивает сам себя с прозревшим слепцом, видит свет («Я вижу некий свет») и пускается в путь. Вряд ли Толстой, работая над этой главой «Войны и мира», помнил о «Страннике», вряд ли соотносил сознательно свой сюжет с пушкинским — речь может идти о совпадении опыта и представлений о путях человеческой жизни.

Архетипическое зерно этого сюжета определяет и параллели между «Записками сумасшедшего» и началом повести Бенъяна (как будто поверх «Странника»), и параллели между «Странником» и первой песнью «Ада» — не только первым ее стихом, но и самим сюжетом встречи автора в момент «остановки жизни» с тенью Вергилия, указующей ему путь к свету врат Петровых. А в «Исповеди» рассказ об «остановке жизни» сопровождается образом лесной чащи — ровно так, как в первых терцинах «Ада»: «В поисках за ответами на вопрос жизни я испытал совершенно то же чувство, которое испытывает заблудившийся в лесу человек. Вышел на поляну, влез на дерево и увидал ясно беспредельные пространства, но увидал, что дома там нет и не может быть; пошел в чащу, во мрак, и увидал мрак, и тоже нет и нет дома» (Т. 23. С. 21). Все эти произведения в художественном, в жанрово-стилистическом отношении не имеют между собой ничего общего — их объединяет лишь всечеловечески важная тема, воплощенная в символических и отчасти совпадающих образах и сюжетных звеньях.

В «Исповеди» Толстой, не упоминая конкретно об «арзамасском ужасе», рассказал напрямую не про одну, а про многие «остановки жизни», случавшиеся с ним на протяжении нескольких лет: «...на меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние. Но это проходило, и я продолжал жить по-прежнему. Потом эти минуты недоумения стали повторяться чаще и чаще и все в той же самой форме. Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? <...>Я понял, что это — не случайное недомогание, а что-то очень важное, и что если повторяются все те же вопросы, то надо ответить на них. И я попытался ответить. Вопросы казались такими глупыми, простыми, детскими вопросами. Но только что я тронул их и попытался разрешить, я тотчас же убедился, во-первых, в том, что это не детские и глупые вопросы, а самые важные и глубокие вопросы в жизни, и, во-вторых, в том, что я не могу и не могу, сколько бы я ни думал, разрешить их. Прежде чем заняться самарским имением, воспитанием сына, писанием книги, надо знать, зачем я это буду делать. Пока я не знаю — зачем, я не могу ничего делать» (Т. 23. С. 10, 11).

Вопрос «Зачем?», сопровождавший Толстого всю вторую половину жизни, порожден мыслью о смерти: «“Зачем же мне жить, зачем чего-нибудь желать, зачем что-нибудь делать?” Еще

иначе выразить вопрос можно так: “Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?”» («Исповедь», Т. 23. С. 16–17). Ввиду смерти жизнь обесмысливается — в этой точке и происходит «остановка жизни», тут и начинается внутренний путь толстовских героев к смыслу, а в ряде его произведений с этой точки начинается уход, побег, разрыв с прошлым. Так или иначе, в основе темы ухода лежит насущная потребность принять или преодолеть, то есть так или иначе понять, смерть.

Одновременно с «Записками сумасшедшего» Толстой начал весной 1884 г. работу над повестью «Смерть Ивана Ильича» — дневниковая запись от 27 апреля говорит о параллельности этих замыслов: «Хочу начать и кончить новое. Либо смерть судьи, либо записки несумасшедшего» (Т. 49. С. 87). В двух этих произведениях можно видеть два разных захода к теме смерти — смысловое ядро у них общее. «Остановка жизни» у героя повести происходит тогда, когда он осознает, что обречен и находится на пороге смерти, и вопрос «зачем?» встает перед Иваном Ильичем не в плане философском, а непосредственно, императивно, и требует срочного разрешения. «Остановка жизни» состоит в том, что реальная близость смерти обесмысливает прошлое и настоящее и вообще всё происшедшее и происходящее с героем: «“Но хоть бы понять, зачем это? И того нельзя. Объяснить бы можно было, если бы сказать, что я жил не так, как надо. Но этого-то уже невозможно признать”, — говорил он сам себе, вспоминая всю законность, правильность и приличие своей жизни. <...>“Нет объяснения! Мучение, смерть... Зачем?”» (Т. 26. С. 109). Здесь, как и в «Записках сумасшедшего», как и в «Исповеди», Толстому важно подчеркнуть, что до критической точки, до перелома герой жил как все — не хуже и не лучше, что это перелом не есть только раскаяние грешника и проблема, поставленная смертью перед сознанием Ивана Ильича, лежит не просто в сфере нравственной — она залегает глубже и касается всех.

Финал «Смерти Ивана Ильича» кажется не слишком убедительным. Герой, испытав жалость к сыну и жене, находит смысл в своих страданиях и освобождается от страха смерти: «Вместо смерти был свет» (Т. 26. С. 113). Он принимает смерть и тут же умирает, но все вопросы, поставленные в повести, остаются не снятыми, потому что касаются не столько самой смерти, сколько жизни в виду смерти. Духовные скитания Пьера Безухова в «Войне и мире» тоже заканчиваются на том, что главный «вопрос

жизни» оказывается решенным: «Прежде разрушавший все его умственные постройки страшный вопрос: зачем? теперь для него не существовал. Теперь на этот вопрос — зачем? в душе его всегда готов был простой ответ: затем, что есть Бог; тот Бог, без воли которого не спадет волос с головы человека» (Т. 12. С. 206).

Находя для своих героев в разные годы то или иное решение «вопроса жизни», Толстой сам так и не смог ни на чем успокоиться; прожив большую часть жизни в доме, где родился, он по духу всегда оставался странником. «Весь мир погибнет, если я остановлюсь» (Т. 62. С. 130) — эта фраза из его письма А.А.Толстой в декабре 1874 г. помогает понять нечто едва ли не главное в Толстом. Были в его жизни моменты, когда он как будто останавливался, обретал опору, но вскоре отбрасывал ее и двигался дальше в неизвестность, и это духовное странствие так никогда и не кончилось. Символическое воплощение этого свойства можно увидеть в знаменитом толстовском посохе с раскладной ручкой-бабочкой (он и сегодня стоит в его комнатке в яснополянском доме) — во время длительных прогулок он на несколько минут превращался в табурет, чтобы тут же снова превратиться в посох странника. Именно это посох и подвел Толстого на его последнем пути — как рассказал Д.П.Маковицкий, он «просидел на палочке три четверти часа (роковых три четверти часа!)»<sup>23</sup> на площадке вагона третьего класса, на ветру, отчего простудился, заболел и уже не смог продолжать свой путь. Странническая натура Толстого запечатлена, в частности, на той известной его фотографии, где он пойман на пути из Москвы в Ясную Поляну, с палкой и мешком за плечами — Толстой идет вперед, лишь на миг обернувшись и оставляя нам прощальный взгляд. Однажды посетивший Толстого в Ясной Поляне В.В.Розанов увидел и позже описал толстовскую отчужденность от дома, от окружающих его ненужных вещей, он сравнил Толстого с арабским бегуном в пустыне — «а за спиной его было 76 лет»<sup>24</sup>.

В «Войне и мире» Толстой наделяет княжну Марью скрытой страннической мечтой: «Оставить семью, родину, все заботы о мирских благах для того, чтобы, не прилепляясь ни к чему, ходить в посконном рубище, под чужим именем с места на место, не делая вреда людям и молясь за них, молясь и за тех, которые гонят, и за тех, которые покровительствуют: выше этой истины и жизни нет истины и жизни!» Княжна Марья «припасла себе полное одеяние странницы», «она была несколько раз готова бросить всё и бежать из дому», «направляя свое странствие без за-

висти, без любви человеческой, без желаний, от угодников к угодникам, и в конце концов туда, где нет ни печали, ни воздыхания, а вечная радость и блаженство» (Т. 10. С. 236–237). Эта мечта описана с большим пониманием и сочувствием, но и с недоверием, конечно, — потому что противопоставлена «любви человеческой» и сопряжена при этом с радостью и блаженством. Для самого Толстого его духовное странничество было совсем не блаженством, а цепью нескончаемых мучительных усилий по поиску смысла — это было, как выразился В.Г.Короленко, «трагическое пилигримство неутомимой великой души»<sup>25</sup>.

Добыча смысла из всего происходящего была, пожалуй, главным призванием Толстого — оно оказалось сильнее художественного призвания и в конечном итоге его поглотило. Эту задачу извлечения смысла он императивно ставил и перед всем человечеством — в дневнике 1910 г. под датой «10 мая» читаем: «Машины, чтобы делать что? Телеграфы/фоны, чтобы передавать что? Школы, университеты, академии, чтобы обучать чему? Собрания, чтобы обсуждать что? Книги, газеты, чтобы распространять сведения о чем? Железные дороги, чтобы ездить кому и куда?

Собранные вместе и подчиненные одной власти миллионы людей для того, чтобы делать что? Больницы, врачи, аптеки для того, чтобы продолжать жизнь, а продолжать жизнь зачем?» (Т. 58. С. 48).

Изучив в разные годы различные философские системы и религиозные представления, Толстой многое вобрал в себя, но никогда не опирался на готовое знание в поисках смысла. И в отношении к смерти он не мог принять того, что предлагало и предлагает христианское или какое-либо другое традиционное учение. Герой «Записок сумасшедшего» знает готовый ответ на вопрос «зачем?» - знает, но отказывается от него: «Затем, чтобы жить в будущей жизни, отвечал я себе. Так зачем же эта неясность, это мученье? Не могу верить в будущую жизнь. Я верил, когда не всей душой спрашивал, а теперь не могу, не могу» (Т. 26. С. 472). А вот пушкинский Странник в будущей жизни не сомневается и пускается в побег, чтобы успеть подготовиться к страшному суду («к суду я не готов»), чтобы успеть найти для себя «спасенья верный путь». У Пушкина все лаконично, а в соответствующем месте повести Бенъяна достаточно подробно развернута альтернатива будущей жизни, открывшаяся герою: ад со всеми его атрибутами или вечная жизнь и Царствие Небесное.



Для толстовских героев и для него самого такой перспективы нет, и они вынуждены разрешать мысль о смерти в рамках здешнего, земного существования.

В позднем дневнике Толстого (1908 г., 9 февраля) есть важная запись на эту тему: «Говорят о бессмертии души, о будущей жизни, что нужно знать про это для настоящей жизни. Какой вздор! Тебе дана возможность все увеличивающегося и увеличивающегося блага здесь, сейчас; чего же тебе еще надо? Только тот, кто не умеет и не хочет находить это благо, может толковать о *будущей* жизни. Да и что такое в самом деле то, что мы называем *будущей* жизнью? Понятие будущего относится ко времени. А время есть только условие сознания в этой жизни. Говорить о будущей жизни, когда кончается эта жизнь, это все равно, что говорить о том, какую форму примет кусок льда, когда он растает, перейдя в воду, и составные части его превратятся в пар.

Кроме того, какая и зачем мне жизнь в будущем, когда вся моя жизнь духовная — только в настоящем. Жизнь моя в том, что я люблю, а я люблю людей и Бога. И то, и другое не уничтожается с моей смертью. Смерть есть только прекращение отделенности моего сознания» (Т. 56. С. 100–101). Эта запись носит итоговый характер, насколько это вообще было возможно для Толстого, в ней сформулировано то, к чему он пришел к 80 годам в результате долго и непрямого пути. Четвертью века раньше Толстой так не формулировал, и герой «Записок сумасшедшего» остается со своим неверием в будущую жизнь в неопределенности, в сомнении... Сам же Толстой весной того самого 1884 г., когда писались «Записки сумасшедшего» и «Смерть Ивана Ильича», в разгар семейного кризиса впервые уходит из Ясной Поляны, но с полдороги на Тулу возвращается с мыслью, что жена его вот-вот должна родить, что и происходит в ту же ночь.

Этот несостоявшийся уход можно истолковать как чисто семейную историю, как и последний уход Толстого из Ясной Поляны в 1910 г. можно объяснить «исключительно семейными обстоятельствами»<sup>26</sup>. Такое объяснение доступно так называемому «широкому читателю» и дает возможность каждому думать, что он понимает Толстого. Можно пойти и по другому пути, представив толстовские уходы как выражение «синдрома беглеца»<sup>27</sup> — в наше время победно шагающего «психоанализа» в его общедоступном, зачастую шарлатанском изводе такой «прогрессивный» взгляд на духовные проблемы великого человека приближает его к обывательскому сознанию, происходит

своеобразная актуализация классика. Самого же Толстого, то есть его поздние религиозно-философские труды и дневники, приходится при таких подходах отложить в сторону. Если же взять на себя труд войти во внутреннюю жизнь Толстого и на ее фоне оценить его семейные обстоятельства последних десятилетий, то поражает прежде всего их вопиющее несоответствие<sup>28</sup>. Столь же резкое несоответствие, заметим, было и в жизни Пушкина — между теми внутренними событиями, которые породили стихи каменноостровского цикла летом 1836 г., и обстоятельством внешним: унижительной зависимостью от двора, цензурными тяжбами, интригами Дантеса и Геккерна против его семьи. И Толстой и Пушкин в какой-то момент взрывают свои внешние обстоятельства мощными освобождающими поступками, и это обоих приводит к гибели.

Да, каждый раз, когда Толстой пытался уйти из Ясной Поляны (а таких попыток было несколько), этому предшествовало обострение семейных отношений — но обострение это всегда происходило на почве духовных проблем, которых Софья Андреевна не признавала и не хотела знать. Определяя суть семейного конфликта, Толстой написал ей в декабре 1885 г.: «Между нами идет борьба насмерть — Божье или не божье» (Т. 83. С. 547), именно тогда он готов был уехать от семьи «в Париж или в Америку», как писала тогда же сестре сама Софья Андреевна (Т. 85. С. 297). Импульс ухода из семьи коренится не в семейных неурядицах и минутных слабостях Толстого, а именно в этом настойчиво убеждает нас автор последней популярной книги на эту тему Павел Басинский, и не в «синдроме беглеца», а в тех глубинных и самых важных вопросах, которые с момента внутреннего перелома вели Толстого по «пути жизни». Путь этот зафиксирован в его дневниках и осмыслен в книгах — его можно проследить, читая последовательно «Исповедь», «В чем моя вера» (1883), «О жизни» (1886–1887), «Царство Божие внутри вас» (1890–1893) и другие книги, трактаты, статьи, художественные произведения Толстого, как раннего, так и позднего, послелектеризисного. Условно-итоговой приходится считать его последнюю книгу «Путь жизни» — она составлялась в течение всего 1910 г. и была завершена в октябре, перед окончательным уходом. В этих текстах сохранен и завещан нам колоссальный духовный опыт, но вместе с тем в дневниках и произведениях на тему ухода засвидетельствован мучительный разлад с близкими, с женой и сыновьями, которые остались там, куда Толстой не

мог уже вернуться. Этот разлад как будто заранее описан Пушкиным в «Страннике» — с точностью почти визионерской: «Тут ближние мои, / Не доверяя мне, за должное почли / Прибегнуть к строгости. Они с ожесточеньем / Меня на правый путь и бранью и презреньем / Старались обратить». В этих нескольких стихах Пушкин, следуя, впрочем, Беньяну, обозначил вполне закономерную и понятную реакцию людей не проснувшихся, не прозревших на странное, не понятное для них поведение того, кто из мерного повседневного существования попадает в огонь вечных вопросов. Обрушение семейного Дома в такой ситуации неизбежно. Толстой переживал это обрушение очень болезненно и правоты за собой совсем не чувствовал — это отразилось, в частности, в незавершенной пьесе «И свет во тьме светит» над которой он работал в 1890–1900 гг. и в которой собрал всю свою «семейную» проблематику. Ее герой Николай Иванович Сарынцев порывается уйти из семьи, от жены, не принимающей его взглядов, — но ни правых, ни виноватых в этом конфликте нет.

Из диалогов героя с женой:

*Марья Ивановна.* <...>Ты христианин, ты хочешь делать добро, говоришь, что любишь людей, за что же ты казнишь ту женщину, которая отдала тебе всю свою жизнь?

*Николай Иванович.* Да чем же я казню? Я и люблю, но...

*Марья Ивановна.* Как же не казнишь, когда ты бросаешь меня, уходишь? Что же скажут все? Одно из двух: или я дурная женщина, или ты сумасшедший.

*Николай Иванович.* Да пускай я сумасшедший, я не могу так жить.

.....  
*Николай Иванович.* Ведь ты не хочешь понимать моей жизни, моей духовной жизни.

*Марья Ивановна.* Я хочу понимать, но не могу понять. Я вижу, что твое христианство сделало то, что ты возненавидел семью, меня. А для чего, не понимаю.

.....  
*Марья Ивановна.* Если ты уйдешь, я уйду с тобой. А если не с тобой, то уйду под тот поезд, на котором ты поедешь (Т. 31. С. 178, 180).

В пьесе нашли точное отражение многие детали семейной жизни Толстого, черты личности Софьи Андреевны, но и сомнения, не покидавшие Толстого вплоть до 28 октября 1910 г., также отразились в ней, особенно в ее открытом финале, где герой

осознает разрушительное действие своей проповеди в судьбах близких людей:

*Николай Иванович.* ... Неужели я заблуждаюсь, заблуждаюсь в том, что верю тебе? Нет. Отец, помоги мне! (Т. 31. С. 183).

На этом пьеса заканчивается — герой собирается уйти, сомневается, и с этим намерением и сомнением он оставлен. Сам Толстой собирался уйти и сомневался более четверти века — на этом фоне поражает бесповоротная решимость его последнего ухода 28 октября 1910 г., столь же бесповоротная, как и решимость пушкинского «Странника». Суть его великих сомнений сводится к тому, что бесхитростно сформулировала героиня пьесы Марья Ивановна и что многожды он говорил сам себе в дневниках: если победа над смертью возможна лишь на путях любви, то почему оказалось невозможно, при всех титанических усилиях действительно невозможно, «исполнять дело любви» (из дневниковой записи от 26 июня 1909 г. — Т. 57. С. 90) в кругу своей семьи! Настоящая трагедия ухода для самого Толстого состояла именно в этом. Желая только одного: «исполнять волю Бога», видя эту волю в только в том, чтоб «человек увеличивал в себе любовь и проявлял ее в мире» («Путь жизни» — Т. 45. С. 95), Толстой исчерпал все возможности осуществить свой идеал в собственном доме — убедиться в этом может всякий, кто возьмет на себя труд прочитать его дневники.

Толстовский идеал семьи и дома и толстовский идеал любви не совместились, и Толстой покинул свой дом, в котором родился и прожил фактически всю жизнь — покинул, чтобы продолжить «путь жизни». В пушкинской лирике последних лет тоже есть драматические напряжение между темами пути и дома: до 1829–1830-х гг. тема пути в ней преобладала и сопровождалась чувствами тоски, уныния, страха, затем она сменяется темой дома как символа духовных основ — и вдруг в 1835 г. эти темы противоречиво сталкиваются в двух почти синхронно написанных и текстуально связанных стихотворениях, в «Пора, мой друг, пора!» и в «Страннике». Стихи близки темой побега в виду близкой смерти, но в главном они расходятся. Первое стихотворение обращено к спутнице жизни, с которой герой и мыслит свой побег в «обитель дальнюю трудов и чистых нег», а в черновом плане продолжения, как уже говорилось, есть и семья и любовь, и начинается оно со слов: «Юность не имеет нужды в *at home*, зрелый возраст ужасается *своего* уединения. Блажен, кто находит подругу — тогда удались он *домой*»<sup>29</sup>. Герой «Странника», на-

против, покидает дом, семью, «дабы скорей узреть, / Оставя те места, / Спасенья верный путь и тесные врата» — заметим при этом, что о любви в «Страннике» не сказано ни слова. Альтернатива этих двух путей приготовления к смерти — это и есть по сути та альтернатива, которая мучила Толстого в течение десятилетий, которая вошла в сюжеты ряда его произведений. Сам он в конечном итоге пошел по пути Странника.

Иван Бунин поразился одному «удивительному совпадению»: в книге «Мысли мудрых людей на каждый день», составленной Толстым в 1903 г., под датой «7 ноября» помещена цитата из Евангелия от Матфея: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их (Мф. VII, 13–14)» (Т. 40. С. 196), — так вот Бунин поразился тому, что цитата эта поставлена Толстым на дату будущей смерти<sup>30</sup>. Но ведь парафразой того же евангельского стиха кончается пушкинский «Странник». Толстой вряд ли помнил об этом или уж во всяком случае не имел этого в виду, и даты своей смерти он тоже не прозревал, но общность путей мысли, путей фиксируется такими совпадениями независимо от авторской воли.

При этом велико и различие между внезапным порывом пушкинского героя, его импульсивным *побегом* — и выношенным, обдуманым, многожды отрепетированным в жизни и произведениях и глубоко мотивированным толстовским *уходом*, именно *уходом*, а не *побегом* или *бегством*, как настаивает современный автор<sup>31</sup>. И это не спор о словах — «квалификацию события <...>автор книги с вызовом изменил, заменил, но изменилась и вся картина события: оно раздробилось и измельчало»<sup>32</sup>. Оно измельчало до семейной тяжбы вокруг завещания и в таком виде было охотно воспринято сегодняшним массовым читателем как доказательство того, что великий человек если не «мал и мерзок, как мы», то уж во всяком случае слаб и непоследователен, как мы. Приведем цитату:

«Сильный Толстой ушел от слабой, не совпадавшей с ним в духовном развитии жены. <...>Эта распространенная точка зрения, как ни странно, почти совпадает с той, которая культивируется в интеллектуальной среде и, с легкой руки Ивана Бунина, стала модной.

Толстой ушел, чтобы умереть. Это был акт освобождения духовного титана из мучившего его материального плена. “Осво-

бождение Толстого”. Как красиво! Сниженный вариант: как сильное животное, ощущая приближение смерти, уходит из стаи, так Толстой, чувствуя приближение неотвратимого конца, бросился из Ясной Поляны. Тоже красивая языческая версия, которую в первые дни ухода озвучил в газетах Александр Куприн.

Но поступок Толстого не был действиями титана, решившегося на грандиозный символический жест. И тем более это не было рывком старого, но сильного зверя. Это был поступок слабого больного старика, который мечтал об уходе 25 лет, но, пока были силы, не позволял себе этого, потому что считал это жестоким по отношению к жене. А вот когда сил уже не оставалось, а семейные противоречия достигли высшей точки кипения, он не увидел другого выхода ни для себя, ни для окружающих» (цитируемая глава и называется полемически: «Уход или бегство»)<sup>33</sup>.

Но сам-то Толстой высказался в отношении силы и слабости ровно противоположным образом — за неделю до последнего ухода из Ясной Поляны, 21 октября 1910 г. он говорил своему единомышленнику М.П.Новикову: «Я от вас не скрывал, что я в этом доме киплю, как в аду, и всегда думал и желал уйти куда-нибудь в лес, в сторожку, на деревню к какому-нибудь бобылю, где мы помогали бы друг другу. Но Бог не давал мне силы порвать с семьей, да и в деревне меня бы осудили за это, моя слабость, может быть, грех, но для своего спокойствия я не мог заставить страдать других, хотя бы и семейных»<sup>34</sup>. А раньше, 17 февраля 1910 г., отвечая на письмо киевского студента Б.Манджоса, Толстой писал о своем уходе из семьи: «Сделать это можно и должно только тогда, когда будет необходимо не для предполагаемых внешних целей, а для удовлетворения внутреннего требования духа, когда оставаться в прежнем положении станет также нравственно невозможно, как физически невозможно не кашлять, когда нет дыхания. И к такому положению я близок и с каждым днем становлюсь ближе и ближе» (Т. 81. С. 104).

Не порыв отчаяния, а «внутреннее требование духа» гнало его из дому, заставляло много лет обдумывать уход и проживать его в различных художественных сюжетах. Это «внутреннее требование духа» было рождено откровением смерти и усиливалось по мере приближения к ней. Если у Пушкина «отчаянный побег» остался лишь поэтическим мотивом, то для Толстого его уход стал абсолютной неизбежностью и должен был в конце концов осуществиться. Толстой просто не мог не привести собственную жизнь в соответствие со своими представлениями —

именно об этом он говорит жене в одном из своих писем об уходе 8 июля 1897 г.:

«Уже давно меня мучает несоответствие моей жизни с моими верованиями. Заставить вас изменить вашу жизнь, ваши привычки, к которым я же приучил вас, я не мог, уйти от вас до сих пор я тоже не мог, думая, что я лишу детей, пока они были малы, хоть того малого влияния, которое я мог иметь на них, и огорчу вас; продолжать же жить так, как я жил эти 16 лет, то борясь и раздражая вас, то сам подпадая под те соблазны, к которым я привык и которыми я окружен, я тоже не могу больше, и я решил теперь сделать то, что я давно хотел сделать, — уйти, во-первых, потому, что мне с моими увеличивающимися годами все тяжелее и тяжелее становится эта жизнь и все больше и больше хочется уединения, и, во-вторых, потому, что дети выросли, влияние мое уже в доме не нужно, и у всех вас есть более живые для вас интересы, которые сделают вам мало заметным мое отсутствие.

Главное же то, что, как индусы под 60 лет уходят в леса, как всякому старому, религиозному человеку хочется последние годы своей жизни посвятить Богу, а не шуткам, каламбурам, сплетням, теннису, так и мне, вступая в свой 70-й год, всеми силами души хочется этого спокойствия, уединения и хоть не полного согласия, но не кричащего разногласия своей жизни с своими верованиями, с своей совестью» (Т. 84. С. 288–289).

И через 13 лет, 28 октября 1910 г. он пишет в прощальном письме к жене по существу о том же самом: «Отъезд мой огорчит тебя, сожалею об этом, но пойми и поверь, что я не мог поступить иначе. Положение мое в доме становится, стало невыносимо. Кроме всего другого, я не могу более жить в тех условиях роскоши, в которых жил, и делаю то, что обыкновенно делают старики моего возраста: уходят из мирской жизни, чтобы жить в уединении и тиши последние дни своей жизни» (Т. 84. С. 404).

Слово «уединение», повторяющееся в этих письмах (а в одном из вариантов последнего письма сказано: «ухожу просто в уединение» — Т. 84. С. 405), имеет большой объем у Толстого — за этим словом стоит потребность уйти от «человеческого» к «божескому» если вспомнить название одного из поздних его рассказов, потребность «готовиться к смерти» и «хорошо умереть», о которой он говорил Маковицкому 17 октября 1910 г.<sup>35</sup>. Можно вспомнить и слова из «Ответа Синоду (1901)»: «Мне надо самому одному жить, самому одному и умереть» (Т. 34. С. 252), или другие: «Чем уединеннее человек, тем слышнее ему всегда

зовущий его голос Бога» — эту фразу Толстой поместил в «Круге чтения» рядом с тютчевским «Silentium» (Т. 42. С. 107), и она вполне разъясняет нам то самое «внутреннее требование духа» как нечто общечеловеческое и общепонятное, свойственное «всякому религиозному старому человеку».

Для многих современников Толстого его поступок был ожидаем и оказался вполне понятен, и их суждения, высказанные по этому поводу непосредственно после толстовского ухода, как правило, соответствуют масштабу события. Один из ярких примеров тому — реакция С.Н.Дурылина, зафиксированная в его записях:

«В день первого известия об “уходе” Толстого и особенно в день его смерти газеты брались с бою<...>

— Толстой ушел! — перебегало из уст в уста.

— Толстой ушел!

Ко мне прибежал поэт Ю.Анисимов.

— Ты знаешь: Толстой ушел!

“Уход” Толстого для нас был величайшим событием, — таким примерно, как если бы гора, настоящая гора, действительно, двинулась куда-то по евангельскому слову. Ушел! Он ушел! Старик 82 лет, великий писатель, недвижимый сиделец Ясной Поляны, которому и лень, и болезнь, и семья, и литературные занятия, все, казалось бы, разрешало *сидеть*, где сидел с такой славой больше полувека, — Он ушел! А мы, молодые, ничем не связанные, легкие как птицы, мы стоим, сидим, мы недвижимы... Ушел! Куда? Конечно, в путь подвига, в путь труда и испытания. И неизвестно куда. В народное море, на самое дно. К чему-то светлому-светлому.

Ушел *Он*... Может быть, и *Мы* сможем сдвинуться с места и уйти от своих стихов, литературных интересов, маленьких кружков, где мы даром тратим молодость?.. И не только мы, но все-все, кто его читал, с ним спорил и его же обвинял, что вот, мол, проповедует одно, а сидит сиднем в той же Ясной с той же Софьей Андреевной, — может быть, и все тоже “уйдем” куда-то от лжи, пошлости, косной неподвижности нашей общей жизни?

В те дни, когда было известно только, что Толстой “ушел”, но не было еще “Астапова” и никто не знал, куда, собственно, Т. ушел, “уход” казался величайшим, двигающим всю русскую культуру и жизнь событием».

А дальше Дурылин, пересказав споры об искусстве и религии на заседании Религиозно-философского общества, связывает и



уход Толстого с этой темой — и, что характерно, вспоминает при этом пушкинского «Странника»: «“Уход” Толстого предreshал и разрешал, казалось, вопрос об отношении религии к искусству. Если тот, кто обладал искусством “Войны и мира”, не мог ограничиться этим обладанием, а вот ночью, тайно “ушел” в неведомую даль — не за искусством же! — а как пушкинский “Странник”, навстречу божественному голосу, звавшему его немолчно, — то к чему еще спорить о том, может ли искусство не нуждаться в религии и в силах ли художник обойтись без Бога?»<sup>36</sup>

Сергею Дурылину Толстой был близок по духу, но и многие люди, отстоявшие дальше от Толстого, как именитые, так и безвестные, восприняли его уход вполне адекватно. Приведем отрывки из некоторых откликов и корреспонденций со страниц столичных и провинциальных газет: «...Неурядицы семейной жизни если и играли какую-нибудь роль в этом желании великого старца отрешиться от жизни, в его стремлении к “затворничеству”, то совершенно второстепенную; «главную же причину близкие люди видят в той огромной душевной работе, которая в последнее время в нем происходила»; «великий старец давно подумывал о возможности уйти подальше от житейских дряг и волнений, “уединиться от мира” и провести остатки своих дней “наедине со своим Богом”»; «одиночество, сосредоточенность, созерцание, жизнь вне вашей жизни, — вот все, что нужно ему»; «это уже не великий разум Толстого, это — великий дух, который уносит его в непостижимые сверхчеловеческие высоты в стремлении к совершенству»; «все, кто хорошо знали трагедию духа, переживаемую великим писателем вот уже в течение 13 лет, приняли эту весть как давно жданную»; «рано или поздно это должно было произойти»; «старый вождь нашел в себе силы смело завершить дело всей своей жизни: личным примером осветить свои заветы»; «всю свою жизнь Толстой искал единения с Богом, и по-видимому, условия его домашней жизни препятствовали этому единению»<sup>37</sup>. Даже Лев Львович, сын Толстого, решительно не разделявший его идей, напечатал в «Новом времени» письмо с достаточно точным разъяснением причин ухода: «Я думаю, что Львом Николаевичем тут руководила исключительно религиозная идея: одиночество в Боге. Пусть мир меня осудит, пусть будет горе жены и детей, но я “должен” спасти душу до конца, уяснить себе мою сущность в последние дни моей жизни. Вот главная причина поступка, и никаких других тут нет и не может быть»<sup>38</sup>. Были и более выпренные отклики, в ко-

торых уход Толстого расценивался как залог «духовного перерождения» «народной души» и общего освобождения от «мелочных интересов» и «злости сегодняшнего дня»<sup>39</sup> — с поправкой на пафос, эти неловко выраженные ощущения ближе к Толстому, чем большая часть юбилейной продукции 2010 г., апофеозом которого стала «развесистая клюква» фильма «Последнее воскресенье», вдохновленного и продюсированного Андреем Кончаловским.

И этот широко разрекламированный и прошедший по всем мировым экранам китч, и книги, сосредоточенные на семейной истории, на тяжбе вокруг завещания, возвращают Толстого обратно в тот обывательский мир, который он с такой решимостью покинул, и тем уничтожается для нас само великое событие его ухода. Разбираться с духовными проблемами Толстого сложно, и вряд ли этот труд может быть востребован современным читателем. Гораздо больше понимания вызывает взгляд на него сверху вниз, как на слабого больного старика с «синдромом беглеца» или, скажем, рассуждение о том, «не были ли семейные конфликты связаны с физическим охлаждением уже стареющего мужчины к своей, хотя и несравненно более молодой (разница шестнадцать лет), но тоже далеко не юной подруге»<sup>40</sup>. Всё это связано с характерной приметой нашего времени: всякая настоящая значительность вызывает сегодня отторжение, раздражение, а потому поздний Толстой в сегодняшнем сознании предстает чаще всего карикатурой («Жил-был великий писатель / Лев Николаич Толстой, / мяса и рыбы не кушал, / Ходил по имению босой...»).

Мы далеки сегодня от Толстого, но по существу не намного ближе была и его жена Софья Андреевна — именно ее недоумения породили версию о толстовском безумии, тогда же укоренившуюся во многих умах и получившую новую популярность в наше время. 7 ноября 1879 г. Софья Андреевна писала сестре: «Левочка всё работает, как он выражается, но, увы! он пишет какие-то религиозные рассуждения, читает и думает до головных болей, и все это чтобы доказать, как церковь несообразна с учением Евангелия. Едва ли в России найдется десяток людей, которые этим будут интересоваться. Но делать нечего. Я одного желаю, чтоб уж он поскорее это кончил и чтоб прошло это, как болезнь»<sup>41</sup>. Слухи о сумасшествии Толстого распространились, с подачи И.С.Тургенева и М.Н.Каткова, и в писательской среде; в мае 1880 г. Достоевский писал жене: «Толстой почти с ума сошел и даже, может быть, совсем сошел»; «о Льве Толстом и Катков подтвердил, что, слышно, он совсем помешался»<sup>42</sup>. Сдвиг

сознания проводит между людьми границу почти непроходимую, границу непонимания, так что человек, перешедший внутренне в иное измерение жизни, со стороны кажется безумным.

В 1885 г. Софья Андреевна уже прямо говорила о муже: «вижу — человек сумасшедший» (Т. 85. С. 297), а в последние годы она шантажировала Толстого признанием его недееспособности в борьбе за наследство. К началу 1890-х годов слухи о сумасшествии Толстого распространились широко — об этом писали и говорили все, кому ни лень, от К.Победоносцева до анонимных авторов провинциальных газет<sup>43</sup>. Тема безумия сопровождала Толстого до самой смерти, но зародилась она вместе с его религиозным пробуждением, так что и в этом отношении «Записки сумасшедшего» прямо автобиографичны и символичны — Лев Шестов писал даже, что «“Записки сумасшедшего” могут считаться как бы суммарным заглавием ко всему, написанному Толстым после 50-ти лет»<sup>44</sup>. В семье Толстого с начала 1880-х годов его «сумасшествие» стало едва ли не главной темой, чрезвычайно для него болезненной, так что он снова и снова возвращался к этому вопросу в объяснениях с женой. Приведем выдержки из одного лишь письма Толстого к Софье Андреевне — от 15–18 декабря 1885 г.: «Ради Бога, не говори, что это сумасшествие, что тебе нельзя поспевать за всякими фантазиями и т. п.»; «...Я готов допустить, что то, чем я жил и живу, не истина, а только мое увлечение, что я помешался на том, что знаю истину и не могу перестать верить в нее и жить для нее, не могу излечиться от моего сумасшествия. Я готов допустить и это, и в этом случае остается для тебя то же положение. Так как нельзя вырвать из меня того, чем я живу, и вернуть меня к прежнему, то как <прожить со мной наилучшим образом> уничтожить те страдания мои и ваши, происходящие от моего неизлечимого сумасшествия? Для этого, признавая мой взгляд истиной или сумасшествием (все равно), есть одно только средство: вникнуть в этот взгляд, рассмотреть, понять его»; «И тогда началось то отношение ко мне, как к душевнобольному, которое я очень хорошо чувствовал»; «И прежде ты была смела и решительна, но теперь эта решительность еще более усилилась, как усиливается решительность людей, ходящих за больными, когда признано, что он душевнобольной»; «Ты поверила и своему чувству и общему мнению, что моя новая жизнь есть увлечение, род душевной болезни, и не вникла в смысл ее»; «То же игнорирование меня <...> и тот взгляд на меня, как на доброго, не слишком вредного душевно-

больного, с которым надо только не говорить про его пункт помешательства» (Т. 83. С. 540, 542, 544, 545).

В «Записках сумасшедшего» эта тема сжата до нескольких коротких фраз: «Жена требовала, чтоб я лечился. Она говорила, что мои толки о вере, о Боге происходили от болезни. Я же знал, что моя слабость и болезнь происходили от неразрешенного вопроса во мне» (Т. 26. С. 472), и всё это снова возвращает нас к пушкинскому «Страннику»<sup>45</sup>:

Мои домашние в смущение пришли  
И здравый ум во мне расстроеным почли.  
Но думали, что ночь и сна покой целебный  
Охолодят во мне болезни жар враждебный.  
.....

И наконец они от крика утомились  
И от меня, махнув рукою, отступились  
Как от безумного, чья речь и дикий плач  
Докучны и кому суровый нужен врач.

Пушкин переносит в свои стихи мотив повести Беньяна («At this his relations were sore amazed; <...>because they thought some frenzy distemper had got into his head; «Родные его сильно тому поразились: <...>им подумалось, что он не в своем уме»), но опять-таки речь не идет о заимствовании у Толстого из Пушкина или Беньяна — речь идет о типологическом сходстве ситуаций, о вечном «суде людском», направленном на того, кто, прозрев, вдруг начинает вести себя не как все. В толстовской пьесе «И свет во тьме светит» князь Борис Черемшанов, отказавшийся от присяги и воинской службы по религиозным основаниям, попадает за это в сумасшедший дом, да и сам главный герой пьесы, Николай Иванович Сарынцев, принимает от жены обвинения в безумии: «Да пускай я сумасшедший, я не могу так жить» (Т. 31. С. 178). В связи с этой темой из героев русской интеллектуальной истории вспоминается прежде всего, конечно, Чаадаев, а из персонажей дотолстовской литературы — соответственно, Чацкий, которого Грибоедов не обременил религиозными исканиями, но все же заставил прозреть («Мечтанья с глаз долой — и спала пелена»), подобно тому, как прозреет пушкинский Странник («Как от бельма врачом избавленный слепец») или толстовский Сарынцев («прежде я был слеп, как слепы мои дома, а теперь глаза открылись» — Т. 31. С. 144).

Пушкин лишь наметил в «Страннике» тему мнимого безумия героя — Толстой же, лично переживая эту коллизию, углубился в нее и развил до парадокса, предъявив всему миру обвинение в сумасшествии. В 1910 г. он много работал над статьей «О безумии», так и оставшейся незавершенной; в рукописи ей предпослан французский эпиграф: «Ce sont des imbéciles. Un imbecile est avant tout un home q'on ne comprend pas» (Т. 38. С. 395) — «Это безумцы. Безумец — это прежде всего человек, которого не понимают». Это вывод он мог сделать из своих разысканий, посещая в процессе работы над статьей психиатрические клиники и читая специальную литературу, но главным образом — из личного опыта отчуждения, из того конфликта непонимания, который разрастался вокруг него в течение 30-ти лет.

Для человека же, оказавшегося по ту сторону границы и обвиняемого в безумии, безумны, наоборот, те, кто ведет мнимую жизнь, кто слеп и не хочет прозреть. Уже в «Записках сумасшедшего» Толстой выворачивает ситуацию наизнанку — напомним, что в первоначальном замысле повесть называлась «Записки не сумасшедшего». Но и в последнем варианте названия, в точности повторяющем Гоголя, сохраняется полемичность — автор как будто призывает сравнить своего героя с гоголевским Поприциным, сравнить и задуматься, действительно ли сумасшедший тот, кто всего лишь осознал бессмысленность собственной жизни.

Тема безумия «нормальной» обывательской жизни, тема всеобщего, повального безумия звучит уже в «Исповеди» и в дальнейшем обретает большую мощь у Толстого. Бессмысленность «нормального», т.е. бездумного, неосознанного существования — вот для него настоящее безумие. Среди дневниковых записей 1884 г., синхронных началу работы над «Записками сумасшедшего», читаем: «29 марта/10 апреля. <...>Две вещи мне вчера стали ясны: одна неважная, другая важная. Неважная: я боялся говорить и думать, что все 99/100 сумасшедшие. Но не только бояться нечего, но нельзя не говорить и не думать этого. Если люди действуют безумно (жизнь в городе, воспитание, роскошь, праздность), то наверно они будут говорить безумное. Так и ходишь между сумасшедшими, стараясь не раздражать их и вылечить, если можно. 2) Важная: Если точно я живу (отчасти) по воле Бога, то безумный, больной мир не может одобрять меня за это. И если бы они одобрили, я перестал бы жить по воле Бога, а стал бы жить по воле мира, я перестал бы видеть и искать волю

Бога»; «4/16 апреля. <...>Очень тяжело в семье. Тяжело, что не могу сочувствовать им. Все их радости, экзамен, успехи света, музыка, обстановка, покупки, все это считаю несчастьем и злом для них и не могу этого сказать им. <...>Мне придана роль ворчливого старика, и я не могу в их глазах выйти из нее: прими я участие в их жизни — я отрекаюсь от истины, и они первые будут тыкать мне в глаза этим отречением. Смотри я, как теперь, грустно на их безумство — я ворчливый старик, как все старики»; «28 мая/9 июня. <...> Все, что я делаю, дурно, и я страдаю от этого дурного ужасно. Точно я один не сумасшедший живу в доме сумасшедших, управляемом сумасшедшими» (Т. 49. С. 75, 77, 99). Пройдет больше четверти века, и в 1910 г., за два дня до последнего ухода, Толстой вновь запишет в дневнике: «26 Ок. Мне очень тяжело в этом доме сумасшедших» (Т. 58. С. 123). А более ранняя запись от 4 сентября разъясняет, что, собственно, он имеет в виду под сумасшествием: «Жизнь, без понимания ее смысла, т.е. без религии есть то, что называется сумасшествием. Когда же сумасшествие становится общим большого количества людей — оно смело проявляется и доходит до высших пределов самоуверенности. Так что уже люди здоровые считаются сумасшедшими и таких людей запирают или казнят» (Там же. С. 100).

Итак, без вертикального измерения жизнь теряет смысл, без него человечество, по мнению Толстого, впадает в безумие роскоши, «безумие религиозных суеверий» и «суеверий науки», в «безумие личной жизни, служения не только личной и жизни своей, но жизни общей, временной» — обо всем этом много записей в его дневнике последнего года (Там же. С. 3, 13, 19, 46, 98). «Ужасно не единичное, бессвязное, личное, глупое безумие, а безумие общее, организованное, общественное, умное безумие нашего мира», — записывает он 19 июня 1910 г. (Там же. С. 67). В писавшейся тогда же статье «О безумии он обобщает эти мысли и приходит к выводу, что «большинство человечества, в особенности христианского мира, живет в наше время жизнью прямо противоположной и разуму, и чувству, и самым очевидным выгодам, удобствам всех людей — находится в состоянии, вероятно, временного, но полного сумасшествия, безумия» (Т. 38. С. 404). Чтобы выйти из этого всеобщего безумия, «чтобы избавиться от того ужаса, среди которого мы живем и в котором участвуем, надо сознать себя и вызвать в себе то нравственное чувство и нравственное усилие, которое свойственно разумному существу, человеку» (Там же. С. 410). Сам он пошел именно по

этому пути самосознания и нравственного усилия — и тем навлек на себя обвинения в безумии.

В пресловутом своем рационализме Толстой не противостоит метафизике, а бунтует против бессмысленности, но, уповая на разум и взывая к обретению смысла, он нередко достигает в этом пафосе такого накала, что выходит, казалось бы, за грань разумного. И сам метод мышления у Толстого таков, что важные для него идеи он развивает до предела, обнажает и доводит почти до абсурда, чтобы предъявить их миру в убедительном виде, чтобы заставить поверить себе. «С великолепной, обезоруживающей непоследовательностью, которой всегда отмечается мысль избранников человечества, он точно одним движением плеча стряхивает с себя наложенные на него веками бремена разума с его истинами и доказательствами» (Лев Шестов)<sup>46</sup>. Эта «великолепная непоследовательность» и интеллектуальная страсть Толстого дали почву для разного рода патографических упражнений на его счет. Та самая наука психиатрия, которую Толстой считал «повальной формой сумасшествия» («О безумии» — Т. 38. С. 411), самому ему уделила немало внимания еще при жизни и сразу после смерти. О работе Н.Е.Осипова и его диагнозах Толстому мы уже писали; другие выводы о психическом здоровье Толстого сделал итальянский психиатр Чезаре Ломброзо, автор знаменитой книги «Гениальность и помешательство» (1863, рус. пер., 1885), посетивший его в Ясной Поляне в 1897 г. Ломброзо был предупрежден московскими властями о сумасшествии Толстого, знал он и мнение на этот счет Макса Нордау, к которому мы еще вернемся, однако Толстой произвел на него совсем другое впечатление — бодрость, интеллектуальная активность и никаких следов психического расстройства<sup>47</sup>. (Толстой же, заметим, ничего интересного в Ломброзо не нашел и назвал его в дневнике «ограниченным, наивным старичком» — Т. 53. С. 150.)

Несколько слов о Максе Нордау — он посвятил Толстому отдельную главу в своей известной книге «Вырождение» (1892, рус. пер. 1894). Нордау рассматривает Толстого как пример дегенерации искусства — будучи по образованию врачом, он находит в основании «толстовщины» разного рода патологические отклонения, проявления истерии и психопатии, эротомании и пр.<sup>48</sup> Особо он сосредотачивается на религиозном поиске Толстого, в котором видит логические ошибки, признаки вырождения, мистицизма, т.е. «смутного бессвязного мышления», а также «болезненную страсть к сомнениям, совершенно бесплодную»<sup>49</sup>.

Медицинский, патографический подход таким образом смыкается в оценках с обывательским сознанием, которое, оставаясь в рамках житейской нормы, соотносит с ней и явления, принципиально выходящие за эти рамки, — религиозное откровение, интеллектуальный прорыв, или художественную гениальность. Как заметил Шестов, «Если бы современный психиатр увидел Иезекииля, исполняющего волю Бога, ему бы и в голову не пришло, что пред ним пророк, и он без колебания надел бы на него смирительную рубашку»<sup>50</sup>. Заметим в скобках, что и новозаветный эпизод обращение апостола Павла с медицинской точки зрения — всего лишь эпилептический припадок. Толстому тоже вменяется «аффективная эпилепсия» как простое объяснение многих его художественных мотивов, стиля, поведения его героев (Пьера, князя Андрея, Левина, Позднышева), его собственных поступков, реакций, взглядов, исканий — в основе всего лежит «сумеречно затуманенная психика эпилептоида» с доминированием истерического компонента (последнее, якобы, отличает его от эпилептика-Достоевского)<sup>51</sup>. Это не курьезы ранних стадий психоанализа и первых опытов патографии, а устойчивая тенденция, растущая и снова вошедшая в моду — дискредитация духовной жизни великого человека и тех сфер его активности, которые не близки сегодняшнему читателю, сведение сложного к популярному и попсо-доступному. И вот уже из свежего исследования, опубликованного авторитетным научным издательством, мы узнаем, что Толстой в 1895 г. был помещен в «лечебницу для невращеников»<sup>52</sup>; об этом говорится с ложной ссылкой на дневники Софьи Андреевны<sup>53</sup>, в которой недобросовестный автор таким образом солидаризируется, — так создаются и поддерживаются мифы, уводящие читателя от Толстого и обесмысливающие все его усилия на пути к истине.

Всё это касается и вопроса о толстовском уходе, который на этом фоне может восприниматься как проявление болезни. Но есть и другой фон у этого события — есть большая человеческая история, в которой немало было великих уходов, и есть мировая литература, отразившая идею ухода, и всё это психопатология вряд ли может объяснить. Строя наши разыскания по линии Пушкин–Толстой, мы здесь остановимся на одной ветви мирового сюжета ухода, которую условно можно назвать «уход властителя». Этот архетипический сюжет, веками живущий в фольклоре и литературе в различных своих вариациях, получил воплощение в двух пушкинских произведениях — в поэме «Анджело»



(1833) и в стихотворении «Родрик» (1835); у Толстого он лег в основу сказки-притчи «Ассирийский царь Асархадон» (1903) и незавершенных «Посмертных записок старца Федора Кузмича» (1905). Между четырьмя этими текстами усматриваются сложные смысловые соответствия.

В сказке-притче «Ассирийский царь Асархадон» на условном языке фольклорного сюжета Толстой рассказывает историю внутреннего переворота в человеке и его последующего ухода, разрыва с привычными условиями жизни. Сюжет как будто нам уже знакомый, но здесь, на предельно ограниченном пространстве короткой, голой притчи он и заострен предельно — героем выступает не частное лицо, а монарх, и не просто монарх, а тиран, использующий свою безграничную власть, чтобы убивать противников и сеять зло. Его пробуждение, прозрение происходит чудом — некий старец, сказочный мудрец силою волшебства дает ему возможность встать на место преследуемого им врага и всего лишь почувствовать его боль. Этой боли царю Асархадону хватает сполна, чтобы понять: между ним и другими людьми нет границы, их жизнь едина, и делая зло другим, он делает зло и себе. «Жизнь одна во всем, — говорит ему старец, — и ты проявляешь в себе только часть этой одной жизни. И только в этой одной части жизни, в себе, ты можешь улучшить или ухудшить, увеличить или уменьшить жизнь. Улучшить жизнь в себе ты можешь только тем, что будешь разрушать пределы, отделяющие твою жизнь от других существ, будешь считать другие существа собою — *любить их*. Уничтожить же жизнь в других существах не в твоей власти» (Т. 34. С. 129). Восприняв это откровение, царь Асархадон меняет в корне свою жизнь — он *уходит*: «На другое утро царь Асархадон велел отпустить Лаилиэ и всех пленных и прекратил казни. На третий день он призвал сына своего Ашурбанипала и передал ему царство, а сам сначала удалился в пустыню, обдумывая то, что узнал. А потом он стал ходить в виде странника по городам и селам, проповедуя людям, что жизнь одна и что люди делают зло только себе, когда хотят делать зло другим существам» (Т. 34. С. 130). Сказка на этом кончается, хотя, казалось бы, сюжет ее разомкнут в будущее. Но для Толстого главное событие — уход героя, его неизбежность и глубокая мотивированность, при том что сами мотивы в тексте почти не предьявлены. Зато предьявлена важнейшая для Толстого — и не только позднего, но и условно «раннего» — мысль об общей жизни человечества, о единой вневременной его жизни, участвуя

в которой, человек избегает смерти. Та же мысль параллельно формулируется в небольшом тексте «Это мы», построенном как диалог между Тираном и Мудрецом и основанном, по указанию самого Толстого (Т. 74. С. 167), на том же немецком сказочном источнике: «Взгляни вокруг себя на всё живое и скажи сам себе: всё это я. Все люди — братья, то есть все люди по существу своему один и тот же человек» (Т. 34. С. 139); ср. с дневниковой записью: «...если хоть не сознаешь, то живо воображаешь другое “я” как свое, то сознаешь и то, что всякое другое “я” самое коренное “я” есть не только такое же, как мое, но оно одно и то же. <...>Любовь есть ничто иное, как только признание других я — собою» (Т. 58. С. 5). К идеологии ухода у Толстого эта мысль имеет непосредственное отношение, и к ней мы еще вернемся.

Итак, сюжетная схема сказки о царе Асархадоне проста: царь, грешник и тиран, встречается с мудрым старцем, узнает от него некую нравственную истину и, восприняв ее, отрекается от царства, уходит — переходит в другое измерение жизни, не связанное с его прежним высоким положением.

К этой же схеме, но, конечно, с вариациями и прерывками, сводится по существу сюжет пушкинского стихотворения с условно-редакторским названием «Родрик», написанного весной 1835 г. на основе цикла средневековых испанских романсов о короле Родриго и эпической поэмы Роберта Саути «Родрик, последний из готов» (1814). Если Саути сосредотачивается на последних частях народной легенды (история скитаний короля после потери престола), то Пушкин перелагает лишь начало фольклорного сюжета, помещая в центр своего стихотворения историю ухода Родриго. В зачине у него, как исходная точка действия, рассказ о грехе короля: «Дочь его Родрик похитил, / Обесчестил древний род» — зло от этого греха расходится кругами, порождает войну и бедствия для всего испанского народа; Родрик терпит поражение в бою, его считают убитым и проклинают:

Стариков и бедных женщин  
На распутьях видит он:  
Все толпой бегут от мавров  
К укрепленным городам.

Все, рыдая, молят Бога  
О спасенье христиан.  
Все Родрика проклинают,  
И проклятья слышит он.

И с поникшею главою  
Мимо их пройти спешит,  
И не смеет даже молвить:  
Помолитесь за него.

Раскаяние Родрика, чувство вины перед людьми, пластически зримо выраженное Пушкиным в этих стихах, приводит к тому, что герой *уходит* — удаляется в «темную пещеру / На пустынном берегу», где живет аскетом, борется с искушениями и готовится к смерти: «И себе могилу вырыл, / Как предшественник его» (в этих эпизодах Пушкин концентрирует на небольшом пространстве текста традиционные житийные мотивы<sup>54</sup>). В какой-то момент Родрику является во сне «отшельник, чьи останки / Он усердно схоронил», и открывает ему будущее: «Встань — и миру вновь явись. / Ты венец утратил царский, / Но Господь руке твоей / Даст победу над врагами, / А душе твоей покой». С этим напутствием король вновь отправляется в мир. Сюжет «Родрика» разомкнут, финал его открыт, как открыт новый путь перед героем — в этом «Родрик» сходен со «Странником», с пушкинским «Пророком», с толстовскими «Записками сумасшедшего» и сказкой о царе Асархадоне.

Трудно согласиться с таким пониманием сюжета «Родрика», какое предложено было Александром Архангельским: «...Отшельник вымолил Родрику, прошедшему искус покаяния и пустынножительства, возможность вернуться к “исполнению королевских обязанностей”. <...>Для короля — до тех самых пор, пока за ним остается это священное звание, — единственно возможный путь спасенья — это возвратная дорога к трону»<sup>55</sup>. Для такого вывода нет оснований в пушкинском тексте, напротив — в нем прямо сказано, что король «венец утратил царский». Да, Родрик не сам оставил трон, но Пушкин ясным образом показывает главное: как из всевластного короля его герой превращается в просто человека, оставшись один на один с Богом. Уход Родрика от себя прежнего к себе новому связан с осознанным и окончательным отказом от особого, высокого положения в отношении других людей.

В истории ухода Толстого и в сюжетах его произведений об уходе именно отказ от своего положения занимает центральное место. Эта тема, видимо, и привлекла его к легенде, положенной в основу незавершенных «Посмертных записок старца Федора Кузмича» — Толстой, задумав это произведение в 1890 г., много лет носил в себе замысел, изучал исторические материалы и имел возможность убедиться в том, что легенда об уходе императора

Александра I в 1825 г. и о дальнейшей его жизни в Сибири под видом старца Федора Кузьмича не имеет под собой фактических оснований. Но эта легенда увлекла Толстого независимо от ее достоверности — в 1905 г. он начал непосредственную работу над текстом, а 2 сентября 1907 г. писал великому князю Николаю Михайловичу: «Пускай исторически доказана невозможность соединения личности Александра и Козьмича, легенда остается во всей своей красоте и истинности. Я начал было писать на эту тему, но едва ли не только кончу, но едва ли удосужусь продолжать. Некогда, надо укладываться к предстоящему переходу» (Т. 77. С. 185). Поразителен в этом признании скачок от литературного замысла к реальности, к «предстоящему переходу», к собственному близкому уходу из жизни, и слово «укладываться» звучит в этом контексте прямым указанием на будущий исход из Ясной Поляны, отъезд «с вещами». Жизненный мотив определяет художественный текст, но ведь и очевидно и обратное: художественный, в данном случае — легендарный сюжет провоцирует реальный поступок и делает его неотвратимым. Такова особенность и сила толстовского сюжета ухода — на протяжении 25 лет он набирал энергию в творчестве, чтобы разразиться финальным окончательным уходом самого автора.

Не так у Пушкина — сюжет ухода возникает у него в трех подряд произведениях весны-лета 1835 г. («Родрик», «Странник», «Пора, мой друг, пора!»), с очевидным нарастанием личного, лирического начала (от третьего лица к первому), и затем, как будто исчерпавшись, исчезает. А до этой лирической вспышки уход становится важным сюжетным элементом поэмы «Анджело» (1833) — переложения шекспировской драмы «Мера за меру», и это именно уход правителя, отказавшегося от своего положения, но отказавшегося на время, во имя решения некоторых проблем власти. В «Анджело» тоже есть отголоски слухов, сложившихся позже в легенду о старце Федоре Кузьмиче, — сам таинственный старец объявится в Сибири лишь через несколько лет, но слухи о том, что император Александр I на самом деле жив, что похоронен вместо него солдат-двойник, а сам он по каким-то причинам добровольно покинул трон, начали курсировать по России с конца 1825 г. и Пушкину, конечно, были известны<sup>56</sup>.

Итак, «старый Дук» из «Анджело» решает своим уходом проблемы власти, а не отказывается от нее во имя чего-то высшего. Он полагает, что передав на время власть другому, более жесткому правителю, сможет восстановить нарушенный порядок в

государстве<sup>57</sup>. Сам по себе этот поступок Дука мало интересует Пушкина и служит лишь завязкой действия. В толстовских же «Посмертных записках старца Федора Кузмича» именно уход царя и мотивация ухода становятся предметом художественного исследования. По сути мотивация та же, что и в «Родрике», но то, что у Пушкина дано извне, скупо, через одну пластическую деталь («И с поникшею главою / Мимо их пройти спешит»), то у Толстого раскрывается подробно, изнутри, в исповедальных записках героя, где все названо прямым оценочным словом: «Я родился и прожил сорок семь лет своей жизни среди самых ужасных соблазнов и не только не устоял потив них, но упивался ими, соблазнялся и соблазнял других, грешил и заставлял грешить. Но Бог оглянулся на меня. И вся мерзость моей жизни, которую я старался оправдать перед собой и свалить на других, наконец открылась мне во всем своем ужасе, и Бог помог мне избавиться не от зла — я еще полон его, хотя и борюсь с ним, — но от участия в нем. Какие душевные муки я пережил и что совершилось в моей душе, когда я понял всю свою греховность и необходимость искупления (не веры в искупление, а настоящего искупления грехов своими страданиями), я расскажу в своем месте. Теперь же опишу самые действия мои, как я успел уйти из своего положения, оставив вместо своего трупа труп замученного мною до смерти солдата...» (Т. 36. С. 60).

«Ужас» заставляет толстовского героя бежать от людей, но теперь это не ужас перед смертью, как в «Страннике» и «Записках сумасшедшего», а ужас от себя самого, от зла, укоренившегося в душе, и спасение прозревший герой видит в том, чтоб «уйти из своего положения», символически поменявшись жизнью с тем, у кого он отнял жизнь. В авторском пояснении, предвещающем исповедь героя, есть важная деталь, прямо связывающая «Посмертные записки старца Федора Кузмича» со сказкой о царе Асархадоне, с ее центральной идеей: «при протоколе описания тела Александра было сказано, что спина его и ягодицы были багрово-сизо-красные, что никак не могло быть на изнеженном теле императора» (Т. 36. С. 59). Описывая в дневнике экзекуцию, от которой умер тот солдат, герой говорит сам себе: «Человек этот был я, был мой двойник» (Т. 36. С. 62). Поменяться телом и судьбой с тем, кому причинил страдания, на кого прежде распространялась твоя власть — вот путь, на котором толстовские герои, наделенные какой бы то ни было властью, начинают чувствовать и осознавать свою общность с другими людьми. Следствием этих новых чувств и становится «уход из своего положения», полная смена жизненной парадигмы.

Социальное неравенство людей, равных перед Богом, — одна из важнейших и самых острых тем позднего Толстого, и в сюжетах об уходе властителей она находит свое радикальное выражение. Но ведь и сюжет романа «Воскресение» (1899) по существу сводится к тому же: Нехлюдов осознает свою вину перед Катюшей, проникается ее болью и болью других осужденных, и с этого сострадания начинается его уход из привилегированного положения, из прежней жизни в жизнь страдающих и бесправных людей. «Воскресение» вообще дает ключи ко всему позднему Толстому — в лице и судьбе Нехлюдова Толстой исследовал и показал, как медленно и трудно человек переносит центр тяжести своего существования с себя на других, как, постепенно входя в общую и прежде далекую от него жизнь, герой уходит из своего достаточно высокого социального положения и одновременно приближается к себе самому, к своему подлинному Я, которое было прежде заглушено и только теперь пробудилось. Всё это Толстой знал по личному опыту — и всё это имеет отношение к уходу самого Толстого. Одним из постоянных острых переживаний для него в последние десятилетия было переживание неравенства, стыд за свое обеспеченное и благополучное существование перед простыми людьми, и конкретно перед теми, на кого распространялась его помещичья власть. Сам Толстой в зрелые годы никак не употреблял эту власть, но на его глазах этим неустанно занималась Софья Андреевна, и это фактор, наряду с другими, выталкивал его на страннический путь из комфортного яснополянского дома. 7 января 1910 г. он записывает в дневнике: «...есть только не переставший стыд перед народом. Неужели так и кончу жизнь в этом постыдном состоянии? (Т. 58. С. 5)

Так что в основе толстовского ухода лежит, в частности, и руководившее им во всём величайшее сочувствие к простым людям, с которыми он хотел жить общей жизнью, растворившись в ней и отказавшись от себя, от всех своих привилегий, от поклонения и славы, от собственности, от комфорта, от учительства и власти над умами, от своего абсолютно на тот момент царственного положения в русской жизни и русской литературе — действительно царственного, тут можно напомнить известное высказывание А.С.Суворина: «Два царя у нас: Николай Второй и Лев Толстой. Кто из них сильнее? Николай II ничего не может сделать с Толстым, не может поколебать его трон, тогда как Толстой, несомненно, колеблет трон Николая и

его династии»<sup>58</sup>. Толстого называли «Львом Великим», его появление на людях вызывало ажиотаж — достаточно вспомнить «царские проводы», устроенные ему осенью 1909 г. на Курском вокзале, после которых Толстой потерял сознание<sup>59</sup>. Он тяготился этой слишком заметной, царственной ролью и хотел от нее освободиться, сравняться с другими людьми — именно об этом стремлении говорят некоторые красноречивые детали толстовского ухода, красноречивые и одновременно роковые, предопределившие скорый финал. Так, по свидетельству Маковицкого, он настоял на том, чтоб от Горбачева до Козельска ехать даже не вторым, а третьим классом — «Наш вагон был самый плохой и тесный, в каком мне когда-либо приходилось ездить по России», записал в дневнике Маковицкий<sup>60</sup>, и в этом самом вагоне, в тесноте и духоте, но и в горячих, важных для него разговорах с людьми, Толстой и заболел, простудился, выйдя подышать на холодную площадку. В том же дневнике Маковицкого зафиксирована и знаменательная фраза Толстого, сказанная уже на смертном одре, 6 ноября 1910 г. и переданная его дочерьми Татьяной и Александрой — «Л.Н. им ясно сказал: — Я прошу вас помнить, что, кроме Льва Толстого, есть еще много людей, а вы все смотрите на одного Льва»<sup>61</sup>.

Но помимо вопроса о социальном неравенстве, тема «высокого положения» получила и другой аспект в сюжете ухода у Толстого — в повести «Отец Сергей» (1890–1891, 1898) эта тема развернута в аспекте внешнего и внутреннего, внешней жизни, заглушающей в человеке голос его внутреннего Я. Собственно, и начинается повесть с видимого парадокса: герой, Степан Касатский, занимавший в жизни блестящие позиции, бросает все и уходит в монастырь, уходит «из своего положения», освобождается от него — для подлинной, внутренней жизни. Сюжет проходит круг — и вновь герой, уже теперь отец Сергей, почитаемый старец, осознает, что заняв высокое положение в монастыре, он удалился от себя самого: «Сергий чувствовал, как уничтожалась его внутренняя жизнь и заменялась внешней. Точно его выворачивали наружу» (Т. 31. С. 28). Это достигнутое положение приводит героя ко греху — и он вновь уходит, чтобы, став никем, освободить в себе все, что «было загажено, заросло славой людской» (Т. 31. С. 44). И в первую же ночь после ухода из монастыря герой видит сон — во сне отцу Сергию является ангел и отрывает ему правильный, спасительный путь. Это не единственный мотив в толстовской повести, заставляющий нас снова вспомнить

пушкинского «Родрика». На фоне общих мотивов житийной аскетики, развернутых в «Отце Сергии» и свернутых в «Родрике», есть и других общие точки в сюжетах двух этих столь разных произведений об уходе. Оба героя уходят дважды — сначала из мирского высокого положения, затем из аскетического затвора. Оба в раскаянии ищут смерти и не находят ее, оба хотят молиться и не могут. И оба, наконец, получают во сне, от посланника Небес наставление на новый путь и некое знание будущего. Так что пушкинский «Родрик» и толстовский «Отец Сергий» тоже составляют сюжетную пару — подобную той, какую составляют «Странник» и «Записки сумасшедшего». Но и в этом случае вряд ли можно говорить о влиянии Пушкина на Толстого, а скорее о некоторой общей взвеси человеческого опыта, который воплотили оба писателя в сюжетах ухода.

При этом финал «Родрика, как уже говорилось, открыт, финал же «Отца Сергия» — достаточно определенный (притом что работа над повестью не была Толстым завершена): после скитаний Касатского «как беспаспортного взяли в часть. На вопросы, где его билет и кто он, он отвечал, что билета у него нет, а что он раб Божий. Его причислили к бродягам, судили и сослали в Сибирь. В Сибири он поселился на заимке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными» (Т. 31. С. 46). Герой отказывается от себя, от своего имени — он осуществляет толстовский идеал скромного, безвестного служения людям. И здесь, в этой точке расходятся сюжеты ухода — пушкинский и толстовский. Здесь мы вступаем в область собственно толстовских смыслов, в область личного толстовского богословия, которое всегда у него продолжалось в жизнь и целью своей имело правильное устройство жизни.

В последние десятилетия Толстой очень тяготился своим особым положением, вниманием, славой — он хотел перестать быть Львом Толстым и уйти в незнакомое место, где бы его не знали<sup>62</sup>; для него важно было «довести до конца ту задачу самоотречения, которую он на себя принял»<sup>63</sup>, и вопрос был только в одном: как и каким путем довести до конца эту задачу, т.е. уйти или остаться, претерпев до конца свое положение. Этот выбор стоял перед Толстым более четверти века — вплоть до того момента, когда выбора уже не осталось. И в его мечтах о правильной жизни, как он представлял ее себе за несколько дней до ухода, слышны те же мотивы, что и в финале «Отца Сергия», — на-



помним: «я <...> всегда думал и желал уйти куда-нибудь в лес, в сторожку, на деревню к какому-нибудь бобылю, где мы помогали бы друг другу»<sup>64</sup>. Труд на земле или по дому, жизнь в неизвестности, растворение в народе, в природе — таковы составляющие толстовского идеала.

Идеал этот, конечно, не нов, он имеет большую культурную историю — известно, какое колоссальное воздействие оказал на Толстого Руссо, которого он почитал своим «учителем с 15-летнего возраста» и перечитывал всю жизнь (Т. 75. С. 234 — письмо Бернару Бувье от 7/20 марта 1905 г., по фр.). Но есть в этих мечтах и религиозная составляющая — выношенная толстовская идея «сына человеческого», идея единства людей и их вневременной общей жизни. Вот как сформулирована эта идея в книге «В чем моя вера» (1884): «Жизнь истинная есть только та, которая продолжает жизнь прошедшую, содействует благу жизни современной и благу жизни будущей. Чтобы быть участником в этой жизни, человек должен отречься от своей воли для исполнения воли Отца жизни, давшего ее сыну человеческому»; «Воля же Отца жизни есть жизнь не отдельного человека, а единого сына человеческого, живущего в людях, и потому человек сохраняет жизнь только тогда, когда он на жизнь свою смотрит как на залог, как на талант, данный ему Отцом для того, чтобы служить жизни всех, когда он живет не для себя, а для сына человеческого» (Т. 23. С. 390). На этом пути сослужения общей жизни уничтожается смерть, но понятию «личности» и проявлениям личности при таком взгляде не находится места, так что и вопрос о бессмертии переносится из поля личной судьбы в это определенное Толстым поле общей вневременной жизни. На это Толстому возражал, в частности, А.П.Чехов: «Он признает бессмертие в кантовском вкусе; полагает, что все мы (люди и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цели которого для нас составляют тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы; мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой — такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивляется, что я не понимаю»<sup>65</sup>.

Толстой был последователен в своем имперсонализме, распространяя его в мыслях и на посмертие и на повседневность. Но в яснополянском доме его идеал отказа от личности и растворения в общей жизни не был осуществим — в этом доме Толстой был как пуп земли, на виду у всего мира, под прицелом ки-

но- и фотокамер, при постоянном потоке посетителей и журналистов, и это так же глубоко претило ему, как и сам уклад этого дома, и семейные распри. От всего этого он хотел избавиться своим уходом — но вышло наоборот: его поступок приковал к нему еще большее внимание, ибо «нельзя спрятаться солнцу», как восклицал по поводу толстовского ухода один из журналистов<sup>66</sup>. (Тут надо сказать, что солнечные ассоциации столь же устойчиво сопровождали Толстого в сознании современников, сколь и Пушкина, — можно вспомнить статью Блока «Солнце над Россией» (1908) или многочисленные вариации на закат солнца в газетных откликах на смерть Толстого. При этом интересно и отличие: если гибель Пушкина вызвала слова о закате «солнца нашей поэзии», то в связи со смертью Толстого говорили чаще о закате «солнца земли русской»<sup>67</sup> — Пушкин при жизни воспринимался прежде всего как поэт, тогда как в Толстом видели не столько художника, сколько совесть нации, носителя жизненной правды.)

Толстовские дневники последних лет дают возможность увидеть, как нарастала его неуспокоенность в предощущении смерти, но теперь уже был не «арзамасский ужас», обесмысливавший жизнь, а насущная потребность самоустроения ввиду близкого конца, «внутреннее требование духа», стремление привести свою жизнь в соответствие с понятиями о ней, то есть хорошо подготовиться к смерти — Толстой не раз повторял это, и здесь корень его неуспокоенности и настоящая причина ухода. Смерть уже не страшила его. Д.П. Маковицкий записал разговор с Толстым 17 октября 1910 г.: «Вы мне вчера говорили про припадки, ведь в них могу кончиться. Ведь так бывает? Их надо опять ожидать? Не знаете? Надо хорошо умирать, готовиться к смерти, я так и думал, но так как смерть может наступить в беспмятном состоянии (когда нельзя будет хорошо умирать), то надо теперь всегда готовиться умирать.

Я ответил, что в таких припадках люди очень, очень редко кончаются.

Л. Н. сказал:

— Чего лучше смерти?»<sup>68</sup>

Отвращения к жизни вообще у Толстого не было никогда, да и тема усталости от жизни (что было бы вполне естественно для старого больного человека) почти не слышна в его предсмертных дневниках — к приятию смерти Толстой пришел в результате пути, в итоге развития своих представлений о жизни. В за-

вершенной тогда же его последней книге читаем: «...То, что представляется человеку смертью, есть только для тех людей, которые полагают свою жизнь во времени. Для людей же, понимающих жизнь в том, в чем она действительно заключается, в усилении, совершаемом человеком в настоящем для освобождения себя от всего того, что препятствует его соединению с Богом и другими существами, нет и не может быть смерти»; «Люди думают, что самоотречение нарушает свободу. Такие люди не знают, что только самоотречение дает нам истинную свободу, освобождая нас от нас самих...» («Путь жизни» — Т. 45. С. 16, 394).

Даже и в самих этих суждениях Толстой идет по пути самоотречения, растворяя свои излюбленные мысли в мыслях других писателей и философов, ссылаясь на них (в последнем случае — на Фенелона), но на самом деле уже в «Войне и мире» есть образы, заключающие в себе тот же смысл — вспомним видение Пьера после смерти Платона Каратаева: «И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый, кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. “Постой”, — сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель.

“Как это просто и ясно, — подумал Пьер. — Как я мог не знать этого прежде”.

— В середине Бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, сливается, и сжимается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез» (Т. 12. С. 158).

То, что казалось «просто и ясно» Пьеру и воплощено здесь в зримом образе, — то же по существу лежит и в основе знаменитой «формулы Бога», продиктованной дочери Саше на смертном одре, в Астапове, 31 октября 1910 г. через 40 лет после завершения «Войны и мира» (еще один аргумент в пользу единства Толстого — раннего и позднего): «Бог есть то неограниченное Все, чего человек сознает себя ограниченной частью. Истинно суще-

стует только Бог. Человек есть проявление Его в веществе, времени и пространстве. Чем больше проявление Бога в человеке (жизнь) соединяется в проявлениях (жизнями) других существ, тем больше он существует. Соединение этой своей жизни с жизнями других существ совершается любовью» (Т. 58. С. 143).

Сколько бы мы ни разбирались в подробностях толстовской семейной жизни, сколь ни была бы убедительна вся давно известная картина внутрисемейных разногласий по поводу завещания и по другим подобным практическим поводам, сколько бы ни уверяли нас сегодня в том, что Толстой совершил свой последний поступок в полубезумном состоянии — метафизика ухода, его духовная составляющая выступает на первый план, если соотносить все происшедшее с любимыми, выношенными мыслями Толстого, с тем, что занимало его в первую очередь и поверх каждодневных обстоятельств. Толстовское настойчивое многолетнее стремление покинуть родовое гнездо и уйти в неизвестность, в никуда, растворить свое конечное Я в бесконечной общей жизни, разлиться и исчезнуть в ней, как Каратаев, выглядит абсолютно логичным в перспективе его внутреннего пути. Поступок, приведший его к смерти и кажущийся безрассудным, был продиктован неистребимой потребностью «творить жизнь» (Т. 23. С. 39) — истинную жизнь, как понимал ее Толстой.

<sup>1</sup> Кораблев В. Граф Лев Николаевич Толстой // Правительственный вестник. 1910. № 242. 9 (22) ноября. С. 3. Пушкинское стихотворение приводим без изъятий и с правильной пунктуацией.

<sup>2</sup> Мейлах Б.С. Уход и смерть Льва Толстого. Изд. 2-е. М., 1979. С. 26.

<sup>3</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн.2. С. 941.

<sup>4</sup> Письмо С.А.Толстой от 30–31 октября 1910 г. // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. / Под. общ. ред. В.Г.Черткова. Т. 84. М.; Л.: ГИХЛ, 1949. С. 408. В дальнейшем тексты Толстого приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

<sup>5</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн.2. С. 1250.

<sup>6</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 15. С. 167.

<sup>7</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. 1904–1910. Яснополянские записки. В 5-ти кн. (Литературное наследство. Т. 90). Кн. 4. 1909 (июль–декабрь) 1910. М., 1979. С. 431.

<sup>8</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. С. 988.

<sup>9</sup> Обоснование датировки см.: Сайтанов В.А. Неизвестный цикл Пушкина // Пути в незнаемое. Сб. 19. М., 1986. С. 362–374.

<sup>10</sup> Об этом см.: Габричевский А. «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику // Пушкин и его современники. Вып XIX–XX. Пг., 1914. С. 40–48; Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы и материалы. 1962. Т. IV. С. 53–59; ср. Долинин А. Пушкин и Англия. М., 2007. С. 26–27.

<sup>11</sup> Рукою Пушкина. Выписки и записи разного содержания. Официальные документы (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 19 т. Т. 17). М., 1997. С. 222.

<sup>12</sup> Цитируем по изд.: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд 4-е. Л., 1977. Т. 3. С. 310–312. В Большом Академическом собрании сочинений Пушкина принят другой вариант этого стиха: «Как узник, из тюрьмы замысливший побег» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 3. Кн. 1. С. 392).

<sup>13</sup> Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы и материалы. Т. IV. С. 66–70. Впервые об этом он коротко писал в статье «Читатель Тютчева — Лев Толстой» (Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928. Л., 1928. С. 250–253).

<sup>14</sup> Шестов Лев. На весах Иова // Шестов Лев. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 102.

<sup>15</sup> Психотерапия. 1913. № 3. С. 141–158: <http://www.psychol-ok.ru/lib/osipov/zsnpt.html>

<sup>16</sup> «...Любой современный врач скажет вам, что это не более чем так называемая паническая атака. Если не ошибаюсь, что-то связанное с сосудами. Такое состояние испытывают многие современные люди, оно снимается известными препаратами, которых в XIX веке не было» — из интервью Павла Басинского «Нарцисс, лишенный самолюбования» // НГ Ex libris. 2010. 29 сентября: [http://exlibris.ng.ru/person/2010-09-09/2\\_basinsky.html](http://exlibris.ng.ru/person/2010-09-09/2_basinsky.html)

<sup>17</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. 1904–1910. Кн. 1. 1904–1905. М., 1979. С. 106

<sup>18</sup> Бочаров С. Два ухода: Гоголь и Толстой // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 29.

<sup>19</sup> В оригинале: «As I walked through the wilderness of this world...»; в имевшемся у Пушкина переводе: «Шествуя пустынею мира сего...» (Сочинения Иоанна Бюниана. Изд. 3-е. М.—СПб., 1819. Ч. I. С. 11).

<sup>20</sup> Габричевский А. «Странник» Пушкина и его отношение к английскому подлиннику // Пушкин и его современники. Вып XIX–XX. С. 45.

<sup>21</sup> Долинин А.А. К вопросу о «Страннике» и его источниках // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. Таллин, 1987. С. 34–37: <http://www.ruthenia.ru/document/524173.html>

<sup>22</sup> Катенин П.А. Избранные произведения. М.—Л., 1965. С. 191.

<sup>23</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. Кн. 4. С. 401.

<sup>24</sup> Розанов В.В. Поездка в Ясную Поляну // Розанов В.В. О писательстве и писателях. М., 1995. С. 322.

<sup>25</sup> Короленко В.Г. 9-е ноября 1910 // Уход и смерть Льва Толстого: Корреспонденции. Статьи. Очерки. СПб., 2010. С. 515; ср. также название мемуаров Короленко о Толстом: «Великий пилигрим» (Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников: В 2 т. Т. 2. М., 1978. С. 239–249).

<sup>26</sup> Басинский П. В. Лев Толстой: Бегство из рая. М., 2010. С. 598.

- <sup>27</sup> Там же. С. 333.
- <sup>28</sup> Именно это несоответствие, «глубокое трагическое противоречие между самим Львом Николаевичем и всем, что его окружало», бросилось в глаза такому внимательному посетителю Ясной Поляны, как С.Н. Дурылин — см.: Дурылин С.Н. У Толстого и о Толстом // Урал. 2010. № 3 <http://magazines.russ.ru/ural/2010/3/du10.html>
- <sup>29</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн.2. С. 941.
- <sup>30</sup> Бунин Иван. Освобождение Толстого. Paris, 1937. С. 46.
- <sup>31</sup> Басинский П. В. Лев Толстой: Бегство из рая. С. 12 и др.
- <sup>32</sup> Бочаров С.Г. Два ухода: Гоголь и Толстой // Вопросы литературы. 2011. № 1. С. 11.
- <sup>33</sup> Басинский П. В. Лев Толстой: Бегство из рая. С. 25–26.
- <sup>34</sup> Новиков М.П. Из пережитого. М., 2004. С. 228.
- <sup>35</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. Кн. 4. С. 384.
- <sup>36</sup> Дурылин С.Н. В своем углу. М., 2006. С. 517–518, 519.
- <sup>37</sup> Уход и смерть Льва Толстого. Корреспонденции. Статьи. Очерки. СПб., 2010. С. 31, 32, 36, 37, 45, 46, 73, 213.
- <sup>38</sup> Там же. С. 197.
- <sup>39</sup> Там же. С. 250.
- <sup>40</sup> Басинский П.В. Лев Толстой: бегство из рая. С. 425.
- <sup>41</sup> Цит. по: Гусев Н.Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963. С. 590.
- <sup>42</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 30. Кн. 1. Л.: Наука, 1988. С. 166, 168 (письма от 27 мая и 27–28 мая 1880 г.).
- <sup>43</sup> См. об этом: Сироткина Ирина. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. М., 2008. С. 103–104.
- <sup>44</sup> Шестов Лев. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 104.
- <sup>45</sup> Об этом: Благой Д.Д. Джон Беньян, Пушкин и Лев Толстой // Пушкин. Исследования и материалы и материалы. Т. IV. С. 68–69.
- <sup>46</sup> Шестов Лев. Умозрение и откровение. Paris, 1964. С. 168.
- <sup>47</sup> Из разговоров с профессором Ломброзо // Русские ведомости. 1897. 18 августа. № 227.
- <sup>48</sup> Нордау Макс. Вырождение. Современные французы. М., 1995. С. 106–124.
- <sup>49</sup> Там же. С. 120–121.
- <sup>50</sup> Шестов Лев. Разрушающий и созидаящий миры (По поводу 80-летнего юбилея Толстого) // Русская мысль. 1909. Год тридцатый. Кн. I. С. 55.
- <sup>51</sup> Сегалин Г.В. Эвропатология личности и творчества Льва Толстого (Клинический архив гениальности. Т.5. Вып. 3–4). Свердловск, 1930.
- <sup>52</sup> Сироткина Ирина. Классики и психиатры: Психиатрия в российской культуре конца XIX — начала XX века. С. 121.
- <sup>53</sup> На самом деле в «санитарной колонии Ограновича» находился в это время сын Толстого Лев Львович. Это — далеко не единственное ложное указание в книге, получившей премию американской Ассоциации современных языков (Modern Language Association) за лучшую работу в области славянских языков и литературы.

- <sup>54</sup> Подробно об этом: Сурат И. Вчерашнее солнце: О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 318—323.
- <sup>55</sup> Архангельский А.Н. Александр I. 2-е изд. М., 2006. С. 381.
- <sup>56</sup> Об их роли в замысле поэмы «Анджело» см.: Лотман Ю.М. Идейная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 2. Таллинн, 1992. С. 433–437. О связи пушкинского «Родрика» с легендой об уходе Александра I см.: Кружков Г.М. Ностальгия обелисков. Литературные мечтания. М., 2001. С. 103–104.
- <sup>57</sup> В русской истории был подобный прецедент, но с противоположным знаком — Иван Грозный в 1564 г. покинул временно трон лишь для того, чтобы добиться новых полномочий и учредить по возвращении опричнину.
- <sup>58</sup> Дневник Алексея Сергеевича Суворина. М., 1999. С. 417 (запись от 29 мая 1901 г.).
- <sup>59</sup> Зверев А.М., Туниманов В.А. Лев Толстой. М., 2007. С. 673–674.
- <sup>60</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. Кн. 4. С. 401. Впрочем, Толстой и раньше предпочитал передвигаться по России 3-м классом, иногда — 2-м.
- <sup>61</sup> Там же. С. 430, 482.
- <sup>62</sup> Так передает слова Толстого М.П.Новиков: Новиков М.П. Из пережитого. С. 226.
- <sup>63</sup> Чертков В.Г. Уход Толстого. М., 1922. С. 32.
- <sup>64</sup> Новиков М.П. Из пережитого. С. 228.
- <sup>65</sup> Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 6. М., 1978. С. 332 (письмо М.О.Меньшикову от 16 апреля 1897 г.).
- <sup>66</sup> Уход и смерть Толстого. С. 36.
- <sup>67</sup> Там же. С. 429.
- <sup>68</sup> Маковицкий Д.П. У Толстого. Кн. 4. С. 384.

## ДВА ВОСПОМИНАНИЯ НА ГРАНИЦАХ ИСКУССТВА

Пушкинское «Воспоминание» написано в мае 1828 г. — Пушкин был тогда на перепутье, а Льву Толстому суждено было вскоре родиться. В 1903 г. 75-летний Толстой, приступая к диктовке собственных воспоминаний, предварит их пушкинским стихотворением с одной маленькой поправкой в тексте — маленькой, но радикальной.

Вот, собственно, об этом известном эпизоде в истории нашей литературы и хочется подумать, поговорить еще раз. Сказано о нем уже немало, а еще больше сказано о самом пушкинском «Воспоминании»: одно из вершинных творений пушкинской лирики таит в себе вопросы — нерешенные или, может быть, не подлежащие решению. Эти вопросы, изначально специальные, текстологические, оказались в истории русской мысли жизненно важными и спорными, сомкнулись с темами общеэстетическими, религиозными, нравственными. Мысль об этом стихотворении все растет, и кажется, что само оно растет и меняется от соприкосновения с такими разными умам, как Василий Розанов, Лев Толстой, Ольга Седакова. Из филологических исследований, специально ему посвященных, наиболее основательна и значима работа американского слависта Савелия Сендеровича, впервые опубликованная в 1982 г. и вошедшая в недавний двухтомник го<sup>1</sup>, — качество этой работы таково, что при всей фундаментальности она не закрывает тему, а, напротив, побуждает идти дальше и заново обдумывать то, что казалось давно и хорошо известным.

Все вопросы к этому стихотворению упираются в историю его текста. До нас дошел лишь один автограф, который начинается аккуратным почерком, а затем, как у Пушкина часто бывает, переходит в черновой, неудобочитаемый. Первая его часть вылилась в известный текст из 16 стихов, опубликованный автором в «Северных цветах» на 1829 год:



### Воспоминание

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

Но в автографе есть и вторая часть, совсем черновая, недо-  
вершенная — расшифровка ее выглядит так:

Я вижу в праздности, в неистовых пирах,  
В безумстве гибельной свободы,  
В неволе, бедности, в гоненьи <?> [и] в степях  
Мои утраченные [годы].  
Я слышу вновь друзей предательский привет  
На играх Вакха и Киприды,  
Вновь сердцу наносит холодный свет  
[Неотразимые обиды].  
Я слышу жужжанье клеветы  
Решенья глупости лукавой  
И шопот зависти и легкой суеты  
Укор веселый и кровавый —  
И нет отрады мне — и тихо предо мной  
Встают два призрака молодые,  
Две тени милые — два данные судьбой  
Мне ангела во дни былые —  
Но оба с крыльями и с пламенным мечом —  
И стерегут — и мстят мне оба —  
И оба говорят мне мертвым языком  
О тайнах счастья и гроба<sup>2</sup>.

Впервые эту вторую, черновую часть разобрал и опубликовал  
в своей биографии Пушкина П.В. Анненков — разобрал как смог,  
опубликовал не полностью, с потерей четырех непрописанных  
стихов, но при этом открыл проблему, поставил вопрос: почему

Пушкин отказался от этого продолжения? И как нам сегодня следует печатать и воспринимать «Воспоминание» — с этой второй частью или без нее? Пушкин ведь не перечеркнул эти строфы, как делал в других случаях, а просто бросил, не стал дорабатывать, и для современных издателей это вовсе не препятствие, им каждая строчка Пушкина дорога — в собраниях сочинений рядом с беловыми, законченными публикуются и совсем не обработанные тексты. Да, здесь мы знаем волю автора, напечатанного лишь первые 16 стихов, но все-таки хорошо бы понять, почему он не пошел дальше.

Анненков пишет: «Для образца, как лирический поэт наш умел соединять и необычайную искренность и необычайную осторожность в своих произведениях, можем рассказать историю создания чудной пьесы его «Воспоминание» («Когда для смертного умолкнет шумный день...») <...> Эта уединенная исповедь, открывающая читателю, по-видимому, все душевные тайны поэта, останавливается там, где вместо общего выражения чувства человеческого должно явиться выражение чувства отдельного лица. <...> Семена, брошенные суетой света и собственными погрешностями — вырастают часами томительного бдения в ночи, муками и слезами раскаяния. С чудным двустушием:

И горько жалуясь, и горько слезы лью,  
Но строк печальных не смываю

кончается исповедь для света, но Пушкин еще продолжает ее, уже не из потребности творчества, а из потребности высказаться и полнее определить себя. Несколько замечательных строф посвящает он еще разбору своей жизни, но эти строфы, как представляющие частные подробности, уже выпускаются из печати. <...> Так пьеса представляет нам образец художнического очищения произведений и вместе их родства с душой поэта, чем и объясняется тайна их теплоты и неотразимого влияния на читателя»<sup>3</sup>.

Итак, у Анненкова на первом плане аргумент эстетический: Пушкин остановился там, где закончилось общезначимое, закончилась «потребность творчества», — остальное было для себя; он «очистил» текст от того, что с эстетической точки зрения показалось избыточным. Впоследствии больше писали о несколько иных мотивах — об излишней откровенности второй части, об интимности, не пригодной для печати<sup>4</sup>. По существу эти объяснения сходятся — претворение воды в вино возможно на поле любой интимности, однако не всегда это происходит даже у Пушкина (в черновиках такие примеры еще есть, самый похо-

жий — отброшенные строфы стихотворения «Вновь я посетил...», 1835). Но в двучастном «Воспоминании» ощущается и что-то другое, трудноуловимое — по границе первой и второй части проходит и другая какая-то граница.

В истории понимания этих стихов Анненков первый произнес слово «раскаяние». По этому пути и пошло дальнейшее восприятие и осмысление «Воспоминания» — и малого, первопечатного текста и большого, рукописного, входившего долгое время в собрания сочинений Пушкина в том виде, в каком опубликовал его Анненков. Более того, с подачи Василия Розанова стихотворение было некоторым образом сакрализовано сравнением с 50-м, так называемым «покаянным» псалмом: «...“Когда для смертного умолкнет шумный день...” одинаково с 50-м псалмом (“Помилуй мя, Боже”). Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда»<sup>5</sup>. А в наши дни это сравнение дало повод для более решительных прочтений: «Предмет финала «Воспоминания» (“не смываю”), а стало быть, по существу, всего стихотворения, является нам лишь на фоне покаянного псалма:

*“Наипаче омый мя от беззакония моего и от греха моего очисти мя... омыеши мя, и паче снега убелюся...”* (Пс. 50, 3–4, 9).

И в ветхозаветном, и в христианском понимании, цель и смысл покаяния — очищение, *омовение* души от греха, которое возможно не самому человеку, но только Богу. Покаяние без такой цели и, следовательно, без молитвы об очищении, просьбы о помощи — не имеет смысла.

В “Воспоминании” грех *не смывается*; ни обращения, ни молитвы, ни просто просьбы, ни даже надежды нет: “И горько жалуюсь, и горько слезы лью” — не обращено ни к кому, направлено в никуда: в нем самодостаточность безнадежности. Вопрос не в том, может ли, хочет ли (или не может и не хочет) автор смыть печальные строки своей жизни; автор говорит просто: “не смываю”, — как если бы лишь от него самого зависело смыть или не смыть. Как если бы больше это сделать было некому.

Это значит, что “Воспоминание” есть не сразу явное, но прямое *противостояние* Давидову псалму: исповедь без адреса и цели, жалоба без надежды, покаяние без молитвы об очищении, слезы без облегчения; *псалом в отсутствие Бога* в сущности — антипсалом»<sup>6</sup>.

Этот вывод возник на ложном пути и потому так диссонирует с непосредственным, целостным восприятием стихотворения. Насильственное перемещение художественного текста в сферу

религиозной практики уводит от того события творчества, которое в этом тексте на наших глазах совершается. Да и само сравнение с псалмом хромает, если сравнивать не воздействие текста на душу, как это делает Розанов, а судить пушкинский лирический шедевр с точки зрения того, чего в нем нет.

И тут надо сказать, что в нем нет собственно покаяния — во всяком случае, в первой, печатной его части. В начале части второй, отброшенной, возникают были мотивы личной вины, но тут же поглощаются общей картиной недолжной жизни и тяжелых внешних обстоятельств, в которых поэт никак не может винить себя. Заговорил об этом еще В.В.Вересаев, опираясь на большой, черновой текст («Воспоминание» — это не восстание совести, не горькое покаяние человека, стыдящегося неморальной своей жизни; это — тоска олимпийского бога, изгнанного за какую-то вину на землю, томящегося в тяжелой и темной земной жизни»)<sup>7</sup>, и это правильно — в пушкинских черновиках часто находятся ключи, подсказки к чтению окончательного текста. Но само отсечение лишнего говорит едва ли не больше этих подсказок.

В печатном варианте из 16 стихов, цельном и завершенном, засвидетельствован процесс соприкосновения художника с подлинной реальностью, в результате которого и рождаются стихи. Этот процесс, мучительный и творческий, состоит в том, что поэт данной ему способностью, посредством слова уходит с поверхности жизни вглубь и ему постепенно открывается истинное лицо жизни, открывается в найденном слове, в поэтической форме, творимой на наших глазах. Процесс прозрения и творчества не просто совпадают — по существу это один и тот же процесс, имеющий начальную и конечную точку. Поэт не рассказывает о событии, а сам рассказ его становится событием — само стихотворение есть событие, развернутое в поэтическом времени.

Процессуальность отражена в названии, которое Пушкин нашел не сразу. В рукописях есть варианты «Бессонница», «Бдение», но он остановился на «Воспоминании» с его двояким смыслом: воспоминание — это и процесс, и сам предмет воспоминания, контент, так сказать, но его-то и нет в стихотворении, в первой его части. Содержание воспоминания от нас сокрыто, а сам процесс проникновения в суть собственной жизни развивается в тексте последовательно, как тот самый свиток — центральный образ стихотворения, прекрасно проанализированный Савелием Сендеровичем<sup>8</sup>.

«Когда для смертного» — «в то время для меня»... В чем смысл противопоставления? Неужели поэт в своем самопознании исходит из того, что он не смертен в отличие от всех? В этом ли состоит его особенность? Нет, он отделен от людей другим — в «часы томительного бдения» он выпадает из ряда смертных, из общего мерного течения жизни, в котором дневные труды сменяются заслуженным сном, и оказывается в особой точке бытия — перед лицом *правды* (по Розанову), постепенно проявляющейся в ночной тишине. В этой точке больше нет никого — ни человека, ни Бога, но есть память о смертности, смерти, сказавшаяся сразу же в первом стихе — она как будто диктует и окрашивает весь последующий текст, придает ему серьезность экзистенциальную. И обрывается пушкинская работа над стихом на «тайнах... гроба» — ими заканчивается черновик. Смертную тему в подтексте «Воспоминания» почувствовал Чехов, предположивший в «Дуэли» эти пушкинские стихи преддуэльным переживаниям Лаевского, который в ночь накануне возможной гибели вдруг увидел свою жизнь в свете истины.

В этом «пороговом» состоянии<sup>9</sup>, в самом глубоком одиночестве, свершается личное таинство — оно в стихах так и не раскрыто, но сами стихи есть след его, результат, итог болезненного, кризисного, но и плодотворного усилия. На фоне всеобщего сна у поэта происходит творческое пробуждение. Я говорю о первых 16-стихах — вторая часть более конкретна и чуть больше похожа на исповедь, в которой, впрочем, фигурируют не столько собственные прегрешения, сколько враждебное, губительное действие среды, дурных людей — гонителей, предателей, клеветников и завистников, а также неясные прошлые отношения с двумя женщинами — по-видимому, уже умершими. И в этом — очевидное различие между печатной и непечатной частями стихотворения — они, коротко говоря, о разном. И если в первой части поэт погружен в себя и болезненно соприкасается с внутренней, глубинной реальностью, то во второй попятным ходом он снова обращен вовне, в тот внешний мир, из которого, казалось бы, выпал. Отсечением второй части, отказом от конкретной исповеди Пушкин возвел заслон моралистическим толкованиям, положил границу между поэзией и жизнью, условно говоря. Эта граница обозначена ударным стихом, замыкающим эстетическое целое первой части: «Но строк печальных не смываю» — вокруг него до сих пор разгораются споры.

Основная коллизия восприятия этого стихотворения (именно с ней связано и будущее вмешательство в его текст Льва Толстого) — коллизия поэзии и нравственности. На эту вечную тему сам Пушкин высказывался не раз, его суждения часто цитируются, они сами по себе поэтичны, таинственны и толкуются по-разному, но одно несомненно при любых толкованиях: пушкинские слова о поэзии и нравственности прекрасно характеризуют его собственную лирику, соответствуют ей: «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело поэту до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (заметки на полях статьи Вяземского об Озере, 1826), и другое: «...цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» («Мнение М.Е.Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной», 1836). Пушкин не то чтобы совсем разводит эстетическое и этическое, но противится подмене одного другим и выстраивает свою иерархию. При этом нравственное чувство и талант для него — понятия одного поля: и то и другое представляет собою дар свыше. «Нравственное чувство, как и талант, дается не всякому», — сказано в той же статье о «мнении М.Е.Лобанова». Человек в этих дарах не волен, но должен их различать, не смешивать.

Автор «Воспоминания» наделен и острым нравственным чувством, и великим поэтическим даром, но их смешение в моралистических толкованиях не просто размывает границы искусства, а ставит под сомнение творческий акт, его очистительную, преобразующую силу. Искусство меняет жизнь, но не проповедью, оно меняет и самого художника, но не так, как меняет человека церковная исповедь. Поэт очищается и причащается через поэтическое слово и поэтическую форму, какую находит это слово, — все это гениально выражено в восьми строках Боратынского:

Болящий дух врачует песнопенье.  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть.  
Душа певца, согласно излитая,  
Разрешена от всех своих скорбей;  
И чистоту поэзия святая  
И мир отдаст причастнице своей.

Это — сильное самосвидетельство искусства, но нет ему доверия со стороны морали и церкви. При этом обоснование тезиса «Поэзия выше нравственности» можно усмотреть в Ветхом Завете

те, как показал красиво и убедительно в недавней работе Михаил Эпштейн<sup>10</sup>: прежде всего человек создан по образу и подобию Божию, то есть прежде всего призван быть творить, сотворчества Создателю, а уж затем он сам приобщился к различению добра и зла. Таким образом, по Библии, дар творчества укоренен в человеке глубже нравственного чувства, он первичен, он больше других даров и покрывает их, вбирает в себя, поскольку познание добра и зла есть уже результат грехопадения и порчи того лучшего человека, который изначально был сотворен.

В пушкинском «Воспоминании» есть дальний ответ этих смыслов, в нем есть глубокая уязвленность злом внутренним и внешним, но есть и избывание этого зла поэтическим словом, формой — уничтожение, поглощение зла творчеством. Это событие, происходящее в процессе развертывания текста, завершается 16 стихом — тем самым, который стал точкой сшибки разных мнений. В одной из первых работ о «Воспоминании» — в лингвистическом разборе Льва Щербы (1922) был сформулирован вопрос, предполагающий возможность перевода поэтического текста на более понятный, непоэтический язык: «Затруднительным представляется понимание и чтение стиха 16. Спорным является, *не хочет* или *не может* автор смыть печальные строки. Я решаю его в первом смысле и в соответствии с этим делом стих на две части — психологического подлежащего и психологического сказуемого, считая, что сознание при этом как бы останавливается сначала на созерцании “печальных строк” в их целом, а затем на несколько неожиданном нежелании их все же вычеркнуть из истории своего я, из истории своей личности. Один из моих бывших слушателей, С.М.Бонди, человек, обладающий очень тонким чутьем языка, понимал дело иначе, ссылаясь на то, что форма настоящего времени в русском языке может иметь модальное значение: *я не говорю по-французски* значит: “я не могу, не умею говорить”. Однако это модальное значение, по-моему, является лишь оттенком общего значения: “я вообще не говорю (не только в настоящее время)”. Между тем приписать словам *не смываю* в данном случае общее значение решительно невозможно. Я полагаю, что для выражения невозможности смыть печальные строки надо было бы употребить оборот с *не смывается* или что-либо в этом роде»<sup>11</sup>. Современный исследователь не слишком убедительно возражает Л.В.Щербе, ссылаясь на аналогичные конструкции в других стихах Пушкина: «Вопреки Щербе, пушкинские

выражение — с точки зрения грамматики — предпочтительнее для толкования именно в смысле “не могу, не в состоянии”»<sup>12</sup>.

Однако пушкинский текст сопротивляется поставленному вопросу и не содержит в себе ответа на него — поскольку сам вопрос поставлен некорректно. Пушкин написал ровно то, что написал, и хотел сказать именно то, что сказал: «не смываю». Черновой автограф дает возможность видеть всю эмоциональную силу, вложенную в эти слова: Пушкин, пренебрегавший в рукописях пунктуацией, ставит в одном из вариантов три восклицательных знака после этого стиха: «Но строк печальных не смываю!!!» — так выделенное слово получает значение сильного внутреннего жеста. Напомним рассуждения о том, что поэт, дескать, не стремится и не надеется смыть свой грех, очиститься пред лицом Божиим в правильном покаянии, — напомним это для того только, чтобы сказать: пушкинское стихотворение в целом и этот его ударный стих — о другом: о возможности увидеть правду, об экзистенциальной серьезности опыта, о болезненном процессе его изживания в поэтическом слове, о силе творческого акта, каковым не смывается прошедшее, а наоборот — записывается прочно в книгу жизни. Раз увиденная правда не может раствориться, и это не зависит от желания и воли человека. С. Сендерович описал это так: «Экзистенциальная установка сознания, то есть открытость его подлинному существованию, упраздняет подход с позиции искупительной и утешительной этики, которая, с одной стороны, сводит субъективную неудовлетворенность к нормативно определяемому греху и объективной вине, а с другой, — предполагает возможность искупления греха и освобождения от вины. Вместе с искупительной этикой упраздняется и моральная терминология, но не моральная позиция. Экзистенциальная установка делает понятным тот факт, что “Воспоминание” воспринимается как текст, выражающий моральное сознание полной ответственности за свою жизнь, и при этом избегает моральной терминологии»<sup>13</sup>.

Присоединяясь к этому суждению, еще раз уточним главное: лирический сюжет стихотворения состоит в поэтическом откровении, и завершается этот сюжет 16-м стихом — дальнейший черновой набросок не имеет к нему отношения. Именно это «не смываю» фиксирует высшую точку творческого самопознания, претворения жизненного материала в несмываемое художественного слово. За этой границей, во второй, непечатной части текста поэт опять видит себя среди людей и в отношениях с ними его экзистенциальное одиночество нарушено, нарушена и та



особая тишина, о которой говорилось в начале, — он вновь доступен звукам мира и погружен в поток времени. Иными словами, из особого «порогового состояния», из другого измерения жизни черновые строфы переносят нас в биографию — для изучения пушкинской жизни и поэзии эти 20 стихов важны и интересны, но они остаются за рамками лирического сюжета.

\* \* \*

В 1903 г. Лев Толстой, поддавшись настойчивым уговорам, принялся, наконец, диктовать и писать некоторые свои воспоминания. Во введении к ним говорится:

«Друг мой П[авел Иванович] Б[ирюков], взявшись писать мою биографию для французского издания полного сочинения, просил меня сообщить ему некоторые биографические сведения.

Мне очень хотелось исполнить его желание, и я стал в воображении составлять свою биографию. Сначала я незаметно для себя самым естественным образом стал вспоминать только одно хорошее моей жизни, только как тени на картине присоединяя к этому хорошему мрачные, дурные стороны, поступки моей жизни. Но вдумываясь более серьезно в события моей жизни, я увидел, что такая биография была бы хотя и не прямая ложь, но ложь, вследствие неверного освещения и выставления хорошего и умолчания или сглаживания всего дурного. Когда я подумал о том, чтобы написать всю истинную правду, не скрывая ничего дурного моей жизни, я ужаснулся перед тем впечатлением, которое должна была бы произвести такая биография.

В это время я заболел. И во время невольной праздности болезни мысль моя все время обращалась к воспоминаниям, и эти воспоминания были ужасны *<здесь в рукописи зачеркнуто>*: что я не раз вспоминал всегда любимое мною прекрасное стихотворение Пушкина — *ИС*>. Я с величайшей силой испытал то, что говорит Пушкин в своем стихотворении *<следует пушкинский текст — печатная его часть из 16 стихов — ИС>*.

В последней строке я только изменил бы так, вместо: *строк печальных...* поставил бы: *строк постыдных* не смываю.

Под этим впечатлением я написал у себя в дневнике следующее:  
“6 января 1903 г.

Я теперь испытываю муки ада: вспоминаю всю мерзость своей прежней жизни, и воспоминания эти не оставляют меня и отравляют жизнь. Обыкновенно жалеют о том, что личность не удерживает воспоминания после смерти. Какое счастье, что этого нет.

Какое было бы мучение, если бы я в этой жизни помнил все дурное, мучительное для совести, что я совершил в предшествующей жизни. А если помнить хорошее, то надо помнить и все дурное. Какое счастье, что воспоминание исчезает со смертью <...> Да, великое счастье — уничтожение воспоминания, с ним нельзя бы жить радостно. Теперь же, с уничтожением воспоминания, мы вступаем в жизнь с чистой, белой страницей, на которой можно писать вновь хорошее и дурное» (Т. 34. С. 345–346).

Говоря о спасительном «уничтожении воспоминаний», Толстой с Пушкиным расходится, но во многом с ним и совпадает: он тоже переживает воспоминания как ужас, как состояние пороговое, экзистенциально серьезное — недаром упоминает о болезни, во время которой эти воспоминания к нему пришли. Толстой ведь проболел всю первую половину 1902 г., несколько раз за это время «приближался к смерти» (Запись в дневнике 22 января 1902 г. — Т. 54. С. 118), а в декабре тяжело заболел опять и в этом состоянии стал *вспоминать*. Но нечто существенное, едва ли не главное, разделяет Толстого и Пушкина: Пушкин сочинял стихотворение, а Толстой не намеревался делать из воспоминаний художественный текст. Толстой 1903 года уже давно сформулировал свое недоверие к искусству («Что такое искусство?» 1898), поставив его в служебное отношение к жизни, к добру, как он его понимал, к задаче воспитания и объединения людей. Для позднего Толстого важнее всякого искусства было то, что он называл «произведением жизни»: «Художественное произведение есть то, которое заражает людей, приводит их всех к одному настроению. Нет равного по силе воздействия и по подчинению всех людей к одному и тому же настроению, как дело жизни и, под конец, целая жизнь человеческая. Если бы столько людей понимали все значение и всю силу этого художественного произведения своей жизни! Если бы только они так же заботливо лелеяли ее, прилагали все силы на то, чтобы не испортить его чем-нибудь и произвести его во всей возможной красоте. А то мы лелеем отражение жизни, а самой жизнью пренебрегаем. А хотим ли мы, или не хотим того, что она есть художественное произведение, потому что действует на других людей, созерцается ими» (Запись в дневнике 23 марта 1894 года — Т. 52. С. 113).

Именно над этим «художественным произведением» Толстой особенно усердно работал последние 30 лет, ради него писал свои дневники, ради него и принялся теперь за воспоминания. В стихотворении Пушкина он не мог не расслышать свою цент-

ральную тему этих последних десятилетий — тему глубокого переворота в человеке, такого переворота, в котором человек открывает правду. У позднего Толстого не раз описано прозрение — как внезапно пережитый им ночной «арзамасский ужас» или как «остановка жизни», необходимая для того, чтобы, опомниться, уйти с поверхности вглубь и, оставшись наедине с самим собой, задать себе главные вопросы. Пушкинское «Воспоминание» всегда было ему созвучно, он жил с ним, кажется, всю жизнь — еще в октябре 1862 г. его цитировал в письме к А.А.Толстой, оглядываясь на свое прошлое в связи с женитьбой (Т. 69. С. 452), позже включил в первое издание «Круга чтения» (в последующих, впрочем, снял). Верно сказал Б.Эйхенбаум, что «Воспоминание» — «самое “толстовское” стихотворение Пушкина, но и в нем Толстого не вполне удовлетворяла последняя строка»<sup>14</sup>. И вот Толстой пытается приватизировать пушкинский текст или по крайней мере развернуть его к себе, поставить на службу своей идее, придать ему учительное, воспитательное значение — но для такого применения его приходится исправить его в сторону морали, заменить «печальных» на «постыдных». «Вот он, этот нужный Толстому эмоциональный нажим, превращающий трагическое, но вместе с тем совершенно гармоническое по стилю стихотворение в запись дневника, в “исповедь”, в публичное покаяние раздираемого противоречиями человека»<sup>15</sup>.

А ведь известны слова Толстого, сказанные в 1906 г. и записанные за ним С.А.Стахович: «тем удивителен Пушкин, что в нем нельзя ни одного слова заменить. И не только нельзя слова отнять, но и прибавить нельзя. Лучше не может быть, чем он сказал»<sup>16</sup>. Лучше не может быть, но может быть правильное, и ради этого Толстой правит и разрушает текст. Вспоминая и корректируя «Воспоминание», он выходит из него непосредственно в свою биографию, пренебрегая границей искусства и действительности, то есть делает то, от чего отказался Пушкин, опустивший вторую часть черновика. Своей поправкой он совершает шаг, обратный творчеству: Пушкин претворил жизненный материал в совершенную поэтическую форму, а Толстой возвращает текст обратно, в жизнь, да еще и покушается при этом на его эстетическую целостность, завершенность.

Толстовская поправка идет вразрез с пушкинской поэтикой — этот вопрос детально и точно разобран О.А.Седаковой: «Доводы фонетического ухудшения строки: исчезло монотонное *a* последних слов (печальных не смываю), контрастное контрастно-

му вокализму рифмующей (я трепещу и прокли~~наю~~) — монотонный плач на *a* после порывов вроде разрывания на себе одежд. Исчезла странность хрустального и мягкого вместе консонантизма “печальных”: “постыдных” дублирует предыдущие аллитерации — при том, что в нем не хватает, болезненно не хватает *p*: для полного дубля нужно было бы “преступных”, на что Толстой не решился. “Преступных” и с лексико-семантической точки зрения выдержало бы силу таких слов, как “с отвращением”, “трепещу”. “Постыдных” после них — как “отшлепать” вместо “выпороть”. Отмена “печальных” означает нарушение не только строя пушкинского стихотворения — но и строя всего пушкинского словаря, в котором “печальный”, как и “живой” — необыкновенно многозначные слова. “Печальный”, с его звучанием и смысловой жизнью, так связано с именем Пушкина (как некоторые мелодические обороты с именем Шопена или некоторые колористические пристрастия с именем Рембрандта), что, говоря о “творческой печали” или “печаль моя жирна”, поздний поэт бросает на свою строку отсвет пушкинианства. Но главное искажение: на место контрастного окружающему обобщающего определения Толстой ставит ослаблено-дублирующее.

Величественное стихотворение трудно кончить лучше начала. Только неожиданное и выводящее за его пределы финальное движение может снять это напряжение. Что и делает слово “печальных”, окончательный приговор “строкам”. Что же оно делает? Оно сообщает о новой точке зрения на собственную жизнь: летописной. Назвать то, что составляет предмет жесточайшего раскаяния, “печальным” — значит поглядеть на него из “прекрасного далека” или из “прекрасного приближения”, но только не из потребности своего момента. Есть такая точка зрения, с которой и мучивший Ивана Карамазова вопрос, и сам Иван, его задающий, — не “мучительны”, а “печальны”. И это, если хотите, “хуже”, а не “легче”, в некотором роде: это предполагает вторжение чего-то вроде смерти. Из этого описания, может быть, видно, что прозаизм заключается в эгоистическом использовании слова и словесной композиции для “выражения чувств и мыслей” (даже лучших); в предрешенности общего хода, не оставляющего места чудесному завершению; в непременно сопутствующей этому нестройности композиции и плоском, давно знакомом смысле отдельного слова»<sup>17</sup>.

Этот разбор показывает, что толстовская поправка нацелена на что-то очень важное в пушкинском тексте — на то слово, ко-

торое сигнализирует о некотором удалении автора от первоначальной обжигающей эмоции, о выходе в новое состояние и новое пространство, о переходе этического в поэтическое. С этим Толстой не соглашается, не хочет примириться — и вторгается в текст, привносит в него другую, непоэтическую точку зрения.

В таком его подходе к поэзии есть доля лукавства, идеологическая преднамеренность, так поступал Толстой и в других случаях — один из них описан в мемуарах Татьяны Кузминской. Рассказав историю фетовского стихотворения «Сияла ночь. Луной был полон сад», она добавляет более поздний эпизод: «Стихи понравились Льву Николаевичу, и однажды он кому-то читал их при мне вслух. Дойдя до последней строки: “Тебя любить, обнять и плакать над тобой”, — он нас всех насмешил:

— Эти стихи прекрасны, — сказал он, — но зачем он хочет обнять Таню? Человек женатый...

Мы все засмеялись, так неожиданно смешно у него вышло это замечание»<sup>18</sup>.

И здесь Толстого не устраивает последний, ударный стих, замыкающий эстетическое целое. Всем смешно, а он в своей моралистической критике текста не просто игнорирует разницу между искусством и жизнью — он всерьез атакует границы искусства, расшатывает их так же, как штурмовал и расшатывал общественные институты, государственную власть, церковь, традиционную веру и многое другое. Толстой атакует, а Пушкин всегда оборонял эти границы, охранял суверенное пространство поэзии, в котором ни морализаторству, ни специально умничанью места нет — «поэзия выше нравственности», «поэзия должна быть глуповата», «цель поэзии — поэзия». Так выстраивается простая схема, на одном полюсе — эстет Пушкин, на другом — моралист Толстой, схема слишком очевидная и грубая, чтобы можно было полностью довериться ей.

На самом деле Толстой прекрасно чувствовал красоту поэзии, и в частности — красоту и точность пушкинского слова; из тех же записей С.А.Стахович мы знаем, что именно этим в Пушкине он восхищался: «какой мастер красоты ваш Пушкин» — говорил он ей по поводу двух стихов из «Евгения Онегина»<sup>19</sup>. И вообще отношение его к искусству было подвижным и всегда сложным; сформулировав что-то, он отталкивался от этой точки и двигался дальше. В 1902 г. он сказал А.Б. Гольденвейзеру: «Я много за последнее время думал об этом: искусство существует двух родов и оба одинаково нужны — одно просто дает радость, отраду

людям, а другое поучает их»<sup>20</sup>. Этой усложняющей и уточняющей формуле тоже не стоит особенно доверять — во всяком случае, художественная практика Толстого ею не описывается.

Поздний Толстой — непрочитанный писатель. Все годы борьбы с чистым искусством он создавал новую поэтику, новый язык, по существу единый в его публицистике, дневниках, рассчитанных на посмертное чтение, и поздней прозе. Этот язык до сих пор не изучен, не описан и не опознан как язык художественный, и в этом смысле поздний Толстой — не оцененный писатель, принадлежащий словесному искусству в не меньшей степени, чем автор «Войны и мира». Декларативно отказавшись от искусства, называя свои лучшие романы «многословной дребеденью» (Т. 61. С. 247) и «пустяками» (Т. 56. С. 163), удерживая себя от творчества и стыдясь его, Толстой ничего не мог поделать со своим художественным даром, который был сильнее всех проповеднических и публицистических установок. И чтобы прийти к такой стилистике, в какой написан, скажем, «Алеша Горшок» (рассказ 1905 г., восхитивший Блока<sup>21</sup>), ему потребовалось пройти через период полного отрицания художественности. Голое, прямое слово поздних жизнеучительных текстов Толстого сдвигало границы искусства, меняло их и создавало новые — иной раз невидимые, но всегда существующие.

Пушкина Толстой называл своим учителем: «Многому я учусь у Пушкина, он мой отец, и у него надо учиться»<sup>22</sup>. Чему учиться? Обобщить многочисленные конкретные высказывания Толстого о творчестве Пушкина невозможно — они противоречивы. Невозможно и представить себе, чтоб Толстой действительно у Пушкина учился, хотя известно, например, что пушкинская малая проза дала толчок «Анне Карениной». Вряд ли учился, но несомненно вдохновлялся им и восхищался, несмотря на полное отсутствие поучительности у Пушкина. В мемуарах зафиксировано несколько случаев, когда Толстой, читая Пушкина, пытался оспорить у него то или иное слово<sup>23</sup>, но сдавался, покорялся художественной силе, которая действовала на него без поучительности — история с «Воспоминанием» говорит об этом.

Кажется, что весь поздний Толстой следует одной пушкинской строчке: «глаголом жги сердца людей». Хочет художник или не хочет, стремится к этому или нет, но искусство выходит прямо в жизнь, в том числе и в мораль — совершенство формы и красота дают слову великую силу, действующую на человека, меняющую его состав. Где проходит граница искусства и жиз-

ни — не всегда понятно, но с этой границей связана подлинность, та самая подлинность, которую ни с чем не спутаешь, и она объединяет такие разные формы искусства, как лирика Пушкина и учительная проза позднего Толстого.

<sup>1</sup> Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Избранные работы. В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 145–214.

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. Т. 3. Кн. 2. С. 651.

<sup>3</sup> Анненков П.В. Материалы для биографии А.С.Пушкина. СПб., 1855. С. 196–198.

<sup>4</sup> Изложение мнений см.: Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Т. 1. С. 147–148.

<sup>5</sup> Розанов В.В. Уединенное. М., 1990. С. 213.

<sup>6</sup> Непомнящий В.С. Лирика Пушкина как духовная биография. М., 2001. С. 175.

<sup>7</sup> Вересаев В.В. Загадочный Пушкин. М., 1996. С. 262.

<sup>8</sup> Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Т. 1. С. 178–181.

<sup>9</sup> О пороговом состоянии: Там же. С. 169.

<sup>10</sup> Эпштейн М. Совместимы ли гений и добродетель? // Знамя. 2014. № 1 <http://magazines.russ.ru/znamia/2014/1/11e.html>

<sup>11</sup> Щерба Л.В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 34; интернет-версия: <http://www.ruthenia.ru/apr/textes/sherba/sherba2.htm> Заметим, что Щерба работал с двучастным текстом в составе 32-х стихов.

<sup>12</sup> Проскурин О.А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 217–218.

<sup>13</sup> Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Т. 1. С. 186.

<sup>14</sup> Эйхенбаум Б.М. О прозе. Л., 1969. С. 170.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Стахович С.А. Слова Л.Н.Толстого // Толстой и о Толстом: Новые материалы. М., 1924. С. 64.

<sup>17</sup> Седакова О. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ // Седакова О. Проза. М., 2001. С. 34–36.

<sup>18</sup> Кузминская Т. А. Моя жизнь дома и в Ясной Поляне. Тула, 1964. С. 404–405.

<sup>19</sup> Стахович С.А. Слова Л.Н.Толстого. С. 63.

<sup>20</sup> Гольденвейзер. А.Б. Вблизи Толстого. В 2 т. Т. 1. М., 1922. С. 91.

<sup>21</sup> «Гениальнейшее, что читал — Толстой — *“Алеша Горюок”*» (запись в дневнике 13 ноября 1911 года) // Блок А.А. Собр. соч. В 6 т. Т. 5. Л., 1982. С. 150.

<sup>22</sup> Дневники С.А.Толстой. 1860–1891. М., 1928. С. 35.

<sup>23</sup> Толстой С.Л. Мой отец в семидесятых годах, — высказывания его о литературе писателях // Л.Н.Толстой в воспоминаниях современников. В 2 т. М., 1978. Т.1. С. 216–217; Стахович С.А. Слова Л.Н.Толстого. С. 63–64.





**ЧАСТЬ ВТОРАЯ**

**МАНДЕЛЬШТАМ**



## «МУЖАЙТЕСЬ, МУЖИ...»

Прославим, братья, сумерки свободы,  
Великий сумеречный год!  
В кипящие ночные воды  
Опущен грузный лес тенёт.  
Восходишь ты в глухие годы —  
О солнце, судия, народ!

Прославим роковое время,  
Которое в слезах народный вождь берет.  
Прославим власти сумрачное время,  
Ее невыносимый гнет.  
В ком сердце есть — тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет.

Мы в легионы боевые  
Связали ласточек — и вот  
Не видно солнца; вся стихия  
Щебечет, движется, живет;  
Сквозь сети — сумерки густые —  
Не видно солнца и земля плывет.

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.  
Как плугом океан деля,  
Мы будем помнить и в летейской стуже,  
Что десяти небес нам стоила земля.

1918<sup>1</sup>

Это стихотворение О.Мандельштама получило подробный академический комментарий в специальной работе М.Л.Гаспарова и О.Ронена<sup>2</sup>, но ни в этой работе, ни в комментарии А.Г.Меца к последнему, наиболее полному изданию сочинений Мандельштама<sup>3</sup> не зафиксирована и не осмыслена очевидная

тютчевская реминисценция в заключительной строфе. На нее указывали в разное время независимо друг от друга как минимум три исследователя<sup>4</sup>, и последнее по времени указание сопровождается утверждением, что тютчевский подтекст — «не рабочий для данного стихотворения, не смыслообразующий»<sup>5</sup>.

Цель настоящих заметок — показать, что тютчевский подтекст в этом стихотворении не только «рабочий» и «смыслообразующий», но и принципиально значимый для Манделштама, в отличие от множества других выявляемых у него разнородных подтекстов, в которые, по острому слову одного филолога, «можно только верить». Здесь мы имеем дело не с фактом общего поэтического языка, а с прямой апелляцией к читательской памяти о стихотворении Тютчева, без которого восприятие манделштамовского «гимна» обречено на ущербность.

«Сумерки свободы» (в дальнейшем пользуемся одним из авторских названий) написаны в мае 1918 г. и, при всей своей историсофской и поэтической обобщенности, отражают личный опыт проживания и осмысления поэтом первых месяцев революции. С.С.Аверинцев с полным основанием назвал это стихотворение «самым значительным из его откликов на революцию»<sup>6</sup>. Смысловая и композиционная доминанта «Сумерек свободы» — совмещение невозможного, одновременность гибели и рождения; прославляемые «сумерки» оказываются и закатом свободы перед надвигающимся мраком и предрассветными сумерками перед восходом нового солнца; корабль времени и корабль государства тонет и вместе с тем движется вперед. Эта поляризованная сложность проявляется, в частности, в челночных движениях поэтической мысли между гибельными водами и невидимым солнцем, между небесами и землей; в финале сделан определенный и жесткий выбор: «Мы будем помнить и в летеиской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля». Принципиальный и закономерный для Манделштама выбор в пользу исторической данности означает и готовность участвовать в происходящем и осознание своей обреченности вместе со всеми. Такое сложное самоопределение в современной ему российской истории находит отражение в лирике Манделштама начиная с 1913 г. («Заснула чернь! Зияет площадь аркой») — и до конца, до последних известных нам стихов 1937 г.

В заключительной строфе «Сумерек свободы» поэт взывает к некоторому сообществу современников — к тем, кто готов вме-

сте с ним разделить общую участь, кого на протяжении всего стихотворения он объединяет местоимением «мы»:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.

В связи с этим «мужайтесь, мужи» возникает в памяти тютчевское стихотворение «Два голоса» (1854) и конкретно его начальные стихи: «Мужайтесь, о други, боритесь прилежно, / Хоть бой и неравен, борьба безнадежна!», а также вариация во второй части: «Мужайтесь, боритесь, о храбрые други. / Как бой ни жесток, ни упорна борьба!», с той только разницей, весьма важной, что у Тютчева эти борющиеся «други» отделены от лирического голоса и объединяются местоимением «вы», а не «мы». Мандельштам в первой строфе обращается к братьям («Прославим, братья, сумерки свободы...»), затем к народу («Восходишь ты в глухие годы, — / О, солнце, судия, народ»), а в финале вводит в обращение слово «мужи», важное для понимания всего стихотворения. Отсылка к Тютчеву закреплена самой архаизованной грамматической формой обращения по тютчевской модели: «Мужайтесь, о други», — «Мужайтесь, мужи». Слово «мужи» акцентируется тавтологическим нажимом, повтором корня — тут уместно вспомнить мандельштамовские суждения о «многосмысленном корне» в поэтической речи («Vulgata», 1923). Тютчевское риторическое, высокопарное «о» («Мужайтесь, о други...») досталось у Мандельштама народу — «солнцу» и верховному историческому «судии», каковым народ всегда был для Мандельштама. «Мужайтесь, о мужи» в этом контексте было бы совершенно невозможно — и потому, что риторика несовместима с реалистически строгим, трезвым смыслом последней строфы, и потому еще, что призыв мужаться обращен у Мандельштама в том числе и к себе самому. Есть в этом призыве и характерная для поэта апелляция к языку, к обнажению корневого смысла слова: мужайтесь, раз уж мы с вами мужи, того требует от нас не только наша история, но и наш язык.

Призыв мужаться не столь уж редко звучит в русской поэзии, как и слово «муж» в архаичном значении — можно вспомнить пушкинское «мужайтесь и внемлите» из оды «Вольность» (тоже стихи «на свободу») или пушкинское же «Я слышу речь не мальчика, но мужа» («Борис Годунов»). Н.А.Нильссон, специально изучавший поэтическую историю мандельштамовского «мужайтесь,

мужи», возвел его к древнерусской литературе, к «Слову о Полку Игореве» и к «Сказанию о Мамаевом побоище»<sup>7</sup>. Относительно «Слова о Полку Игореве» мысль оправдана сходством контекстов — призыв мужаться в «Слове» («Мужайтесь сами») тоже обращен к обреченному воинству, и эта обреченность закреплена общим для двух поэтических текстов эсхатологическим образом тьмы, закрывшей солнце. Но тютчевское «мужайтесь, о други» составляет более близкий и более активный подтекст мандельштамовского полустиха — и по морфологической аналогии, и по общему смысловому сходству двух стихотворений.

Благодаря литератору и переводчику Игорю Стефановичу Поступальскому до нас дошел устный автокомментарий Мандельштама к «Сумеркам свободы»: поэт, якобы, говорил ему в конце 20-х годов, что «при написании этого стихотворения у него были “...какие-то ассоциации с “Варягом”. Вот и решайте, чего в стихах больше — надежды или безнадежности. Но главное — это пафос воли»<sup>8</sup>. Этот мандельштамовский автокомментарий (за вычетом «Варяга») может быть без всяких натяжек отнесен к тютчевскому «Два голоса», в котором сталкиваются голос надежды и голос безнадежности, объединяемые пафосом воли. Анализируя смысловую структуру этого стихотворения, Ю.М.Лотман писал: «Первый голос утверждал антитезу “победа или смерть”, доказывая возможность лишь второго исхода. Второй снимает это — основное для первого — противопоставление. Вместо “победа или смерть” — “победа и смерть”. “Кто, ратуя, пал <...> тот вырвал из рук их *победный* венец”»; при этом «окончательная смысловая конструкция создается не путем победы одного из голосов, а их соотношением», и дальше: «Текст не дает конечной интерпретации — он лишь указывает *границы* рисуемой им картины мира»<sup>9</sup>.

Мироощущение, воплощенное в этом тютчевском стихотворении, оказалось востребовано людьми 1910-х гг. в их переживании современности. Мандельштам тут не одинок — Александр Блок в дневниках 1911 г. фиксирует наступление нового варварства и несколько раз в связи с этим вспоминает «Два голоса». 14 ноября 1911 г. он переписывает стихотворение Тютчева в дневник и, перебирая отвратительные приметы насилия и распада в современной ему российской жизни, ищет у Тютчева опору для внутреннего противостояния надвинувшейся катастрофе: «Смысл трагедии — БЕЗНАДЕЖНОСТЬ борьбы; но тут нет отчаяния, вялости, опускания рук. Требуется высокое посвяще-

ние»<sup>10</sup>. Тютчевское слово «безнадежность», графически выделенное Блоком как квинтэссенция стихотворения, фигурирует, напомним, и в мандельштамовском пояснении к «Сумеркам свободы» в передаче И.С.Поступальского. В записи от 3 декабря 1911 г. Блок вновь вспоминает «Два голоса» и соотносит тютчевское «до-христово чувство рока» с современной «христианской трагедией»<sup>11</sup>. Блоковское ощущение современности — христианское, апокалиптическое, Мандельштаму же в момент создания «Сумерек свободы» ближе, кажется, то самое тютчевское «до-христово чувство рока», и слово «рок» он неслучайно вводит в стихотворение вслед за Тютчевым («Кто, ратуя, пал, побежденный лишь Роком...») — «Прославим власти роковое бремя»). Христианские эсхатологические ожидания, столь характерные для революционного времени, Мандельштам отклоняет в пользу реальности, упоминая в заключительных стихах десять дантовских небес лишь для того, чтобы решительно предпочесть им землю.

Сегодня античное начало в стихотворении, сближающее его со стихотворением Тютчева, не вполне отчетливо прочитывается — оно утоплено в большом количестве предложенных исследователями параллелей и подтекстов, разнородных и далеко не всегда убедительных, не всегда способствующих его целостному пониманию<sup>12</sup>. Между тем более близким по времени, более непосредственным восприятием это античное начало улавливалось, так Д.П.Святополк-Мирский в не опубликованной тогда статье «О современном состоянии русской поэзии» (1922) сравнил финал «Сумерек свободы» с известными словами из поэмы «Фарсалия» Лукана: «Дело победителей было угодно богам, но дело побежденных — Катону»<sup>13</sup>. С тем же успехом это могло быть сказано про тютчевское «Два голоса».

Помимо указания, что главное в его стихотворении — это пафос воли, Мандельштам нам оставил еще один косвенный автокомментарий, помогающий увидеть главное, — в статье «О природе слова» (1922) он дал пояснение к слову «мужи»:

«Общественный пафос русской поэзии до сих пор поднимался только до “гражданина”, но есть более высокое начало, чем “гражданин”, — понятие “мужа”. В отличие от старой гражданской поэзии, новая русская поэзия должна воспитывать не только граждан, но и “мужа”. Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями нашей эпохи. Всё стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен

стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу. Гиератический, то есть священный характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире» (2, 80).

Слово «муж» в архаичном значении «мужчина-воин» в поэзии Мандельштама встречается главным образом в античном контексте — как элемент стиля, без акцента, без идеологической нагрузки: «Что Троя вам одна, ахейские мужи?» или: «Ахейские мужи во тьме снаряжают коня...» Но в «Сумерках свободы» позиция этого слова особая, кульминационная<sup>14</sup>, а контекст тот самый, какой описан Мандельштамом в статье «О природе слова», — восхождение новой эпохи, когда «всё стало тяжелее и громаднее» (тема огромности и тяжести проходит через все стихотворение), так что слово «мужи» здесь означает не просто принадлежность к воинству, а нечто превышающее воинскую доблесть. Мандельштам не воскрешает забытое понятие, античное или древнерусское, а как будто заново выстраивает «идеал совершенной мужественности», диктуемый новой неслыханной эпохой, — императив подвига и пафос воли при сознании полной обреченности.

Таким образом в смысловой структуре стихотворения акцент переносится с динамичной картины наступающей эпохи на человека — на то, как должно встречать эту эпоху человеку вообще и поэту в том числе. Через два года после «Сумерек свободы» Мандельштам подчеркнул это в статье «Слово и культура» (1920): «Сострадание к государству, отрицающему слово, — общественный путь и подвиг современного поэта», пишет он и дальше, в развитие этой мысли и позиции, цитирует вторую строфу «Сумерек свободы»:

Прославим роковое время,  
Которое в слезах народный вождь берет,  
Прославим власти сумрачное время,  
Ее невыносимый гнет.  
В ком сердце есть, тот должен слышать, время,  
Как твой корабль ко дну идет...

(2, 53)

Мандельштам предполагал, что «в открытом море грядущего» поэтическое слово утратит свои живые смыслы и не встретит «сочувственного понимания», что «унылый комментарий» потомков «заменяет свежий ветер вражды и сочувствия современников» (2, 81). Так что добавим к нашему «унылому коммента-



рию» пример «сочувственного понимания» и пример «вражды», «свежий ветер» которой, правда, не долетел до поэта. Понимание Мандельштам нашел у Ахматовой — она рассказала об этом позже, в «Листках из дневника»: «Мандельштам одним из первых стал писать стихи на гражданские темы. Революция была для него огромным событием, и слово *народ* неслучайно фигурирует в его стихах»<sup>15</sup> (парафраза «Сумерек свободы»), ср. со стихами самой Ахматовой: «Я была тогда с моим народом, / Там, где мой народ, к несчастью, был». (Что же касается «идеала совершенной мужественности», востребованного наступившей эпохой, то в этом отношении с женской поэзией Ахматовой не сравнится никакая мужская.)

Ветер непонимания и вражды прилетел из эмиграции — Марина Цветаева в марте 1926 г. писала: «Если бы Вы были *мужем*, а не “.....”, Мандельштам, Вы бы не лепетали тогда в 18 г. об “удельно-княжеском периоде” и новом Кремле. Вы бы взяли винтовку в руки и пошли сражаться. У Красной Армии был бы свой поэт, у Вас — чистая совесть, у Вашего народа — еще одно право на существование, в мире — на одну гордость больше и на одну низость меньше»<sup>16</sup>. Низостью она сочла «Шум времени» и напечатанные с ним под одной обложкой очерки «феодосийского» цикла — именно они дали повод для этих и других гневных слов, которых Мандельштам не мог услышать, так как цветаевский отклик на «Шум времени» был отклонен журналами и остался в ее рабочей тетради вплоть до публикации 1992 г. Попрекает она Мандельштама именно словом «муж», не признавая иной доблести, кроме воинской, — «общественный путь и подвиг современного поэта», как понимал и осуществил его Мандельштам, расценивается ею как трусость, ложь, предательство.

Любовь к Тютчеву Мандельштам унаследовал от символистов<sup>17</sup>, его стихи 1910–1912 гг. полнятся цитатами и реминисценциями из Тютчева<sup>18</sup>; затем, при формировании акмеистической теории, Тютчев привлекается им к идее культурного строительства («Утро акмеизма», 1913–1914: «Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания» — 2, 24), но впоследствии отношение Мандельштама к Тютчеву выходит за общие рамки кружковых предпочтений.

Имя Тютчева в его стихах изначально сопровождает «суровость» («В непринужденности творящего обмена...», 1909?), пояснения которой находим в рецензии 1912 г. на сборник И.Эрен-

бурга «Одуванчики»: «Он пользуется своеобразным “тютчевским” приемом, вполне в духе русского стиха, облекая наиболее жалобные сетования в ритмически-суровый ямб» (3, 85). «Суровость» в мандельштамовских характеристиках Тютчева позже прирастает мотивами холода и стойкости — в собственной поэзии Мандельштама первых послереволюционных лет эти мотивы становятся знаками «нового мироощущения возмужавшего человека»<sup>19</sup>. В «Шуме времени» и статьях начала 1920-х годов Мандельштам создает устойчивый образ тютчевской поэзии как поэзии альпийских снежных вершин — холода, высоты, чистоты, вечности, незыблемости. Тютчевская «вселенская мысль» («Письмо о русской поэзии», 1922 — 2, 56) прочно прописана в Альпах, «альпийские вечные снега Тютчева» противопоставлены теплой поэзии равнинного жилья («К юбилею Ф.К.Сологуба», 1924 — 2, 147) — там, на этих «альпийских тютчевских вершинах» дух обретает опору. В «Шуме времени» Тютчев определен как «источник космической радости, податель сильного и стройного мироощущения, мыслящий тростник и покров, накинутый над бездной» (2, 240) — как видим, в тютчевском поэтическом космосе Мандельштама притягивает не ощущение бездны, не шевелящийся хаос, а то, чем противопоставит этому хаосу поэт, облекающий свою мысль о мире в «суровый ямб», в образы, из которых соткано это определение («мыслящий тростник», «покров над бездной»).

В «Сумерках свободы» слышатся не только «Два голоса» — неслучайны здесь отзвуки другого тютчевского стихотворения — «Над этой темною толпой / Непробужденного народа / Взойдешь ли ты когда, Свобода, / Блеснет ли луч твой золотой?..»<sup>20</sup>, и более отдаленные переключки с «Цицероном» (закат Рима, «минуты роковые»), и тютчевское космогоническое слово «океан», знаменующее вселенский масштаб русской революции. Все это сливается в характерное для Мандельштама «обобщенное цитирование» поэтического мира Тютчева, и призыв «Мужайтесь, мужи», имеющий конкретный источник, отсылает вместе с тем к Тютчеву вообще, к холодным «альпийским вершинам» его поэзии, к «сильному и стройному мироощущению», укрепляющему человека перед лицом хаоса, гибели, исторической катастрофы.

- <sup>1</sup> Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. М., 2009. С. 103. В дальнейшем произведения Мандельштама, кроме специально оговоренных случаев, цитируются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.
- <sup>2</sup> Гаспаров М.Л., Ронен О. «Сумерки свободы». Опыт академического комментария // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002. С. 127–142.
- <sup>3</sup> Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. С. 564–565.
- <sup>4</sup> Видгоф Л.М. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. М., 2006. С. 49; Сураг И. Жертва // Новый мир. 2008. № 7. С. 159 ; то же: Сураг И. Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 167; Киришбаум Генрих. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О.Мандельштама. М., 2010. С. 103.
- <sup>5</sup> Киришбаум Генрих. «Валгаллы белое вино...» С. 104.
- <sup>6</sup> Аверинцев А.А. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 40.
- <sup>7</sup> Nilsson N. A. Osip Mandel'stam: Five Poems. Stockholm, 1974. P. 63.
- <sup>8</sup> Цит. по: Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 483 (комм. П.М.Нерлера, источник не указан).
- <sup>9</sup> Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972. С. 184, 185.
- <sup>10</sup> Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т.5. Л., 1982. С. 151–153.
- <sup>11</sup> Там же. С. 157. Стихотворение Тютчева и позже волновало Блока — в 1912 г. в подготовительных материалах к драме «Роза и крест» он записал, что «Два голоса» может служить «эпиграфом ко всей пьесе» (Блок А.А. Собр. соч.: В 6 т. Т.3. Л., 1981. С. 390).
- <sup>12</sup> Свод их см.: Ронен О., Гаспаров М.Л. «Сумерки свободы». Опыт академического комментария // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 134–142.
- <sup>13</sup> Святополк-Мирский Д.П. Поэты и Россия. СПб., 2002. С. 79.
- <sup>14</sup> Ронен О., Гаспаров М.Л. «Сумерки свободы». Опыт академического комментария // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 134.
- <sup>15</sup> Ахматова А.А. Соч. В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 207.
- <sup>16</sup> Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. Т. 5. Кн. 1. М., 1997. С. 310.
- <sup>17</sup> См.: Гудзий Н.К. Тютчев в поэтической культуре русского символизма // Известия по русскому языку и словесности АН СССР. 1930. Том III. Книга 2. С. 465–549.
- <sup>18</sup> Об этом: Тоддес. Е.А. Мандельштам и Тютчев // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. V. XVII. Lisse, 1974. P. 59–85.
- <sup>19</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006. С. 203.
- <sup>20</sup> Отмечено Л.Видгофом: Видгоф Л.М. Москва Мандельштама: Книга-экскурсия. С. 49.

## СЛОВО «ЛЮБИТЬ»

Стихотворение «Сестры — тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы...» написано Мандельштамом в Коктебеле в марте 1920 г. Вскоре оно было опубликовано в феодосийском альманахе «Ковчег» и в последующие два года не раз перепечатывалось, но не совсем в том виде, к какому мы привыкли:

Сестры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы,  
Медуницы и осы тяжелую розу сосут,  
Человек умирает, песок остывает согретый,  
И вчерашнее солнце на черных носилках несут.

Ах, тяжелые соты и нежные сети,  
Легче камень поднять, чем вымолвить слово — любить,  
У меня остается одна забота на свете,  
Золотая забота, как времени бремя избыть.

Словно темную воду, я пью помутившийся воздух,  
Время вспахано плугом, и роза землю была,  
В медленном водовороте тяжелые нежные розы,  
Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела<sup>1</sup>.

Главное отличие (помимо пунктуации) касается шестого стиха, в современных изданиях он выглядит по-другому: «Легче камень поднять, чем имя твое повторить». Об истории этого стиха стоит поговорить подробно — не только о человеческой истории, которая за ним стоит, но и о том, как в поэзии через один элемент текста открывается поэтическое целое и связь всего со всем.

В октябре 1920 г Мандельштам вернулся после долгого отсутствия в Петербург с новыми стихами, повсюду читал их, имел успех, но за стих «Легче камень поднять, чем вымолвить слово — любить» был осмеян в дружеском поэтическом кругу — об этом сохранилось несколько свидетельств. Стих был расценен как неправильный, нелепый; как писал позже Николай Оцуп «неопределенное наклонение вместо изъяснительного» произво-

дило «комический эффект»<sup>2</sup>, «Гумилев говорил, что это по-негритянски»<sup>3</sup>, и предлагал Мандельштаму заменить стих, но он не соглашался. В декабре 1920 г. Георгий Иванов, зацепившись за эту строчку, сочинил пародийную «балладу о дуэли»:

Сейчас я поведаю, граждане, вам  
Без лишних приказов и слов,  
О том, как погибли герой Гумилев  
И юный грузин Мандельштам.

Чтоб вызвать героя отчаянный крик,  
Что мог Мандельштам совершить?  
Он в спальню красавицы тайно проник  
И вымолвил слово «любить».

Грузина по черепу хрястнул герой  
И вспыхнул тут бой, гомерический бой.  
Навек без ответа остался вопрос:  
Кто выиграл, кто поражение понес?

Наутро нашли там лишь зуб золотой,  
Вонзенный в откушенный нос<sup>4</sup>.

Грузином назван Мандельштам потому, что приехал из Грузии, золотой зуб намекает на его комическую кличку — «Пепли плечо и молчи, — вот твой удел, Златозуб»<sup>5</sup> (восходящую, в свою очередь, к «однозубу» из «Кубка» Жуковского), а сам сюжет баллады трактует историю ссоры Гумилева с Мандельштамом из-за Ольги Арбениной, в которую оба тогда были влюблены, — трактует весело, потому что и ссора была не вразвешенной и не долгой, Арбенина вскоре ушла к Юркуну, а Мандельштам и Гумилев, примирившись, посмеялись друг над другом. Пародируемое мандельштамовское стихотворение таким образом включено в конкретный биографический контекст — притом, что к Арбениной оно отношения не имело и написано до знакомства с ней. Но злополучное «слово «любить»» перевесило все. Павел Лукницкий (у которого приводится иная версия ивановской баллады), вспоминая, что из этого стиха сделали к балладе припев-дразнилку, сам стих он называет «досадной ослышкой музыки О.Э., в одном из устных вариантов»<sup>6</sup>. Между тем, этот стих не случайно, не по ослышке попал в текст — он закреплен в четырех первых публикациях 1920–1922 гг., включая московский альманах «Союз поэтов» (1922) и авторский сборник «Tristia» (1922), который, впрочем, сдан был гораздо раньше и сильно задержался в печати.

Вообще Мандельштам склонен был прислушиваться к критике и порой менял неточные, неудачные строки. Однако в этом случае он хоть и смущался и смеялся над собой со всеми вместе, но упорствовал. Ирина Одоевцева рассказала об этом в своих мемуарах: «Георгий Иванов с напыщенной серьезностью читает о том, как в дуэли сошлись Гумилев и юный грузин Мандельштам:

...Зачем Гумилев головою поник,  
Что мог Мандельштам совершить?  
Он в спальню красавицы тайно проник  
И вымолвил слово “любить”.

Взрыв смеха прерывает Иванова. Это Мандельштам, напрасно старавшийся сдержаться, не выдерживает:

— Ох, Жорж, Жорж, не могу! Ох, умру! «Вымолвить слово “любить”»!

Только на прошлой неделе Мандельштам написал свои прославившиеся стихи “Сестры тяжесть и нежность”<sup>\*</sup>. В первом варианте вместо “Легче камень поднять, чем имя твое повторить” было: “Чем вымолвить слово ‘любить’”.

И Мандельштам уверял, что это очень хорошо как пример “русской латыни”, и долго не соглашался переделать эту строчку, заменить ее другой: “Чем имя твое повторить”, — придуманной Гумилевым<sup>7</sup>.

Долго не соглашался на замену, и, судя по всему, стихотворение, в целом завершенное, существовало какое-то время в двух вариантах, что для Мандельштама не редкость: если первый зафиксирован в четырех публикациях 1920–1922 гг., то второй отложился в двух автографах 1921–1922 гг. Впоследствии печатался только второй вариант, но и первый не исчез без следа в истории русской литературы. Марина Цветаева запомнила стихотворение в редакции «Tristia» — та самая его строчка как будто растворена в знаменитом монологе героини ее поздней прозы: « — Ах, Марина! Как я люблю — любить! Как я безумно люблю — сама любить! <...>Вы знаете, Марина (таинственно), нет такой стены, которую бы я не пробила! Ведь и Юрочка... минутками... у него почти любящие глаза! Но у него — у меня такое чувство — нет сил сказать это, ему легче гору поднять, чем сказать это слово» и так далее («Повесть о Сонечке», 1937).

---

<sup>\*</sup> Здесь Одоевцева ошибается: мандельштамовские стихи написаны раньше, до приезда в Петербург — в марте 1920 г.

Почему Мандельштам долго настаивал на первом варианте стиха? Что он разумел под «русской латынью»? Как связан этот стих с поэтическим целым? Почему и когда Мандельштам заменил его и как это повлияло на общий смысл? И наконец: зачем нам это знать? как это помогает пониманию?

Из-за этой торчащей строки стихотворение, судя по всему, воспринималось как неловкое любовное признание. Если верить той же Одоевцевой, Михаил Лозинский, вышучивая Мандельштама, называл и предполагаемую героиню: «Понимаю. Это вы про Раису Блох. Тяжесть и нежность — очень характерно для нее»<sup>8</sup>. Николай Оцуп предполагал, что на месте инфинитива должно было быть изъявительное наклонение, т.е. слово «люблю» — личная форма глагола. Между тем Мандельштам явно имел в виду другое — об этом говорит апелляция к «русской латыни»: здесь мы видим не характерное для русского языка, но совершенно естественное для языка латинского употребление инфинитива вместо имени, со значением имени<sup>\*</sup>. Не слово «люблю» трудно вымолвить, а слово «любовь» — не в любви признаться трудно, а вообще заговорить о любви. В поэтике Мандельштама это не случайный пример. «К латыни <...> Мандельштам расположен был всегда, и порой в его “бормотания” она вклинивается с огромной силой (например, “Рабы, чтобы молчать, и камни, чтобы строить” — удивительная, действительно “тацитовская” строчка, где самое звуковое насилие над первым “чтобы”, втиснутым в размер, как слово ямбическое, увеличивает выразительность стиха, подчеркивает соответствие ритма смыслу: рабов заставляют молчать, рабы угрожают восстанием... Вот мастерство поэта, в данном случае, может быть, и безотчетное, как часто бывает у мастеров подлинных!» — писал Георгий Адамович<sup>9</sup>. Так и в нашем случае конструктор «русской латыни» — не ошибка, не ослышка, а «безотчетное» мастерство, поэзия грамматики и грамматика поэзии.

Грамматический сдвиг — один из инструментов, каким Мандельштам разнообразно пользовался в стихах разных лет. Яркий пример: «Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году...» (1, 231) — в этом случае неправильная форма числительного работает на смысл, совмещая точность названной даты — даты рождения самого поэта — с неопределенностью поэтического обобщения: «в одном ненадежном году». Здесь налицо явное нарушение грамматики, в нашем же

---

<sup>\*</sup> За консультацию по «русской латыни» благодарю сердечно Ольгу Ахунову (Левинскую).

случае «русской латыни» нарушено лишь ожидание — инфинитивом, непривычным грамматическим смещением означено не конкретное действие, а обезличенное, онтологическое понятие любви вообще.

При этом стих несет в себе различные отголоски русской поэзии. Прежде всего здесь слышится дельвиговское «И слова страшного “люблю” / Не повторяйте ей» из знаменитого «Когда, душа, просилась ты...» (1822), в котором к тому есть и «венки из роз», и герой так же метафорически «пьет», только не «помутившийся воздух», а слезы «из чаши бытия», так что переключка совсем не кажется случайной. Но у Дельвига все-таки «слово “люблю”», хотя смысл последних стихов близок к мандельштамовскому. Грамматически же ближе к нему стих Константина Бальмонта, на который уже указывалось в связи с «Сестрами»: «И устами остывшими слово “любить” / Повторять»<sup>10</sup>, при том что сам бальмонтский «Гимн огню» (1901) с нашим стихотворением по смыслу никак не соотносится.

Эти ремнисценции, создавая резонантное пространство мандельштамовского стихотворения, не слишком облегчают задачу его прочтения. «Что это значит?» — такой вопрос «смысловик» Мандельштам ставил, по воспоминаниям Надежды Яковлевны, в отношении чужих стихов<sup>11</sup>. «Сестры тяжесть и нежность» — это, конечно, не любовное признание. С.С.Аверинцев употребил по поводу этих стихов слова «траурный марш»<sup>12</sup> — так он охарактеризовал 3-й и 4-й стихи первого катрена, но неслучайно выделил именно их — они ключевые в стихотворении.

«Человек умирает, песок остывает согретый, / И вчерашнее солнце на черных носилках несут». Говорящий как будто присутствует при событии смерти, непосредственно проживает это событие — все стихотворение собственно и есть воплощенный в слове и развернутый на пространстве трех строф опыт личного соприкосновения со смертью. И прежде всего возникает вопрос: чью смерть описывает и переживает поэт? История образа вчерашнего солнца подсказывает возможный ответ: «О том, что «Вчерашнее солнце на черных носилках несут» — Пушкин, ни я, ни даже Надя не знали, и это выяснилось только теперь из черновики (50-е годы)»<sup>13</sup>. Дальше Ахматова говорит об относящихся к Пушкину словах о «солнце Александра» в обращенном к ней стихотворении «Кассандра» (1917), а под черновиками она наверняка имеет в виду не опубликованную на тот момент ста-



тью «Скрябин и христианство» (1916?) и конкретно — нарисованную там картину пушкинских похорон:

«Пушкина хоронили ночью. Хоронили тайно. Мраморный Исаакий — великолепный саркофаг — так и не дождался солнечного тела поэта. Ночью положили солнце в гроб, и в январскую стужу проскрипели полозья саней, увозивших для отпевания прах поэта.

Я вспомнил картину пушкинских похорон, чтобы вызвать в вашей памяти образ ночного солнца, образ поздней греческой трагедии, созданный Еврипидом, — видение несчастной Федры».

Черное солнце, ночное солнце, похороны солнца — большая мандельштамовская тема, о которой много уже сказано<sup>14</sup>; история ее начинается в стихах на смерть матери («Эта ночь непоправима», 1916) и заканчивается в очерке о похоронах Ленина («Прибой у гроба», 1924). Надежда Яковлевна, говоря о вариациях и оттенках этой темы, предостерегала от упрощений и, в частности, возражала Ахматовой: «Ахматова, чересчур быстрая в своих решениях, поспешила всякое солнце сделать Пушкиным, а для Мандельштама любой человек — центр притяжения, пока он жив, умерший — он мертвое или вчерашнее солнце. “Вчерашнее солнце” — не Пушкин, а просто любой человек, и черный — траурный цвет — носилки, а не солнце»<sup>15</sup>. Черные носилки, однако, дали основания предположить, что Мандельштам в этих стихах вспоминает о смерти матери: четырем годами раньше именно в Коктебеле он получил известие о ее болезни и успел приехать лишь на похороны — они проходили по иудейскому обряду, и Флору Осиповну несли скорее всего на черных носилках<sup>16</sup>. Однако есть еще одно стихотворение, тогда же написанное, где упоминаются похоронные носилки, — «Венецкой жизни, мрачной и бесплодной...», а оно насыщено культурными реалиями, далекими от иудейского обряда. Вообще два этих синхронных стихотворения представляют собой неочевидную двойчатку, их непохожие миры имеют общее зерно — в обоих говорится о круговороте смерти, с той разницей, что в «Венецкой жизни» за смертью следует опять рождение, как будто поэт додумывает, довыговаривает эту центральную тему уже в другой, «венецкой» системе образов. В «Венецкой жизни» «всех кладут на кипарисные носилки, / Сонных, теплых вынимают из плаща» — всех, а в следующей строфе «человек умирает» повторено с инверсией — «умирает человек», так что проступает не единичность события, а его извечная заданность — именно она поддержана и

контекстом: «И горят, горят в корзинах свечи, / Словно голубь залетел в ковчег, / На театре и на праздном вече / Умирает человек. / Ибо нет спасенья от любви и страха...»

Трудно слово «любовь» здесь произнесено — в «Сестрах» ему соответствует инфинитив, выпавший в гумилевском варианте стиха. Есть в «Венецианской жизни» и тяжесть («тяжелее платины Сатурново кольцо», «тяжелы твои, Венеция, уборы»), есть здесь и роза («только в пальцах — роза или склянка»), и черный цвет («черным бархатом завешенная плаха», «черный Веспер в зеркале мерцает») — приметы смерти одни и те же в не локализованном мире первого стихотворения и венецианском антураже второго. И главное — в «Венецианской жизни» смерть предстает как высокое, торжественное театральное действо: «Как от этой смерти праздничной уйти?»<sup>17</sup>

Лучшим комментарием к двум этим стихам 1920 г. могут служить слова Надежды Яковлевны: «Мандельштам, человек предельной эмоциональности, всегда остро чувствовал смерть — она как бы всегда присутствовала в его жизни. И это неудивительно — поэзия в еще большей степени, чем философия, есть подготовка к смерти. Только так понятая смерть вмещает в себя всю полноту жизни, ее сущность и реальную насыщенность. Смерть — венец жизни. Стоя на пороге дней своих, я поняла, что в смерти есть торжество, как сказал мне некогда Мандельштам. Раньше я понимала ее только как освобождение. Не заглушает ли физическое страдание смысл нашего последнего акта на земле?»<sup>18</sup> — тут Надежда Яковлевна обобщает и осмысляет конкретное мандельштамовское высказывание по конкретному поводу: «Удивляясь самому себе. он сказал, что в смерти есть особое торжество, которое он испытал, когда умерла его мать»<sup>19</sup>.

От этих важных свидетельств и от «Венецианской жизни» возвращаясь к «Сестрам», можем и в этих трех строфах теперь почувствовать торжественную значимость смерти — ведь образ солнца, хоть и вчерашнего, само в себе содержит «качества *ослепительности, яркости, величия, торжественности*»<sup>20</sup>, и эти качества распространяются на смерть. Другие ее качества описаны в образах тяжести и нежности, развивающихся от первого стиха к последнему и сливающимся в конце, что закреплено еще одним грамматическим смещением, а вернее — уже нарушением нормы: «Розы тяжесть и нежность в двойные венки заплела», а не «заплели», как полагалось бы по правилам, но сестры теперь слились воедино<sup>21</sup>.

Смерть тяжела и нежна одновременно, это предъявлено в образах роз, сот, сетей. Противовесом ей, столь же тяжелым, является любовь — «легче камень поднять, чем вымолвить слово “любить”». Неподъемный камень идет от известного богословского парадокса: может ли Бог создать такой камень, какой он не может поднять? Так и поэт: он не может поднять этот камень и не может его не поднять — все-таки выговаривает непроизносимое слово «любить». Но «Камень» — это и название первой книги стихов Мандельштама, это символ поэзии, и она легче любви и смерти, но она же и «подготовка к смерти» как мы знаем от Надежды Яковлевны. «Золотая забота» — тоже поэзия, она ведь «плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху» — такой автокомментарий находим в статье «Слово и культура» (1920) рядом с автоцитатой: «Словно темную воду я пью помутившийся воздух, / Время вспахано плугом и роза землю была». Поэзия прямо не названа в стихотворении, но активно в нем присутствует как работа со временем — это проясняется контекстуально. «Помутившийся воздух» — автореминисценция из более раннего стихотворения «В Петрополе прозрачном мы умрем...» (1916): «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година», так что «помутившийся воздух» читается как воздух смерти<sup>22</sup>. А время — не только земля, распаханная плугом поэзии, но и срываемый покров, за которым видно, что жизнь «вытекает из своей из своей причины — смерти, располагаясь вокруг нее, как вокруг своего солнца, и поглощая его свет» («Скрябин и христианство») — так сходятся концы с концами, тексты взаимоподсвечиваются и помогают понимать друг друга.

Розы, тяжелые и нежные, символизируют круговорот времени, круговорот смерти и жизни. Двойные их венки, по мнению Омри Ронена, отсылают к стихотворению Жуковского «Розы» (1852) — он лишь указал на этот подтекст как на принципиально важный<sup>23</sup>, мы же, согласившись, можем пойти дальше:

Розы цветущие, розы душистые, как вы прекрасно  
В пестрый веночек сплетены милой рукой для меня!  
Светлое, чистое девственной кисти создание, глубокий  
Смысл заключается здесь в легких воздушных чертах.  
Роз разнородных семья на одном окруженном шипами  
Стебле — не вся ли тут жизнь? Корень же твердый цветов —  
Крест, претворяющий чудно своей жизнедательной силой  
Стебля терновый венец в свежий веночек из цветов?

Веры хранительный стебель, цветущие почки надежды  
Цвет благовонный любви в образ один здесь слились,—  
Образ великий, для нас бытия выражающий тайну;  
Все, что пленяет, как цвет, все, что пронзает, как терн,  
Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый  
Свежий сплетает венок Промысл тайной рукой.  
Розы прекрасные! в этом венке очарованном здесь вы  
Будете свежи всегда: нет увяданья для вас;  
Будете вечно душисты; здесь памятью сердца о милой  
Вас здесь собравшей руке будет ваш жив аромат<sup>24</sup>.

Стихотворение последнее, буквально предсмертное (написано не ранее марта 1852 г., а умер Жуковский в апреле), так что внимание к нему Мандельштама не удивительно. А реминисценция очевидна: у Жуковского розы сплетают в единый неувядающий венок радость и скорбь, жизнь и крестное страдание, а также веру, надежду, любовь, и этот венок есть образ вечности и тайны бытия; у Мандельштама же на месте вечности — движение по кругу, бесконечный водоворот времени.

Параллель с Жуковским дает почувствовать общий характер поэтической мысли в первом варианте стихотворения: изначально в нем не было второго лица и обращения к нему — был человек вообще, просто человек, который умирает, и авторское Я в его соприкосновении со смертью как таковой. Все попытки толкования этих трех строф с опорой на «имя твое повторить», все гадания о том, чье же это могло быть имя, не имеют оснований в тексте и потому некорректны<sup>25</sup>. Да, впечатления от смерти матери могли здесь отозваться, как и потрясенность смертью Пушкина, которую Мандельштам как будто бы видел въяве и описал как свидетель в «Скрябине и христианстве», но все впечатления, и эти и другие, обретая здесь поэтическую форму, переплавились в самое общее художественное высказывание. Понятно, что в самой природе лирики это заложено — превращать личное во всеобщее, но мы говорим о теме: не чья-то смерть конкретно, а смерть в ее онтологическом измерении — тема этих стихов; для сравнения напомним, что непосредственным откликом на смерть матери было стихотворение «Эта ночь непоправима...» 1916 г., где на символическом фоне «ворот Ерусалима» описано единичное событие: «В светлом храме иудей / Хоронили мать мою». Так что пример «русской латыни», которым Мандельштам так дорожил и на котором долго настаивал, находится в гармонии со всем смысловым строем нашего стихотворения.

Так прочитываются «Сестры тяжесть и нежность...» в том виде, в каком Мандельштам сочинил их и первые четыре раза напечатал. Дальнейшая история текста связана с гумилевским вариантом стиха и с самим Гумилевым, с его судьбой.

Впервые исправленный текст стихотворения был опубликован в мае 1923 г. в воронежском журнале «Железный путь» (№ 9), в том же виде «Сестры» вошли в мандельштамовскую «Вторую книгу» (Пб., 1923, сдана в печать в ноябре 1922 г.), в сборник «Стихотворения» (М.—Л., 1928) и так теперь печатаются. В двух сохранившихся автографах, как уже говорилось, также зафиксирован окончательный вариант — один из автографов датирован 6 декабря 1922 г., другой, более ранний — без даты, о нем скажем особо.

В книжном кооперативе «Петрополис», где из-за типографского кризиса залежался и никак не выходил из печати мандельштамовский сборник «Tristia», в какой-то момент начали торговать рукописными изданиями — по примеру московской Книжной лавки писателей. В первой половине 1921 г. Мандельштам подготовил для «Петрополиса» свой рукописный сборник под названием «Последние стихи», переписав его в количестве пяти экземпляров<sup>26</sup>, о продаже рукописи объявлялось в печати<sup>27</sup>. В этот сборник вошли и «Сестры тяжесть и нежность...» — со стихом уже исправленным по совету Гумилева. Но весь следующий год печатался прежний текст, и окончательное решение было принято, судя по всему, после гибели Гумилева в августе 1921 г.

Надежда Яковлевна писала: «...Мандельштам постоянно вспоминал высказывания Гумилева о том или другом стихотворении или примеривал, как бы он отозвался о новых стихах, которых уже нельзя было ему прочесть. Он особенно любил повторять похвалу Гумилева: “Это очень хорошие стихи, Осип, но когда они будут закончены, в них не останется ни одного из теперешних слов...”»; «Все замечания Гумилева о стихах Мандельштама (чаще всего в форме шутки) относились к частностям, к какой-нибудь неточности эпитета или сравнения»<sup>28</sup>.

Так и здесь — замечание относилось к частности, но после смерти Гумилева, которая будет отзываться в текстах и поступках Мандельштама все последующие годы, это замечание, пожелание приобрело уже не столько эстетический, сколько мемориальный характер. «Когда человек умирает, изменяются его портреты», — сказано Ахматовой, но так же изменяются его слова, его советы — им хочется следовать в память об умершем. После смерти Гумилева стих «Легче камень поднять, чем имя твое по-

вторить» наполнился дополнительным смыслом, стал звучать как реплика в загробном разговоре, при том что этот разговор, по собственному мандельштамовскому признанию, был нескончаем. 25 августа 1928 г. Мандельштам напишет Ахматовой из Ялты: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется» — это написано в седьмую годовщину расстрела Гумилева. О двух главных темах «воображаемой беседы» мы знаем; первая из них — стихи, поэтическое слово, пример — написанная вскоре после гибели Гумилева статья «О природе слова», где Мандельштам дважды на него ссылается. О второй теме известно, в частности, из воспоминаний Надежды Яковлевны: «“Осип, я тебе завидую, — говорил Гумилев, — ты умрешь на чердаке”. Пророческие стихи к этому времени были уже написаны, но оба не хотели верить собственным предсказаниям и тешили себя французским вариантом злосчастной судьбы поэта»<sup>29</sup>. Разговор о смерти продолжался и потом: когда Мандельштам говорит Ахматовой «Я к смерти готов» (февраль 1934 г.), он, конечно, повторяет им обоим внятную цитату из поэмы Гумилева «Гондла» — слова героя перед жертвенным самоубийством: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов»<sup>30</sup>.

С гумилевской строчкой стихотворение о «тяжести и нежности» также включается в этот разговор с воображаемым собеседником — разговор о смерти. Строчка эта привносит в стихи органичную для Мандельштама тему заветного имени, его непроезжимости, почти сакральности<sup>31</sup> — чем дороже человек, тем глубже имя его спрятано в тексте. При этом гумилевский вариант стиха восходит к Анненскому, которого оба так любили: «Одной звезды я повторяю имя...», и на фоне стихотворения Анненского тема невыговариваемости имени звучит острее. Учтем также, что имя самого Гумилева после расстрела попало под запрет, упоминание его в какой-то момент стало невозможно.

Слово «любить» из стихотворения ушло, его заменило неназываемое «имя» — для Мандельштама это замена без потери смысла, имя у него неразрывно связано с любовью. В итоге стало ли стихотворение лучше? Пожалуй, да. Бытийное, отвлеченное, холодноватое высказывание приобрело интимность, скрытую теплоту — она прорывается только в одной этой строчке, обращенной к умершему человеку. Вместо слова «любить» здесь прикровенно выражена сама любовь.

- <sup>1</sup> Мандельштам О. *Tristia*. Пб.-Берлин, 1922. С. 55.
- <sup>2</sup> Цех поэтов. Кн. 3. Пг., 1922. С. 71; цит по: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч.: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. М., 2014. С. 212.
- <sup>3</sup> Мандельштам в архиве П.Н.Лукницкого // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 113.
- <sup>4</sup> Иванов Георгий. Стихотворения. СПб.-М., 2009 (Б-ка поэта). С. 432.
- <sup>5</sup> Стих из коллективной «Антологии античной глупости», в таком виде он зафиксирован в дополнении Гумилева к записям Лукницкого (Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 113); Ахматова запомнила другой вариант, а Владимир Пяст — третий, но Златозуб фигурирует во всех.
- <sup>6</sup> Там же.
- <sup>7</sup> Одоевцева И. Избранное: Стихотворения. На берегах Невы. На берегах Сены. М., 1998. С. 358–359.
- <sup>8</sup> Там же. С. 231.
- <sup>9</sup> Адамович Г. Несколько слов о Мандельштаме (1961) // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 194. См. также у Льва Бруни: «...В поэзии Мандельштам сделал из русского языка латынь не потому, что язык нашел свои законченные формы и перестал развиваться, а потому, что еврейская кровь требует такой чеканки, что вялостью кажется еврею гибкость русского языка» (1915). Цит. по: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч.: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. С. 92.
- <sup>10</sup> Ropen Omry. *An approach to Mandel'stam*. Jerusalem, 1983. P. 90.
- <sup>11</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. М., 1999. С. 286.
- <sup>12</sup> Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. М., 2011. С. 26.
- <sup>13</sup> Ахматова А.А. Листки из дневника // Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 209.
- <sup>14</sup> Обзор ее см.: Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 17–21, 25–27.
- <sup>15</sup> Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 1999. С. 118–119.
- <sup>16</sup> Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. М., 2015. С. 234–235.
- <sup>17</sup> О других контекстуальных связях «Сестер» см.: Левин Ю.И. Заметки о «крымско-эллинических» стихах (1973) // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 82–85.
- <sup>18</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 115.
- <sup>19</sup> Там же. С. 23.
- <sup>20</sup> Сегал Д.М. Микросемантика одного стихотворения (1973) // Сегал Д.М. Литература как охранная грамота. М., 2006. С. 337.
- <sup>21</sup> Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. С. 247
- <sup>22</sup> Ср. более позднее: «Воздух бывает темным, как вода, и все живое в нем плавает, как рыба...» («Нашедший подкову», 1923).
- <sup>23</sup> Ropen Omry. *An approach to Mandel'stam*. P. 337. Здесь замечу, что предлагались и другие классические параллели к стихотворению Мандельштама, гораздо менее убедительные (Бройтман С.Н. К проблеме диалога в лирике. Опыт анализа стихотворения О.Мандельштама «Сестры тяжесть и нежность...» // Художественное целое как предмет типологического анализа. Кемерово, 1981. С. 33–44).

- <sup>24</sup> Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В. 20 т. Т. 2. М., 2000. С. 348–349.
- <sup>25</sup> Ср.: Видгоф Л.М. Статьи о Мандельштаме. С. 247—251.
- <sup>26</sup> Мандельштам О.Э. Стихотворения. Л., 1978. С. 253 (комментарий Н.И.Харджиева); см. воспроизведение первых листов: Мандельштам О.Э. Полн. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Илл. между стр. 768 и 769, на вклейке.
- <sup>27</sup> См.: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч.: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. С. 202.
- <sup>28</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 54.
- <sup>29</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 16.
- <sup>30</sup> Отмечено О.Роненом: Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 302–303.
- <sup>31</sup> Подробно об имени у Мандельштама см.: Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 90–120.



## НИЧЕЙ СОВРЕМЕННОК

Речь пойдет о смысле одного из стихотворений Осипа Мандельштама, дошедших до нас не только в печатном виде, но и в виде «звукового автографа»<sup>\*</sup> — в драгоценном авторском чтении. Мандельштамовское чтение сверхсодержательно, голосом поэт передает нечто большее, чем можно увидеть в тексте, и прослушав трек, задаешь себе вопрос общетеоретический, приобретающий в отношении Мандельштама особую остроту: нужен ли читателю — не историку литературы, а читателю — профессиональный комментарий? Вопрос не такой простой, как на первый взгляд кажется. Ведь стихотворение «Нет, никогда, ничей я не был современник...» воспринимается в каком-то общем плане как необычайно сильное и выразительное независимо от того, может ли читатель расшифровать отдельные его мотивы или нет. И отчасти такое восприятие как раз и обусловлено вот этой самой вневременной туманностью его образов и решительной их непереводаемостью на внятный аналитический язык. Как меняется восприятие стихов, не утрачивается ли их сила и магия, когда мы даем объяснение тому или иному мотиву? К этому вопросу имеет смысл вернуться, прочитав стихотворение в том конкретном историческом, литературном и биографическом контексте, в котором оно зародилось.

\* \* \*

Нет, никогда ничей я не был современник,  
Мне не с руки почет такой.  
О, как противен мне какой-то соименник —  
То был не я, то был другой.

---

<sup>\*</sup> Выражение Льва Шилова, замечательного собирателя голосов писателей; голос Мандельштама можно услышать на подготовленном Л.Шиловым диске «Осип Мандельштам. Звучащий альманах. ГЛМ; Студия ИСКУССТВО».

Два сонных яблока у века-властелина  
И глиняный прекрасный рот,  
Но к млеющей руке стареющего сына  
Он, умирая, припадет.

Я с веком поднимал болезненные веки —  
Два сонных яблока больших,  
И мне гремучие рассказывали реки  
Ход воспаленных тяжб людских.

Сто лет тому назад подушками белела  
Складная легкая постель  
И странно вытянулось глиняное тело —  
Кончался века первый хмель.

Среди скрипучего похода мирового  
Какая легкая кровать!  
Ну что же, если нам не выковать другого,  
Давайте с веком вековать.

И в жаркой комнате, в кибитке и в палатке  
Век умирает, а потом —  
Два сонных яблока на роговой облатке  
Сияют перистым огнем!

(1, 139–140)

Впервые Мандельштам опубликовал это стихотворение в ленинградском альманахе «Ковш» (1925, № 1) под названием «Вариант», но в следующей публикации — в своем поэтическом сборнике 1928 г. — он название снял, утвердив статус стихотворения как вполне самостоятельного. Название снято, но факт остается: «Вариант» очевидным образом связан с «1 января 1924» — их объединяют образы сонных яблок-век, глиняной жизни и сама центральная тема умирания века, а четыре строки целиком перенесены из одного стихотворения в другое. Надежда Яковлевна Мандельштам относила эти стихи к числу характерных для поэта «двойных побегов» или «двойчаток»<sup>1</sup>, но от этой двойчатки впечатление особое: как будто одно стихотворение написано вдогонку другому и в нем уточняется и досказывается то, что не досказалось в первом. При этом в тексте «Современника» (так называла это стихотворение Надежда Яковлевна), есть темноты, не получившие внятного комментария и, хуже того, получившие комментарий ложный, уводящий в сторону и мешающий пониманию стихов.

Прежде всего требует пояснений первая строка: «Нет, никогда, ничей я не был современник» — отрицание звучит резко, запальчиво, как реплика в жизненно важном разговоре. Подоб-

ных отрицательных диалогических зачинов у Мандельштама много в стихах разных лет: «Нет, не луна, а светлый циферблат...», «Не развалины, — нет! — но порубка могучего циркульного леса...», « — Нет, не мигрень, но подай карандашик ментоловый...», «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» — это примеры только двойных отрицаний, а простых отрицаний в зачинах гораздо больше. Они выдают характерный жест, дают штрих к портрету поэта, подсказывают, что стихи часто рождались у него как отталкивание от какого-то впечатления, мнения, образа, чужого слова<sup>2</sup>. Здесь Мандельштам отталкивается с большой силой от кем-то сказанного о нем слова «современник», отталкивается путем отрицания даже не двойного, и не тройного, а четырехкратного, абсолютного: «нет», «никогда», «ничей», «не был». Речь идет действительно о сверхважном — о предложенной кем-то неверной, ложной идентичности поэта Мандельштама, которая сильно его задела и от которой он так решительно отрешивается: «То был не я, то был другой».

В комментарии А.Г.Меца к этой строфе читаем: «По устному сообщению Н.М., переданному нам А.А.Морозовым, ст-ние возникло как реакция на слова или печатное выступление какого-то критика, одобрительно отозвавшегося о ст-нии “1 января 1924” и сказавшего, что видит в М. современника...»<sup>3</sup> Печатный такой отзыв найти не удастся — и немудрено: трудно представить себе тогдашнего критика, который бы мог сказать что-то подобное о «1 января 1924», который бы услышал в нем созвучность советской эпохе. Известна противоположная и в каком-то смысле более адекватная реакция на эти стихи рапповского критика Г.Лелевича — характеризуя публикации в 1-м и 2-м номерах «Русского современника» он писал: «...Издает ямбические ст-ны торжественный осколок акмеизма **Мандельштам**, — тот самый, которого “Красный перец” метко прозвал “Кай Юлий Осип Мандельштам”. Этот “больной сын” умирающего века вздыхает над старым миром: “О глиняная жизнь! О умиранье века!” Насквозь пропитана кровь Мандельштама известью старого мира, и не веришь ему, когда он в конце концов начинает с сомнением рассуждать о “присяге чудной четвертому сословью”. Никакая присяга не возвратит мертвеца»<sup>4</sup>. Соответствие или несоответствие злобе дня, современность или несовременность — единственный критерий, с которым подходил Лелевич к оценке авторов «Русского современника», который он назвал «блоком художественных идеологов господствовавших до революции классов

с художественными идеологами **новой буржуазии...**»; по поводу «Лотовой жены» Ахматовой там же сказано: «Можно ли желать более откровенного и недвусмысленного признания в органической связанности с погибшим старым миром?», София Парнок названа «принципиальной противницей сегодняшнего и поклонницей вечности», а насчет «Воздушных путей» Пастернака Лелевич саркастически вопрошал: «не правда ли, как современно?»

Эти цитаты дают вполне определенное представление о той системе оценочных координат, в которой могли восприниматься и воспринимались в те годы стихи Мандельштама. Критика, конечно, не была однородной, но критерий современности в ней абсолютно преобладал, независимо от групповой принадлежности, и этому критерию тогдашняя поэзия Мандельштама никак не соответствовала. В статье критика совсем другого толка, серапионовца Ильи Груздева «Утилитаризм и самоцель», подписанной февралем 1923 г. и опубликованной в 1-м выпуске литературного альманаха «Петроград», Мандельштам мог прочитать о себе, что он, как и Пастернак, движется к «канону самоцельного слова» и что этот путь может обеспечить поэту в будущем «отражение времени» и «созвучие эпохе»<sup>5</sup>. Вообще, знаковое слово «современник», задевшее Мандельштама, торчало тогда буквально отовсюду — укажем не только на название журнала «Русский современник», но и на сборник «Наши современники», в котором Зинаида Гиппиус опубликовала свое эссе о Брюсове «Одержимый», — там ярко описано начало поэтического пути Мандельштама, глухота Брюсова к его стихам и прозорливость самой Гиппиус, сумевшей угадать в нем будущего большого поэта<sup>6</sup>. Брюсов, кстати, в отклике на «Вторую книгу» говорил об оторванности поэзии Мандельштама «от общественной жизни, от интересов социальных и политических, <...> от проблем современной науки, от поисков современного мирозерцания»<sup>7</sup>.

Слово «современник», повторяем, торчало отовсюду, и Мандельштам сам не чурался его в размышлениях о поэзии: «Блок — современник до мозга костей, время его рухнет и забудется, а все-таки он останется в сознании поколений современником своего времени. Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии» — из статьи «Буря и натиск» (1923), которая, судя по анонсам, первоначально называлась «О современной русской поэзии». И совершенно прав Омри Ронен, увидевший в этих словах неслучайную параллель к стихам о современнике<sup>8</sup>, — Мандельштам мыс-

лил в этих категориях, но важно, что он называет Блока «современником своего времени», а не чьим-либо современником. И в стихах он отрицает не свою современность эпохе — напротив, он говорит о своей кровной связи с веком, отрицая при этом личную зависимость от кого бы то ни было персонально: «*ничей я не был современник*».

Весь этот контекст помогает понять, кому и на что отвечает Мандельштам в первой строфе «Современника» — он отвечает на оскорбительно приписанное ему стремление быть современным, подражая другому поэту. Это стремление ему приписала Софья Парнок в статье «Б. Пастернак и другие», опубликованной в 1-м номере того же «Русского современника» за 1924-й год.

Скажу сразу: Омри Ронен давно указал на эту статью в связи с «Современником», но указал на нее, так сказать, в сноске, for example<sup>9</sup>. Увидеть в стихах непосредственный отклик на статью Парнок ему помешало доверие к другому свидетельству Надежды Яковлевны, которое он здесь же и приводит — что Мандельштам написал «1 января 1924» и «Нет, никогда, ничей я не был современник...» одновременно, «на Рождество 23 года», когда они гостили в Киеве, у ее родителей, то есть до появления статьи Парнок в печати (первый выпуск «Русского современника» вышел 16 мая 1924 г.). Но это свидетельство Надежды Яковлевны противоречит ее же свидетельству, известному в передаче Морозова, что чья-то оскорбительная реакция на первое стихотворение побудила Мандельштама написать второе. Это противоречие обязывает нас подвергнуть критическому анализу оба свидетельства Надежды Яковлевны.

Итак, что же писала Софья Парнок в статье «Б. Пастернак и другие»? Цитируем: «Словарь синонимов обогащается. Теперь в литературных кругах вместо того, чтобы сказать о книге “она хороша”, или “она дурна”, говорят: “она сегодняшняя” или “она — вчерашняя”, и без пояснений понимают друг друга. <...>Я думаю, что изо всех моих сверстников подлинно современен нашим дням — Пастернак. <...>Пастернак — чистейший лирик, он думает о наших днях, счастлив или несчастлив ими, поет их постольку, поскольку поет себя, ибо дни, сверстные Пастернаку — наша современность — испарения, которыми дышат его легкие». Дальше — о языке поэзии: «В наши дни России — денационализирующейся стране — потребен денационализированный язык. <...>В поэзии на этот призыв всем существом своим, кровно отозвался Пастернак <...>Он органически ационален. <...>В этом

его кровная связь с нашей современностью. Пастернак подлинно современен нашим дням. И это хорошо. Но не этим хорош Пастернак. Пастернак хорош не тем, что отдаляет его от современничающих литераторов, а тем, что приближает его к нашим вечным современникам. <...>Пастернак не “пушкинианствует”, а попросту — растет, и по естественным законам роста растет не в сторону, не вкривь, не вкось, а по прямой — наверх, т.е. к Пушкину, потому что иной меры, иного направления, иного предела роста у русской поэзии нет. Он хочет и, по всем видимостям, может перелететь поверх барьеров, поставленных ему нашей современностью. Кто знает, какие сюрпризы готовит Пастернак идеологам и пророкам “сегодняшнего дня” в искусстве и тем, кто в припадке ужаса перед призраком эклектизма, опрометью кинулись по пастернаковским следам. О тех, кому еще, или уже, не от чего отречься, не с чем порывать ради Пастернака, говорить не приходится. Они будут пастерначить, перепастерначить друг друга, пока не перепастерначатся в конец. <...>Но вот два созвучия, которые не могут не волновать: Пастернак и — Мандельштам, Пастернак и — Цветаева. Мандельштам и Цветаева в пути к Пастернаку! Зачем это бегство? Любовники, в самый разгар любви, вырвавшиеся из благостных рук возлюбленной. Отчего, откуда это потрясающее недоверие к искусству? Как могли они, так щедро взысканные поэзией, усомниться в ней и в своем вечном начале? На какого журавля в небе посмели польститься — они, р о д и в ш и е с я с синицей в руках? Какими пустынными путями к обманчивой прохладе воображаемых источников поведет их лукавое марево и вернет ли их опять к тому ключу, который их вспоил? Я слишком ценю этих поэтов для того, чтобы заподозрить их в пустом гурманстве: Пастернак не причуда их вкуса, а страшное и, кто знает, быть может, роковое искушение. Конечно, ни Мандельштам, ни Цветаева не могли попросту “заняться отражением современности”, — им слишком ведама другая игра, но ими владеет тот ж импульс, то же эпидемическое беспокойство о несоответствии искусства с сегодняшним днем. Их пугает одиночество, подле Пастернака им кажется надежнее и они всем своим существом жмутся к Пастернаку. А что если вдруг окажется, что такая одинокая, такая “несегодняшняя” Ахматова будет современницей тем, что придут завтра и послезавтра? А что если взяткой сегодняшнему дню откупаешься от вечности?.. Разве так уж не нужна вам вечность, поэты сегодняшнего дня?»<sup>10</sup>

Как видим, статья Парнок не отличается высоким уровнем суждений — особенно это очевидно на фоне опубликованных здесь же статей Юрия Тынянова, Бориса Эйхенбаума, Виктора Шкловского, Корнея Чуковского, Николая Пунина, Абрама Эфроса. Для Мандельштама многое в статье Парнок могло быть оскорбительно — и непонятно на каких основаниях приписанное ему желание быть во что бы то ни стало современным и поспешное «бегство» к Пастернаку, которого никогда у него не было, и сам искаженный, даже карикатурный его образ, в котором Мандельштам не мог себя узнать, и определение его в разряд «других» рядом с ведущим, на взгляд Парнок, поэтом современности. Напомним, статья называется «Б. Пастернак и другие». Слово «другой» в сравнении с Пастернаком вообще преследовало Мандельштама в критике тех лет. Уже цитированный Илья Груздев писал, что Пастернак ищет «самоцельного слова» и «поэт, идущий с другой стороны, Мандельштам, подходит к той же проблеме»<sup>11</sup>. Эти слова чуть позже, со ссылкой на Груздева, подхватит Ю.Н. Тынянов в полном варианте статьи «Промежуток», куда будет включена главка о Мандельштаме, отсутствовавшая в журнальной публикации («Русский современник», 1924, № 4); Тынянов писал: «В видимой близости к Пастернаку, а на самом деле чужой ему, пришедший с другой стороны — Мандельштам»<sup>12</sup>. Он отграничивает Мандельштама от Пастернака, но показательно уже то, что возникает необходимость такого отграничения. Статью Тынянова в полном виде Мандельштам прочитать тогда не мог, зато уж наверняка читал рецензию Сергея Боброва на «Tristia», где, в частности, сказано: «Ему много помог Пастернак, он его как-то по-своему принял, хитро иногда его пастичирует и перефразирует»<sup>13</sup>. Точкой отсчета в осмыслении мандельштамовской поэзии то и дело оказывается Пастернак.

На этом фоне и могла возникнуть у Мандельштама такая горячая поэтическая отповедь с четырехкратным отрицанием, с отмежеванием от созданного Парнок образа какого-то вторичного поэта, который в страхе не быть современным жметя к Пастернаку, да еще и не один, а вместе с Цветаевой: «О, как противен мне какой-то соименник, / То был не я, то был другой».

Мандельштам ценил поэзию Пастернака необычайно высоко и не раз публично ею восхищался (статьи «Буря и натиск», «Борис Пастернак», обе — 1923). Известны выразительные мандельштамовские слова, в передаче Ахматовой: «Я так много думаю о нем, что даже устал»<sup>14</sup>, известны переклички мандельштамовских сти-

хов со стихами Пастернака, но признание одного великого поэта другим великим поэтом не имеет ничего общего с той картиной, которую нарисовала Парнок и в которой Мандельштам увидел не себя, а какого-то «противного» ему соименника.

Интересно, что Пастернак запомнил эту строфу и, может быть, что-то интуитивно в ней почувствовав, перевернул ее наизнанку в восхищенном отзыве на мандельштамовский сборник «Стихотворения» (1928). 24 сентября 1928 г. он писал Мандельштаму: «Дорогой Осип Эмилиевич! Вчера достал Вашу книгу. Какой Вы счастливый, как можете гордиться соименничеством с автором: ничего равного или подобного ей не знаю!»<sup>15</sup>

Таковой нам представляется история первой строфы стихотворения о «современнике» — в последующих строфах Мандельштам развивает тему своих отношений с выпавшей ему эпохой, как он сам их понимал.

Что же касается неопределенного указания Надежды Яковлевны, с которого мы начали наш разбор, то, возможно, это отголосок той истории, которую она рассказала во «Второй книге» в по поводу стихотворения «1 января 1924». Весной 1924 г. В.Шилейко спросил Мандельштама: «Я слышал, что вы написали стихи “низко кланяюсь”. Правда ли?» «По смутным признакам, приведенным Шилейкой, стало ясно, что доброжелатели так расценили “1 января”. <...>Мы сели за стол, и Мандельштам прочел “1 января” и спросил: “Ну что — низко кланяюсь?”»<sup>16</sup>. И дальше — о встрече в том же 1924 г. с Ахматовой: «Тогда он прочел “1 января” и рассказал про “низко кланяюсь”... Это задело его больше, чем он показал Шилейке. “За истекший период” больше ничего не было, потому что “современника” он вытащил из небытия гораздо позже (курсив наш — И.С.)»<sup>17</sup>. В контексте этих воспоминаний и могло возникнуть у Надежды Яковлевны ее объяснение первой строфы «Современника», но объяснение далековатое, не помогающее конкретному пониманию слов «современник», «соименник», «другой». А Мандельштам всё-таки поэт очень точный, из этого стоит исходить в комментарии.

Но гораздо важнее восстановленного здесь литературно-критического контекста другие обстоятельства, которые отложились в тексте этого стихотворения (и отчасти в тексте «1 января 1924»), — они имеют отношение к самой сути «Современника» как целостного поэтического высказывания. Вернемся к вопросу о времени создания обоих стихотворений. Надежда Яковлевна утверждала, что оба они писались в Киеве в канун



1924 г. в первых числах января, при этом в первой книге воспоминаний она говорила об одном стихотворении, а во второй — уже о другом: «В Киеве у моих родителей, где мы гостили на Рождество 23 года, он несколько дней неподвижно просидел у железной печки, изредка подзывая то меня, то мою сестру Аню, чтобы записать строчки “1 января 1924”»<sup>18</sup>; «Новый, двадцать четвертый год мы встретили в Киеве у моих родителей, и там Мандельштам написал, что никогда не был ничьим современником»<sup>19</sup>. Комментируя эти слова, А.А.Морозов высказал сомнение: «Стихотворение “Нет, никогда, ничей я не был современник...” (впервые напечатанное под названием “Вариант”), возможно, возникло позднее»<sup>20</sup>.

«1 января 1924» было начато в Киеве, где и когда возник «Современник», мы не знаем, но окончательный вид оба стихотворения почти наверняка приобрели после смерти Ленина. Относительно «1 января 1924» такое предположение высказано в комментарии П.М.Нерлера<sup>21</sup> с отсылкой к мандельштамовскому очерку «Прибой у гроба» о прощании с Лениным, и действительно, сопоставление этих текстов дает пищу для размышлений. Что же касается «Современника», то его связь со смертью Ленина и с мандельштамовскими впечатлениями от его похорон кажется еще более тесной и очевидной.

Тело Ленина было перевезено из Горок в Москву 23 января 1924 г. и выставлено в Колонном зале Дома союзов. В тот же день или на следующий Мандельштам с женой ходили к гробу. Вот как рассказала об этом Надежда Яковлевна: «Стояли страшные морозы, а в последующие дни и ночи протянулись огромные многоверстовые очереди к Колонному залу. Мы прошли вечером вдоль такой очереди, доходившей до Волхонки, и простояли много часов втроем с Пастернаком где-то возле Большого театра. <...>“Они пришли жаловаться Ленину на большевиков, — сказал Мандельштам и прибавил: — Напрасная надежда: бесполезно”. <...> Без блата не обошлось — мы прошли с Калининим, нас пристроили в движущуюся очередь, и мы продефилировали мимо гроба. Мы возвращались пешком домой, и Мандельштам удивлялся Москве: какая она древняя, будто хоронят московского царя. Похороны Ленина были последним всплеском народной революции <...> Начиналась новая жизнь»<sup>22</sup>.

Рассказ Надежды Яковлевны передает тогдашние ощущения Мандельштама, который, по ее же словам из другой книги, «вел разговор с революцией, а не с поднимающимся “новым”, не

с державным миром особого типа, в котором мы внезапно очутились»<sup>23</sup>. Этот сложный «разговор с революцией» и отразился в стихах о «современнике» и в «1 января 1924», построенном, как писал С.С.Аверинцев «на противочувствиях»<sup>24</sup>. Вспоминая «присягу чудную четвертому сословью», Надежда Яковлевна предположила: «А может, испуганный разгулом адептов он декларировал этими стихами свою верность тому, что они уже предали?», и дальше, про «клятву четвертому сословью»: «Мне кажется, ее неслучайно так холодно приняли те, от кого зависело распределение благ»<sup>25</sup>. Действительно, в стихах о присяге и клятвах воплощен достаточно сложный взгляд на современность в ее соотношении с недавним прошлым.

«Присяга чудная четвертому сословью» подробно прокомментирована О.Роненом, в частности, в связи со стихотворением Пастернака «1 мая» (1923), с названием которого перекликается название мандельштамовского «1 января 1924» и в котором есть слова о «четвертом сословье». Мы же сосредоточимся на выразительном стихе «И клятвы, крупные до слез», который в какой-то мере помогает прояснить вопрос о датировке «1 января 1924». Ронен пишет по этому поводу очень осторожно: «Поскольку дата завершения “1 января” неизвестна, невозможно установить, восходит ли эта строка к знаменитой шестикратной клятве над ленинском гробом, позже упомянутой Мандельштамом как “шестиклятвенный простор”, или каким-то образом предугадывает ее»<sup>26</sup>. В более определенной форме эта догадка вошла в комментарий П.М.Нерлера к двухтомным «Сочинениям» Мандельштама: «*Клятвы, крупные до слез* — возможно, аллюзия из речи Сталина над гробом Ленина (ср. “шестиклятвенный простор” в “Оде”»<sup>27</sup>. А.Г.Мец в комментарии к этому стихотворению высказывает предположение, что Мандельштам здесь «вспомнил о революционных увлечениях своей юности <...> и клятву (присягу), которую он должен бы дать, вступая в партию социалистов-революционеров»<sup>28</sup>. Последнее не очень убедительно хотя бы потому, что не предполагает точности в мандельштамовских словах. Почему «клятвы» — во множественном числе? почему «крупные»? почему «до слез»?

Сталинская траурная речь, произнесенная 26 января 1924 г. перед делегатами II Всесоюзного съезда Советов и опубликованная 27 и 30 января в «Известиях» и «Правде», делится на шесть фрагментов и шесть рефренов, каждый из которых начинается словами «Уходя от нас, товарищ Ленин завещал нам...»,

а кончается словами «Клянемся тебе товарищ Ленин...» Впоследствии в собраниях сочинений Сталина годы эти шесть клятв выделялись при печати крупным шрифтом<sup>29</sup>. Однако в тех публикациях, которые в конце января 1924 г. мог видеть в газетах Мандельштам, речь Сталина напечатана сплошным текстом и вообще тонет в огромном массиве других траурных речей и статей. Учтем, что партийный аппарат тогда еще не вытеснил собою органы государственной власти, и роль генерального секретаря ЦК РКП(б) в политической жизни страны была далеко не так велика, как в последующие годы. В публикациях стенограммы съезда речь Сталина идет на четвертом месте после речей Калинина, Крупской и Зиновьева, что вполне соответствовало тогдашней иерархии власти. Мандельштам, конечно, мог обратить внимание на эту шестиклятвенную речь, но ни она сама, ни повторяющиеся в ней клятвы не бросались в глаза при просмотре газет, никак не выделялась на общем фоне. Тут надо напомнить, что газеты были главным источником новостей, так о смерти Ленина, согласно рассказу Надежды Яковлевны, Мандельштамы узнали в трамвае из экстренного газетного выпуска<sup>30</sup> — это был совместный выпуск «Правды» и «Известий» от 22 января. И во все последующие дни на каждой газетной странице можно было увидеть «клятвы крупные до слез» — не только в речи Сталина, но и в многочисленных заголовках и текстах статей. Пример — огромный заголовок по центру первой полосы «Известий» от 29 января: «Могилы Ленина — вечный призыв к борьбе и победам. Борьтсья и побеждатъ — наша клятва!», в той же газете на той же полосе в тексте статьи: «Мировой пролетариат склоняет свое знамя над его гробом для того, чтобы принести клятву великому вождю...» А вот примеры из газеты «На вахте» — той самой, в которой Мандельштам опубликовал 26 января свой очерк «Прибой у гроба»: в выпуске от 24 января бросается в глаза крупный заголовок «Даем клятву», а первая полоса этой газеты от 27 января (день похорон Ленина) имеет совсем уж безумный вид — на фоне гроба и тысяч голов набрано не просто крупными, а гигантскими буквами: «ИЛЬИЧ, КЛЯНЕМСЯ ХРАНИТЬ ТВОИ ЗАВЕТЫ» (больше никакого текста на этой полосе нет). Возможно, здесь содержатся ответы на поставленные нами вопросы — почему «клятвы» во множественном числе, почему «крупные», почему до «слез». Визуальные впечатления от газетных заголовков могли породить эту мандельштамовскую строчку,

что привязывает стихотворение «1 января 1924» к событию ленинской смерти. Но не только это.

Очерк «Прибой у гроба» написан Мандельштамом 24 или 25 января по непосредственным личным впечатлениям от прощания с Лениным, и некоторые его детали, как будто вкрапленные в «1 января 1924», дополнительно сигнализируют о синхронности двух этих текстов или уж во всяком случае о том, что стихотворение вряд ли могло быть завершено раньше. И в очерке, и в «1 января 1924» есть «аптечная малина» и «яблоки» по ассоциации с морозом, и воспоминание о 20-м годе — сюжеты этих текстов как будто совмещаются в каких-то точках, наезжают друг на друга, как два снимка на одном кадре фотопленки, сквозь прогулку на извозчике по ночной Москве проступает движение ночной траурной очереди к гробу Ленина.

Центральная тема очерка, если вдуматься, звучит двусмысленно и не совсем в унисон с общенародными клятвами. Мандельштам здесь тоже ведет тот самый «разговор с революцией», о котором писала Надежда Яковлевна, — прощаясь с Лениным, он одновременно прощается и с революцией, как будто она завершается с этими похоронами: «Революция, ты сжилась с очередями. Ты мучилась и корчилась в очередях в 19-ом и в 20-ом: вот самая великая твоя очередь, вот *последняя* твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...» (3, 70). Вспомним уже цитированные слова Надежды Яковлевны: «Похороны Ленина были *последним* всплеском народной революции <...> Начиналась новая жизнь» (курсив наш. — И.С.). Иными словами, хороня Ленина, Мандельштам хоронил и все свои надежды и ожидания, сопряженные некогда с революцией.

Все это прямо нас подводит к пониманию стихотворения о «современнике». В нем находит завершение тема, звучавшая в мандельштамовской лирике 1922–1923 гг. — тема больного, обреченного века, который поначалу предстает зверем с разбитым позвоночником («Век», 1922), а теперь вот умирает, как человек, как отец на руках «стареющего сына». Это век русских революций, завершившийся смертью Ленина, — его и хоронит поэт, определяя свои отношения с современностью не так, как определил их некий критик, а как отношения кровного родства, сыновства трагического и нежного. Сын у смертного ложа отца свидетельствует о его последних минутах, а отец припадает к его руке, как блудный сын припадает к отцу на картине Рембрандта. По силе и характеру чувств метафорическая картина, нарисован-

ная Мандельштамом, соотносима с шедевром великого голландца, и в этой поэтической инверсии сюжета «болезненные веки» откликаются опущенным векам слепого отца у Рембрандта.

Но хороня отца, сын отождествляет себя с ним и замещает его, как это бывает в жизни. Он ведь не постаревший, а «стареющий» — то есть стареет в эти смертные минуты<sup>31</sup>. К тому ведет и важнейшая правка между первой и второй публикациями стихотворения: «Я веку поднимал болезненные веки» Мандельштам меняет на «Я с веком поднимал болезненные веки» — процесс умирания смещается с третьего лица на первое. В «1 января 1924» тема личного умирания вместе с веком развернута подробно во 2-й, 3-й и 4-й строфах, здесь же, в «Современнике», процесс приобретает завершенность, окончательность.

Ко второй и третьей строфам «Современника» (и к соответствующим строкам «1 января 1924») предложен ряд культурных параллелей, но они мало что дают для целостного понимания стихотворения. Если образ гоголевского Вия («Подымите мне веки: не вижу!») обогащает читательское восприятие хотя бы эмоционально, то библейский образ истукана на глиняных ногах (Книга Пророка Даниила, 2: 31–35) вообще, кажется, здесь не при чем<sup>32</sup>. Но сама тема глины очень важна в этих двух стихотворениях. В отличие от таких больших и многосложных символов, как камень, дерево или земля, глина имеет вполне определенное значение в художественном мире Мандельштама. Глина в применении к человеку — это тот самый «заемный прах», из которого сотворен человек и который вернется в землю. Глиняный век соприроден Адаму, сотворенному из глины<sup>33</sup>, и так же хрупок, смертен, как всякий человек. В русском языке и в русской поэзии живет выражение «сосуд скудельный» или «скудельничий», то есть глиняный — как образ бренности человека; оно восходит к Псалтири (Пс. 2: 9) и к Апокалипсису (Откр. 2: 27). Вспомним у Фета: «Не так ли я, сосуд скудельный, / Дерзаю на запретный путь, / Стихии чуждой, запредельной / Стремясь хоть каплю зачерпнуть?» («Ласточки»). У Даля читаем: «Скудельный, глиняный, из глины или взятый от земли; || непрочный, слабый, хрупкий и ломкий, как скудель; || \*праховой, гленный, бренный, земной, преходящий»<sup>34</sup>. Скопление «глиняных» образов в «1 января 1924» и в «Современнике» несет тему бренности и смерти, причем глина фиксирует как бы сам процесс превращения живого в неживое, возвращения человека в ту субстанцию, из которой он вышел. «Глиняный прекрасный рот», «про-

стая песенка о глиняных обидах», «глиняная жизнь», «глиняное тело» объединяют образ умирающего века с самим поэтом, умирающим в теле этого века<sup>35</sup>.

Еще одна деталь в портрете умирающего — «два сонных яблока у века-властелина» — продолжает историю одного из устойчивых и заветных мандельштамовских образов. «Два сонных яблока» — это и реализация языковой метафоры «глазное яблоко», и развитие заложенной в этом образе темы времени, остановленного или идущего вспять («Вот дароносица, как солнце золотое...», «С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915); она закреплена паронимическим созвучием «век—веки» — здесь Мандельштам, как и во многих других случаях, доверяется языку, следует собственно языковым подсказкам, используя их в развитии образа. Но главная семантическая составляющая образа яблок в этих стихах — это тема власти земной и духовной, тема «державного яблока» как атрибута власти, которая у Мандельштама берет свое начало в двух названных стихотворениях 1915 г. «В «1 января 1924» и в «Современнике» «державное яблоко» превращается в «сонные яблоки» умирающего, теряющего свою власть «века-властелина». А еще яблоко — это символ распрей («яблоко раздора»), войн и революций («А небо будущим беременно», «Париж», 1923), так что в образе обреченного революционного века и эта деталь неслучайна<sup>36</sup>. Все смысловые оттенки символа сходятся к главной теме «Современника», но проясняются эти оттенки только в широком контексте мандельштамовской поэзии, обладающей связанностью цельного текста.

Так или иначе, герой этого стихотворения — время, воплощенное в системе образов, как индивидуальных, так и традиционных («река времен»), а сам поэт предстает здесь свидетелем времени. По сравнению с «1 января 1924» в «Современнике» возрастает и подчеркивается персональность этого свидетельства — сравним, в «1 января 1924»: «Кто веку поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, — / Он слышит вечно шум, когда взрвели реки / Времен обманных и глухих»; в «Современнике»: «Я с веком поднимал болезненные веки — / Два сонных яблока больших, / И мне гремучие рассказывали реки / Ход воспаленных тяжб людских». Во втором варианте строфы возникают два местоимения первого лица — об одном мы уже говорили, другое не менее значимо: *мне* «рассказывали реки», не кто-то, а лично я свидетельствую о болезнях и умирании века — по праву самого близкого родства. Поэт — не объективный хро-

никер истории и не примазавшийся к ней «современник». Он связан с веком близко, кровно, связан личной ответственностью и величайшей жалостью — эта тема еще раньше прозвучала в стихотворении «Век».

В третьей строфе обращает на себя внимание прилагательное «воспаленный» («Ход воспаленных тяжб людских»); оно редко у Мандельштама — и вот встречается одновременно в этом стихотворении и дважды — в «Прибое у гроба» в отношении Ленина: «Мертвый Ленин в Москве! Как не почувствовать Москвы в эти минуты! Кому не хочется увидеть дорогое лицо, лицо самой России? <...>Высокое белое здание расплавлено электрическим светом. Три черных ленты спадают к ногам толпы. Там, в электрическом пожаре, окруженный елками, омываемый вечно-свежими волнами толпы, лежит он, перегоревший, чей лоб был воспален еще три дня назад... <...>И мертвый — он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб».

Это слово связывает метафорическое смертное ложе века, описанное в стихах, и гроб с телом Ленина, описанный по свежим впечатлениям в этом очерке — оно является одновременно определением «тяжб людских», т.е. войн и революций, и деталью облика того, кто был для поэта самим воплощением революции<sup>37</sup>.

У Мандельштама было циклическое представление о времени — «Всё было встарь, всё повторится снова...» Так и в этом стихотворении — время идет по кругу, и поэт говорит о том, что он уже как будто видел сто лет назад: «Сто лет тому назад подушками белела / Складная легкая постель / И странно вытянулось глиняное тело: / Кончался века первый хмель». Исследователи, отсчитав сто лет назад от 1924 г., назвали множество имен тех героев истории и поэтов, к которым можно прямо или косвенно отнести эти стихи. С подачи Н.И.Харджиева более или менее принятым оказалось мнение, что здесь, «вероятно, имеется в виду Д.Байрон (1788–1824), принимавший участие в войне за независимость Греции и умерший во время похода»<sup>38</sup>. Но будь то смерть Байрона или Наполеона, или реминисценция из стихотворения Лермонтова «Памяти Одоевского» или из гумилевских «Туркестанских генералов», увиденные здесь О Роненом<sup>39</sup>, — как все это связано с центральной темой стихотворения, как вписывается в его художественную логику? Или мы приписываем Мандельштаму полную произвольность ассоциаций и не ставим вопрос о том, почему мысль поэта вдруг обращается к какому-то

факту в истории, почему его память привносит в текст тот или иной образ из общедоступного багажа мировой поэзии?

«Сто лет тому назад» — автореминисценция из стихотворения 1917 г. «Кассандре», в котором революционное настоящее России соотносится с ее прошлым столетней давности: «Большая, тихая Кассандра, / Я больше не могу — зачем / Сияло солнце Александра, / Сто лет тому назад сияло всем?»<sup>40</sup> Относительно «солнца Александра» на сегодня, с учетом всех аргументов, можно сказать, что это «одновременно, по принципу наложения»<sup>41</sup>, солнце Александра Пушкина и Александра I, причем имплицитно здесь присутствует чрезвычайно значимый для Мандельштама образ погасшего или ночного солнца — ср. с пушкинским стихом «Померкни, солнце Австерлица!» («Наполеон», 1921) и с мандельштамовской фразой из «Шума времени»: «Ночное солнце в ослепшей от дождя Финляндии, конспиративное солнце нового Аустерлица!» Так что образ «ночного солнца», прежде всего относящийся к Пушкину в поэзии Мандельштама, оказывается косвенно связан со всей александровской эпохой и персонально с Александром I. Но вспомним уже цитированное из «Прибоя у гроба»: «Революция, <...> вот самая великая твоя очередь, вот последняя твоя очередь к ночному солнцу, к ночному гробу...» Все эти тонкие словесные связи и переключки ведут нас к одной мысли: Мандельштам, хороня революцию в лице Ленина, отсчитывает назад революционный век России к его исходной точке — к смерти императора Александра I в 1825 г., именно о ней он и говорит в 4-й и 5-й строфах стихотворения. Первый революционный хмель — это декабризм, последний — ленинская революция, и вот «глиняное тело» века «странно вытянулось» между двумя этими событиями российской истории.

«Хмель» декабризма Мандельштам передал в стихотворении «Декабрист» 1917 г. в образе голубого горящего пунша, заимствованного из пушкинского «Медного всадника»<sup>42</sup>, там же есть и тема «похода мирового» русской армии во время войны с Наполеоном, то есть, как писал Жирмунский воссоздано «настроение <...> зарождающегося русского либерализма»<sup>43</sup>. В 4-й и 5-й строфах «Современника» Мандельштам отсылает к этому пучку мотивов. Первый этап либерализма, первый революционный хмель кончился со смертью Александра I и последовавшей сразу за тем декабрьской катастрофой. Восприятие Мандельштамом фигуры Александра I было в немалой степени обусловлено тем воздействием, какое оказали на него в юности исторические сочинения



Мережковского, в частности — роман «Александр I» (1911–1912, отд. изд. 1913) из трилогии «Царство Зверя». Следы чтения этого романа, как и пьесы «Павел I» и романа «Антихрист (Петр и Алексей)», заметны в ряде стихов Мандельштама, о чем уже не раз писалось<sup>44</sup>; самый очевидный и яркий пример — стихотворение «Заснула чернь! Зияет площадь аркой» (1913), которое вообще не поддается прочтению без учета трилогии «Царство Зверя».

Александра I в одноименном романе Мережковского постоянно мучит страх мятежей и заговоров, тайных обществ, страх возмездия за отцеубийство 11 марта 1801 г. — от этих страхов, по сюжету романа, он и умирает, причем умирает «на узкой железной походной кровати»<sup>45</sup>, с которой не расставался всю свою жизнь. Эта самая походная кровать лейтмотивом проходит через весь роман, приобретая значение мрачного символа крови и насилия как движущих факторов русской истории; в этом качестве походная кровать переходит и в следующий роман трилогии — «14 декабря», связывая в одну цепь судьбы трех российских императоров — Павла I, Александра I и Николая I<sup>46</sup>. Впервые она упоминается в седьмой главе первой части романа «Александр I»: «Лег. Постель односпальная, узкая, жесткая, походная, с Аустерлица все та же: замшевый тюфяк, набитый сеном, тонкая сафьянная подушка и такой же валик под голову»<sup>47</sup>. На этой постели он переживал все свои страхи — по ночам ему казалось, что его ждет судьба отца и повторение страшной ночи 11 марта. Незадолго до смерти Александр I попадает в комнату Павловского дворца, где хранились вещи убитого императора Павла I: «...там узкая походная кровать. Государь побледнел, и зрачки его расширились, как зрачки мертвеца, видящие то, чего уже никто не видит; вдруг наклонился и как будто с шаловливою улыбкой поднял одеяло. На простыне темные пятна — старые пятна крови.

Услышал шорох: рядом стоял Саша (будущий император Александр II — *И.С.*) и тоже смотрел на пятна; потом взглянул на государя и, должно быть, увидел в его лице то, что тогда, в своем страшном сне — закричал пронзительно и бросился вон из комнаты.

Над обоими, над сыном и внуком Павловым, пронесся ужас, соединивший прошлое с будущим»<sup>48</sup>.

Дальше по сюжету Александр заболевает в Таганроге, болеет на той же «узкой походной кровати, на которой он всегда спал»<sup>49</sup>, долго и подробно описывается процесс умирания императора, — после смерти «обмытый, убранный, в чистом белье и белом шлафроке, он лежал там же, где умер, в кабинете-спальне,

на узкой железной походной кровати. В головах — икона Спасителя, в ногах — аналой с Евангелием. Четыре свечи горели дневным тусклым пламенем, как тогда, месяц назад, когда он читал записку о Тайном Обществе. В лучах солнца (погода разгулялась) струились голубые волны ладана<sup>50</sup>. Последующие страницы посвящены манипуляциям с телом (бальзамирование и т.п.), которое не раз описывается как «что-то длинное, белое»<sup>51</sup>, со всеми подробностями, да еще и с замечанием, что «все части могли бы служить образцом для ваятеля»<sup>52</sup> («странно вытянулось глиняное тело»), — так что эти финальные, невольно врезающиеся в память эпизоды романа, с учетом всего его сюжета и вообще художественной историософии Мережковского, могли отозваться в 4-й и 5-й строфах «Современника». Другое дело, что в поэтической ткани стихотворения эти мотивы преображаются и вступают в совершенно новые художественные связи, но сама историческая аналогия сегодняшнему дню России могла быть подсказана давним впечатлением от чтения Мережковского. Отдаленным намеком на такую аналогию звучат уже приведенные нами слова Мандельштама о похоронах Ленина (в передаче Надежды Яковлевны): «Мы возвращались пешком домой, и Мандельштам удивлялся Москве: какая она древняя, будто хоронят московского царя»<sup>53</sup>. Мысль его искала закономерностей и повторов в происходящем.

«Давайте с веком вековать» — в контексте всего сказанного это звучит обреченно — давайте умирать вместе с этим веком, который начался декабристским хмелем и умирает сегодня на наших глазах. По сути это та же клятва верности, которая звучит в «1 января 1924», — верности веку-зверю с разбитым позвоночником, веку, с которым поэт связан кровным родством и который еще не обернулся для него «веком-волкодавом», как будет через несколько лет.

Если теперь вернуться к параллельному «Прибою у гроба», то придется снова убедиться, насколько этот небольшой газетный очерк оказывается семантически сложным текстом. О.А.Лекманов заметил в нем «неожиданную автоцитату из стихотворения «Нет, не луна, а светлый циферблат...» — «“Который час?”», его спросили здесь — / А он ответил любопытным: “вечность”» — «Который час? Два, три, четыре? Сколько простои́м? Никто не знает. Счет времени потерян. Стоим в чудном ночном человеческом лесу»<sup>54</sup>. Если осмыслить это наблюдение, то цепь наших рассуждений замкнется — ведь в опущенном, но подразумевае-

мом здесь ответе: «вечность» заключена мысль о той самой исторической вечности России, о которой думает Александр I, герой все того же одноименного романа Мережковского: «Часы опять пробили. “Который час? — Вечность. — Кто это сказал? Да сумасшедший поэт Батюшков, — намерен Жуковский рассказывать... Час на час, вечность на вечность, рана на рану — 11-е марта... Нет, не надо, не надо”...»<sup>55</sup>. Именно к этому внутреннему монологу царя у Мережковского (а не к мемуару немецкого врача Батюшкова, напечатанного на немецком языке в юбилейном издании его сочинений 1887 года<sup>56</sup>) текстуально восходит мандельштамовское стихотворение 1912 г. «Нет, не луна, а светлый циферблат...»<sup>57</sup>, и скорее всего Манделштам в «Прибое у гроба» вспоминает не столько свое стихотворение, декларирующее отход от символизма, сколько этот эпизод из романа Мережковского о переворотах как двигателе российской истории («ход воспаленных тяжб людских»).

Очерк «Прибой у гроба» заканчивается темой жизни после смерти: «И мертвый — он самый живой, омытый жизнью, жизнью остудивший свой воспаленный лоб»; тема эта постоянно звучала в газетной риторике тех траурных дней («Ленин — не-тленен!») и в художественных произведениях о смерти Ленина<sup>58</sup>. Манделштам воплотил ее в центральном образе очерка — образе прибоя у гроба: толпы людей предстают ему волнами жизни, омывающими гроб вождя и как бы обеспечивающими ему бессмертие. Но ведь и в конце стихотворения о «современнике» звучит та же тема жизни после смерти: «Век умирает — а потом...» — и дальше возникает удивительный образ засмертного свечения: «Два сонных яблока на роговой облатке / Сияют перистым огнем». Какая-то высшая жизнь как будто пробивается сквозь смерть. В сочетании с яблоками и облаткой как атрибутом причастия, это сияние напоминает о мандельштамовском стихотворении 1915 г. «Вот дароносица, как солнце золотое...» или «Евхаристия» — с его темой приобщения к вечности и с образом чудесных эманаций в заключительных стихах: «И на виду у всех божественный сосуд / Неисчерпаемым веселием струится». Веселие или свечение исходит от золотого сосуда евхаристии, уподобленного яблоку в начале стихотворения, и символизирует прорастание временного в вечное. Что-то подобное происходит и в финале «Современника» — тело века умирает, но его сонные яблоки излучают вневременный свет.

Итак, мы попытались прочитать стихотворение о «современнике» в контексте времени и в системе устойчивых образов и мотивов мандельштамовской поэзии. Стало ли оно в результате предложенных расшифровок богаче смыслами, или, напротив, потеряло свою магическую выразительность? Актуальное начало не очевидно в этих стихах — наплав текст, оно осталось за кадром. И все-таки хочется думать, что благодаря комментарию стихотворение обрело семантическую цельность, и этот критерий можно выдвинуть как определяющий для анализа. Интертекстуальный анализ, для которого поэзия Мандельштама стала в свое время испытательным полигоном, часто имеет своим результатом деконструкцию вместо реконструкции, груды обломков вместо целого. Гораздо продуктивнее для понимания оказывается, как правило, подключение собственного мандельштамовского контекста, что обусловлено особой связанностью его художественного мира. А вообще-то именно Мандельштам, как ни странно это звучит, устойчив к аналитическому комментарию, — при любом прочтении, при любой привязке к актуальному контексту его стихи сохраняют свою музыкальную целостность. Авторское чтение «Современника», донесенное до нас восковым валиком фонографа, прекрасно передает эту вневременную музыкальную природу стихотворения — вечное существует в нем поверх современного и как будто независимо от него. Отчасти и об этом говорит Мандельштам в самом начале: «Нет, никогда, ничей я не был современник...», но на забудем, что через семь лет он не менее запальчиво скажет в стихах прямо противоположное: «Пора вам знать, я тоже современник...»

<sup>1</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 231–238.

<sup>2</sup> Ю.И.Левин, первым обративший внимание на обилие негативных конструкций в текстах Мандельштама, характеризовал его поэтику «вообще как в значительной мере “негационную”» (Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 55). О диалогизме Мандельштама и отталкивании от чужого слова см.: Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 38–42.

<sup>3</sup> Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т.1. С.588.

<sup>4</sup> Лелевич Г. По журнальным окопам//Молодая гвардия М., 1924. № 7–8. С. 262.

- <sup>5</sup> Груздев Илья. Утилитаризм и самоцель // Петроград. Литературный альманах. I. Пг.-М., 1923. С. 190.
- <sup>6</sup> Гиппиус Зинаида. Одержимый // Наши современники. Пг., 1924. Сб. 1. С. 220–221.
- <sup>7</sup> Цит. по: Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. С. 551.
- <sup>8</sup> Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. Jerusalem, 1983. P. 335.
- <sup>9</sup> Ibid. P. 333.
- <sup>10</sup> София Парнок. Б. Пастернак и другие // Русский современник. 1924. № 1. С. 307–311.
- <sup>11</sup> Груздев Илья. Утилитаризм и самоцель. С. 190.
- <sup>12</sup> Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 187.
- <sup>13</sup> Бобров С. Осип Мандельштам. Tristia. // Печать и революция. 1923. Кн. 4. С. 261.
- <sup>14</sup> Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 199.
- <sup>15</sup> Пастернак Б.Л. Полн. Собр. соч.: В 11 т. Т. 8. М., 2005. С. 256.
- <sup>16</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 454.
- <sup>17</sup> Там же. С. 459.
- <sup>18</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 216.
- <sup>19</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 210.
- <sup>20</sup> Там же. С. 668.
- <sup>21</sup> Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 498–499.
- <sup>22</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 214.
- <sup>23</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 206.
- <sup>24</sup> Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 47.
- <sup>25</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 207.
- <sup>26</sup> Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 318–319.
- <sup>27</sup> Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 499.
- <sup>28</sup> Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. С. 587.
- <sup>29</sup> Сталин И.В. Сочинения. Т. 6. М., 1947. С. 46–51.
- <sup>30</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 213.
- <sup>31</sup> Ср. с образом «старшего сына с седою бороною», который погибает как будто вместо отца в актуальной для Мандельштама предсмертной поэме Н.Гумилева «Звездный ужас» (1921).
- <sup>32</sup> Об этом: Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 245. Принимая эту параллель, М.Л. Гаспаров видит в образе умирающего «века-властелина» «образ «голодного государства», которое отлучено от культуры и заслуживает жалости» (комм. в кн.: Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 770).
- <sup>33</sup> Об этом см.: Стратановский Сергей. Что такое «щучий суд?» О стихотворении Мандельштама «1 января 1924» // Звезда. 2008. № 12 <http://magazines.russ.ru/zvezda/2008/12/ss20.html>
- <sup>34</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 4. М., 1982. С. 212.
- <sup>35</sup> Развитие этой символики см. в «пушкинском» ст. «Я больше не ребенок!» 1931 года; другое развитие «глиняной» темы» см. в двух «греческих» ст. 1937 года — «Гончарами велик остров синий...» и «Флейты греческой тэта и йота...»

- <sup>36</sup> Подробно о символике яблока у Мандельштама см.: Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 277–287.
- <sup>37</sup> Ср. в «Шуме времени»: «Революция — сама и жизнь, и смерть и терпеть не может, когда при ней судачат о жизни и смерти. У нее пересохшее от жажды горло, но она не примет ни одной капли влаги из чужих рук. Природа — революция — вечная жажда, воспаленность...» (2, 250).
- <sup>38</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Л., 1978. С. 285 (комм.)
- <sup>39</sup> Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 342–346.
- <sup>40</sup> В последних изданиях поэзии Мандельштама эта строфа неправомерно исключается из канонического текста со ссылкой на сложную цензурную историю стихотворения.
- <sup>41</sup> Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т.1. С. 36
- <sup>42</sup> Историю этого образа у Мандельштама см.: Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 219–222.
- <sup>43</sup> Цит. по: Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. С. 558.
- <sup>44</sup> Ronen Omry. An approach to Mandel'stam. P. 86; Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 496–504; Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 48, 53–54, 58, 60–65, 78, 87, 158–159, 178.
- <sup>45</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1990. С. 530.
- <sup>46</sup> «Узкая походная кровать неуютно поставлена рядом с книжным шкапом; кожаный матрац набит сеном; к такому спартанскому ложу приучила его бабушка» (Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1990. С. 26.
- <sup>47</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 159.
- <sup>48</sup> Там же. С. 384.
- <sup>49</sup> Там же. С. 518.
- <sup>50</sup> Там же. С. 530.
- <sup>51</sup> Там же. С. 531. 532.
- <sup>52</sup> Там же. С. 533.
- <sup>53</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 214.
- <sup>54</sup> Лекманов О.А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. М., 2016. С. 169–170.
- <sup>55</sup> Мережковский Д.С. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 134.
- <sup>56</sup> Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 1. С. 460 (комм. П.М.Нерлера); Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. С. 533 (комм. А.Г.Меца).
- <sup>57</sup> Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. С. 499.
- <sup>58</sup> В этом отношении интересен очерк М.Булгакова «Часы жизни и смерти», написанный и опубликованный в те же дни, — в нем нет этой обязательной, казалось бы, темы ленинского бессмертия, зато в самом конце неожиданно возникает аналогия Ленин — Христос: «К этому гробу будут ходить четыре дня по лютному морозу в Москве, а потом в течение веков по дальним караванным дорогам желтых пустынь земного шара, там, где некогда, еще при рождении человечества, над его колыбелью ходила бессменная звезда» («Гудок», 1924, 27 января).

## ОТКУДА «ВОРОВАННЫЙ ВОЗДУХ»

«Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые — это мразь, вторые — ворованный воздух» (2, 350) — эта известная мандельштамовская формула настоящей литературы как будто не нуждается в комментарии. Она совершенно согласна с общим духом «Четвертой прозы», при том что есть там и совсем другие метафоры литературы, не менее замечательные: «дикое мясо», «дырка» в «бубличном тесте», «брюссельское кружево» (2, 349, 358). Эти контрастные, полемически заряженные образы относятся к литературе самой, а «ворованный воздух» говорит скорее о ее природе, природной свободе и одновременно — о насущной необходимости ее для самого пишущего. Мандельштамовская формула органична, самодостаточна и понятна, и все же кажется не лишним поделить догадки о ее происхождении, которые могут немного сдвинуть восприятие и самих этих слов, и, может быть, всей «Четвертой прозы».

Тема воровства восходит к жизненной истории, давшей импульс тексту, — это известная история публикации в сентябре 1928 г. перевода «Легенды об Уленшпигеле» с ошибочной надписью на титульном листе: «Перевод с французского Осипа Мандельштама», тогда как Мандельштам был не переводчиком романа Де Костера, а редактором и компилятором переводов В.Н.Карякина и А.Г.Горнфельда. Ошибку допустило издательство, но Мандельштам оказался в эпицентре грандиозного скандала и сразу же был обвинен в воровстве. 18 октября Горнфельд писал Р.М.Шейниной: «Вышел “Уленшпигель” в переводе якобы О.Мандельштама (поэта), но на самом деле краденый у меня и другого переводчика. Мандельштам — талантливый, но безпутный человек, умница, свинья, мелкий жулик, бомбардирует телеграммами, моля о пощаде (я могу посадить его на скамью подсудимых)...»<sup>1</sup>; той же корреспондентке 28 октября: «С “Уленшпигелем” не старая история, а совсем новая: из него выкрал

часть Мандельштам...»<sup>2</sup>. В дальнейшем он Мандельштама иначе как «жуликом» не называет, из частной переписки это обвинение попадает в публичное пространство — в открытом письме, опубликованном через месяц в «Красной газете», Горнфельд пишет: «Но когда, бродя по толчке, я вижу, хотя и в переделанном виде, пальто, вчера унесенное из моей прихожей, я вправе заявить: “А ведь пальто-то краденое”» (2, 698). Именно эту задев-шую его фразу Мандельштам берет эпиграфом к своему объясни-тельному открытому письму в редакцию «Вечерней Москвы» в декабре 1928 г., именно на это он реагирует наиболее остро: «...как мог он унизиться до своей фразы о “шубе”?» (3, 461, 463). Затем следует фельетон Д.И.Заславского в «Литературной газете» с теми же и другими обвинениями — на все это Мандельштам пытается ответить в неотправленном «Открытом письме совет-ским писателям» (начало 1930 года): «А ну-ка поставим вопрос в дискуссионном порядке, кто из нас вор... Выходи, кто следую-щий!.. Но меня на этом вороньем празднике не будет» (3, 491).

Мандельштам был совершенно затравлен. Из этого состояния он вышел текстом-поступком «Четвертой прозы» — беспреце-дентным художественным высказыванием, в котором и тема во-ровства нашла свое отражение. Здесь он объявил ворами своих гонителей: «Моя кровь, отягощенная наследством овцеводов, патриархов и царей, бунтует против вороватой цыганщины пи-сательского отродья. Еще ребенком меня похитил скрипучий та-бор немых романес и столько-то лет проваландал по своим похабным маршрутам, тщетно силясь меня научить своему един-ственному ремеслу, единственному занятию, единственному ис-кусству — краже» (2, 354–355). Горнфельдовское «краденое пальто» Мандельштам перелицевал в шубу и одновременно — в шинель Акакия Акакиевича: «Я, скорняк драгоценных мехов, я, едва не задохнувшийся от литературной пушнины, несу мораль-ную ответственность за то, что внушил петербургскому хаму желание процитировать как пасквильный анекдот жаркую гого-левскую шубу, сорванную ночью на площади с плеч старейшего комсомольца — Акакия Акакиевича. Я срываю с себя литера-турную шубу и топчу ее ногами. Я в одном пиджачке в тридца-тиградусный мороз три раза пробегу по бульварным кольцам Москвы» (2, 356).

Этим радикальным жестом поэт вывел себя за рамки профес-сионального писательского сообщества, бросил ему вызов, разо-рвал все связи с ним. Травле, судилищу он противопоставил ху-



дожественный текст небывалой освобождающей силы, на криминальные обвинения дал ответ художественный, проведя границу между настоящим творчеством и всем остальным. Этот текст-поступок имеет большую предысторию в жизни Мандельштама, и смысл его далеко выходит за пределы скандала с «Уленшпигелем» — в «Четвертой прозе» закреплена иерархия вещей и ощущение свободы художника, которую нельзя отнять, но и взять ее не каждому дано, вот она-то и есть «ворованный воздух», и слово «ворованный» тут повернуто своим полемическим смыслом («кто из нас вор»), а словом «воздух» означено то, что принадлежит всем и никому, из чего проистекает свободное слово и что входит в текст как признак качества, «на чем держится узор: «воздух, проколы, прогулы» (2, 358). Шулерству и склоке литературных «романес» противостоит само творчество, его «выпрямительный вдох».

При чтении «Четвертой прозы» бросается в глаза смешение этического с эстетическим, или, точнее, настойчивое замещение одного другим, и это не путаница, а твердая, осознанная и артикулированная Мандельштам позиция. Мы знаем о ней не только из «Четвертой прозы», но и, например, из воспоминаний Надежды Яковлевны об участии Мандельштама в судьбе пяти банковских служащих, приговоренных к казни: «О. М. случайно узнал на улице про предполагаемый расстрел пяти стариков и в дикой ярости метался по Москве, требуя отмены приговора. Все только пожимали плечами, и он со всей силой обрушился на Бухарина, единственного человека, который поддавался доводам и не спрашивал: “А вам-то что?” Как последний довод против казни О. М. прислал Бухарину свою только что вышедшую книгу “Стихотворения” с надписью: в этой книге каждая строчка говорит против того, что вы собираетесь сделать... Я не ставлю эту фразу в кавычки, потому что запомнила ее не текстуально, а только смысл»<sup>3</sup>.

Смысл в том, что террор не совместим с искусством, и другие низости тоже с ним не совместимы, и те, кто причастен к травле, доносам, казням, не имеют отношения к искусству. «Четвертая проза» стала «последним доводом» Мандельштама в борьбе за правду и свое достоинство — доводом стало само качество этого ни на что не похожего текста. Первая глава утрачена, известный нам текст начинается с той самой истории о спасении банковских служащих, в общую картину самосуда и террора встроена и собственная мандельштамовская история —

всему этому в смысловой структуре «Четвертой прозы» противостоит настоящее искусство. Слово «настоящее» здесь — мандельштамовское:

«Есть прекрасный русский стих, который я не устану твердить в московские синие ночи, от которого как наваждение рассыпается рогатая нечисть. Угадайте, друзья, этот стих: он ползьями пишет по снегу, он ключом верещит в замке, он морозом стреляет в комнату:

... Не расстреливал несчастных по темницам.

Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы»<sup>4</sup>.

Схватку с «рогатой нечистью» Мандельштам переводит в план эстетический, нравственную чистоплотность называет «поэтическим каноном», а бездарность и дурной вкус приравнивает к преступлению, к убийству, хоть и «литературному»: «Человек, способный назвать свою книгу “Муки слова”, рожден с каиновой печатью литературного убийцы на лбу» (2, 352) — это сказано про Горнфельда. Так что противопоставление плохой и настоящей литературы получает в «Четвертой прозе» самый радикальный нравственный смысл. В связи с этим вспоминается поведение Мандельштама в более позднем бытовом конфликте с Амиром Саргиджаном: во время товарищеского суда он вел себя с обывательской точки зрения странно: «Вместо того, чтобы разумно объяснить, как обстояло дело в действительности, он, нервно и звонко, почти певуче вскрикивая, напирал на то, что Саргиджан и его жена — ничтожные, дурные люди и плохие писатели, вовсе не писатели»<sup>5</sup>, т.е. вместо доводов по существу конфликта предъявлял аргумент эстетический. Такой же эстетический аргумент представляет собой и «Четвертая проза» — манифест личной независимости одновременно оказывается и манифестом настоящего искусства.

Комментируя 12–13 главки «Четвертой прозы», М.Л. Гаспаров уточнил, что слово «литература» употребляется здесь в «унижающем, верленовском смысле»<sup>6</sup>. Это важнейшее замечание отсылает к знаменитому стихотворению Поля Верлена «Искусство поэзии» («*Art poétique*», 1874), к его финальному стиху, который в переводах Валерия Брюсова, Бориса Пастернака, Вильгельма Левика звучит одинаково: «Все прочее — литература!», в переводе Георгия Шенгели чуть по-другому: «А прочее все — литература». Приведем эти стихи в оригинале и в переводе Валерия Брюсова:

## Art poétique

À Charles Morice

De la musique avant toute chose,  
Et pour cela préfère l'Impair  
Plus vague et plus soluble dans l'air,  
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point  
Choisir tes mots sans quelque méprise :  
Rien de plus cher que la chanson grise  
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,  
C'est le grand jour tremblant de midi,  
C'est, par un ciel d'automne attiédi,  
Le bleu fouillis des claires étoiles!

Car nous voulons la Nuance encor,  
Pas la Couleur, rien que la nuance!  
Oh ! la nuance seule fiancée  
Le rêve au rêve et la flûte au cor!

Fuis du plus loin la Pointe assassine,  
L'Esprit cruel et le Rire impur,  
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,  
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !  
Tu feras bien, en train d'énergie,  
De rendre un peu la Rime assagie.  
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime !  
Quel enfant sourd ou quel nègre fou  
Nous a forgé ce bijou d'un sou  
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !  
Que ton vers soit la chose envolée  
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée  
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure  
Éparse au vent crispé du matin  
Qui va fleurant la menthe et le thym...  
Et tout le reste est littérature<sup>7</sup>.

## Искусство поэзии

О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе  
Не давит строгой полнотою.

Ценя слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты!

То — взор прекрасный за вуалью,  
То — в полдень задрожавший свет,  
То — осенью, над синей далью,  
Вечерний ясный блеск планет.

Одни оттенки нас пленяют,  
Не краски: цвет их слишком строг!  
Ах, лишь оттенки сочетают  
Мечту с мечтой и с флейтой рог.

Страшись насмешек смертных фурий  
И слишком остроумных слов,  
(От них слеза в глазах Лазури!)  
И всех приправ плохих стихов!

Риторике сломай ты шею!  
Не очень рифмой дорожи.  
Коль не присматривать за нею,  
Куда она ведет, скажи!

О, кто расскажет рифмы лживость?  
Кто, пьяный негр, или кто, глухой,  
Нам дал грошевую красоту  
Игрушки хриплой и пустой!

О музыке всегда и снова!  
Стихи крылатые твои  
Пусть ищут за чертой земного,  
Иных небес, иной любви!

Пусть в час, когда все небо хмуро,  
Твой стих несется вдоль полян,  
И мятою и тмином пьян...  
Все прочее — литература!<sup>8</sup>

У Брюсова была задача перенести на русскую почву идеи французского символизма, и, действительно, «Искусство поэзии» стало манифестом символизма не только французского, но и русского. Мандельштам, конечно, смолоду знал брюсовский перевод — он рано увлекся Брюсовым и даже воспринимался как «будущий Брюсов» (так охарактеризовал Мандельштама Максимилиан Волошин, впервые увидевший его в феврале 1907 года)<sup>9</sup>, а Верлена он полюбил во время учебы в Сорбонне: Михаил Карпович, познакомившийся с Мандельштамом в Париже в декабре 1907 года, вспоминал, что «он с упоением декламировал “Грядущих гуннов” Брюсова. Но с таким же увлечением он декламировал и лирические стихи Верлена и даже написал свою вариацию *Gaspard Hauser’a*»<sup>10</sup>. В каком-то смысле верно, что «Верлена он отчасти воспринимал через посредничество Брюсова»<sup>11</sup>, хотя для понимания французских стихов перевод ему не был нужен.

Первый отчетливый след «Искусства поэзии» обнаруживается в письме Мандельштама к его учителю В.В.Гиппиусу из Парижа от 14(27) апреля 1908 г.: «...Вам будет понятно мое увлечение музыкой жизни, которую я нашел у некоторых французских поэтов, и Брюсовым из русских» (3, 358) — связь этих слов с первым стихом верленовского манифеста очевидна, на нее указал переводчик, биограф и исследователь творчества Мандельштама Ральф Дутли<sup>12</sup>; в том же письме Мандельштам упоминает какой-то свой текст о Верлене, который до нас не дошел.

Сходный мотив звучит в стихотворении 1910 г. «*Silentium*» — тютчевская тема молчания сочетается в нем с верленовской темой музыки, и это было услышано и отмечено Николаем Гумилевым в рецензии на второе издание «Камня»: «“*Silentium*” с его колдовским призыванием до-бытия — “останься пеной, Афродита, и, слово, в музыку вернись” — не что иное, как смелое договаривание верленовского “*L’art poétique*”»<sup>13</sup>. Впоследствии Мандельштам цитирует «Искусство поэзии» в статье «Слово и культура» (1920), отмечена и перекличка с ним в одном из стихотворений 1922 г.<sup>14</sup> — так или иначе, с юности этот текст прочно присутствует в его сознании, поворачиваясь разными своими смыслами. Из них важнейший — противопоставление «поэзии» и «литературы»; оно как ось проходит через все верленовское стихотворение и оформляется в двух его последних строфах. Мандельштам развивает, «смело договаривает» это противопоставление в программной статье «О собеседнике» (1912?): «Разница между литературой и поэзией следующая: литератор всегда об-

ращается к конкретному слушателю, живому представителю эпохи. Даже если он пророчествует, он имеет в виду современника будущего. Литератор обязан быть “выше”, “превосходнее” общества. Поучение — нерв литературы. Поэтому для литератора необходим пьедестал. Другое дело поэзия. Поэт связан только с провиденциальным собеседником. Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него не обязательно. Тот же Франсуа Виллон стоит гораздо ниже среднего нравственного и культурного уровня культуры XV века» (2, 10–11).

Эта цитата возвращает нас к «Четвертой прозе» — в ней противопоставление настоящего писателя и литературы доведено до предельной остроты: «настоящий писатель» назван «смертельным врагом литературы», «ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям вершить расправу над обреченными», «тюремщики любят читать романы и больше, чем кто-либо, нуждаются в литературе» (2, 355). Верленовское эстетическое разграничение поэзии и литературы здесь трансформировалось в противостояние социальное и нравственное. В том же «унижающем, верленовском смысле» слово «литература» фигурирует у Надежды Яковлевны — и там, где она комментирует статью «О собеседнике», и там, где выстраивает парадигму отношений писателя и общества на примерах Пастернака и Мандельштама<sup>15</sup>.

Для Мандельштама в этой парадигме важны были личности двух его любимых поэтов — Поля Верлена и Франсуа Вийона. Мы не знаем, что он написал в утраченной статье о Верлене, но опубликованный очерк «Франсуа Вийон» (1910–1912) начинается со слов об их глубинном родстве: «Астрономы точно предсказывают возвращение кометы через большой промежуток времени. Для тех, кто знает Виллона, явление Верлена представляется именно таким астрономическим чудом. Вибрация этих двух голосов поразительно сходная. Но кроме тембра и биографии, поэтов связывает почти одинаковая миссия в современной им литературе» (2, 13), и в том же очерке он формулирует кредо Вийона измененным первым стихом верленовского «Искусства поэзии»: «*Du mouvement avant toute chose!*» («Движение прежде всего») (2, 19). В этом раннем очерке создан портрет «вора... и поэта» (2, 18)<sup>16</sup>, комментируя его, Надежда Яковлевна отмечает его сходство с самим Мандельштамом<sup>17</sup>. И, кажется, это никогда не изменилось — о родстве с Вийоном и верности ему Ман-

дельштам говорит в воронежском стихотворении 1937 г.: «любимец мой кровный», «беззаботного права истец», «рядом с готикой жил озоруючи», «наглый школьник и ангел ворующий», «рядом с ним не зазорно сидеть» («Чтоб, приятель и ветра и капель...», 1, 237–238). Это стихотворение возникло в тот момент, когда «усилилась травля ОМ воронежской писательской организацией»<sup>18</sup>, — в образе и судьбе Вийона Мандельштам видел близкую ему модель поведения в отношениях с литературным сообществом и обществом в целом. Так было в 1937 г., но так было и раньше, во время истории с «Уленшпигелем», когда он часто повторял: «Теперь нужно виллонить»<sup>19</sup>. Вийоновское начало сильно в «Четвертой прозе» — оно сказалось и в общем духе озорства и беззакония, в насмешках над благопристойностью и «так называемой порядочностью» (2, 346), в сквозной теме воровства, которой Мандельштам дразнит своих преследователей: «Я один в России работаю с голоса, а кругом густопсовая сволочь пишет. Какой я к черту писатель? Пошли вон, дураки! Зато карандашей у меня много — и все краденые и разноцветные»; «Халды-балды! Я бы читал в дороге самую лучшую книжку Зощенки, и я бы радовался, как татарин, укравший сто рублей» (2, 350, 351). В том же ряду стоит и «ворованный воздух» — творчество как «метафора преступления», как определил суть этого образа Ральф Дутли<sup>20</sup>. Тут хочется напомнить пушкинские слова о Байроне: «Он мал, как мы, он мерзок, как мы! Врете, подлецы: он и мал и мерзок — не так, как вы — иначе» (письмо П.Вяземскому, вторая половина 1825 г.). Если я и ворую, как будто говорит Мандельштам, то не так, как вы — иначе.

В сочетании «ворованный воздух» есть острая парадоксальность — подобная парадоксальность организует и мотивный ряд стихов о Вийоне: «наглый школьник и ангел ворующий», «разбойник небесного клира». В «ворованном воздухе» Мандельштам резко совмещает сомнительное действие с той самой стихией, которая определяет высшее качество литературы, и здесь вийоновские коннотации не отделимы от верленовских. «...Виллон для него важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама (“...суровость Тютчева с ребячеством Верлена...”)<sup>21</sup> — этот тезис М.Л. Гаспарова находит подтверждение в «Четвертой прозе», в ее вийоновско-верленовском духе ребячества и озорства, в вызывающей интонации и конкретно — в микросемантике ключевой формулы творчества.

Текстуально она восходит к верленовскому «Искусству поэзии», ко второму стиху предпоследней строфы: «Que ton vers soit la chose envolée» — буквально это значит: «пусть твой стих будет вещью улетевшей, парящей, поднявшейся в воздух». *Envolée* здесь — форма причастия прошедшего времени женского рода (*participe passé*) от глагола *s'envoler* — взлетать, улетать, который в свою очередь образован от глагола *voler* — летать; при этом во французском языке есть и отглагольное существительное *envolée*, означающее сам полет, порыв, и, в частности, порыв вдохновения\*.

Брюсов перевел «Que ton vers soit la chose envolée» как «Стихи крылатые твои», и этот брюсовский вариант фигурирует у Мандельштама в той же статье «О собеседнике», где мы уже отметили верленовское противопоставление литературы и поэзии — в контексте этого противопоставления, как и у Верлена, возникает у Мандельштама тема стихов крылатых и бескрылых: «обращение к конкретному собеседнику обескрыливает стих, лишает его воздуха, полета. Воздух стиха есть *неожиданное*» и дальше, по поводу Некрасова: «отличный стих, летящий на сильных крыльях к провиденциальному собеседнику» (2, 9–11). Для Мандельштама тема крылатости неслучайна — он вводит ее как черту собственного образа в программный «Автопортрет» (1914): «В поднятии головы крылатый / Намек...»; «так вот кому летать и петь...»; тут, очевидно, отразилась и увлеченность Мандельштама бергсоновскими идеями «порыва» и «движения», с которыми он познакомился во время обучения в Сорбонне (позже они будут развиты в «Разговоре о Данте»<sup>22</sup>), и напомним, что именно движение Мандельштам называет «поэтическим *credo*» Вийона, формулируя его строкой из того же стихотворения Верлена об искусстве поэзии.

В приведенных мандельштамовских цитатах, прозаических и стихотворных, воздух и полет оказываются синонимами стиха, «летать» и «петь» — почти одно и то же. Но дело в том, что во французском языке есть два омонимичных глагола: *voler* — *летать* и *voler* — *воровать*. И причастие от второго глагола выглядит как *volé* (ворованный) или *volée* (ворованная). В верленовском *envolée* Мандельштам как будто расслышал оба слова сразу и совместил их в своем «ворованном воздухе» — совместил полет, порыв, принадлежность стихии воздуха и «ворован-

---

\* Пользуюсь случаем сердечно поблагодарить В.А.Мильчину за неизменную помощь в работе с французскими текстами.



ность», неразрешенность. Это органичный для Мандельштама пример работы с иноязычным словом — извлечение из него дополнительных смыслов при переносе в русский поэтический контекст. И, как часто у него бывает, смысловые соответствия закреплены звуком, в данном случае — консонантными созвучиями: **Верлен—vers** (стихи)—**ворованный**.

Как видим, в тяжелый период жизни Мандельштаму пришлось не только «виллонить», но и «верленить» — его поэты-спутники, любимые с юности, вместе живут в тексте «Четвертой прозы», и в самом определении настоящей литературы слышны их слившиеся голоса.

<sup>1</sup> Цит по: Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч.: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. С. 334–335.

<sup>2</sup> Там же. С. 337.

<sup>3</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 134–135.

<sup>4</sup> Этот фрагмент цитируется по изд: Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 94 («Четвертая проза» напечатана по списку А.А.Морозова).

<sup>5</sup> Липкин С.И. Угль, пылающий огнем / Липкин С.И. Квадрига. М., 1997. С. 380.

<sup>6</sup> Мандельштам О. Стихотворения. Проза. С. 830; ср. у Аверинцева: «Характерно, что самое слово “литература” и у Верлена, и у Мандельштама употребляется как бранное» // Аверинцев С.С. Поэты. М., 1996. С. 10–11.

<sup>7</sup> Французская поэзия в переводах русских поэтов 10–70-х годов XX века. М., 2005. С. 418–420.

<sup>8</sup> Верлен Поль. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911. С. 97–98.

<sup>9</sup> Лекманов О.А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. С. 38.

<sup>10</sup> Карпович Михаил. Мое знакомство с Мандельштамом // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 41.

<sup>11</sup> Лекманов О.А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. С. 40.

<sup>12</sup> Дутли Ральф. «Век мой, зверь мой». Осип Мандельштам. Биография. СПб., 2005. С. 43; ранее: Dutli Ralf. Ossip Mandelstam. «Als riefte man mich bei meinem Namen». Dialog mit Frankreich. Zürich, 1985. S. 67.

<sup>13</sup> Мандельштам Осип. Камень. Л., 1990. С. 220–221.

<sup>14</sup> Левинтон Г.А., Тименчик Р.Д. Книга К.Ф.Тарановского о поэзии Мандельштама // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 408–409, 413–414; см там же с.52–54.

<sup>15</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 317, 178.

<sup>16</sup> Ср. с образом «старика, похожего на Верлена» в стихотворении «Старик» (1913).

<sup>17</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 309.

<sup>18</sup> Замечание М.Л.Гаспарова: Мандельштам О. Стихотворения. Проза. С. 812.

<sup>19</sup> Григорьев А., Петрова Н. Мандельштам на пороге 30-х годов // *Russian Litterature*. 1977. V. 5, Is. 2, P. 188.

<sup>20</sup> Дутли Ральф. 1. Еще раз о Франсуа Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама // *Сохрани мою речь*. Вып. 2. М., 1993. С. 83

<sup>21</sup> Гаспаров М.Л. Две готики и два Египта в поэзии О.Мандельштама // Гаспаров М.Л. О русской поэзии СПб., 2001. С. 275.

<sup>22</sup> См. об этом: Пак Сун Юн. Соподчиненность порыва и текста (Идеи А.Бергсона в «Разговоре о Данте» О.Мандельштама) // *Известия Российского Государственного педагогического университета им. А.И.Герцена*. 2007. Т. 11. Вып. 32. С. 157–164.

## ДРЕМУЧИЕ СРУБЫ

«Дремучие срубы» — один из центральных образов мандельштамовского стихотворения 1931 г.:

Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма,  
За смолу кругового терпенья, за совестный деготь труда.  
Как вода в новгородских колодцах должна быть черна и сладима,  
Чтобы в ней к Рождеству отразилась семья плавниками звезда.

И за это, отец мой, мой друг и помощник мой грубый,  
Я — непризнанный брат, отщепенец в народной семье —  
Обещаю построить такие дремучие срубы,  
Чтобы в них татарва опускала князей на бадье.

Лишь бы только любили меня эти мерзлые плахи —  
Как, прицелясь насмерть, городки зашибают в саду, —  
Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе  
И для казни петровской в лесах топорнице найду.

(2, 160)

Об этом стихотворении немало написано, есть, в том числе, и специальные работы<sup>1</sup>, но загадка «дремучих срубов» сохраняется, как сохраняется и главный вопрос в его целостном понимании. Во второй и третьей строфах речь идет о палачах и жертвах, и главный вопрос состоит в том, с кем солидаризируется поэт — с «татарвой» или с «князьями», и для чьей казни он обещает найти «топорнице». М.Л.Гаспаров считал, что «концовка двусмысленна — *топорнице* он ищет толи на казнь врагу, то ли самому себе»<sup>2</sup>. Иосифу Бродскому, напротив, было ясно, что «топорнице» поэт обещает найти для собственной казни, что он готов помочь своим палачам<sup>3</sup> (ради чего-то более важного, чем сохранение своей жизни, добавим мы от себя). Но само по себе «топорнице» вопросов не вызывает: в стихотворении определенно сказано, что это орудие казни. А вот «дремучие срубы» — и поэтический мотив, и стоящая за ним реалья — породили мно-

жество толкований, предположений, ассоциаций исторических и литературных.

М.Л.Гаспаров полагал, что в 1-й, 2-й и 3-й строфах стихотворения речь идет об одних и тех же «деревянных *сруб*ах»: «в 1-й строфе на дне их светится *звезда* совести (образ из Бодлера), во 2-й расовые враги топят в них классовых врагов, в 3-й они похожи на *городки*, по которым бьют»<sup>4</sup>. Сразу скажем, что каждое из этих толкований не бесспорно и может быть с успехом заменено другим — их породило стремление исследователя увидеть в этом стихотворении однонаправленный лирический сюжет, единый «сквозной его образ»<sup>5</sup>. Однако мандельштамовская поэтика предполагает и совмещение разнонаправленных сюжетов — то, что он несколько раз сформулировал в отношении поэтики Данте: «Дант по природе своей колебатель смысла и нарушитель целостности образа. Композиция его песней напоминает расписание сети воздушных сообщений или неустанное обращение голубиных почт. <...>Для того чтобы прийти к цели, нужно принять и учесть ветер, дующий в иную сторону. Именно таков и закон парусного лавирования» (2, 175–176); по существу о том же говорят две другие метафоры, описывающие поэтику Данте — прыжки «с джонки на джонку» (глава I «Разговора о Данте») и полет «летательных машин», конструирующий и спускающих на полном ходу другие такие машины (глава IV «Разговора о Данте»). Если «принять и учесть» эти мандельштамовские подсказки как ключ к его собственной поэтике, можно увидеть более сложную, нелинейную логику образного развития этого и многих других его стихотворений.

«Новгородские колодцы» первой строфы — это, условно говоря, «ветер, дующий в иную сторону» от основного сюжета. Они появляются в сравнении, как метафора поэтической речи<sup>6</sup>, чтобы дать место звезде Рождества — теме жертвы и искупления. Но явившись в стихах как будто по касательной, «новгородские колодцы» вызывают образ других «колодцев» — тех самых «дремучих срубов», происхождение и смысл которых до сих пор не поддается внятному истолкованию. Впрочем, полной внятности ждать не приходится — там, где исследователь поэзии Мандельштама настаивает на одномерном, однозначном прочтении, он почти наверняка находится на ложном пути, обрекает себя на ошибку. Мандельштам — поэт высокой точности, но это точность особого рода. Он метит и точно попадает сразу в несколько целей, у него «любое слово является пучком, и смысл торчит

из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» (2, 166), — исходя из этого и рассмотрим интересующий нас образ.

Большинство исследователей склоняется к тому, что «дремучие срубы» означают место казни. Омри Ронен писал: «Татарско-петровская казнь в стихотворении, посвященном русской речи, вызывает в памяти, в частности, образ самосожженцев у Блока:

Задебренные лесом кручи:  
Когда-то там, на высоте,  
Рубили деды сруб горячий  
И пели о своем Христе.

У Мандельштама “дремучие срубы” колодезной — родниковой или рудничной — крепости (отсюда историческая ассоциация с убийством великих князей в 1918 г., скорее, чем с монгольским игмом) заменяют “горючий сруб” староверов, а отражение рождественской звезды благовестия в воде новгородский колодезь — ту весть об огненной купели, которую несет у Блока болотная вода...»<sup>7</sup>. Блоковские ассоциации можно принимать или не принимать, а вот ассоциация с алапаевскими мучениками, сброшенными в шахту в 1918 г., открывает целый пласт актуальных, исторических и мифопоэтических смыслов этого образа, его связь с большевицкой практикой подвальных расстрелов и других видов «низводящей» казни — в противоположность традиционной казни-восхождению (ср. «взойти на эшафот», «взойти на костер»)<sup>8</sup>. Открывается здесь и тема казни Гумилева в ее связи с известной Мандельштаму ахматовской фразой во время их последней встречи: «По такой лестнице только на казнь ходить» (ср. «Сбегали в гроб ступеньками без страха...» — «К немецкой речи», 1932). Кроме того, называя себя «непризнанным братом», Мандельштам заставляет нас вспомнить и судьбу своего соименника, библейского Иосифа, брошенного братьями в колодезь или, в русском переводе, в «ров без воды» — на верную смерть. Как видим, два стиха о «дремучих срубах» — пример высочайшей суггестии, столь характерной для поэтики Мандельштама.

Обозначив спрессованные в этом образе смысловые пласты, мы до сих пор оставались в рамках представления о том, что «дремучие срубы» так или иначе связаны с казнью. Одно только мешает утвердиться в этом представлении: если речь идет о казнях, то почему казнимых опускают на бадье? — ведь их можно просто сбросить, как реально и поступали во все века палачи со

своими жертвами. Тут кроется по меньшей мере какая-то двусмысленность, какая-то дополнительная сложность. Разобраться в ней помогает археологическое открытие, сделанное летом 2008 г.: в ходе раскопок в Великом Новгороде, в земле у стен Десятинного монастыря была обнаружена уникальная находка — бревенчатый сруб из 28–30-ти венцов, датируемый первой половиной XI в. и опознанный археологами как «поруб», т.е. древнерусская тюрьма\*. Поруб был углублен на 3 метра в землю, его размер — 2,4 на 2,3 метра, внутри две бревенчатых лавки и яма под отхожее место<sup>9</sup>. В таких порубах могли содержаться и политические заключенные (неудобные князья), и должники («долговая яма»). Опускать туда заключенных, действительно, надо было при помощи какого-либо приспособления — лестницы или бадьи на веревке. Как видим, именно это малопривлекательное сооружение в наибольшей мере соответствует визуально конкретному мандельштамовскому образу<sup>10</sup>.



---

\* Приношу глубокую благодарность И.Б.Роднянской, обратившей мое внимание на эту находку.

Разного рода земляные тюрьмы широко практиковались и до сих пор практикуются в мире — современному российскому читателю достаточно напомнить слово «зندان», вошедшее в наш язык во время двух последних чеченских войн. В русской истории находится немало свидетельств о земляных тюрьмах, и конкретно — о деревянных углубленных в землю срубах, куда заточались, в частности, и князья. Так, по летописным источникам известна судьба князя Всеслава Полоцкого (ок. 1029–1101), одного из героев «Слова о Полку Игореве». Он «захватил и ограбил в 1067 г. Новгород, но вскоре был разбит Ярославичами в бою на реке Немиге. Полагаясь на “крестное целование”, князь встретился с победителями и... был схвачен и посажен в Киеве в поруб — уходящий в землю сруб без окон и дверей, куда узника опускали сверху на веревках и таким же образом подавали ему пищу; заключение в порубе считалось очень суровым. Но просидел Всеслав в порубе недолго. Как только выяснилось, что Изяслав, проиграв битву с половцами на Альте, отказывает киевлянам в оружии и конях, город<...> восстал. Горожане разнесли поруб и провозгласили освобожденного Всеслава князем Киева, на что правнук Владимира имел, по их мнению, все права»<sup>11</sup>. В отличие от Всеслава, псковский князь Судислав, сын великого князя Владимира, просидел в порубе почти четверть века, будучи заточен туда своим братом, Ярославом Мудрым в 1036 г. Оба эти факта заключения князей в поруб упомянуты в «Повести временных лет»<sup>12</sup>.

Об источниках познаний Мандельштама в русской истории рассказала Н.Я.Мандельштам в своих «Воспоминаниях»: «В короткий период от тридцатого года до ссылки О.М. вплотную занялся древнерусской литературой. Он собрал летописи в разных изданиях, “Слово”, конечно, которое он всегда очень любил и знал наизусть, кое-какие повести, а также русские и славянские песни в разных собраниях — Киреевского, Рыбникова... Старорусскую литературу О.М. всегда хватал с жадностью и знал и Аввакума, и несчастную княжну, вышедшую замуж за брата царской невесты. На полках появился Ключевский, <...>а также архивные материалы, которые у нас довольно широко издавались<...> Тенишевское училище все-таки дало хорошие знания древнерусского языка и литературы — они как-то в крови были»<sup>13</sup>.

Заметим, что речь идет о начале тридцатых годов, когда и было написано «Сохрани мою речь...» Особенно важно в связи с нашей темой упоминание протопопа Аввакума — в другой своей

книге Н.Я.Мандельштам назовет его «Житие» «книгой-спутником» Мандельштама<sup>14</sup>. Именно в «Житии» протопопа Аввакума он мог прочитать про земляной сруб в Пустозерском остроге, куда в 1667 г. был заключен Аввакум: «Также осыпали нас землею: струб в земле и паки около земли другой струб, и паки около всех общая ограда за четырьми замками; стражие же пред дверьми стрежаху темницы»<sup>15</sup>. В этом срубе протопоп Аввакум провел 15 лет, а закончилась его жизнь в другом срубе, не «дремучем», а «горючем» — вместе с единомышленниками он был сожжен в срубе в 1682 г. по указу царя Федора Алексеевича. Все это Мандельштам знал с ранней юности, о чем оставил свидетельство в «Шуме времени»: ученики Тенишевского училища «уважали<...> протопопа Аввакума, чье житие в павленковском издании входило в нашу российскую словесность» (2, 239) — речь идет о биографической книге В.А.Мякотина «Протопоп Аввакум: Его жизнь и деятельность» (СПб., 1906)<sup>16</sup>.

Несколько слов о сожжении в срубах. Этот специфический русский вид казни возник при Иване Грозном и применялся вплоть до 70-х гг. XVIII в. к колдунам, еретикам, старообрядцам, т.е. к разного рода врагам церкви<sup>17</sup>. Для казни сооружали небольшую бревенчатую конструкцию, заполняли ее паклей, смолой, берестой или обставляли снаружи снопами соломы и смоляными бочками. Осужденного, как правило, опускали внутрь такого сруба сверху, иногда бросали в уже подожженный сруб. В XVII–XIX вв. срубы использовали старообрядцы для самосожжений — о них-то и писал Блок: «Рубили деды сруб горючий / И пели о своем Христе».

При таком историческом контексте, хорошо известном Мандельштаму, неудивительно, что «сруб» в его поэзии почти всегда связан с насилием, обреченностью, невозможностью спасения. Единственным исключением является «деревянный, пахучий... сруб» из бравурного стихотворения «Дом актера» (1920), написанного по заказу к открытию кафе-кабаре в Феодосии — во всех остальных случаях семантика «сруба» колеблется между тюрьмой и казнью. В «Декабристе» (1917) «сруб» выступает символом неволи ссыльного: «Честолюбивый сон он променял на сруб / В глухом урочище Сибири»; в стихотворении «Холодок щекочет темя» (1922) речь идет о собственной неизбежной насильственной гибели: «И вершина колобродит, / Обреченная на сруб», — в последнем случае имеется в виду не строение, а дей-



ствие, метафора казни топором. И топор, и определение «дремучий» сопровождают образ сруба в стихотворении 1920 г.:

За то, что я руки твои не сумел удержать  
За то, что я предал соленые нежные губы,  
Я должен рассвета в дремучем акрополе ждать —  
Как я ненавижу пахучие древние срубы!

Здесь герой чувствует себя невольником, заключенным в ненавистный сруб и ожидающим скорее гибели, чем освобождения — этот сруб он воспринимает как расплату за слабость, за предательство (ср. «Сохрани мою речь...»). Приведенные примеры позволяют определенно говорить об устойчивой семантике «сруба» в поэзии Мандельштама; попутно заметим (к вопросу о звуковом иконизме Мандельштама), что образ «сруба» почти во всех случаях огласован на «у» и «уч»: «в глухом урочище», «дремучие», «пахучие» (вариант «плакучие»), и это заставляет нас отнестись со вниманием к наблюдению О.Ронена о блоковском подтексте («сруб горячий»), хотя аввакумовский подтекст кажется по смыслу более близким.

Оба эти источника связаны с историей старообрядчества, к которой «Сохрани мою речь...» не имеет отношения. Но тема добровольно принимаемой муки (наряду с тюрьмой и казнью упомянуты вериги — «Я за это всю жизнь прохожу хоть в железной рубахе») сближает автора этих стихов с мучениками за веру.

Во второй строфе субъектом насилия выступает некая условная «татарва», имеющая свою историю в поэзии Мандельштама, — воплощение нового варварства, «могучий некрещеный звоночник, / С которым проживем не век, не два!..» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931). Эта самая татарва — часть той «народной семьи», в которой поэт себя чувствует «отщепенцем». Принимая ее, солидаризируясь с ней, сам-то он остается при этом в «князьях», оказывается одним из тех, для кого строятся «дремучие срубы» и «мерзлые плахи». М.Л.Гаспаров так передает смысл стихотворения: «здесь он принимает на себя смертные грехи народа, которому он чужд»<sup>18</sup>; согласиться с этим можно лишь отчасти, лишь с учетом того, что, принимая на себя грехи, поэт сам себе готовит и приближает расплату. Вернее было бы определить смысловую доминанту стихотворения словами С.С.Аверинцева: это «внутреннее согласие на жертву, одушевлявшую его поэзию с давнего времени»<sup>19</sup>.

Ожидание тюрьмы и казни — один из лейтмотивов поэзии Мандельштама начала 1930-х гг., вспомним «Ленинград» («И всю ночь напролет жду гостей дорогих, / Шевеля кандалами цепочек дверных») или стихи про «бушлатника», который «шершавую песню поет / В час, как полоской заря над острогом встает». Это последнее стихотворение, так же, как «Сохрани мою речь...», написано в доме с видом на тюрьму — весной 1931 г. Мандельштам жил у брата Шуры в Старосадском переулке, рядом с Ивановским монастырем, в котором после 1918 г. располагались различные учреждения ВЧК—ОГПУ—НКВД, в том числе и так называемый Исправдом, т.е. концлагерь на 400 человек, а с 1929 г. там было Экспериментально-пенитенциарное отделение при Государственном институте по изучению преступности и преступника\*. Так что тюремная тема, и без того актуальная, напоминала о себе еще и непосредственной близостью, так сказать «шаговой доступностью» соответствующего заведения. Непосредственно к нашей теме добавим: Мандельштам вполне мог читать или слышать о том, что здесь, в Ивановском монастыре был когда-то «дремучий сруб», в котором провела 11 лет знаменитая Салтычиха (Д.Н.Салтыкова), осужденная за свои преступления в 1768 г., — после публичного наказания на Красной площади она была заключена в специально собранный для ее сруб без окон, углубленный в землю на два с лишним метра (дневной свет туда не проникал, и еду ей подавали с огарком свечи).

«Тюрьма прочно жила в нашем сознании», — писала Н.Я.Мандельштам<sup>20</sup>. Ожидания тюрьмы и казни диктовались логикой жизни (ссылка не в счет — она почиталась самым желаемым исходом). Логика текста — иное дело, но как бы ни был причудлив ход поэтической мысли в «Сохрани мою речь...», в нем нелинейно развернута та же альтернатива: тюрьма или смерть. Образы тюрьмы и различных видов казни (среди которых отчетливо просматривается и самая реальная — расстрел<sup>21</sup>), наслаиваются друг на друга во 2-й и 3-й строфах этого стихотворения, как наслаивались они друг на друга в сознании людей сталинской эпохи, чему красноречивое свидетельство — все три книги Н.Я.Мандельштам. Сложности, с которыми сталкивается филолог при толковании стихов, лишь в малой степени отражают сложность бытия и сознания человека в условиях тотального террора, и все это мы сегодня вряд ли можем в полной мере понять и прочувствовать.

---

\* За эти сведения и другие ценные подсказки сердечно благодарю Л.М.Видгофа.

- <sup>1</sup> Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э.Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 213–221; см. также: Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 178–187.
- <sup>2</sup> Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 780 (комм.)
- <sup>3</sup> Выступление на открытии Мандельштамовской конференции в Лондоне 1 июля 1991 года <[http://moljane.narod.ru/Journal/04\\_1\\_mol/04\\_01\\_tseselchuk1.html](http://moljane.narod.ru/Journal/04_1_mol/04_01_tseselchuk1.html)>
- <sup>4</sup> Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 780 (комм.)
- <sup>5</sup> Там же.
- <sup>6</sup> Об этом: Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э.Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 216.
- <sup>7</sup> Ронен Омри. Поэтика Осипа Мандельштама. С. 51 (впервые опубликовано в 1994 г.).
- <sup>8</sup> Об этом см.: Стратановский Сергей. Нацелясь на смерть. Об одном стихотворении О.Э.Мандельштама // Звезда. 1998. № 1. С. 217–218.
- <sup>9</sup> Об этом открытии см.: О.М.Олейников. Работы в северо-западной части Людина конца Великого Новгорода в 2008 году // Новгород и новгородская земля. История и археология Вып. 23 Новгород 2009. С. 39–41; см. также: Гайдуков П. Г., Олейников О.М. Фараджева Н.Н. Десятичный раскоп в Великом Новгороде — <http://www.archaeolog.ru/index.php?id=235>. Благодарю за консультацию чл.-корр. РАН, зам. дир. Института археологии РАН П.Г.Гайдукова.
- <sup>10</sup> Ниже печатается фотография из псковской газеты «КурьерЪ» от 18 августа 2008 г. (<http://courier-pskov.ru/report/455-u-sosedejj-v-drevnosti-byli-svoi-tjurgmy.html>) с любезного разрешения правообладателя — редакции новгородской газеты «ВолховЪ» в лице ее главного редактора Валерия Таганского.
- <sup>11</sup> Из книги Л.Н.Гумилева «От Руси к России» (М., 1992), цит. по: <http://bibliotekar.ru/gumilev-lev/19.htm>
- <sup>12</sup> Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI — начало XII века. М., 1978. С. 164, 184.
- <sup>13</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 290.
- <sup>14</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 119.
- <sup>15</sup> Житие протопопа Аввакума им самим написанное и другие его сочинения. М., 1960. С. 108. Впервые на этот отрывок из «Жития» в связи со стихотворением Мандельштама указано в книге: Черашняя Д.И. Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход. Ижевск, 2004. С. 216 («Кстати, голос Аввакума отзывается эхом и в “дремучих срубах”»).
- <sup>16</sup> Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. 644 (комм. А.Г.Меца).
- <sup>17</sup> Ср. у Ломоносова: «В трубе там того сожгут» («Гимн бороде», 1757).
- <sup>18</sup> Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 780 (комм.)
- <sup>19</sup> Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2-х тт. Т.1. С. 53.
- <sup>20</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 146.
- <sup>21</sup> Ср. слова Мандельштама по поводу его эпиграммы на Сталина (1933): «Если дойдет, меня могут... РАССТРЕЛЯТЬ!» (Герштейн Эмма. Мемуары. СПб., 1998. С. 51).

## «И МЕНЯ ТОЛЬКО РАВНЫЙ УБЬЕТ»

Стихотворение «За гремучую доблесть грядущих веков...» (домашнее название — «Волк») Мандельштам в основном написал в марте 1931 г.:

За гремучую доблесть грядущих веков,  
За высокое племя людей —  
Я лишился и чаши на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.

Мне на плечи кидается век-волкодав,  
Но не волк я по крови своей —  
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей,

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
Ни кровавых костей в колесе,  
Чтоб сияли всю ночь голубые песцы  
Мне в своей первобытной красе, —

Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до звезды достает,  
Потому что не волк я по крови своей  
И меня только равный убьет.

(1, 156–157)

«Волк» — центральное стихотворение так называемого «волчьего», или «каторжного», или «деревянного» цикла: к нему примыкают «Сохрани мою речь навсегда...» и «Колют ресницы. В груди прикипела слеза», от него отпочковались «Неправда» и «Нет, не спрятаться мне от великой муры...», осталось также несколько черновых строф, не нашедших себе места, — все это подробно описано в воспоминаниях и комментариях Надежды Яковлевны<sup>1</sup>. От нее же мы знаем, что «в “волчьем” цикле последней пришла строка “И меня только равный убьет”, хотя в ней смысловой ключ всего цикла»<sup>2</sup>. Впервые эта строка зафиксирована в так называемом «ватиканском списке» — рукопис-

ном своде стихов 1930–1935 гг., составленном Надеждой Яковлевой в 1935 г. в Воронеже. В автографах «Волка», тщательно разобранных И.М.Семенко, фигурируют последовательно другие варианты финального стиха: «И лежать мне в сосновом гробу» (в рифму к «избу»), «И во мне человек не умрет», «И неправдой искривлен мой рот»<sup>3</sup>. Ни одни из этих вариантов Мандельштам не удовлетворял — отголоски этой неудовлетворенности попали в мемуары Эммы Герштейн. Описывая время возвращения Мандельштама к стихам и жизни его в Старосадском переулке (1931), она вспоминает: «Когда он читал мне это стихотворение, он сказал, что не может найти последней строки, и даже склонялся к тому, чтобы отбросить ее совсем»<sup>4</sup>; при этом Герштейн путается — говорит о том последнем варианте, которого тогда еще не было.

Однако стихотворение существовало, Мандельштам читал его на своих вечерах<sup>5</sup> и даже собирался печатать — Надежда Яковлева рассказывает, как возила «Волка» и «волчий» цикл Фадееву, бывшему тогда редактором «Красной Нови», но тому стихи не подошли<sup>6</sup>. Можем предположить, что Мандельштам читал и показывал его то так, то эдак, то с одним финалом, то с другим — такая вариативность всегда была для него характерна.

Точное знание обстоятельств и даты появления тех или иных строк далеко не всегда необходимо для понимания текста. И в этом случае тоже — сам этот последний стих в его окончательном варианте звучит настолько мощно, что пояснения могут казаться избыточными. Но они возникают, самые разные, например, такое: «У строки “И меня только равный убьет” может быть только один, осознанно исполненный справедливой гордости не только за себя, но и вообще за чудотворное явление Поэта в словесности мира, высокий смысл. Он скромно намекает — поэтому не сразу пронзает сердце своей истинностью — на то, что “равных” — кому под силу убить поэта — нет, не было и никогда не будет. Собственно, это и есть залог бессмертия Поэзии...» (Юз Алешковский)<sup>7</sup>. Иными словами, это строка не о будущей гибели, о а вечной жизни поэзии.

Другое пояснение предложено Григорием Кружковым:

«“И меня только равный убьет”. Существует много разных интерпретаций этой последней строки стихотворения Мандельштама; но самый общий смысл проясняется, как ни странно, если перевести это предложение на английский язык. По-английски «равный» — пэр (*peer*). Одно из главных прав, данных Великой

хартией вольностей, было право баронов быть судимыми только судом пэров, то есть судом равных (*judicium parium*). «Равный» — это вообще понятие феодальное, иерархическое. Для рыцаря есть нечто похуже смерти — бесчестная смерть. Казнь тем и позорна, что это смерть от руки палача — человека подлого сословия. Эдмунд в «Короле Лире», сраженный на поединке воином, скрывшим свое лицо и имя, успокаивается, узнав перед смертью, что сразивший его — человек не менее высокого происхождения (его брат Эдгар).

Мандельштам в финале своего стихотворения заявляет свое право на суд равных<sup>8</sup>. Об этой же параллели позже писал Демьян Фаншель — он прямо возвел мандельштамовскую строку к Великой хартии вольностей<sup>9</sup>. Итак, в финале речь идет о справедливом суде равных или о бессмертии — так ли это? как согласуются предложенные толкования последней строки с общим смыслом стихотворения?

«Волк» содержит целый ряд аллюзий на стихи других поэтов, от Пушкина до Багрицкого, рассматривать весь этот ряд сейчас мы не будем, а попробуем прежде всего восстановить жизненный контекст стихотворения. В начале 1930-х Мандельштаму перспектива его личного существования виделась такой: тюрьма и ссылка — или насильственная смерть, примеры были перед глазами, и ничего другого не просматривалось. Надежда Яковлевна по этому поводу писала впоследствии: «Из всех видов уничтожения, которыми располагает государство, О. М. больше всего ненавидел смертную казнь, или “высшую меру”, как мы тактично ее называли. Не случайно в бреду он боялся именно расстрела. Спокойно относившийся к ссылкам, высылкам и другим способам превращения людей в лагерную пыль — “мы ведь с тобой этого не боимся”, — он содрогался при одной мысли о казни. Нам довелось читать сообщения о расстрелах многих людей. В городах иногда даже расклеивались специальные объявления. О расстреле Блюмкина (или Конрада?) мы прочли в Армении — на всех столбах и стенах расклеили эту весть. О. М. и Борис Сергеевич (Кузин. — *И.С.*) вернулись в гостиницу потрясенные, убитые, больные... Этого оба они вынести не могли. Вероятно, смертная казнь не только символизировала для них всякое насилие, она еще чересчур конкретно и зримо представлялась их воображению. Для рационалистического женского ума это менее ощутимо, и поэтому массовые переселения, лагеря, тюрьмы, каторга и прочее

глумление над человеком мне еще более ненавистны, чем мгновенное убийство. Но для О. М. это было не так...»<sup>10</sup>.

Эта альтернатива в применении к собственной судьбе прочитывается и в «Волке», и в других стихах «волчьего» цикла: «Душно — и все-таки до смерти хочется жить»; «Мы с тобою поедим на “А” и на “Б” / Посмотреть, кто скорее умрет». В последнем случае гадание о смерти в сочетании с трамвайной темой отсылает к судьбе Гумилева, к разговорам двух поэтов, о которых мы знаем от Надежды Яковлевны, к ряду гумилевских стихов и конкретно к «Заблудившемуся трамваю». Гумилевские подтексты очевидны и в «Волке», и вообще их важно иметь в виду при анализе темы смерти у Мандельштама — не только стихи Гумилева на эту тему, но и тот культ героической смерти, который связался с его именем после расстрела. В «Волке» же конкретно отозвалась гумилевская драматическая поэма «Гондла» (1917) — ее сюжет основан на противостоянии исландских воинов, «полярных волков», и королевича Гондлы, у которого другая кровь<sup>11</sup>. Гондла — поэт, «лебедь», ему чужда кровожадность «волков», его травят, а он поет красоту Божьего мира; в финале он закаляется со словами: «Я вином благодати / Опьянился и к смерти готов, / Я монета, которой Создатель / Покупает спасенье волков», то есть приносит себя в жертву. Этот сюжет со многими его подробностями мерцает сквозь поэтическую ткань «Волка» и кое-что проясняет в этом стихотворении, и не только в нем: предсмертные слова Гондлы Мандельштам через три года повторит от первого лица: «Мы шли по Пречистенке (февраль 1934 г.), о чем говорили — не помню. Свернули на Гоголевский бульвар, и Осип сказал: “Я к смерти готов”» (Анна Ахматова, «Листки из дневника»)<sup>12</sup>. Но это будет потом, когда готовность к смерти оформится не только в высказывании, но и в поступках, а весной 1931-го Мандельштам в «Волке» молит о спасении — отворачиваясь от крови и «хлипкой грязцы», он переводит взгляд на красоту мироздания: «Чтоб сияли всю ночь голубые песцы / Мне в своей первобытной красе». Заметим, что «голубые песцы» — это не полярные лисы, как обычно считают и пишут, а северное сияние, как пояснил М.Л.Гаспаров<sup>13</sup> (ср. лермонтовское «Спит земля в сиянье голубом»). В последних строфах «Волка» перспектива ссылки воплощается в образах чаемой красоты, гармонии и свободы.

Между текстом, созданным в марте 1931 г., и последней строкой, пришедшей в 1935-м, в жизни Мандельштама случи-

лись арест и ссылка. В ночь на 17 мая 1934 г., во время обыска, стихотворение попадает прямо в развилку биографии поэта, в тот момент, когда начала проясняться его участь: «Мы все заметили, что чин интересуется рукописями стихов последних лет. Он показал О. М. черновик “Волка” и, нахмутив брови, прочел вполголоса этот стишок от начала до конца...» (Надежда Мандельштам)<sup>14</sup>; «Следователь при мне нашел “Волка” (“За гремучую доблесть грядущих веков...”) и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул» (Ахматова)<sup>15</sup>. Черновик судьбы, записанный в стихи, начинал на глазах сбываться.

Дальнейшее известно: Лубянка, попытка самоубийства лезвием, спрятанным в каблук, путь в ссылку, прыжок из окна Чердынской больницы, переезд в Воронеж. Но еще во время следствия Мандельштамы узнали, кто определил их дальнейшую судьбу: «...“изолировать, но сохранить” — таково распоряжение свыше — следователь намекнул, что с самого верха, — первая милость... Первоначально намечавшийся приговор — отправка в лагерь на строительство канала — отменен высшей инстанцией»<sup>16</sup>. С этой «милости» начинается новый этап отношений поэта с его державным тезкой — отношений теперь уже личных, отразившихся вскоре и в последнем стихе «Волка». В окончательном его варианте произошла переакцентуация смысла — вместо неопределенности, открытого финала, вместо парадоксальной мечты о ссыльной свободе в стихи вошло предвидение будущего, предчувствие насильственной смерти, зависящей от воли одного человека. С этим последним стихом «Волк» обрел полноту и завершенность времени — грамматического и личного: от прошедшего времени первой строфы («я лишился и чаши на пире отцов) через настоящее время второй («мне на плечи кидается век-волкодав») стихи приходят к будущему, завершаясь единственным в нем глаголом будущего времени: «убьет».

Если в 1924 г. Мандельштам думал, что «не тронут, не убьют» («1 января»), то теперь все видится иначе. Надежда Яковлевна писала не раз, что начиная с 1933 г. у них с Мандельштамом появилось ощущение обреченности («Прятаться “шапкой в рукав” было поздно»<sup>17</sup>), а уж после 17 мая 1934 г. ощущение перешло в уверенность: «О.М. сказал, что все время готовился к расстрелу: “Ведь у нас это случается и по меньшим поводам”. <...>Винавер, человек очень осведомленный, с громадным опытом, хранитель бесконечного числа фактов и тайн, сказал мне через несколько месяцев, когда я, приехав из Воронежа, зашла к



нему и по его просьбе прочла ему стихи про Сталина: “Чего вы хотите? С ним поступили очень милостиво: у нас и не за такое расстреливают”... Он тогда же предупредил меня, чтобы мы не возлагали лишних надежд на высочайшую милость: “Ее могут отобрать, как только уляжется шум”<...> В вагоне О.М. сказал мне: милостивая высылка на три года только показывает, что расправа отложена до более удобного момента <...> О.М. утверждал, что от гибели все равно не уйти, и был абсолютно прав...»<sup>18</sup>. В такой атмосфере и появилась последняя строка «Волка», и в ней говорится не о праве на суд равных, а о возможности самовластной расправы одного человека с другим.

Но остается один вопрос: почему равный, в каком смысле равный? После высочайшей «милости» Мандельштам попадает в парадигму «поэт и царь», так хорошо ему известную хотя бы по примеру Пушкина. Эта аналогия поддерживается еще и парным соименничеством, немаловажным для Мандельштама и вписанным в его стихи: Пушкин и Александр I («сияло солнце Александра») — Мандельштам и Иосиф Сталин. В финале воронежского стихотворения 1937 г. «Средь народного шума и спеха...» будет зримо воплощено это равенство: «И к нему, в его сердце-вину / Я без пропуска в Кремль вошел, / Разорвав расстояний холстину, / Головою повинной тяжел» — вошел без пропуска, как равный и власть имущий, тут очевидна параллель с Пушкиным, возвращенным из ссылки и введенным прямо в Кремль уже другим императором — Николаем. «“Поэзия — это власть”, — сказал он в Воронеже Анне Андреевне, и она склонила длинную шею. Ссылные, больные, нищие, затравленные, они не желали отказываться от своей власти... О.М. держал себя как власть имущий, и это только подстрекало тех, кто его уничтожал. Ведь они-то понимали, что власть — это пушки, карательные учреждения, возможность по талонам распределять все, включая славу, и заказывать художникам свои портреты. Но О.М. упорно твердил свое — раз за поэзию убивают, значит, ей воздают должный почет и уважение, значит, ее боятся, значит, она — власть...»<sup>19</sup>. Эта сила, эта власть есть и в «Волке», во всем его строе и больше всего — в последнем стихе: не смейте меня убивать, а если убьете, то я знаю, кто это сделает.

Мы восстановили историю этой строчки только для того, чтоб увидеть, как жизненные обстоятельства умирают в поэтическом слове, обеспечивая ему подлинность и силу. Стихи-то написаны не о ссылке и не о Сталине — в тексте от всего этого

осталось лишь то самое «дикое мясо», которое так ценил Мандельштам «в ремесле словесном» («Четвертая проза» — 2, 349). Стихи высоко поднялись над всем, что их породило, — в них случилось то новое, что и есть поэзия.

<sup>1</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 226–227; Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 248–250.

<sup>2</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 226.

<sup>3</sup> Семенко И.М. Поэтика позднего Мандельштама. М., 1997. С. 58.

<sup>4</sup> Герштейн Эмма. Мемуары. С. 21.

<sup>5</sup> Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч и писем: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. С. 400.

<sup>6</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 179.

<sup>7</sup> Алешковский Юз. Щегол свободы и ласточка любви. Вместо предисловия // Глазова Елена, Глазова Марина. Подсказано Дантом. О поэтике и поэзии Мандельштама. Киев, 2011. С. 279–280.

<sup>8</sup> Кружков Григорий. «Н» и «Б» сидели на трубе. Два эссе с компаративистским уклоном // Новый мир. 2013. № 5 — [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2013/5/k13.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2013/5/k13.html)

<sup>9</sup> Фаншель Демьян. «...меня только равный убьёт». Простой и ясный Мандельштам // Новый мир, 2016, № 1. С. 211–212.

<sup>10</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 120–121.

<sup>11</sup> О других возможных источниках «волчьей» темы см: Лекманов О.А. Осип Мандельштам: ворованный воздух. С. 259–261.

<sup>12</sup> Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 211.

<sup>13</sup> Мандельштам Осип. Стихотворения. Проза. С. 777.

<sup>14</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 15.

<sup>15</sup> Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 214.

<sup>16</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 40.

<sup>17</sup> Там же. С. 186.

<sup>18</sup> Там же. С. 61.

<sup>19</sup> Там же. С. 199.

## ЯЗЫК ПРОСТРАНСТВА

Воронежские тетради Мандельштама дают картину удивительную: такой широты пространства, такого размаха раньше не было в его лирике, и в этом состоит некоторый парадокс — ведь не было раньше в его биографии и такого ограничения свободы, такой насильственной прикрепленности к месту, как в годы воронежской ссылки. С одной стороны — изоляция, оторванность от большого мира, «удушье», а с другой — вольные поэтические странствия по разным культурам и эпохам, поистине мир без границ. Этот парадокс отметила Ахматова: «Поразительно, что простор, широта, глубокое дыхание появилось в стихах Мандельштама именно в Воронеже, когда он был совсем не свободен»<sup>1</sup>. Нет, Мандельштам, конечно, не довольствовался неволей, как пушкинский чижик, забывший «рощу и свободу», — он «был птицей, которая не переносит клетки»<sup>2</sup>, но лирика трех воронежских лет стала свидетельством внутренней жизни поэта поверх повседневности и в отрыве от нее. Об этом писала воронежская подруга Мандельштамов Наталья Штемпель: «Трудно представить человека, который бы так умел уходил от своей судьбы, становясь духовно свободным. Эта свобода духа поднимала его над всеми обстоятельствами жизни: не было ни ссылки, ни Воронежа, ни убогой комнаты с низким потолком, ни судьбы отдельного человека»<sup>3</sup>.

Речь не идет о том, чтоб поэтизировать судьбу ссылкеного, и сам Мандельштам не делал из нее поэтический сюжет, хотя в перспективе будущей ссылки знаменательно его специальное внимание к судьбам Овидия и Данте. И все же работа с пространством в этих условиях была у него вполне осознанной:

Лишив меня морей, разбега и разлета  
И дав стопе упор насильственной земли,  
Чего добились вы? Блестящего расчета:  
Губ шевелящихся отнять вы не могли.

*май 1935 (1, 199)*

О «блестящем расчете» сказано с блестящим сарказмом: у поэта есть неотчуждаемые возможности, и насильственный упор заставляет его оттолкнуться для такого «разбега и разлета», какой доступен только в творчестве, — напомним, что шевелящиеся губы у Мандельштама означают процесс сочинения стихов. Говоря по-пушкински, тут вступила в свои права «тайная свобода», но случилось это не сразу — прошел почти год после ареста, пока Мандельштам смог оправиться от потрясения, удержав себя на краю душевного здоровья, и вернуться к стихам.

В приведенном четверостишии из всего, что было отнято, упомянуты только «моря», и это имеет и биографическое и поэтическое объяснение. «Юг и море были ему почти так же необходимы, как Надя» — писала Ахматова<sup>4</sup>; «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!» — сам Мандельштам восклицал в стихах о пути в ссылку («День стоял о пяти головах», 1935 — 1, 203); но кроме реальной тоски по реальным морям здесь считывается и мандельштамовская мифопоэтика: море или океан у него — едва ли не главный символ свободного пространства, и в первую очередь — пространства средиземноморской культуры в единстве со временем, одно от другого почти не отделимо. И во времени Мандельштам себя чувствовал путешественником: «Менялись времена года. О.М. говорил: “Это тоже путешествие, и его нельзя отнять”...»<sup>5</sup>, но, по свидетельству Надежды Яковлевны, он «ощущал пространство даже сильнее чем время, которое представлялось ему регулятором человеческой жизни: “Время срезает меня, как монету”, а также мерой стихов. Время — век — это история, но по отношению ко времени человек пассивен. Его активность развивается в пространстве, которое он должен заполнить вещами, сделать своим домом»<sup>6</sup>. Мандельштам всегда был активен в освоении пространств; не имея дома, он переезжал с места на место, но этого ему было мало: «За всю мою долгую жизнь я видел не больше, чем шелковичный червь», — написал он в «Путешествии в Армению» (1932 — 2, 313). В действительности он не так уж мало видел, но свойственная ему жажда пространства далеко не была утолена, и в Воронеже она обостряется: «...у него было ощущение, что раньше ему принадлежало все — юг, путешествия, поезда и пароходы, — и поэтому он употреблял для своего ссыльного прикрепления к воронежской земле только одно слово: “отняли”»<sup>7</sup>. Ответом на это «отняли» стала поэзия воронежских тетрадей — «губ шевелящихся отнять вы не могли».

Данные ему тогда донские степи и воронежские холмы было открытием, им нашлось место в стихах. Сам город тоже «очень нравился О. М. Он любил все, что хоть сколько-нибудь напоминало о рубеже, о границе, и его радовало, что Воронеж — петровская окраина, где царь строил азовскую флотилию. Он чуял здесь вольный дух передовых окраин и вслушивался в южнорусский, еще не украинский говор»<sup>8</sup>. Но границы этого реального пространства оказались разомкнуты силою творчества. Блестательную общую характеристику большого пространства воронежских стихов дал М.Л.Гаспаров — приведем ее полностью:

«В московских стихах мир был детализирован: Ленинград, Москва, Германия, Италия, — в воронежских он гораздо более обобщен: земля, небо. Земля эта — местная, воронежская: Воронеж для поэта одновременно и место заточения, и место спасения через приобщение к земле. Место заточения — это прежде всего город, он крут и крив, гора и яма: “и переулков лающих чулки, и улиц перекошенных чуланы...” Место приобщения — черноземное поле, рабочая земля, жирный пласт, “комочки влажные моей земли и воли” (намек на воронежский съезд народников 1879 г.), вокруг — равнина, простор, зимние снега и прозрачные леса; весна и почва радостны, зимняя одышка равнин тяжела, от ранних к поздним воронежским стихам радость убывает, тягость нарастает. За пределами этой просторной тюрьмы по контрасту изображаются холмы (памятные, крымские, и всечеловеческие, тосканские) и горы (свой Урал и всенародный Эльбрус). Еще дальше — море (“на вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко!”): памятное, коктебельское, и древнее, с nereидами, о котором заставляет тосковать греческий кувшин в воронежском музее. Москва стала потусторонней и звучит лишь в радио: “язык пространства, сжатого до точки”. Европа мелькает стихами о Реймсе и Риме, причем оба стихотворения разительно непохожи на старые архитектурные или римские стихи Мандельштама: собор из триумфа культуры превращается в фантазмагорическую игру природы (“башню скала вздохнула вдруг”, надпортальной розой встало отвесное озеро и т.д.), вместо Рима — “места человека во вселенной” является медленный Рим-человек, мучающийся под диктатором. Франция с ее народным фронтом и расстрелянным собором и Италия с ее фашизмом оказываются помянуты не ради прошлого их культуры, а ради будущего — грозящей новой войны: они служат лишь

приступом к «Стихам о неизвестном солдате», в которых кончается земля и начинается небо»<sup>9</sup>.

Так выглядит в общих чертах «таинственная карта»<sup>10</sup> воронежской лирики 1935–1937 годов; но хорошо бы понять механизм расширения этой поэтической вселенной, уловить и описать приемы выхода на простор внутри стиха, посмотреть, каким образом жажда пространства обретает поэтическую форму, как воображение и память отодвигают реальность и замещают ее.

Название наших заметок взято из воронежского стихотворения апреля 1935 г.:

Наушнички, наушники мои!  
Попомню я воронежские ночи:  
Недопитого голоса Аи  
И в полночь с Красной площади гудочки...

Ну как метро?.. Молчи, в себе таи,  
Не спрашивай, как набухают почки...  
И вы, часов кремлевские бои, —  
Язык пространства, сжатого до точки...

(1, 197–198)

У К.Ф.Тарановского читаем реальный комментарий к этим строкам: «Поэт в полночь слушает радиопередачу известий из Москвы, сопровождаемую боем кремлевских курантов. Кто слушал эту передачу, знает, что сначала доносится шум с Красной площади, затем несколько автомобильных гудков и, наконец, начинается торжественный бой часов. Но поэт слышит и другие голоса, голоса прошлой жизни, которою он не успел насладиться (голоса недопитого знаменитого шампанского, воспетого Пушкиным и Блоком). Вопрос, начинающий вторую строфу, свидетельствует об авторском интересе к современности, к постройке московского метро (вопрос задается с симпатией, о чем свидетельствует интимная интонация частицы “Ну” в этом вопросе)»<sup>11</sup>.

Итак, поэт в наушниках слушает радио, и до него доходят звуки большого мира, доходят из точки, радиоточки — он так и хотел было назвать стихотворение: «Радиоточка», но передумал, и в итоге слово это попало в стихи усеченным до «точки», как будто поддерживая своей формой тему сжатого, уплотненного пространства. «Наушники» — слово с двойным значением, это аксессуар радиосвязи, как мы бы сказали сегодня, и одновременно это те, кто наушничает — доносит, клеветает. С эти словом в стихи входит биографическая тема — намек на донос и на

положение ссыльного. Пространство для поэта сжато до точки звука — из этой же точки оно раскрывается в стихах пучками поэтических образов. Потрескивание в радиоприемнике сравнивается с лопающимися пузырьками недопитого шампанского, и с этим сравнением, с упоминанием Аи к биографической теме подключаются большие поэтические контексты, происходит расширение лирического сюжета, возникает традиционная метафора недопитой чаши жизни, ее прерванного пира: «Блажен кто праздник Жизни рано / Оставил, не допив до дна / Бокала полного вина...», а «праздник жизни в поэзии происходит всегда на границе со смертью; и также поэтому он сдвигается к молодости, дальше от смерти, однако и здесь непоправимо соседит с ней»<sup>12</sup>. Смерть здесь в глубоком подтексте, зато тема молодости и весны лежит на поверхности: в связи с Аи из «Евгения Онегина» вспоминаются не только финальные стихи, а и строфы четвертой главы, в которых Пушкин проводит границу между возрастом Аи с его «игрой и пеной» и возрастом «благоразумного» Бордо, друга «в горе и в беде». Пушкин писал эти строфы в михайловской ссылке — конкретно этого Мандельштам мог и не знать, но, слова о горе и беде мог связать со ссылкой — парадигма «ссыльного поэта» была для него в Воронеже слишком актуальна. И цензурных историй, связанных с Аи, он тоже мог не знать<sup>13</sup>, но независимо от этого вольнолюбивые обертоны традиционного образа здесь слышны. Отозвались в этих двух катренах также Тютчев и Блок, стихи напитаны поэзией прошлого, но обращены в сегодняшний день, от которого поэт отрезан, и вот через звуки он это пространство восстанавливает — в стихи входят московское метро, Красная площадь и Кремль.

К.Ф.Тарановский, анализируя итоговую поэтическую формулу, заключает: «если бой кремлевских часов — язык пространства, сжатого до точки, тогда и сам Кремль становится центром мира. Этот последний образ только вариант стиха, в котором сказано, что Москва “всем миром правит”», — пишет Тарановский<sup>14</sup>, но вряд ли это так. Центром мирового пространства здесь становится не Кремль, а радиоточка, с которой слился поэт в наушниках, — точка звука, к которой он припал. Сходным образом описаны отношения с пространством в других стихах того же времени — о пути в ссылку: «Сплошные пять суток / Я, сжимаясь, гордился пространством, за то, что росло на дрожжах» («День стоял о пяти головах», 1935 — 1, 202). Здесь поэт сам сжимается в такую точку, а пространство вокруг растет, и он им

гордится как чем-то личным, ему принадлежащим. И снова большую роль в ощущении пространства играет слух, который был «изошренным» у Мандельштама, об этом писала Надежда Яковлевна<sup>15</sup>, но не просто острым — в воронежских текстах записан особый слух воображения, переносящий поэта в другие, не видимые ему, далекие, но слышимые пространства: «Я слышу в Арктике машин советских стук» («Стансы», 1935 — 1, 202); другой пример: «В шахте под Свердловской площадью комсомолка Паня напевает, работая, арию: “не счесть алмазов в каменных пещерах”, и, быть может, в двух шагах в Большом театре звучит та же ария — поразительное было бы совпадение» (3, 192) — это из мандельштамовской рецензии на сборник литкружковцев Метростроя «Стихи о метро», написанной в июне 1935 г. Поэт слышит буквально из под земли и по звукам воссоздает утраченное пространство, себе его возвращает. Так же, с этого внутреннего слуха, начинается воронежское стихотворение о Ленинграде: «Слышу, слышу ранний лед, / Шелестящий под мостами...» (1, 220) — звуковой образ предшествует зрительным. Важно, что во всех этих случаях пространство приходит в стихи не извне, а изнутри, раскрывается из какой-то точки в самом поэте. Слово «точка» для воронежской жизни было не случайным: в стихах оно встретится еще только один раз («Может быть, это точка безумия...» — 1, 235), но дважды появится в значимых письмах, где Мандельштам рассказывает про свое положение: в апрельских 1936 г. письмах Б.Л.Пастернаку и Е.Я.Хазину он называет пребывание в Воронеже «мертвой точкой» (3, 539, 540). И вот из этой мертвой точки, из этой вынужденной и тягостной неподвижности выросла живая воронежская поэзия с ее «разбегом и разлетом»; недаром Мандельштам срифмовал «точку» с набухающими «почками», которые скоро раскроются, расцветут — этот образ у него, как и многие другие, имеет неявное отношение к творчеству, изнутри описывает его.

Расширение и уплотнение пространства происходит в самом человеке — он, сжимаясь, хочет вместить в себя что-то огромное: «На вершок бы мне синего моря, на игольное только ушко»; или пространство само антропоморфно, и его расширение/сжатие подобно работе сердца: «Расширеньем аорты могущества в белых ночах — нет, в ножах...» («День стоял о пяти головах» — 1, 202–203); человек с пространством слит и свое дыхание ему приписывает: «О, этот медленный, одышливый простор! — / Я им пресыщен до отказа, — / И отдышавшийся распахнут кругозор — / По-



вязку бы на оба глаза!» (1937 — 1, 219); покрой его шинели родствен «волжской туче» («Стансы», 1935 — 1, 201). Что же касается пространств отнятых, оставленных, то они в человеке живут как часть его, они уплотнены в его сознании, в памяти — и высвобождаются поэтическим словом.

И в доворонежской лирике Мандельштама есть примеры мгновенного охвата огромных пространств, один из них — стихотворение «Я пью за военные астры...» (1931 — 1, 158), где единым жестом собраны в текст Петербург и Елисейские поля, бискайские волны и альпийские вершины, Англия и дальние ее колонии — все это вмещено в четыре двустишия. Это было и раньше, но в Воронеже становится одной из доминант поэтики. Вот, скажем, первые, воронежские «Стансы» (1935) — их сюжет, собственно, и состоит в собирании пространства.

Я не хочу среди юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но, как в колхоз идет единоличник,  
Я в мир вхожу — и люди хороши.

.....  
Подумаешь, как в Чердыни-голубе,  
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,  
В семивершковой я метался кутерьме!  
Клевещущих козлов не досмотрел я драки:  
Как петушок в прозрачной летней тьме —  
Харчи да харк, да что-нибудь, да враки —  
Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок. И я в уме.

И ты, Москва, сестра моя, легка,  
Когда встречаешь в самолете брата  
До первого трамвайного звонка:  
Нежнее моря, путаней салата —  
Из дерева, стекла и молока...

Моя страна со мною говорила,  
Мирволила, журила, не прочла,  
Но возмужавшего меня, как очевидца,  
Заметила и вдруг, как чечевица,  
Адмиралтейским лучиком зажгла.

Я должен жить, дыша и большевая,  
Работать речь, не слушаясь — сам-друг, —  
Я слышу в Арктике машин советских стук,  
Я помню все: немецких братьев шеи  
И что лиловым гребнем Лорелеи  
Садовник и палач наполнил свой досуг.

И не ограблен я, и не надломлен,  
Но только что всего переогромлен...  
Как Слово о Полку, струна моя туга,  
И в голосе моем после удушья  
Звучит земля — последнее оружие —  
Сухая влажность черноземных га!

(1, 201–202)

Точкой упора для стремительного «разбега и разлета» становятся слова: «я в мир вхожу» — и дальше пространства раскрываются веером, происходят мгновенные перелеты (самолет упомянут не зря): Чердынь, Обь и Тобол, Москва, Ленинград с его «адмиралтейским лучиком», Арктика, Германия, Древняя Русь (перелет во времени), и все завершают «черноземные га», указывающие на Воронеж, на точку прикрепленности к земле. Среди топонимов названа «моя страна» — обобщающее целое, тот самый «мир», который поэтическим словом охвачен и собран. Маршрут этого мысленного путешествия нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: «Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку» («Разговор о Данте», 1933 — 2, 156–157). Москва, «сестра моя», названа после Чердыни — это понятно, это объясняется биографически — Мандельштам был возвращен в Москву из Чердыни, первого пункта ссылки. Но дальше — Петербург-Ленинград, Арктика, Германия, Древняя Русь — какая тут логика? «Я помню всё» — вот эта логика, движение поэтической мысли идет не вослед реальности, а другими путями, поэт все видит и может одновременно присутствовать везде, обо всем может сказать. Это логика пушкинского «Пророка» («И внял я неба содроганье...» и так далее), опрокинутого в советскую жизнь. И все города и страны входят в эти стихи не сами по себе, а как личная принадлежность говорящего («моя страна», «Москва, сестра моя»), все объединяется авторским Я, это местоимение повторено десять раз, все названные пространства вокруг него закручены и предъявлены от первого лица. «Стансы» — стихотворение программное, продуманное, это важная для Мандельштама попытка самоопределения в новой для него ситуации и вообще в советской жизни, и вот эта попытка, это сложный лирический сюжет встраивается в грандиозное

мысленное путешествие, в единомоментный и нелинейный перелет в разные стороны с приземлением на место ссылки в последнем стихе. Весь этот маршрут развивается в «Стансах» с невероятной скоростью, вообще свойственной поэтическому мышлению Мандельштама и отмеченной Н.Гумилевым еще в 1915 г., в рецензии на второе издание «Камня»: «Эта мысль напоминает мне пальцы ремингтонистки, так быстро летает она по самым разнородным образам, самым причудливым ощущениям, выводя увлекательную повесть развивающего духа»<sup>16</sup>.

Это гумилевское сравнение применимо ко многим воронежским стихам, но одно из них буквально вторит Гумилеву своей образностью, темой пальцев, летающих «по самым разнородным образам», — речь идет о стихотворении «За Паганини длиннопалым...» (1935), написанном под впечатлением от концерта молодой скрипачки Галины Бариновой в Воронеже:

За Паганини длиннопалым  
Бегут цыганскою гурьбой —  
Кто с чохом чех, кто с польским балом,  
А кто с венгерской чемчурой.

Девчонка, выскочка, горячка,  
Чей звук широк, как Енисей, —  
Утешь меня игрой своей:  
На голове твоей, полячка,  
Марины Мнишек холм кудрей,  
Смычок твой мнителен, скрипачка.

Утешь меня Шопеном чалым,  
Серьезным Брамсом, нет, постой:  
Парижем мощно-одичалым  
Мучным и потным карнавалом  
Иль брагой Вены молодой —

Вертлявой, в дирижерских фрачках,  
В дунайских фейерверках, скачках...

(1, 206)

Первая строфа — разбег и отталкивание, а дальше, вслед за названными и неназванными именами скрипачей и композиторов<sup>17</sup> возникает география, и вновь пространство раскрывается из звука, который сравнивается по мощи с Енисеем и при этом переносит поэта в Париж и Вену, на берег Дуная. Фейерверк темпераментной музыки и вызывает, и утоляет «тоску по мировой культуре» — в подтексте стихотворения чуть ли не вся Ев-

ропа с ее культурными столицами. И здесь особенно чувствуется освобождающая радость виртуальных путешествий и непрерыванная связь поэта с миром.

В воронежские стихи мир входит целиком, и это ощущение его полноты создается не только перечислениями, как в стихах о скрипачке, но и особым поэтическим жестом, который Мандельштам сам же и назвал в стихотворение 1937 г.:

Не сравнивай: живущий несравним.  
С каким-то ласковым испугом  
Я соглашался с равенством равнин,  
И неба круг мне был недугом.

Я обращался к воздуху-слуге,  
Ждал от него услуги или вести,  
И собирался плыть, и плавал по дуге  
Неначинающихся путешествий.

Где больше неба мне — там я бродить готов,  
И ясная тоска меня не отпускает  
От молодых еще воронежских холмов  
К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане.

(1, 236)

«Дуга неначинающихся путешествий» описывает способ подключения удаленных точек мира к территории стиха. Этот способ — перелет по дуге из точки окружности в ее другую точку — глубоко укоренен в сознании Мандельштама и нуждается в некотором контекстуальном пояснении. С.Сендерович предположил, что дуга, встречающаяся еще в «Восьмистишиях» (1933–1935), и тоже в сочетании с большим пространством, восходит к «Легенде о Великом Инквизиторе» Василия Розанова, с которой Мандельштам, при его особой любви к Розанову, конечно был знаком, а может и перечитывал ее в Воронеже<sup>18</sup>, а если читал и перечитывал, то уж не прошел мимо рассуждений о природе зла и воздаянии за него — там мысль об отношении части к целому выражена в образах дуги и круга: «Каждая *часть*<...> содержит в себе *способность восстанавливаться до целого*, вызывать появление недостающих частей<...>; как, напр., в самой малой дуге, оставшейся от окружности, предустановлены все исчезнувшие ее части, и по ней они могут быть восстановлены»<sup>19</sup>. Верна ли догадка С.Сендеровича — мы не знаем<sup>20</sup>, но даже если совпадение случайно, оно помогает понять смысл дуговых образов у Мандельштама, увидеть их связанность, их место в его про-

странственном мышлении. Дуга и круг у него соседствуют, как в этом стихотворении: сначала возникает «неба круг», потом дуга путешествий, затем названы точки, соединяемые по дуге, — от воронежских холмов она растянута до тосканских. Дуга помнит о круге, часть помнит о целом, и тосканские холмы оказываются «всечеловеческими» — представительствуют за весь мир.

Поэт-изгнанник в этих стихах просит не сравнивать его с Данте — «живущий несравним». Об изгнанничестве Данте Мандельштам писал в IX главке «Разговора о Данте» и тоже описывал утрату и восполнение родных пространств образами кругов и дуг:

«Городолюбие, городострастие, городоненавистничество — вот материя Inferno. Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции. Для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеян всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что Inferno окружен Флоренцией. Итальянские города у Данта — Пиза, Флоренция, Лукка, Верона — эти милые гражданские планеты — вытянуты в чудовищные кольца, растянуты в пояса, возвращены в туманное, газообразное состояние. Антиландшафтный характер Inferno составляет как бы условие его наглядности».

Здесь прервем цитату, что отметить, насколько условны, «антиландшафты» пространственные категории, которыми оперирует Мандельштам, — они не имеют отношения к реальной местности, а представляют собой образные формулы пространства, трансформированного художественным сознанием. Дальше у Мандельштама появляется маятник как способ описания поэтического пространства Данте, но не просто маятник, а маятник Фуко, демонстрирующий вращение земли, — Мандельштам видел такой маятник в Париже, в Пантеоне, такой же был запущен и в Исаакиевском соборе в апреле 1931 г.:

«Представьте себе, что производится грандиозный опыт Фуко, но не одним, а множеством маятников, перемахивающих друг в друга. Здесь пространство существует лишь постольку, поскольку оно влагалище для амплитуд<...>

“Подобно тому как фламандцы между Гуцантом и Брюгге, опасаясь нахлестывающего морского прилива, воздвигают плотины, чтобы море побежало вспять; и наподобие того как падванцы сооружают насыпи вдоль набережной Бренты в заботе о безопасности своих городов и замков в предвиденьи весны, растапливающей снега на Кьярентане (часть снеговых Альп), — такими были и эти, хоть и не столь монументальные, дамбы, кто бы

ни был строивший их инженер...” (Inf., XV, 412). (прозой начало 15 песни)

Здесь луны многочленного маятника раскачиваются от Брюгге до Падуи, читают курс европейской географии, лекцию по инженерному искусству, по технике городской безопасности, по организации общественных работ и по государственному значению для Италии альпийского водораздела.

Мы — ползающие на коленях перед строчкой стиха, — что сохранили мы от этого богатства? Где восприимчики его, где его ревнители? Как быть с нашей поэзией, позорно отстающей от науки?» (2, 192–193).

Маятник раскачивается по дуге и соединяет точки окружности; множественные воображаемые маятники создают своим движением сложное пространство «Божественной Комедии» — грамматически Манделъштам выражает движение маятника конструкцией «от... до...»: «от Брюгге до Падуи». В его стихотворении «Не сравнивай: живущий несравним...» работает сходная конструкция: «от... к...» — дуга растягивается от воронежских холмов к тосканским; в другом воронежском стихотворении — «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» (1935) — тоже есть видимая «дуговая растяжка»:

На Красной площади земля всего круглей,  
И скат ее нечаянно раздольный,  
откидываясь вниз до рисовых полей, —  
Покуда на земле последний жив невольник.

(1, 200)

Дуга откидывается от Красной площади до рисовых полей Китая, и при этом Красная площадь представляет своей круглостью за всю круглую землю. Амплитуда этого жеста огромна, но все охваченное пространство — лишь «влагалище для амплитуд», главное для поэта — само движение. Такова география воронежской лирики — она создается перелетами от одной удаленной точки к другой, не знает границ, вмещает в себя целый мир. В стихотворении «Я нынче в паутине световой...» (1937) речь идет о связи поэта с народом и всей страной, представленной тремя точками на карте:

Я нынче в паутине световой —  
Черноволосой, светло-русой, —  
Народу нужен свет и воздух голубой,  
И нужен хлеб и снег Эльбруса.

И не с кем посоветоваться мне,  
А сам найду его едва ли:  
Таких прозрачных, плачущих камней  
Нет ни в Крыму, ни на Урале.

(1, 220)

Горные точки здесь образуют большой треугольник, поэт как будто над ними парит «в паутине световой», он сверху охватывает страну единым взглядом, названные горы равноудалены от него, но кажется, что они рядом.

В Воронеже заочно осваивались и никогда не виданные места, как, например, Крит — Мандельштам не видел его, но *знал* и в Воронеже сочинил о нем замечательные стихи («Гончарами велик остров синий...», 1937). Утраченные города окружают поэта-изгнанника, вытягиваясь вокруг него «сатурновыми» «туманными» кольцами — так описав мир Данте, Мандельштам предвосхитил собственную воронежскую поэтику, и недаром к Данте и к его изгнанию он в Воронеже то и дело возвращается: «Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней / Утомленными губами» («Слышу, слышу ранний лед...», 1937 — 1, 221). Но иногда круг сжимался до кольца — с тем же образом связано и ощущение несвободы, прикованности к месту: «Я около Кольцова / Как сокол закольцован, / И нет ко мне гонца...» (стихи 1937 г. — 1, 217).

А.К.Жолковский пишет о «парадоксе устремленности/замкнутости» в одном из его стихотворений<sup>21</sup> — этими словами можно описать и воронежскую лирику, и воронежскую жизнь Мандельштамов, их ссыльную неволю, которая была в то же время «неслыханным счастьем»<sup>22</sup> и расцветом творчества. Это была «жизнь в наемной комнате, то есть в конуре, берлоге или спальном мешке»<sup>23</sup> и одновременно — присутствие везде, во всем мире сразу. Постепенно, от 1935 г. к 1937-му, в воронежской лирике происходит эскалация наплывающего удаленного пространства. В стихах второй тетради еще есть Дон, донские степи, воронежские холмы, следы житья на даче в Задонске близ Воронежа летом 1936 г. («Пластинкой тоненькой жилета...», «Сосновой рощицы закон...», 1936), есть в них река Цна и «снегом пышущий Тамбов» (1, 212) — впечатления от пребывания в тамбовском санатории зимой того же года («Эта область в темноводье...», «Вехи дальнего обоза...», «Как подарок запоздалый...», 1936) — те места, какие Мандельштам видел тогда пе-

ред глазами. В стихах 1937 г., уже преобладает внутреннее зрение — они посвящены далекой Франции («Я молю как жалости и милости...», «Реймс-Лаон»), Греции и конкретно Криту («Кувшин», «Гончарами велик остров синий...», «Флейты греческой тэта и йота...»), Тифлису («Еще он помнит башмаков износ...»), Киеву («Как по улицам Киева-Вия...») и, конечно, Италии, представленной Рафаэлем, Данте, Леонардо да Винчи («Улыбнись, ягненок гневный...», «Небо вечера в стену влюбилось...», «Заблудился я в небе — что делать?»). И в этом размахе сказала не только жажда пространства — это было осознанное противостояние, творческое противодействие обстоятельствам, как писала в своих «Воспоминаниях» Надежда Яковлевна: «“А меня нельзя удержать на месте, — сказал О. М. — Вот я побывал контрабандой в Крыму”. Это он говорил про “Разрывы круглых бухт”<...>. “Ты и в Тифлис съездил”, — сказала я, вспомнив стихи о Тифлисе<...> Амнистировав опальные стихи “Не сравнивай, живущий несравним”, О.М. заявил: “Теперь я по крайней мере знаю, почему мне нельзя поехать в Италию”. Оказывается, его туда не пускала “ясная тоска” — “И ясная тоска меня не отпускает От молодых еще воронежских холмов К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане..” Италия по-прежнему жила у нас в доме итальянскими поэтами, архитектурными ансамблями. О.М. звал меня погулять под флорентийской крещальней, и эта прогулка радовала его не меньше, чем выход на площадку перед домом...»<sup>24</sup>.

В Воронеже Италия стала как будто еще ближе Мандельштаму из-за проекции собственной судьбы на Дантовскую, особенно это ощутимо в третьей воронежской тетради — Флоренция, «флорентийская тоска», Тоскана в ней постоянно присутствуют, но также есть и совершенно не дантовский современный Рим:

Где лягушки фонтанов, расквакавшись  
И разбрызгавшись, больше не спят  
И, однажды проснувшись, расплакавшись,  
Во всю мочь своих глоток и раковин  
Город, любящий сильным поддакивать,  
Земноводной водою кропят...

(1, 236)

В комментариях к этой строфе стихотворения «Рим» (1937) обычно пишут, что Мандельштам здесь что-то напутал: когда он был в Риме в 1910 г., там не было фонтана с лягушками<sup>25</sup>, а был и есть знаменитый фонтан «Черепахи» на площади Маттеи (вос-



петый впоследствии Бродским), и Мандельштам то ли его имел в виду, то ли фонтан с лягушками в Милане<sup>26</sup>. Между тем простое объяснение находим у Натальи Штемпель в фотоальбоме «Осип Эмильевич Мандельштам в Воронеже», составленном ею совместно с В.Л.Гординым: «Мы с Осипом Эмильевичем часто бывали в Кольцовском сквере. Сидели на скамейке, слушали шум фонтана, читали стихи. Каменные лягушки фонтана попали в стихотворение “Рим”<...> Лягушки воронежского фонтана и Рим! Но эта ассоциация не была случайной для поэта»<sup>27</sup> — и дальше Наталья Евгеньевна ссылается на Надежду Яковлевну, на приведенную выше цитату, но и в собственных ее «Воспоминаниях» есть похожее свидетельство: «...мы гуляли по проспекту Революции, Осип Эмильевич читал стихи, небо было высоким и синим, всё благоухало. Мы сели на мраморные ступеньки нового, помпезного здания обкома партии, потом пошли вдоль Кольцовского сквера. У меня было непередаваемое ощущение какой-то внутренней свободы: все повседневные обязанности, заботы, огорчения и радости отступили, их не существовало. Мне казалось, что мы в Италии, и ослепительный весенний день усиливал это ощущение. Да, так можно себя чувствовать только в совсем чужом, но прекрасном городе, где ты ни с кем и ни с чем не связан. Я робко сказала об этом Осипу Эмильевичу. К моему удивлению, он ответил, что у него такое же ощущение»<sup>28</sup>. Мандельштам почти физически себя чувствовал в Италии, и это передавалось окружающим.

В альбоме Штемпель и Гордина есть фотография воронежского фонтана с «каменными лягушками» — это был типовой советский проект, скульптурная группа по мотивам «Краденого солнца» Корнея Чуковского: в центре — крокодил с раскрытой пастью, вокруг него — танцующие девочки и мальчики, а в воде — фонтанирующие каменные лягушки. Такие фонтаны с небольшими вариациями были установлены в середине 1930-х гг. в Днепропетровске, Харькове, Казани, Сталинграде — и в Воронеже, в Кольцовском сквере. В стихотворении Мандельштама живые «квакуши», которые упоминаются и в других его воронежских стихах и в воспоминаниях Штемпель, сливаются с каменными лягушками фонтана, но этот местный образ оказывается транспарентным — сквозь него просвечивает и постепенно его замещает образ другого города с другими фонтанами — более древними, прекрасными. В середине этой строфы случается какое-то внезапное превращение («однажды проснувшись, рас-

плакавшись») и дальше происходит то, что сам Мандельштам обозначил кинематографическим термином «наплыв» — в «Разговоре о Данте» он писал: «...надо приуготовить пространство для наплывов, надо снять катаракту с жесткого зрения, надо позаботиться о том, чтобы щедрость изливающейся поэтической материи не протекла между пальцами, не ушла в пустое сито» (2, 195). Казалось бы, сам он провоцирует нас на то, чтобы связать этот поэтический прием с искусством кино. Л.Г.Панова в книге о времени и пространстве в поэзии Мандельштама пишет: «Некоторые стихотворения построены не по принципу “статической” живописи, а по принципу “движущейся” живописи, которой и является кинематограф в самых лучших своих проявлениях. Также от кинематографа поэзия Мандельштама, вероятно, берет резкую смену планов: картина подается то общим планом, то через набор деталей, крупным планом»<sup>29</sup>. Однако Мандельштам сформулировал существенную разницу между кино и такой поэтикой, которая ему была близка: «Между тем современное кино с его метаморфозой ленточного глиста оборачивается злейшей пародией на орудийность поэтической речи, потому что кадры движутся в нем без борьбы и только сменяют друг друга» («Разговор о Данте» — 2. 156). Да, динамизм — отличительное свойство поэтического пространства у Мандельштама, но ему самому свойственна та нелинейная, сложная, живая динамика, которую он усмотрел у Данте и описал в образах лодочников, перепрыгивающих с джонки на джонку, множественных маятников Фуко и летательных аппаратов, порождающих на лету другие такие же. *Нелинейность* — важное слово для нашей темы, его поэт применил к себе в одном из воронежских стихотворений: «Мало в нем было линейного» («Это какая улица?», 1935); понятно, что здесь обыгрывается название улицы, на которой он жил в Воронеже, но не зря ведь обыгрывается. По Мандельштаму, поэтическая речь нелинейна и в этом качестве противопоставлена кинематографу — Надежда Яковлевна дала пояснение к этому высказыванию: «...у него был как бы положительный ряд и отрицательный. К положительному ряду относятся: гроза, событие, кристаллообразование... Он применял эти понятия и к истории, и к искусству, а даже к становлению человеческого характера. Отрицательный ряд — все виды механического движения: бег часовой стрелки, развитие, прогресс. Сюда можно прибавить смелую кинокадров, которую в “Разговоре о Данте” он сравнивает с “метаморфозой ленточного глиста”»<sup>30</sup>.

То, что происходит в стихах Мандельштама, можно отнести к разряду «событий» — в стихе что-то случается, как в первой строфе «Рима», один образ вдруг начинает просвечивать, мерцать сквозь другой, происходит не смена кадров, а наплыв и заполнение одного пространства другим. Эта способность видеть и показывать одно сквозь другое была у Мандельштама всегда — напомним стихотворение 1914 г. «На площадь выбежав, свободен...», где сквозь Петербург и Казанский собор просвечивает Рим и Собор святого Петра, или стихотворение 1919 года «В хрустальном омуте какая крутизна!..», где Сиенские горы просвечивают сквозь Коктебельский пейзаж. Но если в этих стихах все-таки преобладает зримое, то в воронежской лирике воображаемое растворяет зримое и оттесняет его на дальний план, как в «Риме» или в этом, например, стихотворении 1936 г.:

Нынче день какой-то желторотый —  
Не могу его понять —  
И глядят приморские ворота  
В якорях, в туманах на меня...  
  
Тихий, тихий по воде линиялой  
Ход военных кораблей,  
И каналов узкие пеналы  
Подо льдом еще черней.

(1, 209–210)

Первые две строки — впечатление настоящего момента, понятное в контексте параллельного «щеглиного» цикла с его желтым цветом; «“день желторотый” — птичье сравнение», — уточняет Надежда Яковлевна; она же пишет: «Желтый туман вызвал реминисценцию Ленинграда. О.М. сказал: “Блок бы позавидовал”, — вероятно, вспомнив: “Когда кильватерной колонной вошли военные суда”»<sup>31</sup>, к этому надо напомнить о желтом цвете в петербургских стихах и Блока, и самого Мандельштама. М.Л.Гаспаров предполагает, что стихотворение могло быть написано «по журнальной фотографии»<sup>32</sup>. Так или иначе, от непосредственного впечатления вдруг происходит в стихах необъявленный переход в другое пространство, но настоящее время сохраняется — это не воспоминание, это видение сквозь. Мы вместе с автором оказываемся в другой реальности, а вернее, две реальности сливаются — желторотый воронежский день и сквозь него реально проступивший и вышедший на первый план день петербургский. Если не с кино, то можно сравнить это с фотографией, сделан-

ной по старинке и по ошибке: два снимка на один кадр, с той разницей, что изображение не статично — в нем есть замедленное движение. Связь между двумя планами — нелинейная, это не «ленточный глист», не монтаж, границ между кадрами нет, изображение объемно и внутри себя динамично.

Таким же наплывом организовано пространство в воронежском стихотворении «Обороняет сон мою донскую сонь...» (1937) — сквозь «донскую сонь» проступает картинка Красной площади и танкового парада на ней — поэт так хорошо, так явно видит все это, что может сравнить танки с черепахами, и снова в поле его зрения попадает не только Москва, но и страна и вся земля. Здесь мотивация перехода из реального пространства в открытое воображаемое — чисто словесная, это первое слово «обороняет», вводящее военную тематику и содержащее в себе, в своей внутренней форме, танковую броню, или «бронь».

Мандельштам очень интересовала «орудийность поэтической речи», он анализировал и описывал «искусство как прием», изучал поэзию как профессиональный филолог и говорил, что поэты и филологи делают «общее дело»<sup>33</sup>. Свои приемы работы с пространством он сам назвал точными словами — точка, дуга, наплыв — мы лишь прошли с его подсказками по воронежским стихам. Прошли и увидели, надеюсь, что поэзия не отражает, а создает — новые смыслы, новые свои миры. Эти миры не выдуманы, они обладают собственной реальностью, своим временем и пространством, рождаются внутренним опытом и глубинно связаны с судьбой поэта.

<sup>1</sup> Ахматова Анна. Листки из дневника // Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 216.

<sup>2</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 169.

<sup>3</sup> Осип Мандельштам в Воронеже: Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. М., 2008. С. 135.

<sup>4</sup> Ахматова Анна. Листки из дневника // Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 2. С. 210.

<sup>5</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 241.

<sup>6</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 203

<sup>7</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 241.

<sup>8</sup> Там же. С. 168.

- <sup>9</sup> Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995 (Библиотека поэта). С. 53–54.
- <sup>10</sup> «Таинственная карта» — из стихотворения «Европа» (1914–1978).
- <sup>11</sup> Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 196.
- <sup>12</sup> Бочаров С.Г. Праздник жизни и путь жизни. Сотый май и тридцать лет. Кубок жизни и клейкие листочки // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 194.
- <sup>13</sup> Лотман Ю.М. Роман Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. Л., 1980. С. 253–254.
- <sup>14</sup> Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. С. 196
- <sup>15</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 67.
- <sup>16</sup> Мандельштам Осип. Камень. Л., 1990. С. 220.
- <sup>17</sup> Подробности см.: Кац Б.А. В сторону музыки. Из музыковедческих примечаний к стихам О.Э.Мандельштама // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 72–74.
- <sup>18</sup> Сендерович С.Я. Фигура сокрытия. Избранные работы. В 2 т. Т. 1. М., 2012. С. 397–400.
- <sup>19</sup> Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф.М.Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. Изд. 3-е. СПб., 1906. С. 106–107.
- <sup>20</sup> Другое мнение об источнике этого образа см.: Жолковский А.К. Клавишные прогулки без подорожной: «Не сравнивай: живущий несравним» — <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib135.htm>
- <sup>21</sup> Жолковский А.К. Клавишные прогулки без подорожной: «Не сравнивай: живущий несравним» // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005 — <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib135.htm>.
- <sup>22</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 167–168.
- <sup>23</sup> Там же. С. 211.
- <sup>24</sup> Там же. С. 240–241.
- <sup>25</sup> Квартал Коппед с фонтаном «Лягушки» на площади Минчо появился в Риме в 1916–1926 гг, Мандельштам его видеть не мог.
- <sup>26</sup> Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. Т. 1. С. 567 (комм. П.М.Нерлера); Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 810 (комм. М.Л.Гаспарова).
- <sup>27</sup> Осип Мандельштам в Воронеже. Воспоминания. Фотоальбом. Стихи. С. 176.
- <sup>28</sup> «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж, 2008. С. 44.
- <sup>29</sup> Панова Л.Г. «Мир», «пространство», «время» в поэзии Осипа Мандельштама. М., 2003. С. 215.
- <sup>30</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 297.
- <sup>31</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 372.
- <sup>32</sup> Мандельштам О.Э. Стихотворения. Проза. С. 799 (комм.).
- <sup>33</sup> См. об этом: Тоддес Е.А. Мандельштам и опоязовская филология // Тыняновский сборник. Вторые Тыняновские чтения. Рига, 1986. С. 98.

## ЯСНАЯ ДОГАДКА

Речь пойдет об последнем воронежском стихотворении Мандельштама, написанном 4 мая 1937 г., — в ряде изданий оно печатается с условно-редакторским названием «Стихи к Н.Штемпель»:

### I

К пустой земле невольно припадая,  
Неравномерной сладкою походкой  
Она идет — чуть-чуть опережая  
Подругу быструю и юношу-погодка.  
Ее влечет стесненная свобода  
Одушевляющего недостатка,  
И, может статься, ясная догадка\*  
В ее походке хочет задержаться —  
О том, что эта вешняя погода  
Для нас — праматерь гробового свода  
И это будет вечно начинаться.

### II

Есть женщины, сырой земле родные,  
И каждый шаг их — гулкое рыданье,  
Сопровождать воскресших и впервые  
Приветствовать умерших — их призванье.  
И ласки требовать от них преступно,  
И расставаться с ними непосильно.  
Сегодня — ангел, завтра — червь могильный,  
А послезавтра — только очертанье...  
Что было — поступь — станет недоступно...  
Цветы бессмертны. Небо целокупно.  
И все, что будет, — только обещанье.

*4 мая 1937 (1, 243–244)*

---

\* Вариант автографа: «И кажется, что ясная догадка...»

Это стихотворение, кажется, доступно непосредственному восприятию, в целом понятно и не содержит темных деталей, требующих специального комментария. От мандельштамовских стихов, подлежащих дешифровке (как, например, некоторые из «Восьмистиший»), его отличает простота и прозрачность. Но при более глубоком вхождении в текст, при попытках уловить смысловые связи ощущение простоты и прозрачности рассеивается и возникает немало вопросов. Первый и главный из них: как походка женщины связана с тайной вечной жизни? В поисках ответов нам придется выйти за рамки текста, привлечь к разговору разнородный литературный и внелитературный материал, попутно задумавшись о том, насколько результат анализа может обогатить — или разрушить? — непосредственное впечатление.

История появления «Стихов к Штемпель» известна от самой Натальи Евгеньевны — она была верной подругой Мандельштамам в годы воронежской ссылки, а позже написала свои воспоминания, в которых рассказала, в частности, как познакомила Осипа Эмильевича со своим будущим мужем и как втроем они бродили по ночному майскому Воронежу: «Мы вышли на проспект, почему-то мужчины решили выпить вина (ни тот, ни другой к нему пристрастия не имели) и начали водить меня по погребкам. Их на проспекте было много. Не успевали мы туда спуститься, как я бежала назад: нет стульев, неудобно, мрачно. Тогда они повели меня в погребок, где были столы и стулья. Это была какая-то преисподняя. Темно от табачного дыма, дышать нечем, и в этом табачном тумане пьяные физиономии. Наконец сообразили пойти в лучший воронежский ресторан “Бристоль”. Отдельных кабинетов не существовало, а в общем зале были отгорожены желтым шелком кабины. Одну из них мы заняли. Создавалась иллюзия, что мы одни. Ели испанские апельсины. Осип Эмильевич много читал стихов, был очень оживлен. Борису он сказал, что завидует Пастернаку, что у него такие почитатели. Мы проводили Осипа Эмильевича домой. Я шла впереди, они сзади, увлеченно о чем-то разговаривая. Я вспоминаю этот эпизод, чтобы рассказать, как возникло стихотворение “К пустой земле невольно припадая...” Но этому предшествовал еще один разговор.

Незадолго до нашего “путешествия” по кабачкам я зашла к Осипу Эмильевичу и сказала, что мне по делу надо побывать у Туси, моей приятельницы и сослуживицы. Осип Эмильевич пошел со мной. На обратном пути он меня спросил: “Туся не видит одним глазом?”

Я ответила, что не знаю, что никогда на эту тему с ней не говорила, очевидно, не видит. “Да, — сказал Осип Эмильевич, — люди, имеющие физический недостаток, не любят об этом говорить”. Я возразила, сказав, что не замечала этого и легко говорю о своей хромоте. “Что вы, у вас прекрасная походка, я не представляю вас иначе!” — горячо воскликнул Осип Эмильевич.

На другой день после ночной прогулки я зашла из техникума к Мандельштаму. Надежда Яковлевна была в Москве. Осип Эмильевич сидел на кровати в своей обычной позе, поджав под себя ноги по-турецки и опираясь локтем на спинку. Я села на кушетку. Он был серьезен и сосредоточен. “Я написал вчера стихи”, — сказал он. И прочитал их. Я молчала. “Что это?” Я не поняла вопроса и продолжала молчать. “Это любовная лирика, — ответил он за меня. — Это лучшее, что я написал”. И протянул мне листок<...>

И я сразу вспомнила нашу прогулку втроем холодной майской ночью, разговор с Осипом Эмильевичем о Тусе и моей хромоте.

Стихи были написаны тушью на суперобложке к Баратынскому. Осип Эмильевич продолжал: “Надюша знает, что я написал эти стихи, но ей я читать их не буду. Когда умру, отправьте их как завещание в Пушкинский Дом”. И после небольшой паузы добавил: “Поцелуйте меня”. Я подошла к нему и прикоснулась губами к его лбу — он сидел как изваяние. Почему-то было очень грустно. Упоминание о смерти, а я должна пережить?! Неужели это прощальные стихи? На другой день мы зашли в Петровский сквер. Осип Эмильевич был весел, я сказала, что не могу разобрать во вчерашнем стихотворении ни единого слова. Он написал мне тут же эти стихи по памяти разборчиво карандашом на листке из ученической тетради. Когда я приехала в Москву в марте 1975 года и прочла Надежде Яковлевне эту рукопись, она сказала: “Наташа, вы о своих стихах не всё сказали, неполно, это не прощальные стихи. Ося возлагал на вас большие надежды”. И она повторила строчки: “Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших — их призванье...”<sup>1</sup>.

В двух первых эпизодах, рассказанных Н.Е.Штемпель, ничто не предвещает таких стихов: разговор о физических недостатках, бестолковая пробежка по ночным кабачкам, внешние, случайные, совсем не яркие впечатления — казалось бы, как они связаны с текстом? Но, очевидно, как-то связаны, и Н.Е.Штемпель, ответственный и правдивый мемуарист, считает нужным при-



помнить все это, а в третьем эпизоде она фиксирует самосвидетельство Мандельштама: это стихотворение любовное (что не очевидно), лучшее из всего им написанного и завещательное, но завещание адресовано не одной женщине, не близким, а всем, раз место его в Пушкинском Доме — хранилище писательских рукописей Академии наук. Последнее — аналогия с Блоком, отсылка к его прощальным стихам «Пушкинскому Дому» (настоящему знатоку поэзии Наталье Штемпель эта отсылка, конечно, была понятна). Стихи Блока оказались у него последними и, в меру своего исторического обобщения, действительно завещательными, тогда как мандельштамовское стихотворение — «любовное», а значит интимное, и вот автор придает ему такую весомость и всеобщую значимость. Что в нем такого завещано важного, что следует воспринять и, видимо, исполнить, как исполняют последнюю волю умершего?

В самом тексте стихов к Штемпель есть движение от конкретного к общему, от внешнего и вроде незначительного к существенному, глубинному к тому окончательному нерасчленимому знанию, какое этими стихами сообщается и завещается. Это движение есть, но оно нелинейно — масштаб задан сразу и главная тема мерцает в первых же словах, чтобы уйти вглубь, а потом зазвучать во всю мощь. Стихи начинаются с «земли», и это — последнее упоминание земли в поэзии Мандельштама. Здесь завершается история одного из наиболее значимых его образов, в метаморфозах и оттенках которого различимы повороты личного пути. От самого раннего «люблю мою бедную землю» (1908), через «я земле не поклонился» (1914), от той условной земли, которая, как сама реальность, стоит «десяти небес» (1918) Мандельштам в 1935–1937 гг. пришел, приблизился вплотную к воронежскому чернозему, в нем впервые «почувствовал всю силу земли, несущую жизнь, и приветствовал эту землю: “Ну здравствуй, чернозем: будь мужествен, глаза ст...”»<sup>2</sup>; и одновременно в образе той же земли он переживал тогда и реальность смерти: «Да я лежу в земле, губами шевеля...» (1935)<sup>3</sup>. «Пустая земля» — это прежде всего земля первого дня творения («Земля же была безвидна и пуста» — Быт 1: 1), но в то же время и земля могильная — аналог пустого гроба. Так уже в первом стихе слышится весть о воскресении, предвещающая тему смерти (характерная для Мандельштама нераздельность ветхозаветной и новозаветной образности), и так построено все стихотворение, обе его части — весь текст состоит из антиномий, оксюморонов,

парадоксов, но все предъявленные противоречия заранее сняты. Этот структурно-семантический принцип снятых противоречий и есть содержательная основа стихов к Штемпель.

Предметом описания в первой части становится «неравномерная, сладкая походка», и это единственная черта внешнего облика женщины, отмеченная в стихотворении. Она хромает, а потому невольно припадает к земле и в то же время оказывается легче и быстрее своих быстрых и легких спутников, «ее влечет стесненная свобода» — казалось бы, должно быть наоборот, но именно стесненность дает ей свободу движения, а недостаток не угнетает, а одушевляет ее. Станным образом в этой иноходи невольная тяга к земле преодолевается, побеждается одушевленным и свободным движением, почти полетом. Этот зримый образ что-то подсказывает поэту — в необычной походке женщины проступает и фиксируется, «хочет задержаться» что-то существенное. Само сочетание «ясная догадка» содержит в себе если не парадокс, то вопрос — ведь догадка предполагает неясность, смутность, недостоверность интуиции. Но мандельштамовская «ясность» — особого рода, это больше, чем четкость, определенность, внятность — больше или что-то другое. В воронежских стихах 1937 г. Мандельштам работает с этим корнем, вживается в его смысл, выявляет его внутреннюю форму: «И ясная тоска меня не отпускает / От молодых еще воронежских холмов / К всечеловеческим, яснеющим в Тоскане» («Не сравнивай: живущий несравним» — 1, 236); «Развивается череп от жизни / Во весь лоб — от виска до виска, — Чистотой своих швов он дразнит себя, / Понимающим куполом яснится...», «Ясность ясеневая, зоркость яворовая / Чуть-чуть красная мчится в свой дом...» («Стихи о неизвестном солдате» — 1. 230) — во всех этих случаях слова с корнем «ясн» несут сильный акцент и занимают в стихах ключевое место. Определить их общее смысловое поле и общий контекст не просто, но так или иначе они связаны с видением дали, с чистотой зрения, зоркостью, пониманием, с выходом за пределы отдельной человеческой жизни, с прозрением чего-то, эту жизнь превышающего<sup>4</sup>. При этом «ясная тоска» («оксюморонная вариация на тему “ясности”»<sup>5</sup>) восходит к пушкинскому «печаль моя светла»<sup>6</sup> и обогащена пушкинским ощущением покоя, умиротворенности, примиренности. Так и в «ясной догадке» по существу нет противоречия, если посмотреть на это сочетание в воронежском лирическом контексте. Выбивается из контекста лишь один случай «ясности», именно тот, где «ясной» названа сама

Наталья Штемпель, — стихотворение «Клейкой клятвой липнут почки...», написанное в связи с известием о ее скором замужестве: «Все ее торопят часто: / — Ясная Наташа, / Выходи, за наше счастье, / За здоровье наше!» (1, 243). Эти куплеты — ироническая имитация народной свадебной песни, и определение «ясная» поддерживает их псевдофольклорный стиль. С другой стороны, оно отвечает внешнему облику Натальи Штемпель, донесенному фотографиями тех лет, — высокий чистый, действительно «ясный» лоб в сочетании с общей округлостью черт каким-то образом соотносится с «понимающим куполом», который «яснится», и с «всечеловеческими холмами», «яснеющими в Тоскане».

Шуточные «свадебные» куплеты о «ясной Наташе» Мандельштам приложил к письму уехавшей в Москву жене — оно написано в тот же день, 2 мая 1937 г.: «Мне кажется, что мы должны перестать ждать. Эта способность у нас иссякла. Все, что угодно, кроме ожидания. Нам с тобой ничего не страшно. (Свет зажегся.) Мы вместе бесконечно, и это до такой степени растет, так грозно растет и так явно, что не боится ничего. Целую тебя, мой вечный и ясный друг» (3, 566). Эти простые уверенные слова содержат то эмоционально-смысловое зерно, которое через два дня прорастет в стихах о «ясной догадке». Бесстрашное спокойствие перед неизвестным будущим, перед возможной гибелью, которая здесь не названа прямо, но о которой так много говорили и думали в предворонежские и воронежские годы, вера, воля и мысль, прорывающие ткань повседневности («свет зажегся» относится к «отсыхающему» электричеству), уверенность в женщине, с которой поэт «вместе бесконечно» — бесконечно во времени и бесконечно в смысле абсолютной близости — все это прямо предваряет интересующие нас стихи. Можно сказать, что «ясная догадка» мерцает уже в этом письме. И, наконец, слова «ясный» и «вечный», относимые здесь к жене, тоже поставлены рядом — почти как синонимы.

Так что не стоит однозначно привязывать стихи о «ясной догадке» к личности Натальи Штемпель и к рассказанным ею эпизодам. Строго говоря, редакторское название «Стихи к Н.Штемпель» неверно — стихотворение ведь не обращено к Наталье Евгеньевне. Женщина-героиня в первой строфе обозначена местоимением третьего лица — «она идет», «ее влечет», во второй же части она растворяется в числе неких «женщин» особого призывания. «Ясная догадка» связана с ее особенной, «неравномер-

ной сладкою походкой», но смысл «догадки» далеко выходит за рамки одной судьбы.

Поэт прочитывает женскую походку как намекающий текст: «О том, что эта вешняя погода / Для нас праматерь гробового свода / И это будет вечно начинаться»<sup>7</sup>. Двойственность походки определяет и двойственность догадки: в припадании-полете явлена зримо приговоренность человека к земле, к смерти и одновременно его призванность к вечному движению, вечной жизни. Догадка состоит в неотделимости одного от другого: смерть зарождается внутри жизни, укоренена в ней, но она же есть и залог неперемного воскресения для всех: никакого трагизма в этом нет, эти две составляющих в догадке уравновешены, противоречие между ними снято, смерть не противопоставлена жизни, а рождается из нее, чтобы снова обратиться жизнью. Слово «праматерь» поддерживает тему земли и переключает конкретную поэтическую картинку в архаично-мифологический план.

«Вешняя погода» — «праматерь гробового свода»... Традиционно в русской поэзии со смертью связываются образы осени (Пушкин, Тютчев), но у Мандельштама еще и в ранних стихах именно весна описана как предвестие смерти: «Мне холодно. Прозрачная весна / В зеленый пух Петрополь одевает, / Но, как медуза, невская волна / Мне отвращенье легкое внушает» (1, 92) — весна дает новую жизнь Петрополю («зеленый пух»), но она же и сама несет в себе смерть («прозрачная весна»), и Петрополь заражает своей смертоносной «прозрачностью»: «В Петрополе прозрачном мы умрем...»<sup>8</sup> И неслучайно в этих стихах 1916 г. о весне и смерти Мандельштам цитирует пушкинские стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», столь значимые в семантической структуре стихов о «ясной догадке»: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем / И каждый час нам смертная година» — ср. у Пушкина: «День каждый, каждую годину / Привык я думой провождать, / Грядущей смерти годовщину / Меж их стараясь угадать». В воронежской элегии о «ясной догадке» пушкинские стансы как будто собраны в фокус двух завершающих стихов первой части: «Для нас — праматерь гробового свода / И это будет вечно начинаться» — здесь сведены стих «Мы все сойдем под вечны своды» из второй строфы и финальная строфа: «И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть / И равнодушная природа / Красною вечною сиять»<sup>9</sup>, но, цитируя Пушкина дословно, Мандельштам на самом деле не вторит ему, а откликается совсем другим видением засмертной судьбы.

Лирический сюжет пушкинских стансов тоже задан движением, ходьбой, но это пути самого поэта: «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ль во многолюдный храм...»; физическому его движению следует и мысль о том, что путь жизни ведет ко «гробовому входу», за которым будет «играть» чья-то другая «младая жизнь». Пушкинская мысль о человеке остается во власти времени, настоящего и будущего, а к вечности имеет отношение лишь природа с ее красотой. Смерть естественным образом присутствует повсюду, мысль о ней привычна и не сопряжена с тревогой или страхом, вопрос только в том, где и когда она настигнет человека. Роль завещания играет скромное пожелание о месте захоронения «бесчувственного тела».

Там, где у Пушкина жизнь кончается, у Мандельштам все «будет вечно начинаться» — в этой оксюморонной формуле снимается противопоставление временного и вечного, временное поглощается вечным, растворяется в нем. Смолоду свойственное Мандельштаму циклическое представление о времени<sup>10</sup> здесь перерастает в знание о вечном начале человеческой жизни<sup>11</sup>. У Пушкина мысли о превращении конкретного живущего человека в «бесчувственное тело» предъявлены от первого лица, как результат личного интеллектуально усилия и опыта («я мыслю», «я думаю», «привык я думой провождать»); у Мандельштама знание о вечном начале жизни имперсонально и существует объективно — не поэт догадывается о чем-то, а «ясная догадка» сама приходит к нему и «хочет задержаться». В пушкинском стихотворении субъект речи, поэт, предстает активно действующим и мыслящим, местоимение *я* употреблено в нем семь раз, но по мере развития лирического сюжета личное *я* постепенно размывается — когда речь заходит об «охладелем прахе» и «бесчувственном теле», *я* переходит в страдательную форму («мне всё б хотелось почивать») и совсем исчезает в последней строфе, уступая место другой, «младой» жизни. В мандельштамовских стихах лирическое *я* изначально отсутствует, в конце первой части появляется собирательное *нас* («для нас — праматерь гробового свода») — «ясная догадка» проступает в женской походке как надличностное знание о человеке вообще. Во второй части нет ни *я*, ни *нас*, субъект речи себя не обнаруживает местоимениями первого лица, речь идет не о его субъективно-лирическом переживании, а о состоянии мира — от конкретного зрительного образа, от любования «сладкою походкой» единственной женщины поэт выходит в область предельных обобщений.

Но прежде чем говорить о них, укажем на еще один подтекст формулы «вечного начала» — гипотетический, в отличие от несомненного пушкинского. Стих «И это будет вечно начинаться» может быть откликом — сознательным или бессознательным — на «формулу смерти» в концовке стихотворения Николая Гумилева «За гробом» (1907, вошло в сборник «Романтические цветы»). У Гумилева любовная и смертная тема совмещаются в мрачном прочтении: «...И когда упав в твою гробницу, / Ты загрезишь о небесном храме, / Ты увидишь пред собой блудницу / С острыми жемчужными зубами. / Сладко будет ей к тебе прикинуться, / Целовать со злобой бесконечной. / Ты не сможешь двинуться и крикнуть... / Это все. *И это будет вечно*» (курсив наш — И.С.)<sup>12</sup>. Загробной, подземной («под землей есть тайная пещера»), застывшей, черно-гротескной «вечности» Гумилева Мандельштам отвечает мыслью о вечно начинающейся жизни — она получает развитие во второй части элегии.

Мандельштам недаром в обоих автографах отчетливо отделил одну часть от другой, обозначив их цифрами, — вторая половина стихотворения (как и в «Петрополе», уже упомянутом) разворачивается за чертой земной жизни. Содержательной двухчастности завещательной элегии соответствует ее уникальная формальная структура: она состоит из двух строф, аналогов которым у Мандельштама не находим, да и вообще в русской поэзии не удастся их найти. Это одиннадцатистишие причудливой рифмовки, очень связанные — не только концевой рифмой, но и другими типами рифменных созвучий, при этом концевые рифмы — только женские. Одиннадцатистишие — редкая строфическая форма, в русской поэзии ее любил и разрабатывал Лермонтов главным образом в больших повествовательных формах («Сказка для детей», «Сашка»)<sup>13</sup>, но Мандельштам не следует лермонтовской модели — рифменный рисунок у него совсем другой. Лермонтовская строфа родственна октаве, в частности — пушкинской, которую Лермонтов раскрыл, расширил до 11 стихов, разнообразив рифмовку, но сохранив чередование мужских и женских рифм, принцип альтернанса. У Мандельштама этот принцип не соблюдается.

По мнению В.Е.Холшевникова, строфы с нечетным количеством стихов отличаются «особым характером<...> Они несимметричны, это “беспокойные” строфы»<sup>14</sup>. В целом, наверное, так, но две строфы мандельштамовского стихотворения, напротив, несут в себе глубокий покой, и в немалой степени за счет того,

что все рифмы в них — женские. (Вообще для Мандельштама сплошные женские рифмы не так уж редки, но в такой длинной строфе, или строфоиде, они больше у него не встречаются.) Отсюда — мягкость звучания, единообразие нисходящей интонации, некоторая размытость внутренней стиховой структуры<sup>15</sup>. Протяженные рифменные цепи (ababcddesse, ababcddbcсb), обогащенные дополнительными созвучиями (*погодка — свобода — догадка — погода; родные — рыданье; впервые — призванье — преступно*) обеспечивают цельность каждой из двух строф, четко разделенных, но глубинно связанных друг с другом. Уравновешенность свобода сочетаются в таком устройении стиха, как и во всем образном строе элегии.

Шаг от первой ко второй части — это выход из конкретного эпизода и вообще из времени в область вневременных, бытийных смыслов. Осторожное, неуверенное приближение к «ясной догадке» («может случиться», вариант: «кажется») сменяется твердой поступью стиха, четкостью проступившего знания; описание переходит в цепь утверждений. «Есть женщины, сырой земле родные...» — верно замечено, что этот стих звучит по-тютчевски онтологично<sup>16</sup>, сама его синтаксическая конструкция содержит в себе «семантику бытия»<sup>17</sup>. Обобщение, как ни странно, касается самой героини, обладательницы «сладкой походки» — она оказывается не единственной, как можно было бы ожидать в «любовой лирике» («тобой, одной тобой»), а одной из женщин, прикосновенных к тайне смерти и воскресения (вспомним синхронное письмо к жене — «вечному и ясному другу»). Надежда Яковлевна воспринимала эти стихи конкретно и не вполне точно: «Он просит Наташу оплакать его мертвым и приветствовать — воскресшего»<sup>18</sup> — сказано без учета больших мифопоэтических, религиозных и литературных пластов, создающих смысловой объем этого текста.

Путь к его смыслу открывается неожиданным образом при посредстве Достоевского (и при этом мимо Достоевского): в сочетании с темой хромоты стих «Есть женщины, сырой земле родные...» текстуально восходит к словам «хромоножки» Марьи Тимофеевны Лебядкиной из романа Достоевского «Бесы (глава 4, «Хромоножка»): «А тем временем и шепни мне, из церкви выходя, одна наша старица, на покаянии у нас жила за пророчество: “Богородица что есть, как мнишь?” “Великая мать, отвечаю, упование рода человеческого”. “Так, говорит, Богородица — великая мать сыра земля есть, и великая в том для человека заклю-

чается радость. И всякая тоска земная и всякая слеза земная — радость нам есть; а как напоишь слезами своими под собой землю на пол-аршина в глубину, то тотчас же о всем и возрадуешься. И никакой, никакой, говорит, горести твоей больше не будет, таково, говорит, есть пророчество». Запало мне тогда это слово. Стала я с тех пор на молитве, творя земной поклон, каждый раз землю целовать, сама целую и плачу»<sup>19</sup>.

За приведенным отрывком стоит множество возможных источников — это и святоотеческая литература, и ряд богослужебных текстов, в которых встречается прямое отождествление Богородицы с матерью-землей<sup>20</sup>, и русские духовные стихи, отразившие народные представления о связи сил небесных с силами земными. Исследуя тему матери-земли как средоточия русской народной веры, Георгий Федотов писал в книге о духовных стихах: «Певец не доходит до отождествления Богородицы с матерью землей и кровной матерью человека. Но он недвусмысленно указывает на их сродство:

Первая мать — Пресвятая Богородица,  
Вторая мать — сыра земля,  
Третья мать — кая скорбь приняла»<sup>21</sup>.

Но Мандельштам в своей воронежской любовной элегии откликается не на эти источники и не прямо на роман Достоевского<sup>22</sup> — скорее всего, он вспоминает более близкие к нему по времени религиозно-философские сочинения начала века, которым Достоевский дал повод и в которых тема родства Богородицы и матери-земли соединилась с новыми идеями христианского возрождения. Следуя хронологии, назовем в первую очередь статью Вячеслава Иванова «Достоевский и роман-трагедия», вошедшую в сборник «Борозды и межи» (М., 1916), но прежде обнародованную в виде публичной лекции и опубликованную в «Русской мысли» (1911), — там он приводит слова хромоножки о Богородице и сырой земле, в которых она «разоблачает перед нами, своим детским языком, в символах своего ясновидения, неизреченные правды», и говорит о «женской душе» Хромоножки, «отразившей в себе, как в зеркале, душу великой Матери-Сырой-Земли»<sup>23</sup>. Но, при всем внимании Мандельштама к Иванову, все-таки кажется, что более сильный след в его памяти могла оставить другая статья — «Русская трагедия» Сергея Булгакова, опубликованная в «Русской мысли» в 1914 г. и включенная впоследствии в его сборник «Тихие думы» (1918). Она напи-



сана на основе доклада 2 февраля 1914 г. в Московском Религиозно-философском обществе, вызванного инсценировкой «Бесов» на сцене МХТ (1913), и образ Лебядкиной с ее словами о Богородице и сырой земле прокомментирован в этой статье подробно, ярко и поэтично:

«Хромоножка — ясновидяща, она из рода сивилл, которые читают в книге судеб с закрытыми глазами. <...> Ее охраняет от злых чар покров чистой женственности; это не дурная, бесплодная, ведовская женственность колдуньи, но исполненная воли к материнству и в девственности своей не желающая бесплодия — отблеск света “Девы и Матери”. <...> Однако зрячесть Хромоножки сильно напоминает то, что на теософическом языке зовется астральным ясновидением и существенно отличается от религиозного вдохновения. <...>Этому излюбленному созданию своей музы, этой возлюбленной дочери Матери Земли Достоевский влагает в уста самые сокровенные, самые значительные, самые пророчесственные свои мысли. Мало найдется в мировой литературе огненосных слов, которые созвучны были бы этой, нездешней музыкой обвеянной, речи.

<...>Хромоножка пронизана нездешними лучами, ей слышны нездешние голоса<...> Она праведна и свята, но лишь естественной святостью Матери Земли, ее природной мистикой, живет от “слов, написанных в сердцах язычников”, и еще не родилась к христианству. Конечно, Хромоножка, уже как носительница Вечной Женственности, всем существом своим вырастает в Церковь, есть одна из Ее человеческих ипостасей, однако лишь в природном Ее аспекте, в качестве Души Мира, Матери-Земли, “богоматери”, но еще не Богоматери. В образе Хромоножки таится величайшее прозрение Достоевского в Вечную Женственность, хотя и безликую.

<...>Она хорошо знает святость земли, для нее “Бог и природа одно”, но она еще не знает того Бога, который преклонил небеса и воплотился в Совершенного Человека, чтобы соединить в себе божеское и человеческое, и Бога, и природу, потому что они — одно, но вместе с тем и не одно. И на Голгофе, вместе с последним вздохом Распятого, “умер великий Пан”, чтобы уже не воскреснуть, и сокрушились чары естественной благодати, новый завет отменил и поглотил ветхий — и ветхий закон, и ветхую природу»<sup>24</sup>.

Независимо от того, насколько Манделъштам солидаризировался с таким взглядом на героиню «Бесов», и тем более незави-

симо от того, имеют ли описанные черты Хромоножки хоть какое-то отношение к реальной мандельштамовской героине, эти «огненосные» слова должны учитываться при анализе мотивов воронежской элегии. «Ясновидение», «покров чистой женственности», праведность и святость женщины как «святость Матери Земли» — вряд ли Мандельштам все это помнил дословно, но пропустить эти мысли и всю дискуссию 1913–1914 гг. вокруг Хромоножки он тоже вряд ли мог. На доклад Булгакова тогда откликнулся Вячеслав Иванов — его ответная речь легла в основу статьи «Экскурс. Основной миф в романе “Бесы”», опубликованной в том же апрельском номере «Русской мысли» за 1914 год. Продолжив тему Вечной Женственности у Достоевского, Иванов возражал Булгакову относительно Хромоножки, настаивая на христианском значении образа: «она не просто “медиум” Матери-Земли <...>, но и символ ее; она представляет в мифе Душу Земли русской», она ждет «самого Князя Славы»<sup>25</sup>. Эти тонкости и различия философско-религиозных толкований сами по себе существенны, но для воссоздания контекста мандельштамовских стихов важны не они, а сгущение и акцентуация идей собирательной женственности в ее связи с землей; важен и богородичный отсвет женского образа, возникающий в кругу этих ассоциаций и источников. На этом фоне дальнейшее развитие евангельских мотивов в воронежской элегии кажется неслучайным.

Для полноты контекста добавим, что тема целования земли, слияния с ней звучит еще в одном стихотворении Мандельштама, вдохновленном Натальей Штемпель и написанном в те же воронежские весенние дни после совместной прогулки в Ботаническом саду: «Я к губам подношу эту зелень — / Эту клейкую клятву листов — / Эту клятвопреступную землю: / Мать подснежников, кленов, дубков» (1, 241). Земля-мать тут явно замещает женщину, герой целует ее и в нее врастает, «подчиняясь смиренным корням». (Достоевский в этих стихах тоже присутствует — в образе клейкой зелени, идущей от Пушкина к «Братьям Карамазовым»<sup>26</sup>.)

Связь женщин с землей у Мандельштама означена словом, важным в его поэтическом словаре и еще более важным и сверхчастым в словаре эпистолярном: *родные*. Из поэтических примеров вспоминаются прежде всего «блаженных жен родные очи» и «родные руки» («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920), а из стихов, близких по времени — «Народу нужен стих, таинственно-родной, /Чтоб от него он вечно просыпался...» («Я нынче

в паутине световой...», 1937, 1, 220); «вечно просыпался» соотносится с «вечно начинаться» и одновременно — с пушкинскими представлениями о роли поэзии: «не оживит вас лиры глас»). Что же касается примеров эпистолярных, то практически ни одно письмо Мандельштама к жене и, в частности, письма весенних дней 1937 г., не обходится без слов *родная, родной, родненькая, родненький*. Слова от этого корня фиксируют предельную телеснодуховную близость, глубинное единство, и здесь, в элегии, это не просто возникшая связь, но изначальная соприродность женщины и земли, причастность к тайне рождения, смерти и вечно обновляющейся жизни. Но в этом стихотворении значимость слова с этим корнем усилена тем, что в нем спрятано имя героини: по латыни *natalis* означает «родной»<sup>27</sup>.

В философии русского религиозного возрождения христианское оправдание земли<sup>28</sup> встретилось с идеей Вечной Женственности, как видно из приведенных фрагментов статей С.Булгакова и Вяч. Иванова. Мандельштам мог в свое время впечатлиться этим, но его поэтическая онтология женщины не следует ничьим идеям — она укоренена в его художественном сознании и вызревала в более ранних стихах. Женщина что-то особое знает о смерти («Соломинка», 1916, вариант черновика: «Что знает женщина одна о смертном часе?»), женщина гадает об Эребе, царстве мертвых, перед разлукой или смертью («Tristia», 1918), «блаженны жен родные руки» соберут «легкий пепел» через века, как будто они бессмертны как «бессмертные цветы», здесь упомянутые («В Петербурге мы сойдемся снова», 1920). В последнем стихотворении — прямые текстуальные предвестия воронежской элегии, но интуиция бессмертия, открывающегося через искусство и любовь, здесь остается в пределах циклических представлений о времени и в пространстве античной символики.

В стихах о «ясной догадке», в первом катрене второй части эта интуиция находит выражение в евангельской теме распятия и воскресения. С пересечением границы между жизнью и смертью, совпадающей с границей между первой и второй частями, зримая сладкая походка конкретной женщины распадается на отдельные, гулко звучащие шаги женщин особого призвания. Быстрая походка изменилась, замедлилась, шаги теперь звучат гулко, так как раздаются уже не здесь, «точка зрения поэта — изпод земли»<sup>29</sup>. Шаг приравнен к рыданию — с учетом богородичного подтекста «сырой земли» это рыдание соотносится с темой оплакивания (ср. канон «Не рыдай мене мати, зряци во гробе,

<...>восстану бо и прославлюся...»<sup>30</sup>), но в первую очередь со скорбным шествием жен-мироносиц ко гробу и с плачем Марии Магдалины у пустого гроба (а также, может быть, и с плачем Хромоножки, пропитывающей своими слезами землю и обретающей в этой земле «великую радость»). В стихотворение, написанное сразу после Пасхи, входит пасхальный сюжет с резким переходом от оплакивания к торжеству. Последующие два стиха алогичны, последовательность евангельских событий в них как будто нарушена: «Сопровождать воскресших и впервые / Приветствовать умерших — их призванье». «Парадоксальные строки <...> кажутся просто ошибочно записанными»<sup>31</sup> — но оба автора отчетливо фиксируют именно это сочетание. Парадокса нет, так как событие смерти уничтожено воскресением, и в онтологическом вневременном измерении бытия царит другая логика: умерших приветствуют, потому что они воскресли — с точки зрения вечности событие смерти вторично, так что, если вернуться к поэтике, принцип снятых противоречий очевиден и здесь. Тема Марии Магдалины продолжена: это ведь она первой приветствовала умершего и воскресшего — по Иоанну и Марку, а по Матфею он явился впервые двум шедшим женщинам — Марии Магдалине и «другой Марии». Говоря об источниках, следует иметь в виду, что для Мандельштама зрительный образ зачастую был актуальнее словесного, так что и за этими стихами можно видеть собирательный сюжет и образ жен-мироносиц, известный поэту по европейской живописи и русской иконописи и не менее значимый, чем подтексты собственно книжные, словесные<sup>32</sup>.

«Впервые» — это слово, интонационно усиленное, подчеркнутое рифмой, возвращает к последнему стиху первой части, к теме вечного начала — уничтожение смерти в евангельском сюжете происходит впервые и навсегда, «и это будет вечно начинаться». «Ясная догадка» сначала «хочет задержаться» в быстрой походке подруги, затем явственно проступает в гулких рыдающих шагах жен-мироносиц; вечное начало открывается в женщине — сначала в одной конкретной живой и зримой женщине, затем в женщинах евангельских, первыми увидевших воскресшего. Для Мандельштама в этом сюжете существенна первопричастность женщины к двуединой тайне смерти и вечного рождения, но важно и другое — общая крестная судьба и общее воскресение.

Если это «любовная лирика», как сказал Наталье Штемпель Мандельштам, то в каком-то особом смысле она любовная<sup>33</sup>. М.Л.Гаспаров назвал это стихотворение «целомудренно-любов-

ным»<sup>34</sup>, а С.С.Аверинцев счел его «едва ли не самым строгим и высоким образцом любовной лирики нашего столетия»<sup>35</sup>, и действительно, оно отличается от таких открыто-чувственных мандельштамовских стихов, как «Я наравне с другими...» (1920) или «Мастерица виноватых взоров...» (1934). Мысль поэта обращена к женскому началу жизни, и в свете открывающегося знания меняется взгляд на привычные, естественные вещи: «И ласки требовать от них преступно...» — не для того они рождены и призваны. В сильном слове «преступно» высвечивается, благодаря раскрывающемуся дальше контексту («поступь», «недоступно»), его внутренняя форма, как будто речь идет о зримой черте, которую герой теперь не может переступить. В стихах 5–8 второй части женщина предстает в целостности своего двуединого телесно-духовного образа; напряжение между телесным и духовным изначально есть, но здесь же оно и снимается — расставаться с реальной, чувственно воспринимаемой женщиной «непосильно», но расставание временно, это мы уже знаем (сравним с ранним: «Кто может знать при слове — расставанье, / Какая нам разлука предстоит?» — «Tristia», 1918, 1, 104). Условно-поэтическое «ангел» и рядом «червь могильный» подключают и сталкивают контрастно две традиционные лирические темы — обожествления женщины и посмертного тления тела, причем последнюю Мандельштам доводит до предела резкости, не просто упоминая червей (как Державин или в новое время Ходасевич и Георгий Иванов), а говоря о превращении женщины, ее плоти, в могильного червя.

Последующее «очертанье» вводит и традиционную и одновременно лично-мандельштамовскую тему посмертной тени («Слепая ласточка в чертог теней вернется...», «Когда Психея-жизнь спускается к теням...», «Родная Тень в кочующих толпах...»), хотя в воронежских стихах 1937 г. тень возникает уже как знак сомнительности и зыбкости собственного бытия («Слышу, слышу ранний лед...», «Еще не умер ты, еще ты не один...» — ср. со словами из письма Ю.Н.Тынянову от 21 января 1937 г.: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень»). В стихах к Штемпель посмертное бытие обозначено даже не тенью, но «очертаньем» — еще более зыбким, чем тень, и хранящим при этом абрис, контур отбираемого смертью реального облика. Из этого облика вновь поэт выделяет походку, но теперь она воспринимается как «поступь» — в самом слове есть твердость и торжественность, но это не походка так изменилась, а взгляд на нее, изменилось отношение и видение поэта.

«Что было поступь» — станет недоступно...» — при теме смерти и расставания с женщиной слово «недоступно» нам сигнализирует вновь о пушкинском подтексте<sup>36</sup>:

Под небом голубым страны своей родной  
Она томилась, увядала...  
Увяла, наконец, и верно надо мной  
Младая тень уже летала;  
Но недоступная черта над нами есть.  
Напрасно чувство возбуждал я:  
Из равнодушных уст я слышал смерти весть  
И равнодушно ей внимал я.

При первом восприятии (а на нем зачастую и останавливается процесс проникновения в этот текст) кажется, что «недоступная черта» отделяет живых от мертвых, что событие пушкинской элегии — смерть некогда любимой женщины. Но это не так. Смерть любви — вот что герой-поэт в себе обнаруживает и что его так поражает, смерть любви, случившаяся еще до смерти возлюбленной и независимо от нее. На это откликается мандельштамовское стихотворение, откликается не прямо, но прежде чем попробовать расслышать этот отклик, обратим внимание на скопление временных наречий на малом пространстве текста: «Сегодня ангел, завтра — червь могильный,/ А послезавтра — только очертанье...» и, наконец: «Что было поступь — станет недоступно...» Станет — когда? Всегда, в неопределимой временной перспективе, разомкнутой в бесконечность.

В связи с этим хочется вспомнить дневниковую запись о. Александра Шмемана от 13 апреля 1973 г.: «Вечность — не уничтожение времени, а его абсолютная собранность, цельность, восстановление. Вечная жизнь — это не то, что начинается *после* временной жизни, а вечное присутствие всего в целостности. “Анамнезис”: все христианство — это благодатная *память*, реально побеждающая раздробленность времени, опыт вечности сейчас и здесь»<sup>37</sup>.

Стихотворение Мандельштама — как будто иллюстрация к этим мыслям: вечность предстает здесь не отменой времени, а собиранием его, время не исчезает в «луговине той», но присутствует в своей полноте. Переживание вечности дано в этих стихах как переживание любви, и «недоступная черта» пролегает не там, где у Пушкина. Недоступна станет походка-поступь, с любования которой начались стихи, *там* она станет недоступна чувственному восприятию, это вызывает сожаление, но пере-

крывается другим переживанием и знанием: «Цветы бессмертны, небо целокупно...»

Эти два простых предложения (в одном автографе они разделены запятой, в другом — точкой) — две части одного высказывания, итог и кульминация лирического сюжета, здесь каждое слово имеет историю и собирает в пучок множественные смыслы<sup>38</sup>. «Цветы бессмертны» — сложная автоцитата, отсылка к двум зеркальным мотивам двух стихотворений 1920 г.: «Бессмертник не цветет» («Я слово позабыл, что я хотел сказать...») и «Все цветут бессмертные цветы» («В Петербурге мы сойдемся снова...»). В первом случае нецветущий бессмертник дополняет картину беспмятства и мертвенной пустоты Эреба; во втором «бессмертные цветы» появляются рядом все с теми же «блаженными женами», а дальше, через строфу — «бессмертных роз огромный ворох / У Киприды на руках». Второй пример отвечает первому, а воронежская элегия отвечает им обоим — такова вообще внутренняя связанность поэтического мира Мандельштама. «Цветы бессмертны» — прозрачное иносказание бессмертной любви, но в такой форме оно здесь неслучайно. Образ Натальи Штемпель, каким он видится по воспоминаниям о ней, был в сознании окружающих ее людей связан с цветами. Она настолько любила цветы, что об этом специально говорят мемуаристы: «У Натальи Евгеньевны всегда были цветы, иногда для них ваз не хватало. Больше всего нравились ей полевые цветы, радовалась ромашкам, васильками первым фиалкам, подолгу их из рук не выпускала»<sup>39</sup>; «Зная неизменную любовь хозяйки дома к цветам, как и каждый год, гости приносили букеты самых лучших цветов<...> Розы и гвоздики, георгины и хризантемы, астры и лилии, гладиолусы и циннии, садовые ромашки и колокольчики неизменно заполняли все комнаты квартиры Натальи Евгеньевны в день ее рождения»<sup>40</sup>. И Мандельштам, конечно, приходил к ней с цветами<sup>41</sup> и гулял с ней в Ботаническом саду, и в тот же день, что и стихотворение о «пустой земле», 4 мая 1937 г., он написал цветочное стихотворение-загадку:

На меня нацелилась груша да черемуха —  
Силою рассыпчатой бьет меня без промаха.

Кисти вместе с звездами, звезды вместе с кистями, —  
Что за двоевластье там? В чем соцветьи истина?

С цвету ли, с размаха ли бьет воздушно-цельми  
В воздух убиваемый кистенями белыми.

И двойного запаха сладость неуживчива:  
Борется и тянется — смешана, обрывчива.

Загадку без труда разгадала Надежда Яковлевна: «Это о нас с Вами, Наташа»<sup>42</sup>.

Конечно, связь цветов с любовью, женщиной, красотой — константа мирового искусства, но от этого мандельштамовский образ, поддержанный конкретным поэтическим и биографическим контекстом, не теряет свойства личной тайнописи. Высказывание бытийного характера, по виду условно-декларативное, оказывается вместе с тем и заветным сообщением — собственно, так же, как пушкинское «цветет среди минутных роз / Неувядаемая роза».

«Небо целокупно» — еще одна декларация и еще одна загадка. «Бессмертные цветы по семе “вечное, нетленное” у Мандельштама есть близнец *целокупного неба*», — пишет М.С.Павлов<sup>43</sup>, и это очевидно так. Но что значит «целокупно»? Двумя месяцами раньше Мандельштам уже употребил это сочетание в «Стихах о неизвестном солдате»:

Неподкупное небо окопное —  
Небо крупных оптовых смертей, —  
За тобой, от тебя, целокупное,  
Я губами несусь в темноте...

Как показали А.Ф.Литвина и Ф.Б.Успенский, «целокупное небо» содержит «двуязычную тавтологию», «так как одним из мотивирующих оснований для появления эпитета *целокупный* служит латинское *caelum* ‘небо’»<sup>44</sup>. И обратно — латинское *caelum* обнаруживает в себе *целое*, так что получается и небо небес и апофеоз полноты, целостности.

Если в «Стихах о неизвестном солдате» небо — один из главных образов, основное поэтическое пространство, то в элегии о «пустой земле» взгляд переводится на небо внезапно, как будто соединяя, сшивая с небом все земное и подземное. Здесь завершается тема земли, сквозная в мандельштамовской лирике, но здесь же завершается и тема неба — они завершаются вместе, сходясь в этом стихотворении. Мандельштам начал поэтический путь с недоверия к небу, с программного отталкивания от него («Мы будем помнить и в летейской стуже, / Что десяти небес нам стоила земля»). По словам Надежды Яковлевны, «небо никогда не было для Мандельштама обиталищем Бога, потому что он слишком ясно ощущал его внепространственную и вневременную сущность. Небеса, как символ, у него встречаются очень редко, может, только в строчке: “что десяти небес нам стоила земля”. Обычно же это — пустые небеса, граница мира, и



задача человека внести в них жизнь, дав им соразмерность с делом его рук — куполом, башней, готической стрелой»<sup>45</sup>; последние слова отсылают к одному из восьмистиший («Он также отнесся к бумаге, / Как купол к пустым небесам» — 1, 186) и к «Утру акмеизма» («Строить — значит бороться с пустотой, гипнотизировать пространство. Хорошая стрела готической колокольни — злая, потому что весь ее смысл — уколоть небо, прекратить его тем, что оно пусто» — 2, 25). И в другом месте Надежда Яковлевна пишет: «Верность земле и земному сохранилась у О.М. до последних дней, и воздаяния он ждал “только здесь на земле, а не на небе”, хотя и боялся не дожить до этого...»<sup>46</sup>.

Но в воронежских стихах 1937 г. прорастает иное отношение к небу — в них неба много, и это уже не то условно-символистское, холодное, пустое и чуждое небо, которому так решительно предпочитались земля и земное, а близкое, свое, лично переживаемое пространство — «раздвижной и прижизненный дом»; оно переживается и непосредственно, и в образах Данте и Леонардо в нескольких подряд стихотворениях марта 1937 г., параллельных «Стихам о неизвестном солдате», — М.Л.Гаспаров определил их как «небольшой цикл визионерски напряженных стихов о небесах»<sup>47</sup> («Я скажу это начерно, шепотом...», «Небо вечера в стену влюбилось...», «Заблудился я в небе — что делать?» в двух вариантах, «Может быть, это точка безумия...», «Не сравнивай: живущий несравним»). В воронежских тетрадах, в обратной перспективе всей мандельштамовской лирики можно увидеть процесс примирения с небом, соединения земли и неба в личном, внутреннем опыте. И вот последнее воронежское стихотворение, начавшись темой «пустой земли», заканчивается «целокупным небом» — образом полноты и бесконечности бытия, открывающейся в любви, в женщине.

«И все, что будет, — только обещанье», — это опять заставляет вспомнить слова из мандельштамовского письма жене от 2 мая 1937 г.: «Мы вместе бесконечно, и это до такой степени растет, так грозно растет и так явно, что не боится ничего». С точки зрения вечности «все» и «ничего» — одно и то же, конечное на фоне бесконечного, временное на фоне бессмертия. Стихотворение, действительно, читается как завещательное (хотя в последующие месяцы, в Москве и Савелове, вплоть до ареста, тоже писались стихи)\*. Смерть реальна и близка, финал открыт,

---

\* Может быть, они писались и позже, но об этом нам ничего не известно.

завещание не подводит итогов, а спокойно, с доверием распакивает «двери в будущее» («Разговор о Данте»). «Радостное предчувствие» будущего («Слово и культура») всегда было свойственно Мандельштаму, здесь же провидение поэта уходит дальше и дальше — в немыслимое сверхбудущее<sup>48</sup>.

<sup>1</sup> «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. С. 62–64.

<sup>2</sup> Там же. С. 69.

<sup>3</sup> Внутри этой строки живет финальный образ доклада Д.С.Мережковского «Земля во рту», произнесенного в Религиозно-философском обществе 3 ноября 1909, где Россия сравнивается с мертвецом, погребенном заживо: «Кричу, стучу — и никто не слышит. Уже земля обсыпалась, задавила меня. Больше не могу кричать голоса нет. Земля во рту» (Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде). История в материалах и документах: 1907–1917. В 3 т. Т. 2. М., 2009. С.17). Мандельштам доклада не слышать не мог, т.к. был в это время в Гейдельберге, но впоследствии он имел возможность прочесть его текст в т. 15 собрания сочинений Мережковского (М., 1914).

<sup>4</sup> Ср.: Видгоф Л.М. Осип Мандельштам — Наталья Штемпель — Воронеж. Три героя двух новых книг // «Сохрани мою речь...» Вып 5/1. М., 2011. С. 84.

<sup>5</sup> Жолковский А.К. Клавишные прогулки без подорожной: «Не сравнивай: живущий не сравним...» // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005 — <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib135.htm>

<sup>6</sup> Тоддес Е.А. Из заметок о Мандельштаме. I // De visu. 1993. № 11(12). С. 47; Жолковский А.К. Указ. соч.

<sup>7</sup> Между двумя последними стихами первой строфы редакторы традиционно ставят запятую, но при нашем прочтении эта запятая не нужна. У Мандельштама в обоих автографах знаки между стихами не проставлены (другие, внутрстиховые знаки пунктуации присутствуют).

<sup>8</sup> Прозрачность у Мандельштама — характеристика царства мертвых («Когда Психея-жизнь спускается к теням», «Ласточка», 1920 и др.); см.: Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. С. 83.

<sup>9</sup> Ср.: Рейнольдс Э. «Есть женщины, сырой земле родные...» // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования и материалы. М., 1991. С. 456; Тоддес Е.А. К теме: Мандельштам и Пушкин // Philologia. Рижский филологический сборник. Вып. I. Рига, 1994. С.83.

<sup>10</sup> «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнавания миг» («Tristia», 1918 — 1, 104)

<sup>11</sup> Ср в ранних стихах: «Чтоб полной грудью мы вне времени вздохнули / О луговине той, где время не бежит. / И евхаристия, как вечный полдень, длится...» («Вот дароносица, как солнце золотое...», 1915 — 1, 82).

- <sup>12</sup> Гумилев Н. Романтические цветы. Стихи 1903–1907. Изд. 3-е. СПб., 1918. С. 48.
- <sup>13</sup> Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 545, 547.
- <sup>14</sup> Холшевников В.Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение. Л., 1972. С. 127.
- <sup>15</sup> М.С.Павлов напрямую связывает эту формальную особенность стиха с «женской» темой: «...“Женское” влияние на ритм повествования заметно и на других уровнях, помимо простой лексической характеристики. Прежде всего бросается в глаза метаописательный момент: все рифмы стихотворения женские» (Павлов М.С. К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н.Е.Штемпель // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. Tenaflly, 1994. С. 180.).
- <sup>16</sup> Струве Никита. Осип Мандельштам. Лондон, 1990. С. 270.
- <sup>17</sup> Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русское предложение. Бытийный тип. М., 1983. С. 27.
- <sup>18</sup> Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 257.
- <sup>19</sup> Отмечено А.Г.Мецем, см.: Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем. В 3 т. Т. 1. С. 667 (комм.).
- <sup>20</sup> См.: Паршин А.Н. «Богородица — мать сыра земля...» (об одном образе Ф.М.Достоевского) // Ф.М.Достоевский и культура Серебряного века: традиции, трактовки, трансформации. М., 2013. С. 546–550.
- <sup>21</sup> Федотов Г.П. Стихи духовные. М., 1991. С. 78.
- <sup>22</sup> Ср. у Надежды Яковлевны: «Уж не сестре ли капитана Лебядкина надлежало спасти мир?» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 280).
- <sup>23</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 301, 303.
- <sup>24</sup> Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 11–13.
- <sup>25</sup> Иванов Вяч. Лики и личины России. С. 308, 309.
- <sup>26</sup> См.: Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. С. 208–222; Сурат И. Мандельштам и Пушкин. С. 217–219.
- <sup>27</sup> Отмечено Л.М.Видгофом: Видгоф Л.М. Осип Мандельштам — Наталья Штемпель — Воронеж. Три героя двух новых книг // «Сохрани мою речь...» Вып 5/1. С. 85.
- <sup>28</sup> Помимо сочинений, которые могли быть известны Мандельштаму, назовем доклад Вяч. Иванова «Евангельский смысл слова “земля”» (1909) // Религиозно-философское общество в Санкт-Петербурге (Петрограде): История в материалах и документах. В 3 т. Т. 1. 1907–1917. М., 2009. С. 610–617; см. также: Скобцова Е. (Кузьмина-Караваева Е.Ю.) Святая Земля // Путь, 1927. № 6 (январь). С. 95–101.
- <sup>29</sup> Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 58.
- <sup>30</sup> Ср. у Ахматовой в «Распятии» вариации этого ирмоса, взятого эпиграфом: «А Матери: “О, не рыдай Мене...”»; «Магдалина билась и рыдала».
- <sup>31</sup> Видгоф Л.М. Осип Мандельштам — Наталья Штемпель — Воронеж. Три героя двух новых книг // Сохрани мою речь. Вып. 5/1. С. 85. Надежда Яковлевна эту мнимую ошибку поправила: «Он просит Наташу оплакать его мертвым и приветствовать — воскресшего».

<sup>32</sup> Эти строки в каком-то смежном смысле оказались пророческими: две женщины сопровождали поэта на его пути в бессмертие — Надежда Мандельштам и Наталья Штемпель долгие годы в тяжелых условиях сохраняли и донесли до нас мандельштамовские стихи.

<sup>33</sup> Ср. у Надежды Яковлевны: «Прекрасные стихи Наталье Штемпель стоят особняком во всей любовной лирике Мандельштама. Любовь всегда связана с мыслью о смерти, но в стихах Наташе высокое и просветленное чувство будущей жизни» (Мандельштам Н.Я. Вторая книга. С. 257).

<sup>34</sup> Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 58.

<sup>35</sup> Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Сочинения в 2 т. Т. I. С. 61.

<sup>36</sup> Впервые на эту связь указано в статье: Рейнольдс Э. «Есть женщины, сырой земле родные...» // Слово и судьба. Осип Мандельштам: Исследования материалы. М., 1991. С. 456.

<sup>37</sup> Шмеман А., прот. Дневники. 1973–1983. М., 2005. С. 25.

<sup>38</sup> «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку. Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге» («Разговор о Данте», 1933 — 2, 166).

<sup>39</sup> «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. С. 286.

<sup>40</sup> Там же. С. 264.

<sup>41</sup> Там же. С. 222.

<sup>42</sup> Там же. С. 65.

<sup>43</sup> Павлов М.С. К теме движения в поэзии Мандельштама: семантика шага в стихах к Н.Е.Штемпель // Столетие Мандельштама. Материалы симпозиума. С. 180.

<sup>44</sup> Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б. Калька или метафора? Опыт лингвокультурного комментария к «Стихам о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама // Вопросы языкознания. 2011. № 6. С. 107.

<sup>45</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга. С. 203.

<sup>46</sup> Мандельштам Н.Я. Воспоминания. С. 315.

<sup>47</sup> Гаспаров М.Л. Поэт и культура. Три поэтики Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. С. 57.

<sup>48</sup> После выхода в свет нашей статьи появился целый ряд работ об этом стихотворении; назовем прежде всего прекрасное исследование О.А. Седаковой, посвященное его итальянским контекстам: Седакова О.А. Прощальные стихи Мандельштама. «Классика в неклассическое время» // Осип Мандельштам и XXI век. М., 2016. С. 23–50.

## ПЛУГ, ВЗРЫВАЮЩИЙ ВРЕМЯ

Четверть века назад впервые отмечался у нас юбилей Мандельштама, столетие со дня рождения — тогда вышло массовым тиражом двухтомное собрание его сочинений и только начинался путь Мандельштама к большому читателю или, говоря его словами, к народу. Сам поэт хотел этого и писал об этом:

Народу нужен стих таинственно-родной  
Чтоб от него он вечно просыпался  
И льнянокудрю, каштановой волной —  
Его звучаньем умывался.

*«Я нынче в паутине световой...», 1937*  
(1, 220)

Мы привыкли считать Мандельштама поэтом элитарным, а он говорил «для людей, для их сердец живых» («Не у меня, не у тебя, у них...», 1936), ему совсем не нравилось быть «непризнанным братом», «отщепенцем в народной семье», и речь свою он в народе просил сохранить навсегда. Сегодня Мандельштама много читают, издано две его биографии и летопись жизни, полное собрание сочинений, множество книг и статей — стал ли он ближе нам, понятнее или, наоборот, мы удаляемся от него как от поэзии прошлого?

Мандельштам мыслил столетиями, это была органичная для него мера времени — недаром у него так часто звучит слово «век», и мы думаем о нем как о поэте XX века — не 1910–1930-х гг., что лишь фактически было бы правильно, а «настоящего, не календарного» XX века, который так много собрал в себе зла и все никак не кончается. Мандельштам пережил со всеми мировую войну, революцию, катастрофу невиданного террора, в этой катастрофе погиб — и стал голосом времени, хотя говорил только от своего лица, и порой негромко. Он говорил изнутри времени, не сливаясь с ним, всегда в его взгляде была перспектива — назад и впе-

ред, глубина прошлого и ощущение будущего и вечного: «Нет, никогда ничей я не был современник...» (1924) написано об актуальнейшем событии — смерти Ленина, но взглядом поэта захватывается весь прошедший век русских революций, а в финале возникает вневременный свет.

Такой объем зрения определяет поэтику стихов самых разных, на разные темы, ранних и поздних, эпического размаха и малых, лирических. Самое мощное из них и, может быть, главное стихотворение Мандельштама — оратория о Неизвестном солдате (1937), грандиозный памятник XX веку, реквием «миллионам убитых задешево», написанный так, как будто Мандельштам дожил до второй мировой войны и всего, что с нею последовало. Он не дожил, и он не пророчит, а просто *видит* состояние мира в единстве прошлого, настоящего и будущего, видит сразу все единым взглядом, соединяющим «аравийское месиво крошево» с листопадом грядущих смертей, актуальные детали с картинами дантовского масштаба. Поэт соприкасается с реальностью не в линейном ее развороте, не во времени, а в том сверхпространстве, где все есть, и было, и будет, и в этих стихах он возглашает одновременно неслыханную катастрофу, угрожающую человеческой культуре, и собственную гибель «с гурьбой и гуртом», и благую весть нового света и новой жизни:

Весть летит светопыльной обновой:  
— Я не Лейпциг, я не Ватерлоо,  
Я не Битва Народов, я новое,  
От меня будет свету светло<sup>1</sup>.

Это — весть мира с отчетливым новозаветным подтекстом: «Аз есмь Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни» (Ин 8:12); носитель ее — поэт, поэтическое слово.

Для художника с таким зрением проколы в будущее — обычное дело. У Мандельштама найдем их немало — в стихах о Нагорном Карабахе, как будто в наши 80-е годы написанных, в стихах о холодном и голодном Старом Крыме, написанных будто сегодня, или, например, в стихотворении «Рим» 1937 г. — оно начинается с описания фонтана с каменными лягушками в воронежском Кольцовском сквере, где так любил гулять и сидеть Мандельштам, но сквозь зримый образ вдруг проступает в стихах другая реальность и другие фонтаны — знаменитые прекрасные римские; на реальное воронежское пространство на-

плывает другое, далекое — только ссыльного поэта в Воронеже волнует не Вечный город, а «медленный Рим-человек» 30-х годов, изнемогающий под властью фашизма:

Ямы Форума заново вырыты  
И открыты ворота для Ирода —  
И над Римом диктатора-выродка  
Подбородок тяжелый висит.

(1, 237)

Вот так прозревая сквозь пространство, он как будто знает и то, что будет происходить здесь, в Кольцовском сквере и вокруг него через пять лет, когда в Воронеж придут оккупанты: возле фонтана они устроят свое кладбище, а на вытянутой руке огромной статуи Ленина в назидание повесят партизанку. Поэт в 1937 г. уже все это здесь *видит*, он фиксирует разломы исторической коры как точнейший сейсмограф, а реальность потом догоняет его.

Не об этом ли свойстве сам Мандельштам говорит в начале одного из стихотворений 1937 г.:

Вооруженный зреньем узких ос  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую все, с чем свидеться пришлось,  
И вспоминаю наизусть и всуе.

(1, 225)

Кажется, что здесь перепутаны времена, — ведь чутя можно то, что впереди, или то, что происходит где-то вдали, но не прошлое, не то, с чем уже «свидеться пришлось». Это характерное для Мандельштама смешение — он свободно сдвигал пласты времени, входил своим словом в будущее, предъявляя его в стихах как уже свершившееся, но и прошлое мог относить далеко вперед: «Поэзия — плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозем, оказываются сверху. <...> Часто приходится слышать: это хорошо, но это вчерашний день. А я говорю: вчерашний день еще не родился. Его еще не было по-настоящему. Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл» («Слово и культура», 1920 — 2, 51).

Это и про Мандельштама можно сказать — по-настоящему он у нас впереди. С одной стороны, он сегодня звучит более чем актуально, почти как наш современник. Какие-то реалии из его

стихов утрачиваются, ускользают от восприятия, их нужно восстанавливать комментарием, но само ощущение переживаемой эпохи у Мандельштама то же, что и у многих из нас, потому что эпоха эта длится, мы до сих пор не изжили ее, «мы те же, что и люди 1937 года», как сказал когда-то Виктор Кривулин, один из наследников Мандельштама в поэзии второй половины XX века. Мы те же, мы продолжаем переживать гуманитарную катастрофу, разлом времени, разрыв позвоночника века, как переживал все это Мандельштам: «Но разбит твой позвоночник, мой прекрасный жалкий век!» («Век», 1922 — 1, 128). И задачу культуры, поэзии, в частности, он видел соответственно: «Европеизировать и гуманизировать двадцатое столетие, согреть его телеологическим теплом — вот задача потерпевших крушение выходцев девятнадцатого века, волею судеб заброшенных на новый исторический материк» («Девятнадцатый век», 1922 — 2, 119), а сам поэт лично призван «своею кровью склеить двух столетий позвонки» (1, 127). Но никаким телеологическим теплом, как мы знаем, XX век не согрелся, напротив — катастрофа дегуманизации и массового уничтожения людей только нарастала и в XXI веке обрела уже новые формы. Мы переживаем ее с Мандельштамом, в этом он актуален, но вместе с тем не вполне и не всегда понятен, как бывал непонятен современникам, и даже самым чутким из них. Борис Эйхенбаум, один из лучших филологов советского времени, услышав новую лирику Мандельштама начала 1930-х гг., остановился перед ней в недоумении, пытался осмыслить ее в привычных терминах («акмеизм—футуризм») и, готовясь произнести речь о Мандельштаме на одном из его вечеров в марте 1933 г., зафиксировал в своих записях: «Горделивый разговор с эпохой», «Сложные счета с эпохой»<sup>2</sup>. Это — неточный, глуховатый отклик на одно из самых упоительных «московских» стихотворений Мандельштама («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», 1931), где собраны пестрые приметы времени, которое поэт пытается поймать «за хвост» («А все-таки люблю за хвост его ловить, / Ведь в беге собственном оно не виновато...»), где сам себя он с этим временем как будто совмещает («Пора вам знать, я тоже современник...»), и при этом смотрит на свою эпоху извне, из какой-то удаленной точки: «Я говорю с эпохой, но разве / Душа у ней пеньковая...» (1, 162–163) — ничего горделивого здесь нет, а есть то самое мандельштамовское объемное зрение — непривычное, трудно воспринимаемое в стихах.



Мандельштам помогает разобраться в своей поэтике, когда пишет о других поэтах и мыслителях, как например о Константине Леонтьеве: «...из всех русских писателей он более всех других склонен орудовать глыбами времени. Он чувствует столетия, как погоду, и покрикивает на них. Ему бы крикнуть: “Эх, хорошо, славный у нас век!” — вроде как: “Сухой выдался денек!” Да не тут-то было! Язык липнет к гортани. Стужа обжигает горло, и хозяйский окрик по столетию замерзает столбиком ртути» («Шум времени», 1923 — 2, 257–258).

Вот так и сам он «орудует глыбами времени», окликает свое столетие, как погоду, чует его, как грозу: «Чую без страху, что будет и будет — гроза» («Колют ресницы. В груди прикипела слеза», 1931 — 1, 155), или видит время клубящейся вокруг огневой стихией: «...И столетья / Окружают меня огнем» («Стихи о неизвестном солдате», 1937 — 1, 231). Грозное чувство сближает его с Тютчевым. «Прообразом исторического события — в природе служит гроза. Прообразом же отсутствия события можно считать движение часовой стрелки по циферблату. <...> Всмотримся пристально вслед за Тютчевым, знатоком грозовой жизни, в рождение грозы...» (из заметок 1910-х годов — 2, 361). Тютчева Мандельштам называл «подателем сильного и стройного мироощущения» («Шум времени» — 2, 240), но ведь и сам он податель мироощущения если не стройного, то несомненно сильного, а еще больше — податель опыта проживания жизни в грозную эпоху, опыта бродяжничества, нищеты, изгнания, гибели в лагере. Такой опыт был у миллионов, но разница в том, что великий поэт проживает жизнь еще и в слове, или прежде всего в слове, «он опыт из лепета лепит / И лепет из опыта пьет...» («Скажи мне, чертежник пустыни...», ноябрь 1933 — январь 1934 — 1, 187), он соединяет в стихах свою жизнь с величайшим счастьем цветения поэтического слова, счастьем для всех. Музыка его стихов, красота их оплачены сполна мученическим концом, но сила мандельштамовского слова обеспечена не только фактами биографии — само это слово всегда ощущается как *прожитое*, придуманных стихов у него нет, или почти нет. «Дошло до того, что в ремесле словесном я ценю только дикое мясо, только сумасшедший нарост:

И до самой кости ранено  
Все ущелье криком сокола...

— вот что мне надо» («Четвертая проза», 1929–1930 — 2, 349).

«*Дикое мясо*, мясной нарост на ране или язве, не дающий ей подживать», — читаем пояснение у Даля<sup>3</sup>. Этот «сумасшедший нарост» подлинности в стихах самого Мандельштама чувствует даже тот читатель, который не может уследить за движением его поэтической мысли, стихи его вызывают сопереживание и восхищение даже в тех случаях, когда и профессионал затрудняется объяснить значение отдельных образов.

Сложность восприятия Мандельштама связана с невероятной скоростью и нелинейностью его поэтического мышления. Описывая поэтику Данте, он развил две метафоры без которых теперь не обходится разговор о его собственной поэтике: «Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку»; «Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, <...> который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью» («Разговор о Данте», 1933 — 2, 156–157, 173); и еще одно, уже прямое признание: «Я мыслю опущенными звеньями», — сказал он Эмме Герштейн в ответ на ее недоумение перед «Египетской маркой»<sup>4</sup>. Таковы стихи Мандельштама, такова и его проза — чтобы такие тексты читать, понимать и любить, нужен эстетический опыт, душевный труд, нужны знания, свобода и смелость мышления, способность воспринимать непривычное. Но несомненно и другое — все эти способности обретаются и выращаются чтением Мандельштама.

И еще чтением Мандельштама, как и всякой хорошей литературы, выращается особое любовное отношение к языку — к его родной мелодике, к «блуждающему, многосмысленному корню», который «живит» поэтическую речь, да и к «литании гласных», от которой Мандельштам призывал освободить русский стих, но сам не освободился, к счастью («*Vulgata*», 1923 — 2, 141). Он работал с языком как филолог, особенно в воронежских тетрадях, и можно сказать про него то, что он сказал про Хлебникова в статье «О природе слова» (1922): «Хлебников возится со словами, как крот, — между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие». И в той же статье он говорит об опасности отпаде-

ния от языка как отпадения от истории: «“Онемение” двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти».

Эта опасность, увиденная поэтом в начале революционной эпохи, никуда ведь не делась сегодня, когда русская история опять «идет по краешку, по бережку, над обрывом и готова каждую минуту сорваться в нигилизм, то есть в отлучение от слова» (2, 70).

Мандельштам — наш помощник в истории, он поэт большого времени, поэт будущего. Критики при жизни писали о его архаичности, называли его осколком старого мира, а он и тогда был, и остается у нас впереди, и нам еще предстоит догнать его. Свое слово он послал в далекое будущее, забросил, как бутылку в океан времени, адресуясь к провиденциальному собеседнику («О собеседнике», 1912?), и мы не удаляемся от него во времени, а приближаемся по мере сил. И если в 1960–1980-е годы именем Мандельштама аюкались так, как в 1920-е аюкались именем Пушкина в надвигающемся мраке (Вл.Ходасевич, «Колеблемый треножник», 1921), то когда-нибудь, надеемся, сбудется мандельштамовская мечта: «Быть может, самое утешительное во всем положении русской поэзии — это глубокое и чистое неведение, незнание народа о своей поэзии. Массы, сохранившие здоровое языковое чутье, — те слои, где произрастает, крепнет и развивается морфология языка, еще не вошли в соприкосновение с русской лирикой. Она еще не дошла до своих читателей и, может быть, дойдет до них только тогда, когда погаснут поэтические светила, пославшие свои лучи к этой отдаленной и пока недостижимой цели» («Выпад», 1923–1924? — 2, 152).

<sup>1</sup> В последнем полном собрании сочинений Мандельштама эти стихи исключены из основного текста и отнесены к редакциям и вариантам (1, 502).

<sup>2</sup> Эйхенбаум Б.М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 448.

<sup>3</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 3. С. 436.

<sup>4</sup> Герштейн Эмма. Мемуары. С. 19.



## **ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ**

### **КЛАССИКИ — СОВРЕМЕННОКИ**



## «А ЕСЛИ ЧТО И ОСТАЕТСЯ...»

Долговечно ли поэтическое слово? Долго живет оно — или вечно? Если для простого смертного это вопрос умозрительный, то для поэтов в судьбе слова заключена их личная судьба, их надежда, шанс на бессмертие. Зная по опыту высшую природу творческого дара, поэты склонны и вопрос о бессмертии души связывать скорее с даром, чем с традиционными религиозными путями и ценностями. Творчество часто им представляется ничем иным как спасением от смерти, путевкой в вечную жизнь — да только не все так просто и ясно в этом поле высокого напряжения, в пространстве между упованием и сомнением. Эта тема всегда исполнена драматизма — ведь она прямо связана с вопросом не только о смысле творчества, но и о конечном смысле самой жизни.

\* \* \*

В поэзии позднего Георгия Иванова, с нарастающим в ней ощущением предсмертного холода, остро стоит вопрос о том, как соотносятся жизнь и поэзия в посмертном бытии:

Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья.

Я верю не в непобедимость зла,  
А только в неизбежность пораженья.

Не в музыку, что жизнь мою сожгла,  
А в пепел, что остался от сожженья.

<1950>

Всё оказывается совсем не так, как хотелось бы думать: жизнь не спасается «музыкой», а сжигается, уничтожается ею,

реальным оказывается только пепел, оставшийся от жизни, а что будет с «музыкой», со стихами — неизвестно и неважно.

Во второй части диптиха музыка, в которую не верит поэт, обесценивается до игры — настолько обесценивается, что в конце концов поэт просто отрекается от нее:

Игра судьбы. Игра добра и зла.  
Игра ума. Игра воображенья.  
«Друг друга отражают зеркала,  
Взаимно искажая отраженья...»

Мне говорят — ты выиграл игру!  
Но все равно. Я больше не играю.  
Допустим, как поэт я не умру,  
Зато как человек я умираю.

<1950>

Не сразу поймешь, откуда такая убедительность, достоверность, пронзительность этих строк. Может быть, это ощущение возникает за счет двух как будто не особенно значимых, но позиционно акцентированных и противопоставленных слов: «допустим» и «зато» — зыбкое допущение будущей жизни поэта в оставленных им стихах («Допустим, как поэт я не умру...») не компенсирует реальности и очевидности того, что происходит здесь и сейчас с самим человеком, с его физическим существованием («Зато как человек я умираю»). Недостоверная, туманная, незрелая вечность, за которую надо как-то бороться, затмевается ощутимо надвигающейся смертью — перед нею все равны, и дар не обеспечивает поэту никакой особой судьбы.

Вообще бессмертие души всегда было для Георгия Иванова под большим вопросом («Если новая жизнь, о душа...», 1924), но все-таки, заглядывая за покров, он определенно говорил лишь о физической тленности, конкретно — о лично своей так ощути-мо описанной физической тленности:

Теперь, когда я сгнил и черви обглодали  
До блеска остов мой и удалились прочь,  
Со мной случилось то, чего не ожидали  
Ни те, кто мне вредил, ни кто хотел помочь.

Любезные друзья, не стоил я презренья,  
Прелестные враги, помочь вы не могли.  
Мне исковеркал жизнь талант двойного зренья,  
Но даже черви им, увы, пренебрегли.

<1950>



Смерть приходит без всяких скидок на талант, червям все равно, а дар скорее губит, чем спасает. И здесь Иванов неожиданно смыкается с давним своим оппонентом — Владиславом Ходасевичем, написавшим за тридцать лет до того: «Лети, кораблик мой, лети, / Кренясь и не ища спасенья. / Его и нет на том пути, / Куда уносит вдохновенье» («Играю в карты, пью вино...», 1922).

И все-таки за самыми скептическими стихами Георгия Иванова стоит изначальное представление о том, что именно поэзия-то и должна бы обеспечить поэту бессмертие, — должна бы, но в реальности не обеспечивает, а, напротив, коверкает и сжигает его жизнь. Это самое изначальное представление коренится в исторически сложившемся в России отношении к поэтическому слову как к делу сакральному — против него, в частности, и восстает Георгий Иванов в своем холодном отчаянии.

Все поэтические формулы смертности/несмертности поэта звучат в резонантном поле русской поэзии XIX–XX вв. как отголоски Державина, прежде всего — общеизвестного стиха «Нет весь я не умру...», горадиева стиха в русской огласовке. Для русской поэзии именно Державин задал парадигму темы, но и у него все достаточно сложно. Если проследить развитие этой темы у Державина, то увидим, как внутренне прорастало в ней отчаяние не меньшее, чем в приведенных стихах поэта нового времени.

Державинская ода «На смерть графини Румянцевой» (1788) завершается простодушным заклинанием смерти:

Врагов моих червь кости сгложет,  
А я Пиит — и не умру.

Эта концовка не очень связана с предшествующими строфами — она как будто спонтанно вырывается поперек движения стиха, выдавая сильное чувство, но вовсе не то чувство, которое поэт стремится внушить графине Дашковой — адресату оды. Автор проповедует философическое приятие смерти и всяких прочих бедствий, выпадающих человеку, а сам к такому приятию оказывается не готов. Слова и образы здесь те же, что у Георгия Иванова («червь <...> сгложет» — «черви обглодали»), да только расставлены они с обратным знаком: смерть придет ко всем — но не ко мне. И раз упомянут «червь», то, значит, дело идет не только о бессмертной душе поэта, но о его физической нетленности, то есть о бесконечности его персональной жизни как она есть.

Безоглядная уверенность в нескончаемой жизни поэта сменяется позже у Державина более рациональной поэтической формулой, заимствованной из Горация («Памятник», 1795):

Так! — весь я не умру; но часть меня большая,  
От тлена убежав, по смерти станет жить,  
И слава возрастет моя, не увядая,  
Доколь славянов род вселена будет чтить,  
Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных...

Некая нетленная «часть меня большая» будет жить в поэтической славе, а физическому естеству поэта «по смерти» предстоит, как уверовал Державин, чудесная метаморфоза — ее он и описал в 1804 г. в «Лебеде» (тоже опирающемся на оду Горация), и в этом вдохновенном описании не душа отрывается от тела и устремляется в горный полет, а само тело чудесным образом преобразуется в другое, высшее тело, обитающее уже не здесь:

Необычайным я пареньем  
От тленна мира отделюсь,  
С душой бессмертною и пеньем,  
Как лебедь, в воздух поднимусь.

В двояком образе нетленный,  
Не задержусь в вратах мытарств;  
Над завистью превознесенный,  
Оставлю под собой блеск царств.

Да, так! Хоть родом я не славен,  
Но, будучи любимец муз,  
Другим вельможам я не равен  
И самой смертью предпочтусь.

Не заключит меня гробница,  
Средь звезд не превращусь я в прах,  
Но, будто некая цевница,  
С небес раздамся в голосах.

И се уж кожа, зрю, перната,  
Вкруг стан обтягивает мой;  
Пух на груди, спина крылата,  
Лебяжьей лоснюсь белизной.

Лечу, парю — и под собою  
Моря, леса, мир вижу весь...

Поэт улетает от смерти «в двойком образе нетленный» — этот поэтический ход взят у Горация (хотя в целом Державин интерпретирует латинскую оду более чем свободно, в десяти строфах против шести). «В двойком образе» он улетает — то есть превращаясь в лебедя, но и оставаясь человеком, поэтом. Метаморфоза происходит путем приращения одной сущности к другой, душа-птица спасает и тело поэта от тления, похороны отменяются («Прочь с пышным, славным погребеньем...»). Не «часть меня большая» спасается, но спасаюсь я весь — благодаря поэзии. «Нет, весь я не умру» — было сказано в «Памятнике»; «нет, я не умру весь» — говорит сюжет «Лебедя».

«Венец бессмертия», «заря бессмертия» сопровождают образ поэта у Державина вплоть до предсмертной «грифельной оды», в которой с величайшей поэтической силой обрушиваются все упования и надежды:

Река времён в своем стремленьи  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.

*<6 июля 1816>*

Искусство и здесь на особом положении — потому именно, что с ним изначально связывалась вера в вечную жизнь. Но на пороге смерти интуиция диктует поэту другое — не другое отношение к искусству, а другое отношение к вечности, которая в этот момент открывается как небытие, пожирающее всякую жизнь. Вечность, в приближении к ней, не «зарей бессмертия» сияет, а зияет черной дырой, в которой пропадает всё. Это ощущение пробивалось в стихи Державина и раньше: «Все вечности жерло пожрет», — было сказано в стихотворении «На смерть Нарышкина» (1799), но дальше этот мотив перекрыт и оспорен темой добрых дел, открывающих человеку двери рая. И в написанной незадолго до смерти «Полигимнии» (1816) вновь вспыхивают надежды на искусство, на поэзию: «Буду я, буду бессмертен!» Но в предсмертном восьмистишии погребено всё без остатка, всё безразлично для вечности — таков итог этой темы у Державина<sup>1</sup>.

Позднейшая русская поэзия состоит в нескончаемом диалоге с двумя державинскими строчками — «Нет, весь я не умру», «А если что и остается». Первую задорно подхватил юный Пушкин еще при жизни Державина — в «Городке» (1815), содержащем немало мотивов его будущей зрелой лирики. В игровой стилистике «Городка» одические мотивы от Горация и Державина звучат едва ли не как пародия:

Ах! счастлив, счастлив тот,  
Кто лиру в дар от Феба  
Во цвете дней возьмет!  
Как смелый житель неба.  
Он к солнцу воспарит,  
Превыше смертных станет,  
И слава громко грянет:  
«Бессмертен век пиит!»

Но ею ль мне гордиться,  
Но мне ль бессмертьем льститься?..  
До слез я спорить рад,  
Не бьюсь лишь об заклад,  
Как знать, и мне, быть может,  
Печать свою наложит  
Небесный Аполлон;  
Сияя горним светом,  
Бестрепетным полетом  
Взлечу на Геликон.  
Не весь я предан тленью;  
С моей, быть может, тенью  
Полунощной порой  
Сын Феба молодой,  
Мой правнук просвещенный,  
Беседовать придет  
И мною вдохновенный  
На лире вздохнет.

Сомневаясь в бессмертии поэта, юный автор все-таки не готов биться об заклад — а вдруг? Нетленная часть личности, предполагает он осторожно, способна после смерти пересекать границы миров и являться живущим в виде тени — этот мотив, давно замеченный и осмысленный, в частности, М.О.Гершензоном<sup>2</sup>, станет у Пушкина устойчивым в его позднейшей лирике. В «Городке» Пушкин впервые выстраивает эстафету вдохнове-

ния — тень умершего поэта явится правнуку, побуждая и его к творчеству. (Та же мысль об эстафете вдохновения, связующей поэтов через века и границы смерти, прозвучит через двадцать с лишним лет и в «Памятнике»: «И славен буду я, доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит».) В других юношеских стихах Пушкин сталкивает бессмертие души с возможным бессмертием поэзии и выражает готовность пожертвовать одним ради другого — так, как будто от него самого это зависит: «...предпочел бы я скорей / Бессмертию души моей / Бессмертие своих творений». Но уже в «Андрее Шенье» (1825) он свяжет будущую засмертную жизнь своих чувств, своей души с будущей жизнью поэзии:

Надежды и мечты,  
И слезы, и любовь, друзья, сии листы  
Всю жизнь мою хранят.....  
.....  
Я скоро весь умру. Но, тень мою любя,  
Храните рукопись, о други, для себя!  
Когда гроза пройдет, толпою суеверной  
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,  
И, долго слушая, скажите: это он;  
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,  
Взойду невидимо и сяду между вами,  
И сам заслушаюсь, и вашими слезами  
Упьюсь...

«Я скоро весь умру» — но «вся жизнь» сохранится в стихах, однако сохранится не безусловно, а в том только случае, если эти стихи будут кем-то восприняты. Абсолютной вечной жизни Пушкин здесь не касается, в иные сферы не заглядывает; он говорит лишь о будущем восприятии поэзии, объединяющей живых и мертвых, о продолжении жизни поэта в душах его читателей, друзей, с которыми он надеется сохранить таким образом живую связь. Евгений Боратынский в своей скромной версии «Памятника» говорит по сути о том же самом — с той разницей, что в деле продления собственного персонального бытия он уповает не на ближних, а на далеких, неведомых читателей:

Мой дар убог и голос мой негромок,  
Но я живу, и на земле мое  
Кому-нибудь любезно бытие:  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах: как знать? душа моя  
Окажется с душой его в сношеньи,

И как нашел я друга в поколеньи  
Читателя найду в потомстве я.

1828

Поэзия — средство посмертной связи с живущими и форма продолжения жизни души на земле. Эту общую для двух поэтов мысль, вполне очевидную, Пушкин довел в итоговом «Памятнике» (1836) до вида емкой и лаконичной поэтической формулы, в которой слиты бессмертие души и бессмертие поэтическое<sup>3</sup>:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире  
Мой прах переживет и тленья убежит —  
И славен буду я, доколь в подлунном мире  
Жив будет хоть один пиит.

Спасение души обеспечено поэту самой поэзией, его привилегия перед простыми смертными состоит в том, что, вкладывая свою душу в лиру, он тем и спасает ее — ведь поэзия осуществляется по «велению Божию» и по определению принадлежит вечности. И все-таки Пушкин, выстраивая в «Памятнике» свою поэтическую сотериологию, остается в границах здешнего, подлунного мира — в этих границах он и мыслит будущее. Заданное им условие нетленности души («доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один пиит») хоть и соотносимо с вечностью, но онтологически вовсе ей не тождественно — отсюда слово «долго» в следующей строфе: «И долго буду тем любезен я народу...» — «долго» не значит «вечно», «долго» — это вопрос времени. В конечном итоге и Боратынский, и Пушкин говорят скорее о жизни поэта в памяти людской, а не о бессмертии как таковом, хотя это не вовсе разные вещи. Память об умерших — это доступное нашему опыту и разумению свидетельство посмертной жизни душ, этим свидетельством и ограничивается Пушкин в «Памятнике», полагая ему немислимо дальний предел.

\* \* \*

Русская поэзия XX в. дала богатейшую россыпь метафор, которыми поэты пытались угадать и означить формы своего посмертного бытия. Даже беглый обзор их невозможен, поэтому остановимся лишь на нескольких поэтических высказываниях, которые по тем или иным причинам оказались лично важными для автора этих заметок.

Когда Мандельштам в 1935 г. пишет стихотворение с характерным для него отрицательным зачином, он отталкивается от известной метафоры из традиционного арсенала поэтических образов:

Не мучнистой бабочкою белой  
В землю я заемный прах верну —  
Я хочу, чтоб мыслящее тело  
Превратилось в улицу, в страну:  
Позвоночное, обугленное тело,  
Сознающее свою длину.

Идущей от античности летучей и безликой метафоре души-бабочки Мандельштам противопоставляет совсем другую метаморфозу, свою индивидуальную, закономерную в развитии его поэтического мира. Ключевое слово здесь — «земля», как и во многих других воронежских стихах, отразивших движение и приближение поэта вплотную к этой сущностной субстанции жизни. Если бабочка «всегда служит для О.М. примером жизни, не оставляющей никакого следа»<sup>4</sup>, то улица или страна — это метафора зримого, прочного следа в жизни народа. Стать после смерти страной, даже и улицей, — серьезная и не случайная амбиция для позднего Мандельштама. Его метафора ощутима и конкретна, он буквально описывает, как «мыслящее тело» растягивается по позвоночнику, осознанно удлиняясь и превращаясь «в улицу, в страну», то есть становясь землей, на которой продолжается жизнь.

Синхронно, в апреле 1935 г. пишется еще одно стихотворение о посмертном превращении в улицу:

Это какая улица?  
Улица Мандельштама.  
Что за фамилия чертова!  
Как ее ни вывертывай,  
Криво звучит, а не прямо.

Мало в нем было линейного,  
Нрава он был не лилейного,  
И потому эта улица  
Или, верней, эта яма  
Так и зовется по имени  
Этого Мандельштама.

Стихотворение, в отличие от предыдущего, беспарное, полусутольное (Мандельштамы тогда жили в Воронеже на малень-

кой кривой улочке под названием «2-я Линейная»), но при этом в нем соединяются две важнейшие для позднего Мандельштама темы — тема земли и тема имени как средоточия судьбы.

Сам по себе вопрос бессмертия поэта не интересует Мандельштама — его волнует собственное посмертное участие в жизни людей, он хочет продолжать говорить с ними о самом важном:

Да, я лежу в земле, губами шевеля,  
И то, что я скажу, зачит каждый школьник:

На Красной площади всего круглей земля  
И скат ее твердеет добровольный.

Поэт говорит из-под земли, обращается ко всем и каждому, его слово доходит до людей, и событие смерти как будто не имеет значения. Заметим, что Мандельштам не прогнозирует будущее, а просто входит в него, обживая его как реальность. То же — и в «Оде» 1937 г.:

Но в книгах ласковых и в играх детворы  
Воскресну я сказать, что солнце светит.

Во всех этих стихах поражает уверенное знание своего персонального будущего, так или иначе связанного с звучащей речью, — поэт и в земле остается собой. И оказывается, что стать землей — это значит не умереть, а перейти в новую фазу земной жизни, в которой у поэта больше шансов быть услышанным.

С землей и всем, что растет из нее, связано множество различных метафор послесмертия в русской поэзии. Традиционная форма воображаемой будущей жизни — трава или дерево: «Я к вам травой прорасту...» (Геннадий Шпаликов), «...Буду звезда, ветла» (Андрей Вознесенский, «Осень в Сигулде»). Другой ряд метафор связан с горением и сгоранием — это прежде всего пепел, символизирующий тленность, и свеча — образ недолговечности, обреченности, но также и жертвы, и памяти. У Арсения Тарковского образ свечи развивается в бесконечную метаморфозу жизни:

Я свеча, я сгорел на пиру.  
Соберите мой воск поутру,  
И подскажет вам эта страница,  
Как вам плакать и чем вам гордиться,  
Как веселья последнюю треть  
Раздарить и легко умереть,



И под сенью случайного крова  
Загореться посмертно, как слово.

*(«Меркнет зрение — сила моя...», 1977)*

Жизнь поэта сгорела, а слово его осталось и может быть собрано, как воск, из которого получится новая свеча, и она снова будет гореть, поэтому умереть «легко», не страшно. Но посмертное существование в поэтическом слове гадательно, не обеспечено, оно зависит от живущих — к ним и обращается поэт: «Соберите мой воск поутру», подобно тому, как герой пушкинского «Андрея Шенье» обращался к друзьям: «Храните рукопись, о други, для себя!»

Все эти образные ряды отражают усилия творческого сознания по преодолению страха небытия. Поэт, как всякий человек, не хочет соглашаться со смертью, а если и пытается осознать ее и представить, то его воображение часто остается в кругу известных ему форм земной жизни. На этот страх и эти образные поиски и гадания дает свой ответ Олег Чухонцев:

— ...И уж конечно буду не ветлюю,  
не бабочкой, не свечкой на ветру.  
— Землёй?  
— Не буду даже и землёю,  
но всем, чего здесь нет. Я весь умру.  
— А дух?  
— Не с букварём же к аналою!  
Ни бабочкой, ни свечкой, ни ветлюю.  
Я весь умру. Я повторяю: весь.  
— А Божий Дух?  
— И Он не там, а здесь.

1970

Обнуляя каталог традиционных утешительных метафор, Чухонцев говорит суровое «нет» любым готовым решениям во имя глубинно ощущаемой правды. Для его героя-«крепковера» невозможны заигрывания с вечностью, для него непреходима граница миров и запретны все попытки вообразить невообразимое («— Не говори, чего не можешь знать, — / услышал я, — узнаешь — содрогнешься» — диалог с мертвым отцом в стихотворении «...И дверь впотьмах привычную толкнул»). Но твердо повторяя: «Я весь умру», столь же твердо верит лирический герой Чухонцева в полноту будущего инобытия: «но всем, чего здесь нет» — это инобытие непредставимо для него, неумопостигаемо, но и неизбежно.

Горацианско-державинско-пушкинская тема «весь я не умру», когда поэты обращаются к ней, дает им повод сформулировать суть своей поэзии, обозначить ее нетленное ядро. До сих пор мы не можем во всей полноте осмыслить и принять пушкинский завет: «И долго буду тем любезен я народу, / Что чувства добрые я лирой пробуждал, / Что в мой жестокий век восславил я свободу / И милость к падшим призыва» — он кажется нам слишком простым и как будто недостаточным для величайшего национального гения. А между тем Пушкин здесь высказался столь же просто, сколь и точно, и его гуманистическое послание вошло в плоть и кровь всей русской литературы. Приходит новый «жестокий век», и новый поэт своим совершенно не по-пушкински звучащим голосом говорит по видимости о другом, а по сути о том же самом. Прочитаем отрывок из стихотворения Александра Еременко «Ода “эРИ-72”», посвященного «ментовской дубинке» — примитивному орудю унижения и насилия:

В последний раз меня забрали на Тишинке  
 Как весело она взглянула на меня!  
 «эРИ-72» с свинцовой начинкой,  
 зачуханный дизайн, недалёная родня  
 .....  
 Не-е-ет, весь я не умру. Той августовской ночью  
 и мог бы умереть, но только — вот напасть! —  
 три четверти мои, разорванные в клочья,  
 живут, хоть умерла оставшаяся часть.

И долго буду тем любезен я народу,  
 что этот полутанк с системой полужал  
 я в неживой строфе навеки задержал  
 верлибру в панику и панике в угоду.

С традиционной одической темой Еременко работает на грани пародии, но и со всей серьезностью. Его деклассированный герой, всегда исполненный достоинства, выживает в ментовской молотилке, чтобы «задержать» в забронзовевшей одической строфе память о своем времени; тупому насилию он противопоставит внутренней свободой, небрежным юмором и упорядоченным стихом — «верлибру в панику и панике в угоду». Снижая пафос темы, Еременко переводит стрелку с собственного смертного или бессмертного бытия на приметку времени, запечатленную в стихе. Его творческая амбиция, казалось бы, невелика — образ

осмеянной, посрамленной милицейской дубинки ставит он себе в заслугу перед вечностью, но именно перед вечностью («навек задержал!»), и звучит это в высшей степени убедительно. В свой «жестокый век», своим особым манером Александр Еременко тоже восславил свободу — ценность непреходящую для поэзии.

Совсем иначе звучит «весь я не умру» в стихотворении Юрия Кублановского:

Ну не какой-нибудь залетный небожитель  
непотопляемый, а без обиняков  
я слова вольного дружбан, верней, гонитель  
его в столбец стихов.

Вдруг ветерок крепчал, едва все удавалось  
в четверостишии, блаженный, беговой —  
так слово вольное, таясь, перекликалось  
с другим в строке другой.

Не потому, что там вдвоем им стало тесно  
от тавтологии, а чтобы в аккурат  
их перечла вдова, запомнила невеста  
и одобрял собрат.

Чтоб с белого холма мерещилась излука  
с незаживляемой промоиной реки.  
Ведь слово вольное — надежная порука.  
И дали далеки.

Там живность лепится к жилищу человека,  
считай, ковчезному, поближе в холода.  
И с целью тою же на паперти калека  
сутулится всегда.

Когда смеркается — смеркается не сразу.  
Пока окрестности становятся тусклей,  
как бы холодных горсть сжимаешь до отказа  
рассыпчатых углей.

*Нет, весь я не умру* — останется, однако,  
мерцать и плавиться в глазах в мороз сухой  
последний огонек последнего барака  
на станции глухой.

2 января 2003

Все стихотворение — визуально, как многие другие стихи Юрия Кублановского, искусствоведа и живописца, воспринимающего мир глазами и много работающего в поэзии со зрительными образами. Перед нами — зримая картина бескрайнего простран-

ства жизни, общей и одновременно личной жизни поэта, воспроизводимой словом в ее временном течении. Картина-история развернута во времени и постепенно стремится к финалу («смеркается не сразу»), побуждающему подводить итоги. Итоги эти, как и вся жизнь, связаны со «словом вольным», которым поэт перекликается с пространством и с людьми, но не «по всей Руси великой» ждет он резонанса и понимания, а среди родных («вдова», «невеста», «собрат») — или, скорее, тех, кто станет ему родным по слову, кто увидит его глазами нарисованную им картину жизни. В эту картину он и переходит по смерти, в ней и остается — такую форму инобытия представляет себе поэт-живописец, и слово — тому «надежная порука». Последняя строфа ловит последний кадр запечатленной им картины — «последний огонек последнего барака / на станции глухой» — такой узнаваемый кадр русской жизни и современной русской истории, о которой всегда с болью пишет Юрий Кублановский. «Если что и остается», — то эта боль, разделяемая с поэтом его читателями.

Как видим, поэты нашего времени, при всем их несходстве, не уходят далеко от пушкинских представлений о том, *что* в поэзии главное и *что* остается от поэта, когда физическое его существование завершено. Не ушел от этих представлений и Иосиф Бродский — написав от первого лица целую серию своеобразных «Памятников», от сердито-публицистического «Я памятник воздвиг себе иной!» (1962) до вызывающе-скабрезного «Aere reperiuius» (1995), он по сути нашей темы высказался не в них, а в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой» (1989):

Страницу и огонь, зерно и жернова,  
секиры острые и усеченный волос —  
Бог сохраняет всё; особенно — слова  
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст,  
и заступ в них стучит; ровны и глуховаты.  
поскольку жизнь — одна, они из смертных уст  
звучат отчетливей, чем из надмирной ваты.

Великая душа, поклон через моря  
за то, что их нашла, — тебе и части тленной,  
что спит в родной земле, тебе благодаря  
обретшей речи дар в глухонемой Вселенной.

Державинско-пушкинская реминисценция едва различима в «части тленной», но по-пушкински выделены «слова прощенья и

любви» — Богом данные и Богом сохраняемые слова поэта. Они оплачиваются самой высокой ценой — ценой страдания и смерти, которая только и дает им силу, и эта кровная жертва оказывается у Бродского неизбежным условием трансляции Божественного слова. Но приносится она поэтом не ради сохранения в слове личного бытия, что было важно для Пушкина и Боратынского, — она приносится на алтарь родного языка, речи. Почитая поэта «средством языка к продолжению своего существования» (Нобелевская лекция), Бродский и посмертие поэта мыслит как растворение в языке — «От всего человека вам остается часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» (стихотворение «...и при слове “грядущее” из русского языка...», 1975). Поэзия не средство личного спасения, не способ преодоления смерти — будучи формой языка, она сама принадлежит вечности, превышает жизнь и смерть и поглощает индивидуальное бытие человека. Ради языка умирает поэт — такова философия творчества Бродского или, точнее сказать, его личная религия языка («Если Бог для меня и существует, то это именно язык...»), и в этой богочеловеческой религии смертному поэту уготована жертвенная роль. Но в стихах, посвященных Ахматовой, персональная религия Бродского обретает традиционно-христианское звучание, заданное личностью и судьбой героини и закрепленное биографической аллюзией: «Бог сохраняет все» — перевод латинской надписи на воротах Фонтанного Дома («Deus conservat omnia»), взятой эпиграфом к «Поэме без героя».

Бродский развернул державинско-пушкинскую тему против ее традиционного течения. Традиционно же она движется великой силой сопротивления смерти и не менее сильным стремлением заглянуть за черту. Когда традицию наследует поэт, надежный дерзким воображением, результат возможен самый неожиданный — таков «Пэон четвертый» Дмитрия Быкова (2001):

«О Боже мой, какой простор! Лиловый, синий, грозовой, — но чувство странного уюта: все свои. А воздух, воздух ледяной! Я пробиваю головой его разреженные, колкие слои. И — вниз, стремительней лавины, камнепада, высоту теряя, — в степь, в ее пахучую траву! Но, долетев до половины, развернувшись на лету, рванусь в подоблачье и снова поплыву.

Не может быть: какой простор! Какой-то скифский, а верней — дочеловеческий. Восторженная дрожь: черносеребряная степь и море темное за ней, седыми гребнями мерцающее сплошь. Над ни-

ми — тучи, тучи, тучи, с чернотой, с голубизной в разрывах, солнцем обведенные края — и гроздь гроз, и в них — текучий, обтекаемый, сквозной, неузнаваемый, но несомненный я.

Так вот я, стало быть, какой! Два перепончатых крыла, с отливом бронзовым, — смотри: они мои! Дракониий хвост, четыре лапы, гибкость змея, глаз орла, непробиваемая гладкость чешуи! Я здесь один — и так под стать всей этой бурности, всему кипению воздуха и туч лиловизне, и степи в черном серебре, и пене, высветлившей тьму, и пустоте, где в первый раз не тесно мне...»

Вспомним:

И се уж кожа, зрю, перната,  
Вкруг стан обтягивает мой;  
Пух на груди, спина крылата,  
Лебяжьей лоснюсь белизной.

Лечу, парю — и под собою  
Моря, леса, мир вижу весь...

«Необычайное паренье» державинского Лебеда обращается у Быкова мощным и остросовременным по своей стилистике за-смертным полетом «дочеловеческого» диковинного чудища, в котором поэт с изумлением узнает себя самого. На первый взгляд кажется, что этот фантастический полет с делом поэзии никак не связан, а связан скорее с кинематографом поколения ЗД. Однако нет — тут речь о призвании, об избранничестве, о гибели на поле битвы, о посмертном бытии поэта, и местом новой прописки оказывается стихотворный ритм, тот самый пэон, в строфы которого облечен полет героя:

«Смотри, смотри! Какой зловещий, зыбкий, манкий, серый свет возник над гребнями! Летучая гряда, смотри, разверзлась и раздвинулась. Приказ или привет — еще не ведаю; мне, стало быть, туда. Я так и знал: все только начато. Я чувствовал, что взят не ради отдыха. Ведь нас наперечет. Туда, туда! Клубится тьма, дымится свет, и дивный хлад, кристальный душ по чешуе моей течет.

Туда, на зов, на дымный луч! Лети, не спрашивай причин, без сожаления о первом из миров, — туда, в пространство зыбких форм, непостижимых величин, чудесных чудищ, грозных игрищ и пиров! Туда, где облачных жаровен тлеют угли, где в чаду сраженья горнего грохочет вечный гром, туда, где в битве, час неровен, я, глядишь, опять паду и вновь очнусь, уже на ярусе втором.

Лечу, крича: “Я говорил, я говорил, я говорил! Не может быть, чтоб все и впрямь кончалось тут!”. Как звать меня? Плезиозавр? Егудиил? Нафанаил? Левиафан? Гиперборей? Каталабют? Где я теперь? Изволь, скажу, таранить облако учась одним движением, как камень из пращи: пэон четвертый, третий ярус, пятый день, десятый час. Вот там ищи меня, но лучше не ищи».

Посмертие предстает у Быкова не черною дырой небытия, а цепью чудесных метаморфоз и битв в горнем пространстве поэзии — там открывается новое поле познания, там неведомое наполняет радостью, изумлением, восторгом, там полностью отсутствует страх. Спасительным оказывается не столько слово, сколько метр, пэон четвертый, волны которого уносят героя за край небес. И если Пушкина заботило сохранение чувств, консервация прожитой жизни в стихах, если тенью он хотел общаться с живущими, то герой Быкова улетает не оглядываясь, «без сожаления о первом из миров», последним движением в последнем стихе разрывая земные связи... Весь этот полет, на самом деле — метафора вдохновения, образ творчества, прободающего реальность и превышающего смерть.

В конечном итоге поэзии никуда не уйти от мечты о бессмертии, от надежды на новый виток какой-то неведомой жизни благодаря стиху. Всякий человек не может не думать об этом, но только художник и философ могут предъявить миру свои упования в той форме, какая их самих переживет, оставить нам на раздумья свои мысли о смерти и бессмертии, сделав их тоже как будто бессмертными.

<sup>1</sup> Подробный историко-литературный анализ «грифельной оды» и обзор всех ее толкований заинтересованный читатель может найти в статье: К.Ю.Лаппо-Данилевский. Последнее стихотворение Г.Р.Державина // Русская литература. 2000. № 2. С. 146–158 — [http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus\\_readme.php?subaction=showcomments&id=1195562452&archive=1195597215&start\\_from=&ucat=&](http://www.portalus.ru/modules/shkola/rus_readme.php?subaction=showcomments&id=1195562452&archive=1195597215&start_from=&ucat=&)

<sup>2</sup> Гершензон. М.О. Тень Пушкина // Гершензон М.О. Мудрость Пушкина. Томск, 1997. С. 235–261.

<sup>3</sup> Бочаров С.Г. «Обречен борьбе верховной...» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 74.

<sup>4</sup> Мандельштам Н.Я. Третья книга. М., 2006. С. 320.

## О ПОЭТАХ И ВЕРБЛЮДАХ

### Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского

Сравним два стихотворения Арсения Тарковского:

#### ВЕРБЛЮД

На длинных нерусских ногах  
Стоит, улыбаясь некстати,  
А шерсть у него на боках  
Как вата в столетнем халате.

Должно быть, молясь на восток,  
Кочевники перемудрили,  
В подшерсток втирали песок  
И ржавой колючкой кормили.

Горбатую царскую плоть,  
Престол нищеты и терпенья,  
Нещедрый пустынный-господь  
Слепил из отходов творенья.

И в ноздри вложили замок,  
А в душу — печаль и величье,  
И верно, с тех пор погромом  
На шее болгается птичьей.

По Черным и Красным пескам,  
По дикому зною бродяжил,  
К чужим пристрастился тюкам,  
Копейки под старость не нажил.

Привыкла верблюжья душа  
К пустыне, тюкам и побоям.  
А все-таки жизнь хороша,  
И мы в ней чего-нибудь стоим.

1947<sup>1</sup>



## ПОЭТ

Жил на свете рыцарь бедный...

Эту книгу мне когда-то  
В коридоре Госиздата  
Подарил один поэт;  
Книга порвана, измята,  
И в живых поэта нет.

Говорили, что в обличьи  
У поэта нечто птичье  
И египетское есть;  
Было нищее величье  
И задерганная честь.

Как боялся он пространства  
Коридоров! постоянства  
Кредиторов! Он как дар  
В диком приступе жеманства  
Принимал свой гонорар.

Так елозит по экрану  
С реверансами, как спяну,  
Старый клоун в котелке  
И, как трезвый, прячет рану  
Под жилеткой на пике.

Оперенный рифмой парной,  
Кончен подвиг календарный,—  
Добрый путь тебе, прощай!  
Здравствуй, праздник гонорарный,  
Черный белый каравай!

Гнутым словом забавлялся,  
Птичьим клювом улыбался,  
Встречных с лету брал в зажим,  
Одиночества боялся  
И стихи читал чужим.

Так и надо жить поэту.  
Я и сам спую по свету,  
Одиночества боюсь,  
В сотый раз за книгу эту  
В одиночестве берусь.

Там в стихах пейзажей мало,  
Только бестолочь вокзала  
И театра кутерьма,  
Только люди как попало,  
Рынок, очередь, тюрьма.

Первое, что бросается в глаза при сравнении, — наличие общих лексико-семантических блоков в этих стихах: верблюд и поэт наделены сходными чертами и характеризуются одними и теми же словами. У верблюда — «шея птичья», у поэта — «нечто птичье» в облике, а затем и конкретно «птичий клюв», и рифма к ним найдена одна и та же — «величье»<sup>3</sup>. Это слово сильно звучит в обоих текстах. В «Поэте» ему придан оксюморонный эпитет — «нищее», тема «нищеты» парадоксально сочетается с «царской» темой и в «Верблюде»; в обоих стихотворениях она акцентируется и развивается: «Копейки под старость не нажил» — сказано о верблюде, так, как будто мог бы и разбогатеть, да не вышло, а в «Поэте» она поддержана упоминанием кредиторов, гонорара и заслуженного подвигом каравая. Совпадений в двух стихотворениях много, хоть и неявных, — и там и там фигурирует странная улыбка, причем верблюд улыбается «некстати», как будто мог бы и кстати улыбаться, как человек, а поэт улыбается «птичьим клювом», как будто и не человек вовсе. В «Верблюде» дважды говорится о душе верблюда, человечность его подчеркнута сразу упоминанием рваного «столетнего халата», из которого клочьями вата торчит, а в начале «Поэта» фигурирует книга, которая «порвана, измята», — в первых строфах обоих текстов предьявлены материальные следы прожитой нелегкой жизни. И там и там есть тема уязвленной плоти, насилия и боли — в «Верблюде» сказано о «побоях» и о «замке» в ноздрях («замок» — костяная или деревянная палка, забитая в ноздри для усмирения и крепления узды), в «Поэте» герой сравнивается с прячущим рану старым клоуном. В обоих стихотворениях говорится о старости, а в «Поэте» — и о смерти тоже, и концовки у них похожие, и это — едва ли не главное: автор, просматривая жизненный путь, судьбу верблюда и поэта, вдруг меняет третье лицо на первое и не просто солидаризируется со своими героями, но принимает их за образец проживания жизни — несмотря на все тяготы и вопреки им. В «Поэте» финал выглядит ожидаемо и логично, в «Верблюде» же концовка эмоционально резкая, хоть и подготовленная изначальным очеловечением образа.

Здесь уже пора, наконец, напомнить читателю, что стихотворение «Поэт» связано с судьбой и личностью Осипа Мандель-

штама. Это общеизвестно, но сам Тарковский призывал не воспринимать эти стихи как документальные. Когда Инна Лиснянская попыталась уточнить их биографическую основу, Тарковский оборвал ее: « — Инна, прекратите. Жизнь и стихи далеко не одно и то же. Пора бы вам это усвоить в пользу вашему же сочинительству»<sup>4</sup>.

Последуем совету поэта и, не путая стихи и жизнь, попробуем разобраться сначала в фактах. Тарковский рассказывал: « — Манделъштама я видел всего однажды, в полуподвальной квартире у Рюрика Ивнева. Мы пришли вместе с Кадиком Штейнбергом. Помню, там был и Мариенгоф. Я боготворил Осипа Эмильевича, но и стыдись, все-таки отважился прочесть свои стихи. Как же он меня раздраконил, вообразил, что я ему подражаю»<sup>5</sup>. Дата этой встречи и некоторые подробности зафиксированы в воспоминаниях Льва Горнунга: «21 мая 1931 г. я встретил Арсения Тарковского. Мы разговорились о Манделъштаме, и он рассказал, что на днях он с Аркадием Штейнбергом и Николаем Берендгофом были у Рюрика Ивнева. Там оказался и Осип Манделъштам. По просьбе хозяина они читали свои стихи, после чего Осип Эмильевич так их всех разругал, что они долго не могли опомниться»<sup>6</sup>.

«Я боготворил Осипа Эмильевича»... В 1931 г. Манделъштам был мэтр, Тарковский юн и мало кому известен, но и с годами отношение его к Манделъштаму не слишком изменилось. В 1967 г. он говорил Левону Мкртчяну: «Я готов полы мыть, камни таскать, если речь о Манделъштаме...» — в ответ на просьбу написать предисловие к армянскому сборнику манделъштамовских стихов и прозы<sup>7</sup>. Тарковский испытал мощное влияние поэзии Манделъштама, но личная, биографическая их встреча не состоялась. И речь тут не о мифической встрече «в коридоре Госиздата», а о настоящей *встрече* двух художников, о которой наверняка мечтал Тарковский. А в результате он даже разноса удостоился не персонального, а вместе с другими, и больше с тех пор не имел возможности почитать Манделъштаму свои стихи, поговорить, и это при том, что в Москве в начале 30-х они ходили в одни и те же дома, имели общих друзей. Они могли встретиться в доме Льва Бруни на Большой Полянке, или у сестер Петровых в Гранатном переулке — но не встретились<sup>8</sup>. И эту *невстречу* Тарковский как будто компенсирует в сюжете «Поэта».

Образ Манделъштама Тарковский собирал впоследствии по крупицам с чужих слов и в этом отношении стихи его правдивы: «Говорили, что в обличьи...» — это звучит несколько странно

после рассказа о личной встрече, но в реальности, судя по всему, именно так и было, Тарковский опирался на рассказы тех, кто Мандельштама близко знал. Иными словами, он опирался на *предание* о поэте. Но похоже, что в 1963 г. непосредственным импульсом к созданию стихотворения, источником биографической информации стал конкретный неопубликованный текст и разговоры вокруг этого текста — речь идет о «Листках из дневника» Анны Ахматовой.

Тарковский познакомился с Ахматовой в 1946 г., активное их общение началось в 1958-м — Ахматова тогда уже приступила к воспоминаниям о Мандельштаме, которые в основном закончила летом 1963 г.; в 1964-м текст еще дорабатывался, но завершающая дата в нем — 8 июля 1963-го<sup>9</sup>. Если с Мандельштамом у Тарковского случилась *невстреча*, то с Ахматовой произошла счастливая встреча — и творческая, и личная, значимая для обоих<sup>10</sup>. В 1960–1963-м гг. Тарковский и Ахматова переписывались, перезванивались и виделись при всякой возможности, читали друг другу и обсуждали написанное; в 1962–1963 гг. Ахматова подолгу жила в Москве и Тарковский приходил к ней регулярно, о чем свидетельствуют ее записные книжки<sup>11</sup>; она в это время как раз работала над «Листками», читала их, в частности, Л.К.Чуковской и Ю.Г.Оксману<sup>12</sup>, наверняка читала и Тарковскому (притом что параллельно, осенью 1962 г., писала рецензию на его сборник «Перед снегом»). Л.К.Чуковская зафиксировала 11 ноября 1962 г. в дневнике: «...она прочитала мне свои воспоминания о Мандельштаме. (Они, к сожалению, беднее, чем ее память о нем)»<sup>13</sup>. Не все легло на бумагу, так что вокруг текста наверняка велись и разговоры — Ахматова в нем ссылается на рассказ Тарковского о единственной встрече с Мандельштамом<sup>14</sup>, сама же она могла ему рассказать о Мандельштаме гораздо больше, хотя он знал уже немало из других источников (о некоторых скажем ниже).

В конце 1963 г. Ахматова и Тарковский поссорились: «Он пришел ко мне однажды и целый день просил, молил, настаивал, чтобы я не писала воспоминаний о Модильяни, потому что я не умею писать прозу. Я обиделась и уже полгода ему не звоню»<sup>15</sup>. Сам Тарковский вспоминал это так: «Однажды она показала мне кусок своей прозы. Мне не понравилось, и я ей об этом сказал» — и дальше о ссоре и примирении<sup>16</sup>. Мы видим, что речь идет о прозе вообще, и можно предположить, что о «неумении» Ахматовой писать прозу Тарковский судил в том числе и по «Листкам».

Между ахматовскими мемуарами и стихотворением Тарковского выстраиваются некоторые параллели. Справедливо было замечено автором специальной статьи о «Поэте» Артемом Скворцовым, что в строфе про «подвиг календарный» Тарковский говорит не о сочинении стихов, а о переводческой поденщине и гонораре за нее, на который покупался «черный белый каравай»<sup>17</sup>, — и Ахматова пишет в «Листках» о ненавистных Мандельштаму, вынужденных переводах или «полупереводах», о невозможности даже «выкупить паек»<sup>18</sup>, о нищете — слово «нищие» возникает в «Листках», не раз, причем, цитируются не опубликованные на тот момент мандельштамовские строки, в которых соседствуют нищета и величие<sup>19</sup>, и вообще многое в ее рассказах соответствует поэтической формуле Тарковского: «Было нищее величье и задерганная честь». Несколько раз возвращается Ахматова к теме ранней старости и болезни Мандельштама, пишет, что в 42 года он «производил впечатление старика»<sup>20</sup> — Тарковский и сам его видел сорокалетним, но о таких подробностях, как развитие сердечного заболевания у Мандельштама, он мог знать именно от Ахматовой — она рассказывает о его тяжелой болезни в 1937 г., о слабости, одышке<sup>21</sup>. Всему этому соответствует у Тарковского сравнение поэта с Чарли Чаплиным, (на которого он отчасти был похож), но с Чаплиным поздним, старым, которого Мандельштам не успел увидеть, — с Чаплиным в роли «старого клоуна», умирающего от инфаркта в финале фильма «Огни рампы» (1952)<sup>22</sup>. Чаплин ведь — почти ровесник Мандельштама (1889 г. рождения), и глядя на 63-летнего актера в этом фильме, можно было представить себе и Мандельштама в этом возрасте, тем более что Мандельштам сам «склонен был отождествлять себя с образами Чаплина»<sup>23</sup> — об этом говорит, в частности, его стихотворение 1937 г. «Чарли Чаплин».

Этого стихотворения Тарковский скорее всего не знал — Надежда Яковлевна считала его неудачным и вряд ли оно переходило из уст в уста или переписывалось<sup>24</sup>. Зато он вполне мог, в том числе и через Ахматову, любившую наизусть читать Мандельштама<sup>25</sup>, знать «Стихи о русской поэзии» (1932), тоже не опубликованные, их третью часть, где рядом с рифмой «птичье — величье» стоит редкое слово «кутерьма», причем в том же четырехстопном хорее<sup>26</sup>. В «Поэте» «кутерьма» римфуетя с «тюрьмой», и тут снова мы возвращаемся к ахматовскому тексту. Именно к нему, скорее всего, восходят мотивы предпоследней строфы «Поэта» — «бестолочь вокзала», «рынок, очередь,

тюрьма». Об этой стороне жизни Мандельштама у Ахматовой рассказано немало — об аресте и следствии, об отъезде в ссылку с Казанского вокзала. Видимо, от Ахматовой он узнал и некоторые воронежские факты и подробности: «Одиночества боялся и стихи читал чужим». Именно в Воронеже Мандельштам совсем уже не переносил одиночества, и чтение чужим — конкретный эпизод из воронежской жизни, зафиксированный в мемуарах Натальи Евгеньевны Штемпель: «Осип Эмильевич написал новые стихи, состояние у него было возбужденное. Он кинулся через дорогу от дома к городскому автомату, набрал какой-то номер и начал читать стихи, затем кому-то гневно закричал: “Нет, слушайте, мне больше некому читать!” Я стояла рядом, ничего не понимая. Оказывается, он читал следователю НКВД, к которому был прикреплен»<sup>27</sup>. Но воспоминания Штемпель писались позже, в 1970–1980-е гг., а история эта могла дойти до Тарковского только в устной передаче — через Ахматову, которая и с Надеждой Яковлевной дружила, и с Натальей Штемпель встречалась, и сама приезжала к Мандельштамам в Воронеж. Так или иначе, синхронность «Поэта» ахматовским «Листкам» кажется совсем не случайной.

В письмах Тарковского к Ахматовой этого времени тоже есть мандельштамовская тема, хотя само запретное и заветное для Тарковского имя не называется никогда — 28 февраля 1963 г. Тарковский с радостью сообщает, что Мандельштама анонимно процитировали в «Литературной газете», а 28 марта 1964 г. пишет: «Я боюсь называть имя того, кто плакал бы от счастья, прочитав написанное Вами, — от счастья и от боли, потому что счастье, приносимое Вашими созданиями искусства, и ранят душу и врачуют ее. Мне не хочется оскорбить Вашу застенчивость, называя это имя; но мне нужен этот пример, чтобы сказать Вам, что и в Вашем случае и творчество, и суть души слились воедино, образовав исключительный образец на все времена, когда речь человеческая будет звучать на земле»<sup>28</sup>. Кто «плакал бы от счастья»? Кого мог иметь в виду Тарковский? Одно из двух — или Пушкина или Мандельштама, но все-таки разумнее предположить, что Мандельштама — он-то вполне мог прочитать позднюю Ахматову, мог до этого дожить. А в письме Тарковского к Ахматовой от 4 июля 1963 г. есть конкретная улика, деталь, ведущая к «Поэту», строка из католического песнопения «Stabat Mater dolorosa» («Стояла Мать Скорбящая») — оно составляет подтекст и ритмическую основу пушкинского «Жил на свете

рыцарь бедный...», откуда Тарковский берет эпитафию к своим стихам о Мандельштаме<sup>29</sup>.

Тарковского всегда спрашивали, какую книгу подарил ему поэт в коридоре Госиздата, — он то отвечал уклончиво, то называл «Камень», то сердился, как в цитированном разговоре с Инной Лиснянской. Если говорить уже не о фактах, а об образах стихотворения, то в нем от первой строфы к последней развернута и пролистаана книга жизни поэта, условная книга, которую написала «судьба сама». Эту книгу автор принимает как эстафету, закрепляя таким образом свою очевидную связь с творчеством и судьбой поэта-предшественника.

Надежду Яковлевну стихотворение Тарковского очень «рассердило», в частности, у нее вызвали протест слова «в диком приступе жеманства / Принимал свой гонорар»<sup>30</sup> и «стихи читал чужим»<sup>31</sup>. Самого Тарковского Надежда Яковлевна невзлюбила, отзывалась о нем резко, несправедливо, обвиняла в трусости, «остановила» тот самый армянский сборник Мандельштама с его предисловием<sup>32</sup> — возможно, все это из-за «Поэта», возможно, образ показался ей неверным, карикатурным.

В стихотворении Тарковского есть любовь, сочувствие, печаль, но пиетета нет — нарисованный здесь портрет принадлежит литературе, а не биографии. По прошествии 30-ти с лишним лет после единственной встречи Тарковский сумел, отойдя уже на большое расстояние, собрать из мемуарных осколков образ, выходящий за рамки конкретной судьбы. Поэт смотрит на поэта не снизу вверх и не только своими глазами — он смотрит из будущего и при этом не столько вспоминает, как Ахматова в «Листках» (вспоминать ему было особенно нечего), сколько создает этот образ, прочерчивает линию жизни поэта и осмысляет его опыт как общезначимый и в то же время лично драгоценный для него.

В завершение этого сюжета напомним общепринятую схему, которая, как все общепринятое, если и верна, то лишь отчасти. Согласно этой схеме Тарковский долгое время находился под сильным влиянием Мандельштама, а в 1960-е годы освободился от него и стал поклонником Ахматовой. Восходит это общее мнение к самой Ахматовой: «Он был придавлен Мандельштамом, все интонации мандельштамовские. Я, конечно, с такой грубостью ему этого не высказала, но дала понять. И потом видела, как он постепенно выползал из-под Мандельштама. Теперь он самостоятельный дивный поэт» (Л.К. Чуковской, 23 октября 1960 г.)<sup>33</sup>; «Анна Андреевна снова читала мне стихи Арсения

Тарковского. Она сама поражена, как этот — по ее словам, “в лепешку раздавленный еще недавно Мандельштамом поэт” выбрался к 50 годам на свободу» (В.К.Глекин, запись от 1 ноября 1960 г.)<sup>34</sup>; «— Когда Арсений, — с нежной улыбкой сказала Анна Андреевна, — лет десять назад стал показывать мне свои стихи, он еще не мог выбраться из-под тяжести Мандельштама. Сейчас нужен особый поэтический слух, чтобы это обнаружить. Он — самобытный поэт» (Г.И.Ратгаузу, январь 1961 г.)<sup>35</sup>. И, наконец, самое красноречивое, в передаче Анатолия Наймана: «“Вот этими руками я тащила Арсения из мандельштамовского костра”, — то есть помогала ему освободиться от влияния Мандельштама»<sup>36</sup>.

Как видим, Ахматова внушала это многим, и так утвердился один из ее мифов. Но можно и по-другому взглянуть на развитие Тарковского — в другой парадигме; вот, например, что говорил С.И. Липкин: «Я заметил рано эволюцию, потому что в первые наши годы он был очень зависим от Мандельштама и не сразу он расстался с этим. Теперь, когда вышли его книги, и там напечатаны его ранние стихи, я вижу, что там не так уж Мандельштам и существует. Но тогда нам, близким, казалось, что это перепев Мандельштама. Перелом у него произошел где-то во время войны. Сильный перелом»<sup>37</sup>. Как видим, Липкин не только ставит под сомнение большую зависимость Тарковского от Мандельштама, но и переносит перелом в его творчестве на существенно более ранний период, когда он еще не дружил с Ахматовой.

Тарковский никогда не был ничьим эпигоном. При этом он весь напитан традицией — как ранний, так и зрелый. «Я ветвь меньшая от ствола России» — в этих знаменитых его стихах, в том же 1963-м г. написанных, нет самоумаления, но есть осознание прямой преемственности. Ахматову, как и Мандельштама, Тарковский ценил всегда — это отразилось уже в ранних его стихах, а в 1960-е гг. подкрепилось интенсивным личным общением. Говоря о своих любимых поэтах в 1970-е годы, он называл рядом имена Ахматовой и Мандельштама<sup>38</sup>, объединял их формулой «поэзия зрелости»<sup>39</sup>. Оба поэта были им усвоены глубоко, оба вошли в его кровь. Другое дело, что с Ахматовой он совпал во времени, она была рядом в 60-е годы, а Мандельштам был связан с прошлым — между прошлым и настоящим вряд ли можно выбирать. У Евдокии Ольшанской есть такое воспоминание: «Однажды Арсений Александрович признался, что в молодости очень любил стихи Осипа Мандельштама, а теперь немного охладил к ним, все реже читает стихи Марины Цветаевой (зато



прозу — всегда с неизменным интересом). А вот Анна Ахматова всегда необходима его душе»<sup>40</sup>. Тут придется сказать, что Ольшанская — не самый надежный свидетель. Это конкретное ее воспоминание вызывает сомнения хотя бы потому, что о прозе Цветаевой сам Тарковский говорил Марине Аристовой ровно противоположное: «Ее прозу трудно читать — столько инверсий, нервных перепадов. Я предпочитаю Ахматову»<sup>41</sup>. Закрадывается подозрение, что Ольшанская влагает в уста Тарковскому то, что хотела бы сказать сама. Признание про Мандельштама и Ахматову отдает тем ахматовским мифом, это признание можно принять к сведению с учетом того, что сама мемуаристка была эксклюзивно поглощена Ахматовой, собирала все, что связано с ее именем, и в мемуарах домысливала и смещала факты в сторону своих чувств; так, например, она пишет: «В недавно вышедших из печати “Записных книжках” Анны Ахматовой мы читаем о том, что каждый раз, приезжая в Москву, она с нетерпением ждала встреч с Арсением Тарковским»<sup>42</sup>. В записных книжках зафиксировано лишь время встреч, но Ольшанская видит там это «нетерпение», поскольку горячо любит обоих. В любом случае свидетельство Ольшанской никак не перечеркивает всего того, что мы знаем об этом непосредственно от самого Тарковского.

\* \* \*

От очевидного перейдем к неочевидному: если в «Поэте» у Тарковского образ Мандельштама присутствует явно, то в его стихотворении «Верблюд», с которого мы начали этот разговор, мандельштамовская тема лежит в глубоком подтексте и сплетена с другими темами и образами. Одно лексическое сходство с «Поэтом» для таких утверждений недостаточно, так что рассмотрим все обстоятельства, сопутствующие этим стихам.

О чем «Верблюд»? В нем прочерчена линия жизни персонажа, очеловеченного с первых же строк, — это путь скитаний и тягот, нищеты и побоев; сам герой сотворен, как Адам, из праха, из «отходов творенья», но душа ему дана великая, и финал, в котором неожиданно поэт переходит с третьего лица на первое, — этот финал утверждает личное достоинство и ценность жизни, несмотря на всё, что приходится за жизнь претерпеть. Мы читаем притчу — предельно обобщенное высказывание о жизненном пути человека, увиденном и описанном как тяжелый путь верблюда. Был ли у поэта конкретный пример или повод, на что он отзывается этими стихами?

В первую очередь вспоминается «Верблюд» Марины Цветаевой, написанный тридцатью годами раньше, в 1917-м. В 1940-е гг. продолжался засмертный разговор Тарковского с Цветаевой, начатый при ее жизни, — этот разговор протянется и дальше, в 1960-е, и завершится в 1982-м или 1983-м г., когда Тарковский узнает обращенное к нему предсмертное цветаевское «Все повторяю первый стих...». Но это позже, а в 1946-м он адресует ей свое «Я слышу, я не сплю, зовешь меня, Марина...» с вариацией на тему изгнанничества — оно сложно вторит цветаевскому «поэты — жиды» из «Поэмы конца» (1924), но ведь и в ее «Верблюде» есть эта тема еврейского скитальчества:

И вот, навьючив на верблюжий горб,  
На добрый — стопудовую заботу,  
Отправимся — верблюд смирен и горд —  
Справлять неисправимую работу.

Под темной тяжестью верблюжьих тел —  
Мечтать о Ниле, радоваться луже,  
Как господин и как Господь велел —  
Нести свой крест по-божьи, по-верблюжьи.

И будут в зареве пустынных зорь  
Горбы — болеть, купцы — гадать: откуда,  
Какая это вдруг напала хворь  
На доброго, покорного верблюда?

Но, ни единым взглядом не моля,  
Вперед, вперед, с сожженными губами,  
Пока Обетованная земля  
Большим горбом не встанет над горбами<sup>43</sup>.

Цветаева здесь переосмысляет притчу Ницше «О трех превращениях» из книги «Так говорил Заратустра», прочитанной ею в 15 лет<sup>44</sup>, конкретно — самое начало притчи: «...Что есть тяжесть? — вопрошает выносливый дух, становится, как верблюд, на колени и хочет, чтобы хорошенько навьючили его <...> Все самое трудное берет на себя выносливый дух: подобно навьюченному тяжелой поклажей верблюду, который спешит в пустыню, спешит и он в свою пустыню»<sup>45</sup>.

Развивая аллегорию Ницше, Цветаева вносит в нее свои мотивы: ее верблюд не просто выносливый дух, но изгнанник, иудей, устремленный к Земле Обетованной, при этом он «несет свой крест» — это иудей с крестом, уподобленный одновременно Христу и верблюду. Он «смирен и горд», в его облике сочета-

ется как будто несочетаемое, так же, как в «Верблюде» Тарковского царственность сочетается с «нищетой и терпением». Образы в этом сходны, связь двух «Верблюдов» очевидна, хотя Цветаевское стихотворение страстно, и лирическое Я в нем совмещено с центральным образом, а у Тарковского интонация другая, холодновато-отстраненная — до двух последних неожиданных стихов, в которых прямо выражено личное чувство и личный опыт соотнесен с опытом персонажа. «Страдание постоянный спутник жизни», — говорил Тарковский, шаг за шагом вспоминая свой путь<sup>46</sup>. Жизнь есть преодоленное страдание — этой формулой смысла объединяются два «Верблюда», но кто эти *мы*, от лица коих у Тарковского утверждается ценность жизни и личное достоинство — вопреки тяготам, нищете, насилию, побоям? Это неопределенно-собирательное *мы* не может относиться ко всему человечеству — царственность и величие даны не всем. В этом *мы* — память о Цветаевой, о ее стихах и судьбе, но и мандельштамовское «нищее величие» нельзя тут не вспомнить — то самое, о котором через много лет будет написано в «Поэте». И эта словесная переключка двух стихотворений Тарковского находит объяснения в двух прозаических текстах Цветаевой. В ее «Истории одного посвящения» (1931) читаем: «У Мандельштама глаза всегда опущены: робость? величие? тяжесть век? веков? Глаза опущены, а голова отброшена. Учтывая длину шеи, головная посадка верблюда», и дальше о нем же: «Вокзал. Слева, у меня над ухом, на верблюжьей шее взволнованный кадык...»<sup>47</sup>.

Верблюжьей черты в облике Мандельштама отмечены и в других мемуарах. Валентин Катаев: «Я изучал задранное лицо Мандельштама и понял, что его явное сходство с верблюдишкой все же не дает настоящего представления о его характере»<sup>48</sup>; Надежде Яковлевне это наблюдение понравилось: «В Ташкенте во время эвакуации я встретила счастливого Катаева. Подъезжая к Аральску, он увидел верблюда и сразу вспомнил Мандельштама: “Как он держал голову — совсем, как О. Э.”... От этого зрелища Катаев помолодел и начал писать стихи. Вот в этом разница между Катаевым и прочими писателями: у них никаких неразумных ассоциаций не бывает. Какое, например, дело Федину до верблюдов или стихов?»<sup>49</sup>. Примечательно, что Надежда Яковлевна как-то связывает верблюжьей осанку со стихами, с творчеством.

Екатерина Петровых, сестра Марии Петровых тоже говорила об этом сходстве: «Как запомнилось Е.С.Петровых, высоко поднятая голова Мандельштама напоминала посадку головы у верб-

люда; во время чтения стихов он закидывал голову еще больше»<sup>50</sup>, — она это рассказывала Л.М.Видгофу на рубеже 1990-х гг., но и Тарковский мог это слышать от нее и от ее сестры Марии. Будучи соучеником Марии Петровых на Высших литературных курсах, он дружил с сестрами и бывал в их доме на углу Спиридоновки и Гранатного переуллка, в котором в 1933–1934 гг. часто бывал и Мандельштам<sup>51</sup>.

Сравнение Мандельштама с верблюдом было общим местом, хоть и не таким общим, как сравнение его с птицей — щеглом, петухом или цыпленком. Художник Владимир Милашевский, рисовавший Мандельштама с натуры в 1932 г., один из сделанных портретов называл «верблюдиком»<sup>52</sup> (через много лет он повторил этот карандашный портрет по памяти и сгладил верблюжьи черты). И все-таки самое близкое к Тарковскому описание — у Цветаевой: у нее рядом с «головной посадкой верблюда» и упоминанием «шеи» стоят слова «робость» и «величие», оба с вопросом, опять сталкиваются противоположные свойства, как будто взаимоисключающие, но вместе присутствующие в облике поэта. И тут же проходит у нее тема нищеты Мандельштама, его рваных носков рядом с «тяжестью век, веков» — все эти мотивы как-то отзываются у Тарковского.

В другом прозаическом сочинении Цветаевой — в «Нездешнем вечере» (1936) можно уловить исток ее верблюжьей темы. Воскрешая в памяти один из вечеров в Петрограде, в доме Каннегисеров, она пишет о том, как сын хозяина путешественник Сережа поразил тогда ее воображение рассказами «про верблюдов своих пустынь», так что и комната, где читали стихи, стала казаться ей пустыней, и там же: «Осип Мандельштам, полузакрыв верблюжьи глаза, вещает...»<sup>53</sup> Все это происходило в январе 1916 г., а вскоре, в 1917-м, был написан цветаевский «Верблюд».

Тарковский познакомился с Цветаевой в 1939 г., по ее возвращении в СССР, но тесные отношения у них завязались позже, в октябре 1940-го, когда Цветаева, восхитившись переводами Тарковского, написала ему письмо и предложила встретиться. Несколько месяцев их интенсивного общения оставили сильный след в поэзии обоих. «Я ее любил, но с ней было тяжело. Она была слишком резка, слишком нервна. Мы часто ходили по ее любимым местам — в Трехпрудном переуллке, к музею, созданному ее отцом...» — вспоминал Тарковский<sup>54</sup>. В судьбе Цветаевой эти влюбленные прогулки по Москве с талантливым, молодым, красивым поэтом были рифмой к другому яркому эпизоду

ее жизни, когда весной 1916 г. она «дарила» Москву Осипу Мандельштаму. Невозможно представить, чтобы имя недавно погибшего Мандельштама, его судьба, его стихи, его трагедия не возникали в разговорах Цветаевой с Тарковским. И с большой вероятностью можно предположить, что Цветаева не только рассказывала Тарковскому о том, кого он боготворил, но и давала читать свои мемуарные очерки — и «Нездешний вечер», опубликованный в парижских «Современный Записках», и неопубликованную «Историю одного посвящения» — историю их отношений с Мандельштамом и посвященных ей стихов 1916 года. Так — через посредство Цветаевой, наверняка Марии Петровых, позже — Ахматовой складывался у Тарковского мандельштамовский образ.

Гибель Цветаевой потрясла Тарковского и долго отзывалась в его стихах, начиная с первых откликов 1941 года и до стихов 1962–1963 гг., вошедших в цикл «Памяти Марины Цветаевой». В этом цикле, как и в «Чистопольской тетради» (1941), тема памяти о Цветаевой звучит открыто («А только памяти твоей / Из Гроба научи, Марина!»), но неявно она присутствует и в других стихах Тарковского, и одно из них — «Верблюды», в котором мандельштамовско-цветаевские подтексты обрели форму притчи о жизни как принятом на себя страдании.

Неизвестно, дарил ли Мандельштам свой сборник «Камень» Тарковскому. Но точно известно, что Цветаевой он его подарил — вскоре после того самого «нездешнего вечера» в доме Канегиссеров, с надписью: «Марине Цветаевой — Камень-памятка. Осип Мандельштам. Петербург 10 янв. 1916»<sup>55</sup>. И если Тарковский знал об этом, то в стихах 1963 г. про книгу, подаренную одним поэтом другому, есть дополнительный смысл, оттенок смысла: символический «камень-памятка» передается через десятилетия, и автор принимает и читает эту книгу в знак памяти о двух погибших поэтах, солидарности с их судьбой: «Так и надо жить поэту. / Я и сам спую по свету, / Одиночества боюсь, / В сотый раз за книгу эту / В одиночестве берусь». И в конце «Верблюда» тоже ведь происходит что-то подобное: поэт переходит внезапно с *он* на *мы* и соединяет сюжет стихотворения с собственной жизнью.

Рассказанная нами история двух стихотворений Тарковского местами гипотетична — трудно сказать, принадлежат ли те или другие ассоциации самому тексту или нашему восприятию текста на фоне собранных фактов, но ведь хорошие стихи имеют

свойство обрастать смыслами со временем, а точнее — время проявляет в них те смыслы, которые современникам не слишком видны, не актуальны для них. Сегодня мы читаем эти стихи, уже зная, что место Тарковского в нашей поэзии — совсем особое: он поздно вошел в литературу и оказался в ней абсолютно одинок; опираясь на традицию, оказался с современниками почти не связан. «...В “нищем величье”, в памяти о царственности дара (“*Ты царь. Живи один*”) и состояло одиночество Тарковского в лирике последних десятилетий»<sup>56</sup>, — так пишет Ольга Седакова о Тарковском тех времен, когда уже не было в живых Мандельштама, Цветаевой, Ахматовой — тех, от кого он эту память прямо унаследовал.

<sup>1</sup> Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1 М., 1991. С. 169–170.

<sup>2</sup> Там же. С. 198–199.

<sup>3</sup> Справедливости ради заметим, что рифма «обличье — величье — птичь» есть не только в этих стихах Тарковского (ср. «Дождь» 1938 года), но только в них «величье» и «птичь» относятся к одному и тому же персонажу.

<sup>4</sup> Лиснянская И. Л. Хвастунья. Воспоминательная проза. М., 2006. С. 359.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Горнунг Л.В. Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме. По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 31.

<sup>7</sup> Мкртчян Л. Так и надо жить поэту... (Воспоминания об А. Тарковском) // Вопросы литературы. 1998. № 1. С. 319.

<sup>8</sup> Рассказы Н.К.Бальмонт-Бруни о походах с Тарковским к Мандельштамам в Дом Герцена (Осип и Надежда Мандельштамы в рассказах современников. М., 2002. С. 72) опровергаются самим Тарковским: «Мандельштама я видел всего однажды».

<sup>9</sup> Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. С. 221.

<sup>10</sup> См. об этом: Синельников Михаил. Там, где сочиняют сны // Знамя. 2002. № 7. С. 151–159.

<sup>11</sup> Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino, 1996. С. 260, 266, 272, 304.

<sup>12</sup> Черных В.А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966. М., 2008. С. 585, 590, 592, 621.

<sup>13</sup> Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Т. 2. М., 1997. С. 545.

<sup>14</sup> Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. С. 218.

- <sup>15</sup> Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Т. 3. М., 1997. С. 229.
- <sup>16</sup> Пунктир (интервью Марине Аристовой) // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 243–244.
- <sup>17</sup> Скворцов Артем. «Поэт» Арсения Тарковского: от реального — к идеальному // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 274–275.
- <sup>18</sup> Ахматова Анна. Сочинения. Т. 2. С. 212.
- <sup>19</sup> Там же. С. 219.
- <sup>20</sup> Там же. С. 212.
- <sup>21</sup> Там же. С. 219–220.
- <sup>22</sup> Правдоподобная догадка Артема Скворцова: Скворцов Артем. «Поэт» Арсения Тарковского: от реального — к идеальному // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 273.
- <sup>23</sup> Комм. М.Л.Гаспарова в изд: Мандельштам Осип. Стихотворения и проза. М., 2001. С. 813.
- <sup>24</sup> «Начало 60-х годов было временем посмертной славы Мандельштама. “Воронежские тетради” мы прочли году в 55-м переписанными от руки» (Найман Анатолий. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989. С. 81).
- <sup>25</sup> Осьмеркина-Гальперина Елена. Мои встречи (фрагменты) // Осип Мандельштам и его время. М., 1995. С. 314.
- <sup>26</sup> Наблюдение Артема Скворцова: Скворцов Артем. «Поэт» Арсения Тарковского: от реального — к идеальному // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 282.
- <sup>27</sup> «Ясная Наташа». Осип Мандельштам и Наталья Штемпель. М.; Воронеж, 2008. С. 32.
- <sup>28</sup> «...Я Ваш поздний ученик...» (Из писем Арс. Тарковского к А.Ахматовой. 1958–1965) // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 332, 335.
- <sup>29</sup> Об этом эпиграфе и пушкинских подтекстах «Поэта» см.: Гельфонд М.М. «Рыцарь бедный» и Чарли Чаплин: о «мандельштамовском» стихотворении Арсения Тарковского // Грехневские чтения. Вып. 6. Нижний Новгород. 2010. С. 108–115.
- <sup>30</sup> Мандельштам Надежда. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. Екатеринбург, 2014. С. 673.
- <sup>31</sup> Об этом см.: Липкин С. Трагизм без крика: Сегодня Арсению Тарковскому исполнилось бы 90 лет // Литературная газета. 1997. 25 июня.
- <sup>32</sup> Мандельштам Надежда. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. С. 752 (ср.: Нерлер П. Мандельштам и Армения // НГ ЕХ LIBRIS. 2014. 27 ноября).
- <sup>33</sup> Чуковская Лидия. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. Т. 2. С. 431.
- <sup>34</sup> Г. В. Глекин об Арсении Тарковском. (Из дневниковых записей 1959–1989 годов) / Вступ. ст. и публ. Н. Гончаровой // Вопросы литературы. 2001. № 5. С. 373.
- <sup>35</sup> Ратгауз Герман. Как феникс из пепла. Беседа с Анной Андреевной Ахматовой // Знамя. 2001. № 2. С. 156.
- <sup>36</sup> Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. С. 224. Ср. свидетельство В.С.Муравьева: «...О Мандельштаме речь заходила сплошь и рядом. Она говорила: “Про Осипа я все написала”, и еще: “Но вы действительно любите стихи Осипа?” <...> “Да, — говорил я, — не просто люблю, это для ме-

ня, в общем, главное занятие — любить Мандельштама. Как, кстати говоря, и вас”. — “Одно другому не мешает?” — “Нет, — говорю, — не мешает”. — “А должно мешать?” (Муравьев В.С. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова. Последние годы. СПб., 2001 — <http://www.akhmatova.org/articles/muraviev2.htm#12>)

<sup>37</sup> Интервью С.И.Липкина А.Н.Кривомазову, 3 июня 2000 года — <http://insocinf.com/ars767654.htm>

<sup>38</sup> Пунктир (интервью Марине Аристовой) // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 242.

<sup>39</sup> Тарковский А.А. <Об акмеизме> (середина 1970-х) // Там же. С. 228.

<sup>40</sup> Ольшанская Евдокия. «Двух голосов переключка» — <http://knnr.ru/ars00016.htm>

<sup>41</sup> Пунктир (интервью Марине Аристовой) // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 243.

<sup>42</sup> Ольшанская Евдокия. «Двух голосов переключка» — <http://knnr.ru/ars00016.htm>

<sup>43</sup> Цветаева Марина. Собр. соч. В 7-ми тт. Т. 1. М., 1994. С. 375.

<sup>44</sup> См. письмо Цветаевой А.С.Штейгеру от 7 сентября 1936 года // Цветаева Марина. Собр. соч.: В 7 т. Т. 7. С. 602.

<sup>45</sup> Ницше Фридрих. Так говорил Заратустра // Ницше Фридрих. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 18.

<sup>46</sup> Пунктир (интервью Марине Аристовой) // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 241.

<sup>47</sup> Цветаева Марина. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 144, 148.

<sup>48</sup> Катаев Валентин. Встреча Мандельштама с Маяковским // Осип Мандельштам и его время. С. 274.

<sup>49</sup> Мандельштам Надежда. Воспоминания. С. 335.

<sup>50</sup> Видгоф Л.М. «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М., 2012. С. 443.

<sup>51</sup> Там же. С. 437–444.

<sup>52</sup> Милашевский В.А.Мандельштам // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. Вып.2. Воронеж, 1994. С. 94.

<sup>53</sup> Цветаева Марина. Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. С. 283, 285, 287.

<sup>54</sup> Пунктир (интервью Марине Аристовой) // Тарковский А.А. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 243.

<sup>55</sup> Мандельштам Осип. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества. М., 2014. С. 104.

<sup>56</sup> Седакова Ольга. «Звезда нищеты». Арсений Александрович Тарковский // Седакова Ольга. Четыре тома. Том III. Poetica. М., 2010. С. 471.



## ДРУГОЙ ДОМБРОВСКИЙ

Юрий Домбровский — признанный классик, один из сильнейших русских прозаиков XX века. Появление в печати не опубликованного, не известного его романа «Рождение мыши» должно было, казалось, вызвать бурю в литературном мире — но бури как-то не случилось. Почему? Ответ очевиден, и это не радует. Очевидна иноприродность этой книги потоку современной прозы и вообще так называемому «современному литературному процессу», на фоне которого «Рождение мыши» воспринимается как анахронизм. Дело не в том, что сейчас так не пишут (это понятно), а в том, что такое сейчас не читают, а если и читают, то воспринимают с трудом, порой с недоумением. На гребне волны сегодня оказываются совсем другие книги, и событием 2010 года стал для многих не новонайденный роман Домбровского, а Пелевинская «Ананасная вода для прекрасной дамы», названная двумя авторитетными критиками «лучшим из написанного за последнее время на русском языке»<sup>1</sup>, — за то, в частности, что Пелевин не допускает «сентиментальности» и «не предлагает нам настоящего человека с чувствами». Ну а Домбровский в «Рождении мыши» всматривается пристально именно в «человека с чувствами» — всякими-разными, сложными, противоречивыми, почти всегда открытыми, делающими его порой смешным, порой беспомощным, порой всемогущим. При этом в книге остро, резко, местами грубо звучит тема чувственной любви, и авторский взгляд на нее идет вразрез с переживаемой нами очередной сексуальной революцией — кого-то сегодня это может оттолкнуть, кого-то удивить... К тому же «Рождение мыши» не так-то просто прочитать по-настоящему, при том, что от этой страстной прозы буквально не оторвешься — роман устроен настолько прихотливо, непривычно, что не сразу удастся свести концы с концами и осмыслить эту сложную, дробную конструкцию как целое, как роман. Все это делает проблематичным его восприятие поколением читателей и критиков, воспитанных на

другой прозе, но для тех, кто давно любит и ценит Домбровского, «Рождение мыши» — настоящий подарок, открытие, радостное чтение, оставляющее след в душе.

История книги такова. Домбровский писал ее в 1951–1955 гг., после лагеря, на поселении в Новой Чуне и Сосновке. Рукопись была подготовлена к печати и отложена — как оказалось, на полвека с лишним. Вдова писателя Клара Турумова-Домбровская, все эти годы хранившая роман и вот теперь публикующая его, объясняет: «Сначала пришло время написанного за пятнадцать лет до того романа “Обезьяна приходит за своим черепом”, потом он работал над “Хранителем древностей” и “Факультетом ненужных вещей”... Вопросы права и несправедливости, потеря государственной совести — эти темы всегда были главными для Юрия Домбровского, и роман “Рождение мыши” — о двоих, идущих друг к другу через годы и препятствия, — становился чужим. Мне тоже было сказано: “Никому не показывай!” Но все-таки в начале 70-х годов Юрий Осипович немного “построгал” два рассказа из этого цикла — “Царевну-Лебедь” и “Королеву Елизавету” — и напечатал их (“Королева Елизавета” стала называться “Леди Макбет”).

В 2000 году я тоже нарушила запрет, и впервые в печати появился рассказ “Хризантемы на подзеркальнике”<sup>2</sup>. В дальнейшем были напечатаны отдельно еще три новеллы и стихотворение<sup>3</sup>, затем последовала журнальная публикация основного корпуса<sup>4</sup> и, наконец, полная книжная версия<sup>5</sup>.

Так почему же подготовленный к печати роман был отложен и так прочно забыт, что ни в одном биографическом очерке о Домбровском мы не встречаем о нем никаких упоминаний? Из пояснений Клары Турумовой-Домбровской следует, что автор сделал осознанный творческий выбор, определил основное древо своей прозы, а «Рождение мыши» отсек как побочную ветвь. Это древо составляют три его самых значительных произведения, три романа — уже названные «Обезьяна приходит за своим черепом» (1943–1944, опубл. в 1959), «Хранитель древностей» (1961–1964) и «Факультет ненужных вещей» (1964–1975, опубл. в 1978); в них Домбровский выступил как свидетель кризиса европейской гуманистической цивилизации, кризиса христианских ценностей, в них запечатлен опыт противостояния личности фашизму, сталинизму, опыт, который сам автор вынес из четырех арестов и двух с лишним десятилетий лагерей и ссылок. В «Рождении мыши» есть отголоски этой главной темы Домбровского — двум героям,

Николаю и Григорию, автор передал свой тюремно-лагерный опыт, но в целом роман о другом, в целом он прежде всего — о частной жизни, о любви. Домбровский и здесь, конечно, узнаваем, и все же «Рождение мыши» открывает нам не только другую тему, но и другого художника в Домбровском, другой формат письма и другой подход к современности, от которого автор осознанно потом отказался. Дело именно в отношениях с современностью — ведь напечатал же он в 1969 г. свои новеллы о Шекспире, написанные за двадцать с лишним лет до того, не похоронил их в своем архиве как не актуальные, не интересные читателю. А от «Рождения мыши» Домбровский отошел бесповоротно, обрек эту книгу на небытие — а иначе разве мог бы он использовать отдельные ее эпизоды в поздних романах? Он выбрал свой писательский путь в соответствии с тем, что ему выпало по личной судьбе, и теперь этот выбор особенно отчетлив.

В приложениях к «Факультету ненужных вещей» есть авторское обращение «К историку»: «Почему я одиннадцать лет сидел за этой толстой рукописью. Тут все очень просто — не написать ее я не никак не мог. Мне была дана жизнью неповторимая возможность — я стал одним из сейчас уже не больно частых свидетелей величайшей трагедии нашей христианской эры. Как же я могу отойти в сторону и скрыть то, что видел, что знаю, то, что передумал? Идет суд. Я обязан выступить на нем. А об ответственности, будьте уверены, я давно уже предупрежден». Так понял Домбровский свой писательский долг, и написанные в первой половине 1950-х гг. повести и рассказы о перипетиях личных отношений, об оттенках чувств, составившие роман «Рождение мыши», показали ему не обязательными, случайными на избранном пути.

Определяя место этой книги в литературной биографии Домбровского, я никак не могу согласиться с тем, что она незрелая, ученическая, — а именно такие высокомерные оценки приходится слышать. Да, это, пожалуй, самый непричесанный, неровный его роман, это горячая, местами диковатая и потому очень обаятельная проза, и как своевольны и подчас непоследовательны герои в поступках, в выражении чувств, так своеволен и автор — в монтаже рваных диалогов, в резких зигзагах сюжета, в бросках по шкале романного времени... Совсе не юношей сочинял Домбровский эти рассказы и повести, но в них дышит энергия молодости, свежесть, порыв, есть в них какое-то упоение жизнью. Чувствуется, что это послевоенная книга и что написана она человеком, вышедшем из лагеря на относительную свободу

поселенца — свобода сказалась и в самой фактуре письма, и в небывалой, экспериментальной романной конструкции и в странном, резко звучащем названии.

Что значит «Рождение мыши»? Эта метафора активно обсуждается героями с первых страниц, с первого же философского разговора: « — Ну война, война, а после нее мир на несколько лет — это и есть рождение мыши. Гора пыжится, пыжится, извергает пламя, сотрясает землю, а покажется мышинный хвост — и все начнется по-старому», — так говорит теолог Леон Лафортюн, выступающий в романе как бы от лица Высшей Инстанции. Собственно в сюжете этот герой почти не участвует, но именно ему доверено сформулировать большие мысли, создающие философский объем романа.

Под куполом этой главной метафоры собираются в книге ее основные темы — историческое потрясение Второй мировой войны и любовь как личное потрясение человека; той же метафорой ставится под сомнение человеческая жизнь вообще: неужели она — только рождение мыши? Автор дает героям поспорить об этом. В письме журналиста Жослена пересказывается его разговор с Лафортюном (Е.П. — Его Преподобие): «Тогда я спросил: как же с точки зрения церкви говорить об абсолютной ценности человеческой деятельности, если она по самой сути своей призрачна, противоречива и обречена на то, чтоб кончиться ничем, т.е. мышью, которую родила гора. Ничто так быстро не приедается, как плотское, — и это лучший показатель его ничтожества — ведь так твердит все время Е.П. А если это так, то к чему тогда борьба? Зачем тогда жертвы? Наши победы и наши поражения? К чему они? Созданный из персти в персть отойдет же — вот истинная позиция церкви! — сказал я. <...>На это Е.П. ответил мне с обычной своей кротостью: “Зачем же забывать, что в этой борьбе вырабатывается самое ценное: человек. Ибо муки борьбы — тончайший инструмент в руках Господних для отшлифовки душ, и, борясь, убивая и умирая, мы не должны забывать о конечном результате этой борьбы — сознании человека, иначе действительно горсть пыли станет физической целью мироздания”. И я подумал, что это правильно. Ничто не пройдет бесследно, все растит душу, и, например, третичная обезьяна только и могла что рычать на удары судьбы, так как считала их бесполезными страданиями. А ведь это не только обезьяна страдала — это еще рождался человек. Да будет же так!»

Это — камертон, глубинная тема романа, по ней и в ее масштабе внимательный читатель может настроить свое восприятие любовных драм, встреч и разрывов, которыми так полны его сюжеты. Для автора все эти истории — часть великой мистерии рождения человека, или наоборот — истории выхолащивания смысла, упадка, вырождения, мельчания всего и вся. Именно любовь — уходящая, утраченная героями — чаще всего дает им повод говорить о рождении мыши. Нина — Николаю (видение): « — Не огорчайся, — успокоила она его, — разве в первый раз погибла любовь? Гора родила мышь — вот и всё»; Николай (думает о Нине): «Вот тебе и любовь! Вот тебе и ожидание! Гора родила мышь». Но здесь же, в этой теме гибели любви заключен и парадокс, и большой вопрос для автора: любовь кончается на чувственности или, наоборот, зарождается в ней? Это — особая, сильная тема книги, тема плотской страсти, сопровождающей, подменяющей, убивающей любовь. Об этом — стихотворение «Реквием», по которому проходит граница между первой и второй частями романа:

Где ты, где ты, о прошлогодний снег?

*Вийон*

Животное тепло совокуплений  
И сумерк, остроглазый, как сова.  
Но это всё не жизнь, а лишь слова, слова,  
Любви моей предсмертное хрипенье.  
Какой урод, какой хмельной кузнец,  
Кривляка, шут с кривого переулка  
Изобрели насос и эту втулку —  
Как поршневое действие сердец?!  
Моя краса! Моя лебяжья стать!  
Свечение распахнутых надкрылий!  
Ведь мы с тобой могли туда взлетать,  
Куда и звезды даже не светили!  
Но подошла двухспальная кровать —  
И задохнулись мы в одной могиле.  
.....  
Окончилось тупое торжество!  
Свинья на небо смотрит исподлобья.  
Что ж, с Богом потерявшее подобье,  
Бескрылое, слепое существо,  
Вставай, иди в скабресный анекдот,  
Веселая французская открытка.  
Мой Бог суров и бесконечна пытка —  
Лёт ангелов, низверженных с высот!

Зато теперь не бойся ничего:  
Живи, рожай и хорошей от счастья, —  
Таков конец — все люди в день причастья  
Всегда сжирают Бога своего.

Звучит жестко, прямо по-толстовски, а «насос и втулка» вызывают в памяти символический лейтмотив фильма М.Швейцера и С.Милькиной «Крейцера соната» (1987) — остервенелое ускоряющиеся движения паровозного поршня под музыку Оффенбаха. И еще кажется, что Домбровский здесь буквально цитирует «Анну Каренину», знаменитое толстовское описание первой близости Вронского и Анны: «Он же чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни. Это тело, лишенное им жизни, была их любовь, первый период их любви. Было что-то ужасное и отвратительное в воспоминаниях о том, за что было заплачено этою страшною ценою стыда. Стыд пред духовною наготою своей давил ее и сообщался ему». Метафора любви-убийства в «Анне Карениной» — «особенно резкая, потому что относится не к соблазну и насилию, а к настоящей любви; но, став любовью физической, она предстает лишенной одухотворяющих, облагораживающих покровов, страшно оголенной как грех: чувственная любовь как убийство любви»<sup>6</sup>. Тот же мотив любви-убийства звучит и в последней новелле романа — «Прошлогодний снег», где уже совсем другой герой, вступив в случайную связь, чувствует себя как «“мокрушник” после первого дела», а через пару страниц вспоминается там и Анна Каренина.

Домбровский — не Толстой, он не обличает и не проповедует, он честно исследует своих героев и через них человека вообще, как он раскрывается в любви, как растет или гибнет, спасает или губит другого, и, если повторить слова сказанные критиком о «Факультете ненужных вещей», что это «поразительной чистоты и точности *человековедение*»<sup>7</sup>, то «Рождение мыши» это особое человековедение — Домбровский будто специально сводит и разводит героев, чтобы они могли познать себя. Русский человек в этой книге опять на randevу, опять он держит экзамен и не всегда выдерживает. Одна из новелл второй части — «Хризантемы на подзеркальнике» — сильная история о том, как легкий, случайный флирт героя, такой обычный в театральной среде, вдруг оборачивается «настоящей катастрофой», в которой один человек погибает, а двое других, соединенных любовью, оказываются перед лицом бездны, той «в душе ямины», которая обнажается смертью.

Начинается история так, как будто мы с героями и вовсе не знакомы («Актриса позвонила из театра своему другу...»), и лишь по ходу сюжета становится ясно, что это все те же Николай и Нина, которые давно уже разошлись и о которых мы как будто все уже знаем, но оказалось — не все. Нас возвращают в их общее довоенное прошлое: Николай, идя с цветами к возлюбленной, с полпути, неожиданно для себя попадает в объятия другой женщины, оставляет у нее те цветы, а наутро узнает, что она повесилась, да на том самом гвозде, который она попросила его вбить в стену, и он с ужасом потом вспоминает «этот омерзительный какой-то горбатый черный гвоздь», грубый символ греха, сначала пугается, потом начинает мучиться от «стыда, острого, как физическая боль», и несет этот стыд и эту боль все той же Нине, а она, не дождавшаяся его в тот вечер, все понимает, страдает, не упрекает в измене, и вообще — никто никого не судит, потому что «земля место жизни, а не суда». Все концентрируется в символах — хризантемы, гвоздь, зеркало, а к ним добавлено два-три присловья, которыми мужчина и женщина перебросились, как оказалось, на пороге ее смерти: «угол падения равен углу отражения», «за чем пойдешь, то и найдешь». Николай выходит другим из этой истории, Нина открывается ему и нам еще одной гранью своей незаурядной личности, а подменные хризантемы летят в окно. Эта новелла довершает авторское исследование двух главных характеров, при том, что сюжетно в их отношениях давно поставлена точка.

А что касается чувственности, то не все так просто — ведь есть в составе романа и другая история, «Брат мой осел», история знакомства и сближения Нины с Григорием, будущим мужем. Поддавшись влечению, она внезапно изменяет тому, кого ждала всю войну, и вдруг оказывается, что этот новый человек, встреченный ею у моря, и есть ее судьба, будущий отец ее ребенка, точнее — в этом рассказе он будущий, а читатель знает его как Нининою мужа уже давно, с первой повести, но только теперь узнает по-настоящему. Так построен весь роман — повести и рассказы подсвечивают друг друга, выхватывая эпизоды то из прошлого, то из будущего.

Жанровое образование «роман в повестях и рассказах» (а именно так определил автор свою книгу) — не новость для русской литературы. Больше всего это похоже на «Героя нашего времени», но все же у Домбровского такой способ организации романного пространства и времени имеет несколько иную природу,

чем, у Лермонтова, — тут не кризис романного сознания, не распад целостной картины мира, не фрагментарное воплощение личности, а такой сложный взгляд на человека, который не позволяет выпрямить его судьбу в линейное повествование, который требует наложения разных ракурсов и разных сюжетов. Толстовское «люди как реки» Домбровский реализует в отношении трех центральных персонажей именно благодаря этой свободной и вместе с тем глубоко продуманной сюжетно-композиционной постройке, именно она становится важнейшим инструментом «человековедения», создающим стереоскопическую картину внутреннего созревания человека и одновременно — его самораскрытия в пространстве текста. Конфликт в этой книге уходит внутрь, человек в ней противостоит не бесчеловечной внешней силе, как в трех других романах Домбровского, а себе самому, своим слабостям и страстям, и композиция соответствует этой внутренней теме. Ближайший жанровый аналог «Рождению мыши» в русской прозе второй половины XX века — это, пожалуй, роман-пунктир Андрея Битова «Улетающий Монахов», внутренний сюжет которого также выстроен на отдельных историях из жизни героя.

В любовных перипетиях «Рождения мыши» как будто зафиксирован процесс поиска Домбровским главного героя будущих книг — постепенно в ходе романа из тени, из кулуаров сюжета выдвигается археолог Григорий, будущий Зыбин из «Факультета ненужных вещей», в судьбе героини и в сознании читателя он оттесняет Николая — героя-любownika, супермена, победителя<sup>8</sup>. В этом отношении «Рождение мыши» стало писательской лабораторией для двух последующих романов Домбровского — кажется, что в процессе создания книги у самого автора произошла если не смена ценностей, то уточнение нравственных приоритетов, и скромного археолога, увлеченного больше всего на свете своими черепками, каким мы видим Григория в начале романа, он в итоге назначил на роль героя-протагониста, который в «Хранителе» и «Факультете» встает в полный рост, обретает исторический масштаб и отстаивает перед лицом тоталитарной власти свободу и достоинство личности. И все композиционные сложности и зигзаги сюжета в «Рождении мыши» — это извилистый путь автора к себе самому и к своему герою, которому позже будет доверена великая правда, выстраданная Домбровским за годы лагерей и ссылки.



Но какое отношение к истории Нины, Григория и Николая имеют три новеллы второй части — «Царевна-Лебедь», «Леди Макбет» и «Прошлогодний снег»? На первый взгляд — никакого. Они могут восприниматься отдельно — Домбровский и напечатал две из них отдельно, — но в общей конструкции играют роль значимой надстройкой над главным романским сюжетом. В целом, вместе с этими иносюжетными новеллами, перед нами развернута в романе большая типология любви, всех видов ее, со всеми оттенками: любовь — победа (Николай и Нина), любовь — братство (Нина и Григорий), любовь — преступление («Леди Макбет»), любовь — служение (Григорий и Нина), любовь — болезнь (Нина и Николай), любовь — марево («Черная кобра»), первая детская любовь («Царевна-Лебедь»).

Это разнообразие чувств сопровождают мощные потоки лирических образов, буквально заливающие, затопливающие все романное пространство. В этом — особенность «Рождения мыши», хотя и в других книгах Домбровского лирическое начало в той или иной мере присутствует. Поэтические символы — образы птиц, зверей, цветов, плодов, деревьев — пронизывают все повествование, играют ключевую роль в сюжетах, дают названия входящим в книгу повестям и рассказам («Черная кобра», «Возвращение Пиньки», «Сто тополей», «Хризантемы на подзеркальнике»). В первой повести, при первом знакомстве Николая и Нины изумительно и значимо праздничное описание алма-атинских яблок:

«Нина ахнула — таких яблок, огромных, блестящих, чисто отлакированных, разрисованных самым горячим чистым пламенем и дымом, все равно как малявинские бабы, она еще не видела и даже и не думала, что такие могут быть. Взвихренное пламя было нарисовано в нескольких пучках — один пучок шел с одной стороны яблока, другой — с противоположной. Один был чистейшего багрянца, другой — алый, с дымом и медной прозеленью, — они налетали друг на друга, скрещивались, расходились и сходились.

— Хорош? — горделиво спросил Николай.

Нина молча кивнула головой. Тогда он разломил яблоко, и оно сочно брызнуло в них розоватым пенистым, как кумыс, соком. Николай протянул Нине половину, и она увидела, что мякоть светлая, нежно-розовая и состоит из целых кристалликов: неровная поверхность ее даже, как кусок кварца, вспыхивает на солнце.

— Пожалуйста, — предложил Николай.

Нина откусила кусок. Вкус у яблока был острый, искристый, с иголочками. И Николай тоже откусил бочок от своего. Так каждый и съел свою половину».

Символика прозрачна и важна для истории отношений героев, но и словесная живопись самоценна — Домбровский вообще любит описывать, и в «Хранителе древностей» он опишет алма-тинский апорт заново и по-другому, с великолепной щедростью, уже без всякой привязки к любовному сюжету, зато с углублением в историю. А чего стоит описание белых лилий в «Черной кобре» (тут символика тоже проста и прозрачна), которые с таким трудом добывает для Нины влюбленный в нее без памяти молодой актер Константин, добывает обманом и вдруг, по слабости, поддавшись дурным уговорам, несет их другой женщине — тот же ход, тот же «цветочный» знак предательства в любви, что и в «Хризантемах на подзеркальнике». В другой повести «сто тополей», ивы, степные тюльпаны чудесным образом свидетельствуют о чувствах Григория и Нины, как будто помогая героям в пору зарождения их любви...

Есть в романе и другие знаки и символы душевной жизни — всякая живность, птицы и звери, домашние и дикие, живущие с людьми или попадающие к ним на время. История отношений Николая и Нины начинается с «синей птицы», которую, чуть не сломав себе шею, ловит в горах Николай, и вообще живность по большей части связана именно с ним, потому что «в нем, несомненно, сидел Брем — безумный зоолог с огромными глазами и истеричной любовью ко всему живому» (напомним в связи с этим, что детей он совсем не любил). Филин, рыбки, волчонок, ворон, ручная лиса, рысь и, наконец, домашний суслик Пинька, чуть не сорвавший Нине спектакль и отданный было за это в бактериологический институт, но прощенный и возвращенный («Возвращение Пиньки»). С исчезновением Николая звери рассеиваются по свету, но из прозы Домбровского они не исчезнут и позже — бесконечно живучий огромный краб, пойманный и отпущенный, перейдет в «Факультет ненужных вещей» и станет там для героя поводом заглянуть в себя поглубже. А рысь Воспитанница, гибель которой связана в сюжете с судьбой ее пропавшего хозяина, окажется странным пророчеством, предвестием беды — весной 1978 г. Домбровский, изгнанный из Дома творчества Голицыно из-за привезенной им туда рыси, вынужденно вернется в Москву, будет выслежен гебешниками и до смерти избит на ночной московской улице...

«Рождение мыши» — самая лирическая книга Домбровского. Он говорит здесь о «человеческом, слишком человеческом», и собеседниками его, постоянно поминаемыми и цитируемыми, становятся Пушкин, Веневитинов, Лермонтов, Пастернак, Блок, Тургенев, Островский и, конечно, любимый Шекспир. На языке классической поэзии и прозы объясняются герои, чтобы понять друг друга, чтобы быть понятыми. Это их воздух, это воздух всего творчества Домбровского, в котором теперь, благодаря публикации «Рождения мыши», для нас открылась новая страница. Предстоит еще думать о том, что меняет эта публикация в общей картине нашей прозы 1950-х гг. с ее вершинными достижениями («Доктор Живаго», начало «Красного колеса», ранние рассказы Синявского). Теперь кажется, что в этой картине был пробел — и вот он восполнен.

<sup>1</sup> Наринская Анна, Дашевский Григорий. Литература // Коммерсантъ Weekend/ № 49 (195). 17.12.2010 (статья по итогам года); <http://www.kommersant.ru/doc.aspx?DocsID=1554789>

<sup>2</sup> Континент. 2009. № 141; <http://magazines.russ.ru/continent/2009/141/do3.html>

<sup>3</sup> Домбровский Ю. Прошлогодний снег. Чужой ребенок. Реквием // Там же; Домбровский Ю. Возвращение Пиньки // Звезда. 2009. № 9 — <https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1255>

<sup>4</sup> Домбровский Ю. Рождение мыши // Дружба народов. 2010. № 11–12 — <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/11/do3.html>; <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/12/do7.html>

<sup>5</sup> Домбровский Ю. Рождение мыши. Роман в повестях и рассказах. М., 2010.

<sup>6</sup> Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 175.

<sup>7</sup> Ермолин Евгений. Вкус свободы // Континент. 2003. № 116; <http://magazines.russ.ru/continent/2003/116/erm.html>

<sup>8</sup> Об этом убедительно и подробно написал Дмитрий Быков, инициировавший публикацию «Рождения мыши» и первым представивший роман читателю; см.: Быков Дмитрий. Рождение горы // Домбровский Ю. Рождение мыши. С. 13–16.

## МЕЖДУ ТЕКСТОМ И ЖИЗНЬЮ

### «Преподаватель симметрии» Андрея Битова

«Преподаватель симметрии» Андрея Битова<sup>1</sup> родился без малого 40 лет — из «Предисловия переводчика» (1971) и постскриптума к нему (2008) мы узнаем всю хронологию и географию этого странного, ни на что не похожего текста, которого автор, по его уверениям, вовсе не писал, а только переводил какую-то попавшуюся ему в юности, в геологической партии, а затем потерянную, никому не известную книжку, не найденную потом даже в Библиотеке Конгресса, переводил как будто с английского, не зная автора, не глядя в оригинал, а лишь воссоздавая по смутной памяти некоторые рассказы из нее, «как переводят не тексты, а именно переводные картинки. Не без домысла, конечно...» Вся эта хитроумная муть опровергает сама себя (имя неизвестного автора названо в самом начале — Э.Тайрд-Боффин, «усталый», значит, «исследователь»), зато с ее помощью Битов успешно решает одну из своих писательских задач — полностью снимает с себя ответственность за эти сюжеты и этих героев, отводит всякие подозрения в личной причастности к ним. Они вытекают из беспамятства, из глубокого сна — тем ярче на этом размытом фоне сами новеллы-сны, отделенные от автора и ему неподвластные.

В отличие от основного корпуса прозы Битова, написанной от первого лица, в «Преподавателе симметрии» мы вовлекаемся в сложную нарративную тактику — по ходу выясняется, что кроме неизвестного или забытого английского автора, у этих историй есть еще и рассказчик, он же герой, писатель-прозаик Урбино Ваноски, он же поэт Рис Воконаби, и большая часть «переведенного» Битовым текста взята из его прозаических и поэтических книг. Сложная, многослойная конструкция «Преподавателя...» держится на одной оси: перед нами проходит жизнь героя-писателя, со всем, что в ней случилось и что могло случиться,

с тем, что он написал или не написал, а только задумал, со всеми сюжетами-поворотами его судьбы, от первой не состоявшейся любви до самой смерти. И даже над посмертной его судьбой слегка приподнята завеса — на последних страницах, в диалоге двух ангелов после таинственного исчезновения героя из пределов здешнего бытия.

В предисловии автор подсказывает, что эту книгу следует читать не как «набор историй», а как *роман*. И в самом деле, перед нами причудливо скроенный из отдельных частей роман, то есть законченное повествование о жизни главного героя. Мы уже читали у Битова подобные романы, такое композиционное мышление нам знакомо по прежним его сочинениям — были уже и «роман-пунктир» («Улетающий Монахов») и «роман-странствие» («Оглашенные»), и вот теперь перед нами «роман-эхо», в котором звуковыми волнами от начала к концу распространяется и нарастает связь всего со всем.

Семь историй, составляющих «Преподавателя симметрии», столь различны по материалу и стилю, что порою не верится, что написаны они одной писательской рукой. Да и могло ли быть иначе, если между соседствующими в романе частями текста протекло 37 лет авторской жизни! Таков диапазон стиля Битова и таков его писательский путь, пройденный от созданной, кажется, раньше других новеллы с непроизносимым названием «О — цифра или буква?» до финального во всех смыслах рассказа «Экстренный вызов» или, в английском варианте, *Dooms Day* — Судный день. Что же обеспечивает единство этому «набору» разнородных «историй»? Общая конструкция, сцепления, расходящееся эхо деталей, единый герой, он же автор большей части вошедших в роман рассказов и стихов, его судьба, но главное — мощная затекстовая сила, которую иначе не назовешь как *силою мысли*. Это мысль автора, Андрея Битова, о судьбе его героя-двойника, о собственной жизни, о жизни вообще. Мысль — главная движущая сила творчества Битова, эта мысль узнаваемо и неизменно проступает сквозь любые нарративные оболочки, сквозь меняющиеся стили битовской прозы.

Битов любит повторять, что всю жизнь пишет одну книгу — эта важная для него метафора призвана помочь читателю воспринимать и понимать всё им написанное так, как хотел бы автор, — как цельный и связный текст. Но в случае с «Преподавателем симметрии» метафора вывернулась наизнанку и стала фактом: эту небольшую книжку он действительно писал чуть не

целую жизнь; замысел, судя по всему, менялся, но теперь, кажется, доведен до конца — что еще можно добавить к рассказу о старом человеке, похожем на «ветхий пепельный кокон» после того, как он нажал наконец на ту самую кнопку, «круглую, гладкую, белую», которую в самом начале книги, в первой новелле, на первых ее страницах, разглядывает в недоумении пришедший к герою корреспондент?

Всё дело в том, что автору самому надо было пройти свой путь для того, чтобы состоялся сверхсюжет «Преподавателя симметрии»; как видно, ему потребовалось сверхусилие едва ли не целой жизни, чтобы осуществить этот, игровой на первый взгляд, замысел книги о таинственной и неумолимой связи текста и судьбы. Так и читателю потребуется труд, потребуется особое напряжение внимания, чтобы удержать, воспринять и осмыслить неочевидную целостность романа.

\* \* \*

Те, кто следит за творчеством Андрея Битова, не могли пройти мимо публикации в 1987 г. в журнале «Юность» трех новелл и начала незавершенной четвертой из объявленной книги «Преподаватель симметрии». Но сам автор как будто прятал 20 лет эти тексты и, лишь однажды включив их в сборник<sup>2</sup>, впоследствии не перепечатывал, в отличие от других своих повестей, рассказов, романов. В обширном битоведении, российском и зарубежном, «Преподаватель...» почти не упоминался, в попытках критиков выстроить битовский творческий путь ему не находилось места<sup>3</sup>.

И правда, что было делать с сочинением, о котором сам автор, так много о себе думающий и говорящий, ни словечка нам не выдал, не пояснил, не намекнул, — оберег его от глаз, как что-то заветное? Только теперь, при первой публикации полного текста, мы можем видеть, каково место трех старых новелл, вместе с четырьмя новыми, в общей структуре романа.

Структура эта трехчастна — в ней есть начало, середина и конец. «Вид неба Трои» (*Future in the Past*) — начало романа и начало жизни Урбино Ваноски, главная история его юности, в которой заложена матрица дальнейшего пути. Сам сюжет развернут с конца, и в нем сразу дает себя знать особая мера условности, но при этой условности мало найдется таких открыто нервных, местами раскаленных текстов во всей интеллектуально-исповедальной прозе Битова. Старый Урбино сам рассказывает

эту историю, и суть его рассказа можно сформулировать просто: он осознает и переживает *невозможность любить* как ключевую проблему собственной жизни.

Название рассказу дает фотография — «Вид неба Трои», «именно *той* Трои, *то* небо», то ли потому, что небо всегда одно и то же, то ли потому, что времени просто нет. Метафизика этого образа, как вечность, простирается над всем. Другая фотография завязывает сюжет и гонит героя по кругам его наваждений, на поиск «женщины всей жизни или самой судьбы». Обе фотографии — запечатленность невозможного, на одной — пустота неба, на другой — морок, мираж, отнимающий у героя настоящее, его реальное счастье, его Дику. В пересказе сюжета выходит простая история о журавле в небе и синице в руке, но у Битова другая история — о несовпадении героя во времени с чем-то главным, несовпадении чуть-чуть, на какой-то миг — тот самый миг счастья, которого герой не узнал, когда оно было, но о котором узнал потом: «И теперь, через полвека, не нуждаясь ни в чем, кроме покоя, я полагаю, что счастье все-таки есть и бывает. Потому что — оно таки было! Было это бесконечное время за конспектами в комнате Эвридики». Но выясняется это уже после ее смерти.

«Я уже почти любил! — судьба отняла. <...> Был! у меня все время был выход — любить.» Неспособность или невозможность любить оборачивается почти убийством, величайшей виной перед нею и перед собой, потому что жертв всегда две, погибают оба, только Дика — мгновенно, а он — умирает заживо, и Тайрд-Боффин, искавший его могилу, «нашел! не могилу, а самого и живого! Но вот живого ли? Нашел, чтобы стынуть от соседства этого минус-человека...»

Жить — значит любить, писать — значит не жить и не любить. Урбино Ваноски, писатель, так страшно переживает эту обреченность, так всецело приносит эту жертву, такими горячими, *битовскими* словами о ней говорит, что старательно выстроенная автором цепочка посредников-рассказчиков плавится, распадается, *сделанный* по усложненному нарративному замыслу текст переходит в прямую исповедь: «А я не помню, что я написал, а что прожил... Да я и не понимал никогда, почему это отдельно. Может быть, вы правы, и я писатель... Несчастное существо! <...> Счастливы только другие люди: они трудятся, любят, рожают, умирают. Эти и умереть не могут. Они на это неспособны. Они, как актеры, — только играют всю жизнь одну роль: самих себя. Для других. Их жизнь им не принадлежит. Это рабы

людей, рабы любящих их. Они не умеют любить, как монахи не умеют верить. Если любить и верить, то зачем писать или молиться? Обнимешь живую женщину — а это образ, потянешься к Богу — а это слова, припадешь к земле — а это родина. <...> Я всегда мечтал только об одном: бросить писать, начать жить. О, я уже мог! и тогда бы я больше ни строчки не написал. С великим удовольствием, к превеликому счастью. Я уже почти любил! — судьба отняла».

Любить — единственный выход, но этого выхода нет у писателя. Текст вместо жизни — вот ключевая проблема Битова, и ей соответствует тема *отражений* в «Преподавателе...» — ключевая тема фотографий и зеркал. Всё дело в них — витрина, отраженная в фотографии, и отраженная в ней бледная тень женщины («Бледнее самого неконтрастного отпечатка было ее лицо!»), и ее отражение на отражении лица героя-рассказчика — так убивается жизнь, так она превращается в морок бесконечного поиска и в морок писательства. Отражения мутны и зыбки, они множат сами себя — так устроен приснившийся Урбино зеркальный телескоп: «...Он преградил мне дорогу. Я стал карабкаться по его фермам, соскользнул по некоей лесенке и уперся в зеркало. В нем отражалась все та же бухта, тот же берег, то же море, но товарищи мои уже уходили вдаль по берегу. Я понял, что надо действительно спешить, повернулся от зеркала, ища проход, и опять наткнулся на зеркало. Я бегал, ища выход, — всюду были зеркала, всюду я на них натыкался, мечась, пока не осознал с ужасом, что кручусь на одном месте, ограненный зеркалами, замурованный в зеркальную призму...»

Чем не образ писательства? — вообще всякого, но битовского в особенности, образ его особенного писательского дара, способного видеть мир только отраженным в себе самом... Никакой апологии творчества мы у Битова не встретим — лишь обреченность, приговоренность к слову, к отражению в себе всего и вся. Стоит ли жизни этот дар? Стоит ли он любви?

Урбино Ваноски — писатель изысканный и разнообразный. В первую часть романа включены два рассказа из его книги «Муха на корабле» — «О — цифра или буква?» (*Freud's Family Doctor*) и «В конце предложения» (*The Talking Ear*), два так же не похожих друг на друга рассказа, как битовская проза семидесятых не похожа на его позднюю эссеистику и прозу.

В первой новелле все просто как дважды два: встречаются два человека, и весь сюжет помещен между ними, хотя сюжета,



собственно, и нет — внешне ничего не происходит от появления Гумми до его гибели. Сюжет любви-нелюбви очищен от частных и сведен к голой сути — встречаются не мужчина и женщина, а человек и человек, и речь идет о любви вообще, о той, что не связана с плотью, о любви «в принципе», как говорит себе характерный *мыслящий* битовский герой, доктор Давин — ученый-специалист по человеческой психике. Вечная история: один любит, а другой нет, и этот другой всё понимает, во всем отдает себе отчет, и даже пытается любить, и уже почти любит, а все-таки не может. А Гумми то ли слабоумный, то ли и вправду свалился с Луны: он умеет летать, красиво колоть дрова, напевая странные песенки, и любить — больше ничего. Давин «глядел на Гумми с восторгом естествоиспытателя: такой способности к любви он еще не видал ни в ком».

Что знают о любви герои других битовских романов? — вот о чем вспоминаешь, читая историю простодушного Гумми. И у Левы Одоевцева («Пушкинский Дом»), и у Монахова «что-то с любовью...», чего-то главного им не хватает, они про себя это знают — и не знают, не могут додумать до конца. Доктор Давин в самопознании заходит дальше них, но это лишь «умножает скорбь» — «Давину вдруг показалось, что надо успеть любить, потому что... такого... скоро... никогда больше... не будет.» Сердце его то открывается, то захлопывает створки, мир то расцветает, то тускнеет, фотография невесты Джой то сияет отраженным светом любви, излучаемой Гумми, то меркнет опять.

Мыслящий герой, умный собеседник — доктор Д. («Птицы»), доктор Давин, Павел Петрович («Человек в пейзаже»), долгие разговоры о человеке и устройстве мира... Все это непременно в интеллектуальной прозе Битова, мыслить для его героев так же неизбежно и так же трудно, как писать для писателя. И так же несовместимо с любовью. Давин обречен мыслить и, как Урбино Ваноски, обречен не любить. Битов (а точнее — писатель Урбино Ваноски) эти вещи сталкивает наглядно и окончательно в сцене, когда Гумми, прервав сложные размышления доктора, приносит ему велосипедный руль — отвергнутый дар любви.

И вновь невозможность любить почти равна убийству. И вновь гибнут оба, хотя доктор остается жить. Но — «ужас разума, треск сознания, отчаяние потерпевшего кораблекрушение посреди океана...» Что-то безвозвратно погибло в нем со смертью Гумми. В его «тяжелейшей депрессии» проступает тема *веры* — выходит, что притча еще и о вере, потому что любовь и вера

по сути одно. «Мне-то вы верите, вы в меня — не верите», — говорил ему Гумми, и вот теперь, после его смертельного полета, не доступного никаким объяснениям, доктору приходится верить, но мозг его не может вынести этого. Тут и всплывает в рассказе сюжетно не мотивированная история Туринской плащаницы, и с нею тема веры выходит на поверхность в самом ее серьезном, радикальном смысле — доктор теперь окончательно *не верит*, и Гумми, инопланетное чудо любви, превращается для него в психиатрический синдром.

Второй рассказ Урбино из книги «Муха на корабле» — это русский сюжет, русская тема Битова, передоверенная герою, а им воспринятая от еще одного рассказчика, русского человека Антона, который, в свою очередь, пытается рассказать о России через судьбу своего друга Тишкина. Опять отражения, призмы, сложная система рассказчиков, благодаря которой писатель Урбино Ваноски, а с ним и читатель Андрея Битова, видят Россию со стороны. Это единственный из всех рассказов «Преподавателя симметрии», сюжет которого вписан в поток конкретно-исторического времени, это Россия в XX веке, а точнее — в первой его трети (Урбино познакомился с Антоном в знаменательном 1913 году, а погиб Антон в 1932-м). Монолог о России, переходящий в диалог, затем в рассказ — «умом Россию не понять», не понять ее особого времени, которое проваливается в трещины, ее пространства, развешанного, как непомерная простыня на гвоздях формулировок («Если тюрьма — это попытка человека заменить пространство временем, то Россия — это попытка Господа заменить время пространством!» — узнаваемая афористика Битова)... Но Урбино хочет понять и для того следит за судьбой героя своего русского сюжета — Тишкина, ученого-самородка, конструктора и естествоиспытателя (начал с бомбы), почти Менделеева, почти Эйнштейна, автора «теории всемирной симметрии» и «всемирной теории дурноты» и «некой теории времени», влюбленного в науку не меньше, чем в свою русскую красавицу, голосистую Маню Величкину и создавшего вместо ракеты для полета на Луну самогонный аппарат... Урбино следит за его судьбой, а Битов-переводчик ему подсвистывает, то и дело внедряется в текст, пытаясь пояснить непере译имое русское... История Тишкина кончается ничем, потому что в России всё начинается и ничего не кончается, потому что «у русских не может быть сюжета! У них всё ещё судьба...»

Центральная часть романа — новелла «Забывчивое слово» (*A Couple of Coffins from a Cup of Coffee*) и сопровождающие ее стихи и проза героя. Новелла предваряется предисловием переводчика о сюжете вообще, русской бессюжетности и европейской сюжетности, и тут-то мы находим помощь, совет по чтению — «*понимать сюжет как некий конечный продукт опыта — понимания конструкции жизни*». Именно в этой новелле проступает сюжет всей книги и обнажается ее конструкция как «конечный продукт опыта».

После гибели Дики, которую он так и не успел полюбить, двадцатисемилетней Урбино, поменяв внешность и имя, став поэтом Рисом Воконаби, начинает жизнь заново и, пытаясь «избавиться от преследовавших его запахов смерти», прибывает на «практически необитаемый» остров, чтобы там в одиночестве изжить свою трагедию. Двадцать семь лет — знаковый возраст в художественной антропологии Битова, лермонтовский возраст смерти, осмысленный им, а точнее — его героемлевой Одоевцевым из «Пушкинского Дома»: «Лева говорит, что люди рождаются и живут непрерывно до двадцати семи лет<...> — и в двадцать семь умирают, к двадцати семи годам непрерывное и безмятежное развитие и накопление опыта приводит к такому количественному накоплению, которое приводит к качественному скачку, к осознанию системы мира, к необратимости жизни. С этого момента, говорит далее Лева, человек начинает “ведать, что творит”, и “блаженным” уже больше быть не может. Полное сознание подвигает его на *единственные* поступки, логическая цепь от которых уже ненарушима, и если хоть раз будет нарушена, то это будет означать духовную гибель».

Именно это, кажется, и происходит с героем романа — на острове он теряет память о погибшей возлюбленной, попадает в одни объятия, потом в другие, и, мечась и теряясь между новой любовью и страстью, не умея отличить одно от другого, в конечном итоге теряет *всё*. В рассказе много стихов, русских и английских, сопровождает его поэма Риса Воконаби «Последний случай писем» (*Pigeon Post*) — все стихи о потерях и смерти. По ходу рассказа Рис все время пытается вспомнить стершееся из памяти какое-то важное слово, а когда, в самом конце, вспоминает его, то остановится ясно, что и вспоминать было нечего — слово оказывается нелепым, ничего не значащим и ничего не дающим. На этом цепь потерь обрывается, наступает полное

опустошение. «The more we live — / The more we leave. / The more we choose — / The more we loose...» — таков поэтический итог судьбы героя. Но рядом полноценно и полнокровно живут его тексты, как будто компенсируя саму жизнь, — к «Забывчивому слову» примыкают два рассказа из книги У.Ваноски «Бумажный меч», и в них блестяще осуществляется его талант — его ли, или английского писателя Э.Тайрд-Бойффа, или русского прозаика Андрея Битова.

«Посмертные записки Тристрам-клуба» (*The Inevitability of the Unwritten*) — россыпь сюжетов, коллекция возможностей, малая часть которых реализована в новеллах «Преподавателя...», а большая часть нам известна в качестве замыслов ненаписанных Битовым произведений. Автор как будто освобождается от замыслов, дав нам лишь почувствовать их аромат. Что это — пир воображения или кладбище неродившихся текстов? В этом мета-сюжете о «неизбежности ненаписанного» уничтожается граница между состоявшимся и несостоявшимся, завершённым и незавершённым: «Так что же такое законченное произведение? — вопрос, так упорно занимавший коллективное сознание нашего Клуба. Произведение это то, *чего не было, а — есть*. (Как написанное, так и не написанное...)». Литература, как и жизнь, предстаёт здесь цепью возможностей, но и ненаписанное *живёт*, так же, как неосуществлённые жизненные возможности остаются в человеческой судьбе. В случае с Урбино — из этих неосуществлённостей она и складывается.

Это особенно остро можно почувствовать, если взглянуть на «Битву при Альфавете» (вторую новеллу из книги У.Ваноски «Бумажный меч») как на дальнюю, а вернее — обратную проекцию судьбы героя романа. Здесь развернута в сюжет метафора двойной жизни художника: король Варфоломей творит и правит в двух параллельных мирах — один мир сверхреален, сотворен им самим в пространстве алфавита и целиком ему подвластен, другой — повседневная семейная реальность — все норовит рассыпаться, развалиться, и требует от Варфоломея постоянного участия, ежеминутных усилий. Так и мечется король между работой и домом, там он всемогущ и свободен — здесь временами почти бессилён, там его власть реальна, а в реальном мире — призрачна, и временами все висит на волоске, но трагедии не случается, проблемы в итоге разрешаются легко и счастливо, потому что всё происходящее — рождественская сказка. Так в сюжете поймано счастье, в творчестве и в жизни героя всё состоя-

лось, всё чудесным образом сошлось, дух безмятежной радости витает над финальными сценами, автор и герой играют своими возможностями, всё искрится юмором, читатель восторгается, смеется — но какой контраст между этим лукавым святочным сюжетом, между полнокровным, блистательно придуманным энциклопедическим миром, над которым полновластвует король Варфоломей, — и бессилием и опустошенностью уходящего из жизни Урбино Ваноски, последний день которого описан в последней новелле романа!

В рассказе всё получилось — в жизни Урбино не осталось *ничего*. Жизнь его без остатка ушла в тексты, поглотилась ими целиком. *Текст вместо жизни* — вот большой сюжет этой книги как «конечный продукт опыта», вот формула той трещины, куда провалилась судьба героя. Последний день ему назначен, он приговорен к той самой кнопке чьим-то выбором или собственным даром — но именно приговорен, у него выбора нет, это очевидно. Сны его мешаются с явью, подводит память, сквозь бред полураспавшегося сознания он пытается пробиться к тексту, написать не написанный за всю жизнь роман на старой «непишущей машинке», вывести «формулу трещины», как пытался вывести ее Тишкин, ученый самородок из его русского сюжета. Но буква Щ отвалилась — «усталость металла»...

Битов пишет всегда о себе и всегда при этом говорит *правду*. Вольно или невольно выговоренная правда этой книги состоит в том, что ее герой *всё написал и всё потерял*, жизнь его иссякла и завершается на наших глазах. Он уходит не сам — он угадал свой назначенный час, свой персональный Судный День, и просто делает шаг навстречу. Кнопка срабатывает, и Урбино Ваноски исчезает так же таинственно, необъяснимо, как ушел его герой, блаженный Гумми, причастный тайне любви.

<sup>1</sup> Битов Андрей. Преподаватель симметрии. Роман-эхо. М., 2008.

<sup>2</sup> Человек в пейзаже. М., 1988.

<sup>3</sup> См., например, обзорную статью Инги Кузнецовой «Серебряная ложка в птичьем гнезде» // Знамя. 1998. № 2 — <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/2/kuzn.html>

## НЕПРАВИЛЬНОЕ СЛОВО

### Вопрос о Ерёменко

«Было бы культурным безумием рецензировать сейчас стихи Александра Ерёменко»<sup>1</sup> — это было сказано давно, по поводу вышедшей в 2001 г. большой книги стихов «OPUS MAGNUM», издания, по определению самого поэта, «фантастически-академического», содержавшего немислимый, абсурдно-пародийный комментарий, богатейший иллюстративный материал и уже хрестоматийные, не раз к тому времени опубликованные поэтические тексты в основном 1980-х годов. Не заостряясь на выражении «рецензировать стихи», предлагаю задуматься о сути высказывания: стихи Ерёменко в 2002 году, очевидно, представлялись Леониду Костюкову явлением, потерявшим вместе с актуальностью и свою художественную ценность, — так, как будто в актуальности она и заключалась.

Ерёменко никогда не имел широкой популярности, не собирал стадионы, в годы творческой активности почти не печатался. Слава его была настоящей, признание — безусловным, влияние на поэтов-современников — огромным. Избранный в 1982 г. королем поэтов<sup>2</sup>, он им остался и по сей день для подданных небольшого поэтического королевства, свидетельство тому — книжка «А я вам — про Ерёму», изданная к 60-летию короля и вся состоящая из стихов, ему посвященных<sup>3</sup>.

Сам по себе случай издания такой прижизненной книжки удивителен, и стихи, в ней собранные, подсказывают, откуда в русской поэзии последних десятилетий XX века выросла та ее ветвь, которая дала, скажем, «поэта-правдоруба» Игоря Иртеньева и так пышно расцвела явлением Тимура Кибирова и Дмитрия Пригова. Вот, например, выразительный поэтический портрет Ерёменко — стихотворение, посвященное ему Игорем Иртеньевым:

На Павелецкой-радиальной  
Средь ионических колонн

Стоял мужчина идеальный  
И пил тройной одеколон.

Он был заниженного роста,  
С лицом, похожим на кремень,  
Одет решительно и просто —  
Трусы,  
Галоши  
И ремень.

В нём всё значение имело,  
Допрежь неведомое мне,  
А где-то музыка гремела  
И дети падали во сне.

А он стоял  
Мужского рода,  
В своем единственном числе,  
И непредвзятая свобода  
Горела на его челе.

1991

Все здесь точно: Ерёменко узнается не только в образе, но и в звучании стиха, в его словесно-ритмической материи — здесь слышен голос Ерёменко, как он слышен во многих стихах таких прекрасных поэтов, как Юрий Арабов или Евгений Бунимович, никому не в обиду будет сказано. Да и какие обиды, если сами эти поэты с полной щедростью отдают ему дань. «Разве есть поэт, кроме Ерёмы?» — восклицал Бунимович в стихотворении 1982 г., а позже по этому поводу объяснился: «Один старательный критик в популярном литжурнале возразил: ну как же, есть ведь и другие поэты, вот и сам Евг. Бунимович... Он так ничего и не понял, этот критик»<sup>4</sup>.

Понять надо бы как минимум две вещи: почему именно Ерёменко получил такое цеховое и узко-читательское признание в 1980-е годы, но главное — есть ли большая судьба у нескольких десятков написанных им тогда блистательных текстов. Второе важнее и труднее первого.

Для начала попробуем увидеть глазами тогдашних его современников и друзей роль и место Ерёменко на корабле российской истории — приведем (частями) балладу Михаила Поздняева «о том, что, по мнению автора, должно стоять на Лубянке, против Политехнического музея, где в 1983 г. были выборы Короля поэтов, хотя сам Король уверяет, что дело имело место совсем не там и не тогда, прибавляя: “Легенда — она и есть легенда”».

Завалили сохатого Феликса, филина Гаухмана  
и козла Михайлу Иваныча заодно.  
Рухнул дождь, а потом из небес просеялась манна,  
а потом все, что было и сплыло, пошло на дно.

.....  
Почему — Ерёма? Ведь нас было много! масса! —  
на «Титанике», погружающемся на дно,  
пассажиров первого и второго класса.  
Но Ерёме — в котельной место отведено.

Он с момента отплытья, подальше от милой сторонки,  
знал, чем кончится это плаванье и когда,  
созерцая, как далай-лама, винты, шестеренки,  
шатуны, форсунки и поршни в масляной пленке,  
а на них изо всех щелей хлестала вода.

Он залег на дно и, красиво, по-королевски,  
руки-ноги раскинув, зрит через толщу вод,  
как плывет высоко над ним ледокол «Гандлевский»  
и навстречу танкер «Кибилов» с ревом плывет.

.....  
Соберемся, мои товарищи, не для пьянки,  
но затем, чтобы каждый довел до финала роль,  
и поставим Ерёме памятник на Лубянке:  
пусть потомки увидят, кто у нас был король.

Традиционная метафора корабля применена здесь к тонущей России 1990-х, традиционная тема памятника также развернута в сторону конкретной российской истории — рукотворный памятник поэту должен встать на месте памятника чекисту, «заваленного» революционной толпой в 1991 г. Как свидетель тогдашней славы Ерёменко и участник событий августа 1991 г. могу подтвердить: связь между этими явлениями была. В последние брежневские и последующие тухлые советские годы Ерёменко явил собой — своей личностью и своим стихом — ту самую «непредвзятую свободу», которую считал с его «чела» Игорь Иртеньев и которая так была нужна. Настоящая поэзия — всегда явление свободы, но Ерёменко нес ее в себе с такой веселой небрежностью, с таким блеском и талантом, что само его присутствие и стихи, тогда еще не печатные, оказывали мощное освобождающее, оздоровляющее воздействие на нас, молодых его московских слушателей. Его иронизм отвечал нашим запросам, помогал дистанцироваться от советского маразма. Ближайшая по времени и по духу параллель к нему была найдена сразу — «Москва-Петушки» Венечки Ерофеева, ходившие тогда по рукам



в таких же слепых перепечатках («Эрика берет четыре копии», кто не помнит); впоследствии об этом уже писали критики (Юлия Немировская<sup>5</sup>, Вячеслав Курицын<sup>6</sup>). На фоне общих «стилистических разногласий» с советской властью очевидно и родство декласированного лирического героя Ерёмченко с героем вдохновенной поэмы Ерофеева — оба с отчаянной веселостью выразили свою эпоху, подымаясь временами до истинного трагизма.

Конечно, была в те годы у нас и совсем другая непечатная поэзия — по преимуществу питерская, сейчас уже можно сказать, что великая, также имевшая освобождающее действие на души тех, кто с нею был знаком. Но до московской околиторатурной молодежи, от лица которой я здесь пытаюсь что-то вспомнить, эта поэзия доходила хуже во всех отношениях. Хуже до нас, 20-летних, доходил тогда и Бродский в ардисовских сборничках — лично мне потребовалось еще немало времени, чтобы как-то к нему пробиться. С Ерёмченко таких проблем не было — он был одним из нас.

Не зря Михаил Поздняев представил поэта для потомков в виде статуи свободы на Лубянке. На статуарность он не претендует ни обликом, ни образом жизни, но перестав писать стихи, действительно стал в каком-то смысле памятником своему времени и своей славе. Кончилось время — кончились и стихи. Почти все писавшие о Ерёмченко рассуждали о причинах его многолетнего молчания — как будто поэт должен писать всегда, как будто обретенная свобода слова не позволяет ему, оставаясь поэтом, выбрать в какой-то момент свободу молчания. Ерёмченко, действительно, «залег на дно» с началом перестройки, успев о ней своеобразно высказаться — наиболее полное собрание его стихов «Горизонтальная страна», выпущенное издателем Александром Ниточкиным в 1994 г. и повторенное «Пушкинским фондом» в 1999-м, завершается текстом, в котором автору принадлежит только слово «инфляция» и посвящение Егору Гайдару: «Люблю инфляцию. / Но странную любовью...» и далее точно по Лермонтову, пока он не переходит в почти точно цитируемого Есенина: «Вот так страна! Какого ж я рожна / орал в своих стихах, что я с народом дружен... / Моя поэзия здесь больше не нужна. / Да я и сам здесь никому не нужен». Пресловутая центонность Ерёмченко, о которой речь впереди, редко доходит у него до такого абсурда — поэт совсем отказывается от своего голоса, такого сильного и такого всегда узнаваемого, он уходит из современности, из собственной речи, оставляя вместо себя русскую поэзию, предоставляя Лермонтову и Есенину говорить за него. Для адептов теории

смерти автора уточню: перед нами не растворение автора в интертексте, а реально событие творческой жизни реального автора — он умолкает, сообщая об этом не своими словами.

Еще более демонстративно сложено другое «политическое стихотворение» времен перестройки: «Если крикнет рать святая», — точно повторяет Ерёменко за Есениным, а во второй строфе добавляет от себя, обращаясь то ли к другу, то ли к Михаилу Сергеевичу Горбачеву: «Если скажет голос свыше: / — Кинь ты Русь, живи в раю, — / я скажу: — Не надо, Миша, / дайте родину мою». Мою — ту самую, унаследованную от Лермонтова и Есенина, которую любить можно только «странною любовью» и которую теперь вознамерились менять. На этом невеселом остроумии он и умолк, почти совсем ушел из поэзии, но ушла ли его поэзия — это другой вопрос.

В майские 2012 года дни народно-карнавального противостояния полицейскому государству некоторые стихи Ерёменко вдруг зазвучали актуально, особенно — ода «ментовской дубинке» как фаллическому символу («Ода “эРИ-72”») или такое вот: «Я вздрогну и спрыгну с коня, / и гляну на правую руку, / когда, улыбаясь, как сука, / ОПРИЧНИК ПОЙДЕТ НА МЕНЯ» («Косыми щитами дождей...»). В контексте прогулок «за честные выборы» свежий смысл обрели вдруг и «Стихи о сухом законе, посвященные свердловскому рок-клубу» (редкий случай, когда стихотворение имеет у Ерёменко конкретную дату — 1986 год, разгар горбачевской антиалкогольной кампании):

Я тоже голосую за закон,  
свободный от воров и беззаконий,  
и пью спокойно свой одеколон  
за то, что не участвовал в разгоне  
толпы людей, глотающей озон,  
сверкающий в гудящем микрофоне.

Пью за свободу, с другом, не один.  
За выборы без дури и оглядки.  
Я пью за прохождение кабин  
на пунктах в обязательном порядке.  
Пью за любовь и полную разрядку!  
Еще — за наваждение причин.

Я голосую за свободы клок,  
за долгий путь из вымершего леса,  
за этот стих, простой, как без эфеса,  
куда хочу направленный клинок.

.....

Эти строфы дают некоторое представление о технике Ерёмко — пушкинский («Я пью один»), а может быть и боратынский («И один я пью отныне»), также мандельштамовские («Я пью за военные астры» и «Мы пьем наважденье причин») и лермонтовский (сравнение поэзии с клинком) подтексты нанизаны один на другой, но к пересмешничеству, в котором так часто его упрекали критики «поэзии новой волны», это не имеет отношения. Вместе с голосами других поэтов (Пушкин и Мандельштам из них первые) в стихи Ерёмко приходит общая память поэзии, хранящая ее живые смыслы.

Вообще-то ничего специфического, концептуального и постмодернистского в этой технике нет, это общий механизм поэзии. Тот же гул чужих голосов опытный читатель может слышать не только у сверхреминисцентного Мандельштама, но и у «классического» Пушкина — в свое время этому удивился и хотел удивить читателей М. Гершензон («Плагиаты Пушкина»), но сегодня, после века развития (и последовавшего упадка) пушкинистики, это доказывать не надо. Другое дело, что Ерёмко цитирует почти всегда в открытую, ловко жонглирует цитатами, резко стыкует и перемешивает их с советскими штампами, помещает в парадоксальный контекст. Эта центонная манера оказалась заразной, принесла успех подражателям и заслонила от многих, в том числе и профессиональных, читателей саму поэтическую личность и лирический мир Ерёмко.

«...За то, что не участвовал в разгоне / толпы людей, глотающей озон / сверкающий в гудящем микрофоне» — в таких точках, где особенно сильно бьется пульс, актуальное поглощается общечеловеческим, как поглощается, например, в пушкинском «восславил я свободу / И милость к падшим призывал». Можно и тут не вспоминать о митингах, тогдашних и нынешних, а вспомнить, что сказал в «Четвертой прозе» Мандельштам по поводу есенинского «Не расстреливал несчастных по темницам»: «Вот символ веры, вот поэтический канон настоящего писателя — смертельного врага литературы».

К этому большому «поэтическому канону» Ерёмко несомненно причастен, но критики прочно прописали его по другому ведомству, а прописав и вынесли приговор, определили ему, и не только ему, недолгую жизнь в указанных исторических границах: «То, что тогда показалось началом, фактически явилось концом, завершением, не имевшем продолжения, поскольку кончилась среда, питавшая эту поэзию, а вне ее она оказалась

удивительно неживучей. Она имела смысл, пока существовали идеологические запреты и лозунги, которые она пародировала; пока в силе были эстетические нормы, которые она смело опровергала, пока не была сюда допущена поэзия русского зарубежья и в первую очередь Иосиф Бродский...»<sup>7</sup> В каком значении употребляет критик зоологическое слово «неживучая» — если поэту был отпущен недолгий период активного творчества, значит ли это, что столь же недолог будет век его стихов?

Восприятие поэзии Ерёменко было заслонено, замутнено бесконечными разговорами и спорами о школе «метаметафористов» (К.Кедров) или «метареалистов» (М.Эпштейн), к которой еще в 1980-е годы Ерёменко был причислен вместе с Иваном Ждановым, Алексеем Парщиковым и рядом других поэтов. Написано на эту тему немало, наиболее осмысленные попытки разобраться в перипетиях теоретической мысли в ее отношении к художественной реальности были предприняты Ильей Кукулиным<sup>8</sup> и Данилой Давыдовым<sup>9</sup>, к статьям которых отсылаю заинтересованного читателя. Сами упомянутые поэты высказывались о наличии такой школы с большим сомнением. Алексей Парщиков: «Если считать, что любое литературное течение подразумевает первым делом наличие манифеста, то метареализма действительно не было. Мы просто писали, а критики ходили вокруг нас и классифицировали, как Дарвин или Линней каких-нибудь насекомых»<sup>10</sup>. Иван Жданов: «Михаил Эпштейн назвал это метареализмом. Метареализм — это нечто, показывающее реальность из-за пределов реальности. <...>Существует много определений слова, но все они не объясняют полностью, что такое слово. Поэтому что нет внешнего языка описания. Этим языком владеет разве что Господь Бог. Выходит, что понятие “метареализм” — это большая и сомнительная претензия. Вот почему я был против этого. Но еще более странно звучит в нашем случае придуманное Константином Кедровым понятие метаметафоры. Что значит перенос переноса? <...>То есть метаметафора — то, что за пределами метафоры. Опять сомнительный получается смысл»<sup>11</sup>. Что же касается Ерёменко, то он, не вдаваясь в подробности, высказался по этому, а заодно и по всем другим вопросам критики поэзии просто и радикально: «...Девяносто процентов действующих критиков ничего в поэзии не смыслят»<sup>12</sup>.

Поэты отрешиваются от навязанных им классификаций, но переубедить критиков и издателей непросто — и вот в 2002 г. стихи Ерёменко, Жданова и Парщикова издаются под одной об-

ложкой в сборнике с обобщающим названием «Поэты-метареалисты». Достаточно полистать эту книгу, чтобы усомниться в целесообразности такого обобщения — как инструмент познания оно не работает и никак не способствует пониманию трех непростых и очень разных поэтических миров.

В связи с этим хочется поделиться суждением Михаила Айзенберга, поэта и критика в одном лице: «Мне и в самом деле кажется, что говорить о сегодняшней поэзии языком обобщений во всяком случае непродуктивно и даже неуместно. Но ведь можно предположить существование (или возникновение) особого рода критики: чуждающейся обобщений, как-то встроенной в само поэтическое производство. Критики, упорно *не знающей*, что такое стихи, и выясняющей это здесь и сейчас»<sup>13</sup>. Да, ведь и поэзия каждый раз рождается заново, в упорном незнании, того, что такое стихи, и от современного читателя, пусть и профессионального читателя-критика, она ждет прежде всего отклика, а не теории, понимания, а не классификации — история литературы вступает в свои права значительно позже. Дождалась ли поэзия Ерёменко такого отклика? Сам он признал лишь отчасти большую статью Марка Липовецкого, поместив ее в качестве приложения к упомянутому «OPUS MAGNUM» и не преминув заметить, «что интерпретатор он достаточно грамотный, стихи понимает правильно, но в данном случае и он перемудрил»<sup>14</sup>. Справедливости ради надо сказать, что есть и другие критические тексты, порожденные личным переживанием поэзии Ерёменко, интимным контактом с ней (статьи Вячеслава Курицына, Марины Кулаковой<sup>15</sup>), и кажется, что чем дальше они отстоят во времени от объекта описания, тем ближе к нему по сути, тем отчетливее, вопреки прогнозам, проступают ярко индивидуальные черты этого художественного мира, связывающие его не с актуальным контекстом, не с той или иной школой, реальной или мифической, а с вертикальным «поэтическим каноном», благодаря которому поэзия «не стареет и не изменяется»<sup>16</sup>.

С чем Ерёменко вошел в нашу поэзию в конце 1970-х — более или менее понятно. С чем он выйдет и выйдет ли в большое время — этот вопрос упирается в вопрос о том, «что такое стихи», выяснять который приходится каждый раз заново.

Не вдаваясь ни в какие теории, а, напротив, выразив пренебрежение к ним в эссе «Двенадцать лет в литературе»<sup>17</sup>, Ерёменко всё-таки сформулировал одну важную для него, но не для всех беспорную творческую установку — в интервью 1994 г. он ска-

зал: «Язык — в прямом смысле слова живой организм, он существует по собственным законам. Нужна определенная смелость и даже честность, чтобы его не насиловать, а грамотно идти по тем направляющим, которые он подсказывает. Идти — куда повело. Тогда могут получиться живые стихи; иногда — “темные”»<sup>18</sup>. Помнил Ерёмко нобелевскую речь Бродского или не помнил в тот момент, когда говорил это, — неважно; этот принцип ненасилия в отношении поэта к языку, доверия к языку абсолютно органичен для него, является прямым продолжением его личности и вытекает из общего принципа существования, сформулированного в том же интервью: «Я вообще-то дзен-буддист. <...>А дзен предполагает приблизительно такой принцип существования: идет, например, человек по улице, ветер подул вправо — он направо повернул. К нему подошли, спросили о чем-то — остановился, разговаривает. Надоело — лег».

Реализация такой свободы в слове требует от поэта абсолютного слуха и полного растворения в стихии языка. Но для поэта язык, высшая форма языка — это прежде всего сама поэзия, звучащая в нем, вся целиком, без временных, стилистических и пространственных границ, это и есть стихия его свободы, которой он отдается по принципу дзен. Тут я вижу природу ерёменковских пресловутых центонов, природу их парадоксальности, неожиданных стыков, природу множественных «ерёминисценций», из которых соткана материя его стихов (но не всегда и не всех) — всплывающая в памяти цитата определяет движение мысли, цепляет другую цитату и третью (ритмом, например) — получается по-разному, не всегда убедительно, но достигаемый кумулятивный эффект создает ту особую энергетику, по которой узнаются стихи Ерёмко. Владимир Новиков объявил его «создателем русской центонной поэзии»<sup>19</sup> — может быть, так и есть, но сам по себе центон это всего лишь техника, рассчитанная на искусственного читателя, да и центонов в точном смысле у Ерёмко не так уж много. Вопрос в том, что стоит за этой техникой, как она работает и работает ли на смысл, рождается ли в итоге собственно поэзия. Владимир Новиков писал: «Мы тогда ценили во всем этом веселье и остроумие, вчитываться в суровые и трагические оттенки смысла как-то не очень тянуло»<sup>20</sup>. Тогда — не тянуло, а сейчас, кажется, пора.

Ерёменковский цикл «Невенки сонетов» — из лучшего, что им написано. Сонетная форма создает сильный противовес принципу дзен, возникает напряжение между заданной классичностью

формы и свободой, а вернее сказать — произвольностью образного развития стиха. Отличающая Ерёменко интонация торжественной, временами одической серьезности сочетается с характерными для него «неклассическими» темами и реалиями — «Войди, мой друг, в святилище сонета, как в дорогой блестящий туалет», или: «О Господи, я твой случайный зритель... Убей меня. Сними с меня запой»; результатом становится не комическое снижение традиционной формы, в которой «все рассчитано на десять тысяч лет», а, напротив, возведение «низких» топов и тем в онтологически важные. Вообще, «невенок» как будто демонстративно собирает в фокус яркие особенности его поэтики, есть в цикле и пример центонной техники — привожу и разбираю этот текст в наиболее устойчивом виде, т.к. он, как и другие известные стихи Ерёменко, бытовал и варьировался как полуписьменный фольклор, чему способствовал и автор, заменявший то одни строки, то другие — но задним числом принцип дзен, как оказалось, не работает.

Как хорошо у бездны на краю  
загнуться в хате, выстроенной с краю,  
где я ежеминутно погибаю  
в бессмысленном и маленьком бою.

Мне надоело корчиться в строю,  
где я уже от напряженья лаю.  
Отдам всю душу октябрю и маю,  
но не тревожьте хижину мою \*.

Как пьяница, я на троих трою,  
на одного неровно разливаю,  
и горько жалуясь, и горько слезы лью,

Уже совсем без музыки пою \*\*.  
Но по утрам под жесткую струю  
свой мозг, хоть морщуся, но подставляю.

Тема гибели задана Пушкиным — цитатой песни Вальсингама в первом катрене: «Есть упоение в бою /И бездны мрачной на краю...». Ерёменко берет из нее отдельные слова и скрепляет пушкинской рифмой, которую проводит через весь сонет. Пушкинский «бой» он переносит в сферу персональную, внутреннюю, при этом лишает его всякого пафоса, называя «бессмыс-

---

\* Авторский вариант: «И разломаю хижину мою».

\*\* Авторский хулиганский вариант: «Я всех вас видел где-то далеко».

ленным и маленьким». Бой из единичного события-состояния превращается в *modus vivendi*, в бесконечно воспроизводимую ежеминутную реальность; столь же ежеминутна и реальность гибели. К пушкинскому «на краю» цепляется обывательское «хата с краю», но это «край» уже другой — Ерёмченко любит обкатывать в стихе одно и то же слово со всех сторон, выжимая из него все оттенки смысла и сопоставляя их, или просто повторять слово в разных формах, как будто изучать его, это — одна из примет его стиля. На поверхности — «моя хата с краю», а из памяти жанра всплывает пушкинский сонет «Поэту» с темой одиночества и независимости поэта, которая у Ерёмченко на глубине прочитывается. Тема гибели «у бездны на краю», выраженная просторечным «загнуться», отсылает и к Высоцкому («над пропастью по самому по краю», «я еще постою на краю») — ср. в посвященном ему другом стихотворении Ерёмченко: «Я заметил, что, сколько ни пью, / все равно выхожу из запоя. / Я заметил, что нас было двое / Я еще постою на краю». С Высоцким же, а также с пушкинским «упоеанием» может быть связана возникающая дальше тема пьянства, но перед тем, во втором катрене, к хору подключаются голоса еще двух смолоду погибших поэтов — Маяковского и Есенина. «Мне надоело корчиться в строю, / Где я уже от напряженья лаю» — объединение себя с певцом революции, который действительно в каком-то смысле «корчился в строю», что же касается «лая», то, напомним, что у Маяковского это лай «револьверный» («Мы пройдем сквозь револьверный лай»), но у Ерёмченко за лаем стоит конкретно самоубийственный выстрел Маяковского: «Как говорил поэт, “сквозь револьверный лай” / (заметим на полях: и сам себе пролаял)» — за эту строчку из стихотворения «Бессонница. Гомер ушел на задний план» он удостоился от Евушенко публичных обвинений в кощунстве<sup>21</sup>. «Отдам всю душу октябрю и маю» — строка Есенина, и дальше у него душа противопоставлена лире (в отличие от пушкинской «души в заветной лире»): «Но только лиры милой не отдам». На этом фоне у Ерёмченко «хижина», тоже очень есенинская, прочитывается как хижина собственно поэтическая, аналог творчества (поздняя замена «И разломаю хижину мою» как жест отказа от творчества в дзен-маршрут стихотворения не вписывается).

Таким образом созвана компания поэтов, присутствующих в сонете цитатами, образами и отдельными словами: Пушкин, Высоцкий, Маяковский, Есенин — два самоубийцы, один погибший



на дуэли и еще один, сгубивший себя наркотиками и пьянством, с ними солидаризируется и среди них находит себе место наш автор. Но с пьяницей он себя лишь сравнивает: «Как пьяница, я на троих трою» — так пьянство оказывается метафорическим, компания — совсем уж виртуальной, одиночество неизбывным: «На одного неровно разливаю» (опять вспомним пушкинское «Я пью один» из «19 октября»). Пушкин вмешивается в дзен-сюжет на протяжении всего сонета: «И горько жалуясь и горько слезы лью» — эта цитируемая Ерёменко строка в пушкинском «Воспоминании» относится к оценке прожитой жизни, так что и чаша, в которую сам себе поэт «неровно разливает», выходит за границы алкогольной темы. «Уже совсем без музыки пою» в этом контексте ассоциируется с хрипом Высоцкого на самом уже краю, поскольку песня его о конях привередливых продолжает звучать в заданной с самого начала рифме: «И я коней напою, / И я куплет допою, / Хоть немного еще / Постояю / На краю» — собственно, об этом стоянии на краю весь сонет. (Поздняя нигилистически-волюнтаристская авторская замена этой строки на «Я всех вас видел где-то далеко» обрушивает не только систему рифмовки, но и всю семантику стихотворения, что, вообще-то, вполне в духе Ерёменко.)

Заключительные два стиха вновь призывают Пушкина, но не автора «маленькой трагедии» или покаянно-псаломного «Воспоминания», а сочинителя скабрезной эпиграммы на императора: «...Окружен рабов толпой, / С грозным деспотизма взором, / Афедрон ты жирный свой / Подтираешь коленкором; / Я же грешную дыру / Не балую детской модой / И Хвостова жесткой одой, / Хоть и морщуся, да тру» («Ты и я»). Пушкинская грубая физиологичность у Ерёменко сохраняется — его герой подставляет под жесткую струю «свой мозг» — как будто обнаженный, без черепа, соотносимый благодаря цитате с другим обнаженным местом, противоположным мозгу в иерархии человеческого тела. Тема одиночества и обреченности поэта проводится причудливым, многоголосым цитатным маршрутом и завершается раблезианской точкой. Как писал Олег Хлебников, «...ирония нужна Ерёме для сохранения баланса, как шест канатоходцу, чтобы не упасть в пропасть патетики...»<sup>22</sup>, и он на протяжении всего сонета ловко и остроумно раскачивает тему, так что пушкинское «и горько жалуясь и горько слезы лью» звучит у него иронично, а финальная отсылка к неприличной эпиграмме, напротив, очень

даже серьезно — ее двусмысленность перекрывается духом стоицизма, характерным для поэзии Ерёменко.

Так, на случайных как будто немотивированных сцеплениях цитат выстраивается сонет о поэте на грани выживания, в котором сквозь авторское Я просвечивают судьбы Пушкина, Маяковского, Есенина, Высоцкого. Имел в виду Ерёменко такое обобщение или нет, но так сказалось. Хорошие стихи всегда знают больше, чем поэт, это их качественный признак. Еще один качественный признак — непредсказуемость, незаданность результата, его в каком-то смысле независимость от авторской воли, или уж во всяком случае — неполная зависимость. Чем меньше поэт «хочет сказать», чем меньше у него в запасе готовых смыслов, тем больше его стихи говорят. Провозглашенный Ерёменко принцип дзен — предельное выражение свободы, обретаемой и утверждаемой в творчестве, Ерёменко лишь придал этому принципу вызывающую очевидность, осознал его и обнажил его до экспериментальной остроты. «Куда хочу направленный клинок» его стиха часто режет языковую норму — получается то самое «неправильное слово», которое отличает поэзию Ерёменко и о котором сам он говорит:

Прости, Господь, мой сломанный язык  
за то, что он из языка живого  
чрезмерно длинное, неправильное слово  
берет и снова ложит на язык.

«Неправильное слово» осознается как вина, поэт просит за него прощения — и тут же «ложит» его «на язык». Слово «ложит» знаковое и напоминает об эпизоде из культового советского фильма «Доживем до понедельника», где оно становится причиной ссоры: «Я им говорю: не ложьте зеркало в парты», — ложат, я им опять говорю не ложьте, все равно ложат», — на что учитель Мельников, интеллигент, взрывается: «Ложить — нет такого глагола, где вы его взяли, мы же не на рынке. Если вам не жаль детей, то пощадите наши уши». В отличие от простодушно-безграмотной молоденькой учительницы, поэт Ерёменко знает, что слово — неправильное; в отличие от Маяковского («Нежные! / Вы любовь на скрипки ложите. / Любовь на литавры ложит грубый»), он никого здесь не дразнит и никому не грубит, а, напротив, объясняется с Высшей Инстанцией на тему не только языка, но и самого поэтического призвания, развивая мотивы пушкинского «Пророка» («Конечно, лучше спать в анабиозе / с

прикушенным и мертвым языком, / чем с вырванным слоняться языком»), но слово это *так ложится в стихи*, и поэт устраняется от отделки, пренебрегает нормой, отдается как будто случайному выбору своего «сломанного языка» — дальнейшее движения сонета по всем значениям и возможностям слова «язык» вырастает в сложное высказывание, в котором допущенная неправильность работает на смысл. В других случаях она работает на энергетику, как в стихотворении «Сильный холод больничной палаты...» (не лучше у Ерёменко), где финальная грамматическая неправильность вдруг высвобождает поэтическую энергию:

На больничной кровати лежал ты,  
презирая больничный уют,  
и считал орудийные залпы,  
совпадая свой пульс и салют!

Но во всех случаях это непреднамеренная неправильность, а не результат «работы над словом» — такой работы Ерёменко вообще не признает; поэт, по его мнению, должен быть «до конца свободным и полностью отдаться языковой стихии»<sup>23</sup>. Если обэриуты (как и Платонов — в прозе) сознательно ломали грамматическую норму в поисках нового языка, если Бенедикт Лившиц строил на последовательном аграмматизме свою «поэтику анаколуфа»<sup>24</sup>, то Ерёменко просто отпускает слова на свободу, и они «бегут, как маленькие дети, и вдруг затылком падают на лед» («Блатной сонет»). Такая «свобода слова», как всякая свобода, сопряжена с риском — иногда результат бывает сомнителен, но и успех бывает ярким, если есть талант и есть что сказать.

Свое «неправильно слово» Ерёменко назвал «чрезмерно длинным» — действительно, характерной приметой его стиля стали непоэтичные, иногда длинные слова из словаря технических и естественных наук, названия приборов, технических приспособлений, процессов, часто составные, как «сверхпроводимость» или «гальванопластика лесов» в знаменитом «Переделкино». Об этой пресловутой «гальванопластике» даже есть у него стихотворение: «Мне нравятся два слова: / “панорама” и “гальванопластика”. / Ты остришь по этому поводу...» Любовь к таким «специальным» словам Ерёменко объяснил в одном из давних интервью: «— В твоих стихах много техницизмов: амперметр, термопара, митоз, водород, хлорофилл, металлургия, числитель... — Это часть моего материала. Еще в школе я прояв-

лял способности к точным наукам. По этому пути и намеревался пойти. Может быть, благодаря именно техницизмам у меня выстраивается что-то новое, свое. Метафоры, например. Не знаю. По моему наблюдению, в разговорной речи мы редко пользуемся природной основой языка. Чаще прибегаем к техницизмам. Век, наверное, такой... А в художественной литературе, в поэзии, в частности, эти слова в полной мере не приручены»<sup>25</sup>.

Ерёменко «приручил» эти слова едва ли не в полной мере, и если определить сферу, где они по преимуществу скапливаются, то это сфера собственно лирики — в отличие от его поэтической публицистики. Показательный пример:

Ночь эта — теплая, как радиатор.  
В ночи такие, такого масштаба,  
я забываю, что я гениален, —  
лирика душит, как пьяная баба.

Та самая лирика, которая «душит» поэта, буквально разливается в этих стихах, в их мелодике, вокалическом рисунке. Сдержанному лирическому герою Ерёменко предъявлять такие чувства не пристало, и он пытается противостоять их напору сухими словами технического и школьного словаря — «радиатор», «масштаб», по той же схеме стихотворение развивается и дальше. Техника или сухая терминология появляются там, где Ерёменко говорит об устройстве природы, вселенной, о творчестве, о душевной жизни человека. К этим материям он прикасается с особым целомудрием.

Человек похож на термомпару:  
если слева чуточку нагреть,  
развернется справа для удара...  
Дальше не положено смотреть.  
Даже если все переиначить —  
то нагнется к твоему плечу  
в позе, приспособленной для плача...  
Дальше тоже видеть не хочу.

Когда Ерёменко спросили, о чем эти стихи и при чем здесь «термомпара», он ответил просто: «Термомпара — это же очень точно — человек состоит из двух половинок — одна реагирует так, другая эдак»<sup>26</sup>, — как будто читатели поэзии обязаны представлять себе термомпару в действии. Для него самого это сравнение наглядно, а для читателя, узнающего про термомпару из

этих стихов, сравнение не столько раскрывает тему боли, сколько прикрывает ее, потому что «не положено смотреть» и называть прямым словом «не положено», обнажать «не положено» то, что происходит с душой человека — такова стилистика Ерёменко. Два жеста, выдающие боль, остановлены стоп-кадром перед взрывом чувств. При этом стихотворение устроено по законам тонкой симметрии: двум половинкам человека-термопары соответствуют два четверостишия, в первом фонически раскручивается слово «термопара» — оно построено на созвучиях *пар-пра-ра-ар*, все рифмы аранжированы на *p*; второе четверостишие звучит совсем по-другому — оно опирается на созвучие *плч*, объединяющее слова «плач» и «плечо», все рифмующиеся слова аранжированы на *ч*. Образная и звуковая структуры стихотворения изоморфны — «если все переименовать», если следует не «удар», а «плач» (оба слова в сильной, рифменной позиции), то соответственно меняется звучание стиха. Результат ли это «работы над словом», следование подсказкам поэтического слуха или принципу дзен? Эти вопросы не возникают, если событие стиха состоялось.

Язык техники для Ерёменко органичен и позволяет говорить о сложном — о творчестве, например:

Как измеряют рост идущим на войну,  
как ходит взад-вперед рейшина параллельно,  
так этот длинный взгляд, приделанный к окну,  
поддерживает мир по принципу кронштейна.

Потусторонний взгляд. Им обладал Эйнштейн.  
Хотя, конечно, в чём достоинство Эйнштейна?  
Он, как пустой стакан, перевернул кронштейн,  
ничуть не изменив конструкции кронштейна.

К простейшим техническим приспособлениям — ростомеру, рейшине и кронштейну приравнивается «длинный взгляд» поэта вместе с теорией относительности, сравнимой с перевернутым стаканом, — между этими полюсами простоты и сложности, между всеми этими сравнениями, отражающими друг друга, протянут «вопрос длины пустого взгляда». Техника помогает самому поэту увидеть свой взгляд и передать это видение не упрощая темы.

Техницизмы сопровождают образы природы у Ерёменко, в частности — образ леса, преобладающий в его поэтических пейзажах. Лес «стоит промытый, как транзистор», «в густых металлургических лесах» идет «процесс создания хлорофилла», «кора-

бельные сосны привинчены снизу болтами / с покосившейся шляпкой и забившейся глиной резьбой» — в последнем случае, в одном из, уже скажем, классических, стихотворений Ерёмко («Осыпается сложного леса пуста прозрачная схема...») лес оказывается механизмом времени, сначала заслоняющим, а потом открывающим точку встречи прошлого, настоящего и будущего. В лесу, как и во всей природе, идет иррациональный сверхтехнический процесс («За огородом начинался лес...»); «природа есть не храм», — повторяется дважды у Ерёмко, но если продолжить по Базарову, то и не мастерская, и человек в ней не работник; в лучшем случае — деталь в ее непостижимом механизме:

О Господи, я твой случайный зритель.  
Зачем же мне такое наказание?  
Ты взял меня из схемы мироздания  
и снова вставил, как предохранитель.

Рука и рок. Ракета и носитель.  
Когда же по закону отрицанья  
ты отшвырнешь меня в момент сгорания,  
как сокращенный заживо числитель?

Убей меня. Я твой фотолюбитель.  
На небеса взобравшийся старатель  
по уходящей жилке золотой.

Убей меня. Сними с меня запой  
или верни назад меня рукой —  
членистоногой, как стогокопнитель.

Ерёмко подсказал нам, что техницизмы у него работают на обновление метафоры, но в этой его механистической метафорике и метафизике многое кажется произвольным, случайным. Однако, он предостерег: «...Регулировщики от критики будут уверенно загонять по шхерам и фиордам “снующие джонки” поэтических образов»<sup>27</sup>, имея в виду мандельштамовское: «Надо перебежать через всю ширину реки, загроможденной подвижными и разноустремленными китайскими джонками, — так создается смысл поэтической речи. Его, как маршрут, нельзя восстановить при помощи опроса лодочников: они не расскажут, как и почему мы перепрыгивали с джонки на джонку»<sup>28</sup>. В приведенном сонете одна техническая метафора сменяет другую, перемешиваясь еще и со школьной математикой и золотоискательской образностью — маршрут этот логически не разложим, но и не хаотичен, смысл поэтической речи не переводим, но отчетливо восприни-

мается в последовательных метафорах смерти, составляющих монолог поэта к Тому, в чьих руках находится жизнь. Электрическая схема с предохранителем, вынутым и вставленным обратно, ракета, отбрасывающая ступени, и, наконец, рука — в первом катрене она остается за кадром и не названа («взял» и «снова вставил»), во втором названа («Рука и рок») и названо ее возможное действие («отшвырнешь меня в момент сгорания»), в последнем она описана: «рукой — членистоногой как стогокопнитель». Кажется, что «стогокопнитель» появился здесь по принципу дзен, подцепившись к слову «членистоногой» по созвучию (*ни-сто-го*). Причем здесь стогокопнитель, да и что это? кто его видел? На самом деле этот образ развивает и закольцовывает метафору первого катрена, а вместе они отсылают к пастернаковскому:

О Господи, как совершенны  
Дела твои, — думал больной  
.....  
Кончаясь в больничной постели,  
Я чувствую рук твоих жар.  
Ты держишь меня, как изделие,  
И прячешь, как перстень, в футляр.

Стилистика разная, но суть обращения к Всевышнему — одна, поводом к нему у Пастернака является болезнь, а у Ерёменко — запой как состояние на границе жизни и смерти. Зримый образ членистоногой руки стогокопнителя принадлежит гнезду традиционных образов косьбы и жатвы, сопровождавших во все века тему смерти в мифологии, фольклоре, литературе, изобразительном искусстве. Ерёменко индивидуален в своей технической метафизике, образы его причудливы, вызывающе парадоксальны, нарочито антипоэтичны и при этом связаны с традицией.

С техницизмами граничит и смешивается в словаре Ерёменко еще один пласт — простые и памятные всем слова из школьных учебников, заставляющие задуматься о силе школьного импринтинга в его художественном сознании. «Теорема», «числитель», «правила спряженья», «таблица умноженья», «процесс сокращения дробей» — такого у Ерёменко много, слова эти общепонятны, и, видимо, с этим связана их роль в стихах. Это тоже «материал» для метафор и сравнений, создающий поле общего опыта и объединяющего простого знания в структуре нового и сложного знания, какое несет в себе поэтический текст. Школьные понятия годятся для того, чтобы назвать не называя, но апеллируя к общей памяти. «Если высветишь ты близлежащий

участок пути, / Я тебя назову существительным женского рода...» Что это за существительное? Гадать не нужно — все понятно и запоминается навсегда («Я смотрю на тебя из настолько глубоких могил...»). Простые «школьные» метафоры сокращения дробей или склонения имен встраиваются в сложные образные ряды — так создается особый объемный перифрастический язык, ведущий вглубь, от простого к сложному в стихах на интимные темы, где прямое высказывание для Ерёменко невозможно («Благословенно воскресение...», «Процесс сокращения дробей...»). В других случаях школьными поэтическими формулами отмечена норма или матрица, мимо которой идет жизнь («Сопряжение окружностей»), или штамп сознания — там где Ерёменко играет штампами или их пародирует («менделиц таблеева закон»).

Достоверный разговор о поэзии должен опираться на анализ языка поэта, — так считает сам Ерёменко: «Анализировать возможно образную систему, язык; поэзия в первую очередь — явление языковое, а уж потом мировоззренческое. Но валят все в одну кучу. Язык как таковой вообще никого не интересует»<sup>29</sup>. «Язык как таковой» не существует — Ерёменко прекрасно это знает. Он бунтует против лобового «мировоззренческого» анализа, и в этом надо с ним согласиться. Но анализ его языка, только начатый, дает возможность, потянув за нить, размотать и весь клубок, приблизиться к сути. Да, поэт — инструмент языка, и только поэтому он — «инструмент этики», если воспользоваться формулой Марии Степановой: «Поэт ведь — инструмент этики, ее подопытное животное, ее полигон для антропологических экспериментов. А иначе... достаточно выйти в поле чистой эстетики, чтобы увидеть, что оно давно превратилось в заштатный стадион с танцующим партером»<sup>30</sup>. Поэт, добывая словом новое знание о человеке и мире, выполняет работу и за нас, и «антропологический эксперимент», о котором говорит Мария Степанова, имеет всеобщее значение. И если так подумать о Ерёменко, то станет очевидно, что в его поэзии нам предъявлен прежде всего эксперимент свободы — тот самый рискованный эксперимент, который лежит у начала человеческой истории.

В иерархии ценностей Ерёменко свобода занимает неоспоримо верхнюю позицию, она коренится в природе личности и по существу приравнивается к самой жизни:

Погружай нас в огонь или воду,  
деформируя плоскость листа, —  
мы своей не изменим природы  
и такого строения рта.



Разбери и свинти наугад,  
вынимая деталь из детали, —  
мы останемся как и стояли,  
отклонившись немного назад.

Даже если на десять кусков  
это тело разрезать сумеют,  
я уверен, что тоже сумею  
длинно выплюнуть черную кровь  
и срастись, как срастаются змеи,  
изогнувшись в дугу.

И тогда  
снова выгнуться телом холодным:  
мы свободны,  
свободны,  
свободны.  
И свободными будем всегда.

Сохранить себя значит остаться свободными, пройдя через круги испытаний, через цепь «антропологических экспериментов», из которых жизнь и состоит, — примерно так можно подытожить этот поэтический манифест, его финальный «выпрямительный вдох». В первой строфе встречаются Николай Островский (ср. в другом стихотворении — «Так сказал санитару Островский...») и Мандельштам — метафора закалки стали («деформируя плоскость листа») стыкуется с отсылкой к стихам ссыльного Мандельштама: «не изменим... строения рта» — «губ шевелящихся отнять вы не могли» («Лишив меня морей, разбега и разлета...»). «Строение рта» означает здесь то же, что лейтмотив «шевелиющихся губ» у Мандельштама, — прирожденную и неотчуждаемую свободу слова, свободу творчества, которую тщетно пытаются отобрать у поэта. Развернутые дальше из технической метафоры мотивы физического насилия, крови, разрезанной плоти нередко звучат у Ерёменко («разрезанная вена», «кость в переломе открытом», «три четверти мои, разорванные в клочья», «разорванная плоть»), и если по Бродскому «человек есть испытатель боли», то по Ерёменко он испытатель свободы и боли. О «философском образе мира тотального насилия», о «безличном тотальном насилии» у Ерёменко верные слова сказал М.Липовецкий<sup>31</sup>, но не менее важно расслышать эту тему в другом, личном регистре:

Давай простим друг друга для начала  
развяжем этот узел немудреный  
и свяжем новый, на другой манер.

Но так, чтобы друг друга не задеть,  
не потревожить руку или ногу.  
Не перерезать глотку, наконец.

Чтоб каждый, кто летает и летит,  
по воздуху вот этому летая,  
летел бы дальше, сколько ему влезет.

На одном полюсе убивающее насилие («перерезать глотку»), на другом — право каждого на свободу, выраженное в самом поэтическом языке, в «неправильном слове», означающем полет и повторенном четырежды в разных формах с продолжением в звуках соседних слов («дальше», «сколько» «влезет»), что само по себе иконически создает ощущение вольного разнообразного всеобщего полета как образа самой жизни.

Рассуждая о современной поэзии, Владислав Кулаков очень правильно напомнил, что «в искусстве в конечном счете всегда главное не “что” и “как”, а “кто”»<sup>32</sup>; при этом он опирался на мысли Иннокентия Анненского о лирическом *я* (в статье «Бальмонт-лирик»): «Это интуитивно восстанавливаемое нами *я* будет не столько внешним, так сказать, биографическим *я* писателя, сколько его истинным неразложимым *я*, которое, в сущности, одно мы и можем, как адекватное нашему, переживать в поэзии»<sup>33</sup>. Добавлю: именно «неразложимое *я*», воспринимаемое сквозь поэтический текст, несет в себе критерий подлинности — критерий не верифицируемый, ощущаемый интуитивно и при этом несомненный для читателя. Не обладающая качеством подлинности, выдуманная поэзия может вызвать и вызывает отклик, а порой и ажиотаж, лишь в такой же надуманной критике, говорящей языком разного рода обобщений, зачастую ложных или просто не имеющих смысла.

В поэзии Ерёменко лирическое *я* выражено сильно, отчетливо, и никакого зазора между биографическим и глубинным *я* (какой усматривал Анненский у Бальмонта) в его поэзии нет. Лирический герой Ерёменко целен и всегда равен себе, при всех метаморфозах. Если он пишет: «В последний раз меня забрали на Тишинке», то можно не сомневаться, что в реальности так оно и было (забрали в милицию за то, что он подозрительным образом разглядывал надписи на плитах вокруг памятника российско-грузинской дружбе), но подлинность не в этом, а в интонации последующих строк:

Не-е-ет, весь я не умру. Той августовской ночью  
и мог бы умереть, но только — вот напасть! —

три четверти мои, разорванные в клочья,  
живут, хоть умерла оставшаяся часть<sup>34</sup>.

И долго буду тем любезен я народу,  
что этот полутанк с системой полужал  
я в неживой строфе навеки задержал  
верлибру в панику и панике в угоду.

Эта «ода ментовской дубинке» написана по следам реального опыта и по мотивам пушкинского «Памятника», с учетом соответствующей традиции. Личный опыт «самостоянья», противостояния тупому насилию, милицейскому произволу имеет значение для вечности, будучи вот так «задержан» в стихе, и на фоне пушкинских цитат соотносится с «чувствами добрыми», «свободой», «милостью к падшим». И алкогольная тема в первых строфах, дающая начало лирическому сюжету, и фаллический юмор звучат с тем же одическим пафосом, с той же важностью и серьезностью. Лирический герой Ерёменко всегда исполнен достоинства в своем социальном отщепенстве, он лишен каких бы то ни было социальных подпорок, свободен от условностей, он — человек как есть, носитель антропологических сущностей, временами супермен («Я женщину в небо подкинул / — и женщина стала моя»), но прежде всего поэт.

Учитывая пристрастие Ерёменко к школьному материалу, можно было бы описать его поэтический мир в жанре школьного сочинения: образ поэта и тема поэзии, тема родины, тема свободы, тема любви и дружбы, тема одиночества, смерти... И главное в таких параметрах было бы сказано, уловлено этой нехитрой сетью — так можно вполне адекватно описать и пушкинский, и, скажем, некрасовский поэтические миры. Вечное тело поэзии остается неизменным, находя себе новые формы образности, языка — в этом смысле следует понимать пушкинские слова, отчасти уже приведенные нами: «Если век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться, — то поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. И между тем как понятия, труды, открытия великих представителей старинной астрономии, физики, медицины и философии состарились и каждый день заменяются другими, произведения истинных поэтов остаются свежи и вечно юны»<sup>35</sup>. Именно в этих непреходящих темах глубинное Я поэта обнаруживает свою уникальность. У Ерёменко традиционные темы присутствуют,

как правило, в парадоксальном контексте, как можно убедиться на примере только что процитированной оды, при этом говорить о пародийности таких стихов не стоит — они не направлены жалом остроумия на тексты-предшественники. В его личном видении, в резко индивидуальной манере письма бесконфликтно соединяются и взаимопроникают традиционно пафосное и условно низкое, героическое и бытовое, серьезное и смешное. Ерёменко снискал множество обвинений в ерничестве, пересмешничестве, цинизме и пр., а на самом деле он поэт скорее пафосный, чем циничный, — силою своего поэтического голоса он придает серьезный жизненный статус, например, похмелью:

В начале восьмого с похмелья болит голова  
не так, как в начале седьмого; хоть в этом спасенье.  
Сегодняшний день — это день, пораженный в правах:  
глухое похмелье и плюс ко всему воскресенье.

И плюс перестройка, и плюс еще счета свести  
со всем, что встает на дыбы от глотка самогона.  
Вот так бы писать и писать, чтоб с ума не сойти,  
в суровой классической форме сухого закона...

Вот видите, сбился, опять не туда повело:  
при чем здесь «сухой» самогон, когда спирта сухого  
глоток... Извиняюсь, опять не про то. Тяжело  
в ученье с похмелья в бою... Будь ты проклято! Снова.

Вернее, сначала. В начале восьмого башка...  
Люблю тебя, жизнь, будь ты проклята снова и снова.  
Уже половина... восьмого стакана... рука  
уже не дрожит, и отыскано верное слово.

Процесс борьбы с похмельем, перестройкой, безумием, энтропией совмещен с процессом создания текста и завершается победным «найден верное слово» — поэтическим словом одолевается зло, внешнее и внутреннее. «Суровая классическая форма» стиха уподоблена «сухому закону» — так поворачивается «тема поэта и поэзии» у Ерёменко. В этих стихах заключен весь диапазон свободы поэта — от свободы слов до высшей привилегии проживать собственную жизнь по собственному выбору, не сообразуясь с социальной нормой.

В стихах Ерёменко просматриваются два варианта личного пути на обочине регламентированной советской жизни с ее «кидиотизмом, доведенным до автоматизма»; первый путь —

«величайший гуманизм» свободы, расслабленной и беззаботной («...там, где я, свободный дзэн-буддист, / не читавший Фрейда и Лилли, / сплю, как величайший гуманист, / на платформе станции Фили»), другой путь — личного, непубличного, тоже маргинального подвига, смысл которого знает только сам герой, как, например, в «Песенке альпиниста», где альпинизм, конечно, условный, с «разрезанной веной», «разрезанной верой» в свой особый путь и с отсылкой к альпинистским песням Высоцкого, или в двух парных стихотворениях о «старой деве» и «девочке дебильной»<sup>36</sup>. Эти последние, может быть, самые известные персонажи Ерёменко — его ответ на тему трудового героизма, заполнявшую песни и энтузиастическую советскую поэзию 1950–1970-х. И если «девочка дебильная» самоотверженно делает свое жизненное дело в каком-то совсем уж особом измерении, в абсолютно аутичном собственном пространстве<sup>37</sup>, то «старая дева» со своей «теоремой Виета» существует на грани советской жизни со всем ее абсурдом:

когда одиноко и прямо  
она на кушетке сидит  
и, словно в помойную яму,  
в цветной телевизор глядит.

Она в этом кайфа не ловит,  
но если страна позовет —  
копя на скаку остановит,  
в горящую избу войдет!

И хотя на поверхности цитируется сплошь Некрасов, на самом деле ближайшая генеалогия этого текста — глава о Вере Фигнер из поэма Евтушенко «Казанский Университет» («На лекции Лесгафта ты ли / летела, как будто на бал, / и чёрные волосы плыли, / отстав от тебя на квартал» — ср. — «она теорему Виета / запомнила всю наизусть», «и северный ветер играет / в косматой ее бороде»), и если уж от чего-то дистанцируется здесь Ерёменко своей иронией, то не от классики, а от громокипящего дешевого пафоса стадионной поэзии. «Казанским Университетом» навеяны также интонации двух других его стихотворений — «Кочегар Афанасий Тюленин...» и, может быть, самого «героического» — «Игорь Александрович Антонов...» (ср. начало главы «Щапов» у Евтушенко: «Афанасий Прокопьевич Щапов, / урожденный в сибирских снегах...»). Игорь Александрович Антонов (реальный человек, приходивший на вечера Ерёменко и встававший в зале

при чтении этих стихов) героизирован по всем советским канонам, с привлечением Маяковского («как живой с живыми говоря»), песенных штампов («простой московский парень», «с необъятной родиной моей») и, по контрасту — Пушкина («Гений твой не может быть измерен»), Тютчева («как Христос, пойдешь ты по пивным») и Мандельштама («к пьяницам сойдешь и усоногим»). Всё это смешано в густой коктейль с фирменным сочетанием патетики, красоты и алкогольной темы:

Я уже давно не верю сердцу,  
но я твердо помню: там, где ты  
траванул, открыв культурно дверцу,  
на асфальте выросли цветы!

Тут все идет вразрез с эстетикой и этикой человека эпохи социализма — так или иначе, героическая тема у Ерёменко сворачивает на пути свободы, а если не сворачивает, то становится абсурдистской пародией («Памяти неизвестного солдата»), тогда как абсурдные герои и действия наделены у него героическими чертами — такое происходит осмысление и переосмысление подвига и человеческих ценностей.

Все «доблестные» герои Ерёменко — одиночки, и в этом смысле все они — проекция лирического героя с его острым экзистенциальным переживанием одиночества:

Там где человека человек  
посылает взглядом в магазин.  
Кажется, там тыща человек,  
но, в сущности, он там всегда один.

И здесь «Анчар» не объект пародии — подтекстом пушкинской притчи задан универсальный смысл того, что чувствует человек в магазине или на какой-нибудь другой, более возвышенной жизненной сцене: «в сущности, он там всегда один». Магазин, один из любимых топосов Ерёменко наряду с пивной и туалетом, нисколько не роняет онтологической темы — в другом стихотворении он оказывается метафорой души и снова пространством одиночества:

Невозмутимы размеры души,  
Благословенны ее коридоры.  
Пока доберешься от горя до горя —  
в нужном отделе нет ни души.

На месте условной иерархии высокого и низкого видим у Ерёменко мнимости и сущности, его вообще можно назвать поэтом сущностей — в отличие, скажем, от биографически близкого ему Ивана Жданова как поэта видения. И эти сущности выступают зачастую благодаря отсылкам к классике, как в таком, например, контексте:

На холмах Грузии лежит такая тьма,  
что я боюсь, что я умру в Багеби.  
Наверно, Богу мыслилась на небе  
Земля как пересыльная тюрьма.

Мрак тоже переживается у Ерёменко как состояние экзистенциальное, и в этих стихах он скорее делится с Пушкиным серьёзностью и остротой переживания, чем заимствует у него что-то или пересмеивает его. Подключаясь к большим поэтическим ресурсам, поэты, как правило, не озабочены правом собственности — они с лёгкостью берут, отдают и смешивают, за счет чего и прирастает общее поле поэтических смыслов.

Тема света и мрака — одна из устойчивых тем у Ерёменко. Оставив в стороне выразительные примеры («всё заberi, только свет не туши», «окно откроешь а за ним темно» и т.п.), рассмотрим стихотворение, в котором эта тема организует весь сюжет:

### САМИЗДАТ-80

За окошком света мало,  
белый снег валит, валит.  
Возле Курского вокзала  
домик маленький стоит.

За окошком света нету,  
из-за шторок не идет.  
Там печатают поэта —  
«шесть копеек разворот».

. . . . .  
Без напряжения, без подянки  
дело верное идет  
на Ордынке, на Полянке,  
возле Яузских ворот...

Эту книжку в ползарплаты  
и нестрашную на вид  
в коридорах Госиздата  
вам никто не подарит.

Эта книжка ночью поздней,  
как сказал один пиит,  
под подушкой дышит грозно,  
как крамольный динамит.

Но за то, что много света  
в этой книжке между строк,  
два молоденьких поэта  
получают первый срок.

.....  
И когда их, как на mine,  
далеко заволокло,  
пританцовывать вело,  
кто-то сжалился над ними:  
что-то сдвинулось над ними,  
в небесах произошло.

За окошком света нету.  
Прорубив его в стене,  
запрещенного поэта  
напечатали в стране.

.....  
Два подельника ужасных,  
два бандита — Бог ты мой! —  
недолеченных, мосластых,  
по шоссе Энтузиастов  
возвращаются домой...

И кому все это надо,  
и зачем весь этот бред,  
не ответит ни Полянка,  
ни Ордынка, ни Лубянка,  
ни подземный Ленсовет,  
как сказал другой поэт.

Стихотворение знаменательное, знаковое во всех смыслах — с песенной легкостью, без нажима, нанизывая одну цитату на другую, Ерёменко рассказывает обыденную историю, а через нее видна большая российская история, фигурантами которой являются поэты — «два молоденьких поэта» и за их спинами еще целая вереница: «один пиит» (Пастернак), «другой поэт» (Рейн), авторы цитируемых песенок (Ваншенкин и Мориц), автор цитируемых стихов об «этой книжке» (Тарковский), и, наконец, тот большой «запрещенный поэт», автор книжки, в которой «много света», за которую поэты получают срок. Свет этой книжки нужен им как хлеб, но «кататься любишь — люби саночки возить», как сказано в той песенке Ваншенкина («За окошком свету мало, / Бе-



лый снег валит-валит, / А мне мама, а мне мама / Целоваться не велит»), а вот «два молоденьких поэта» возят эти саночки сначала «первый срок», а потом «добавочный», который всегда «длинней» (слово «длинный в стихах Ерёменко достойно специального разговора). И возвращаются домой они по Шоссе Энтузиастов — это бывший Владимирский тракт, по которому с XVIII века увозили осужденных в Сибирь, на каторгу\*. За всем этим просвечивает память о большом Поэте, который тоже возил когда-то свои саночки «там, где рыбой кормят четко, / но без вилок и ножей» и вот теперь через книжку передал другим поэтам эту эстафету. Благодаря упомянутому халтуринскому динамиту из поэмы Пастернака «Девятьсот пятый год» история идет вглубь, но для автора она словоцентрична, и «крамольный динамит» работает как сравнение, как образ взрывной силы «этой книжки» — с намеком, может быть, и на цену слова, соотносимую с ценой жизни. Еще один исторический пласт вводится отсылкой к «Преображенскому кладбищу» Евгения Рейна — сталинская эпоха («Теперь в глубоком царстве они живут, как могут, / Зиновьев, Николаев, Сосо и лысый дед. / И кто кого под ноготь, и кто кого за локоть — / об этом знает только подземный Ленсовет»); мирная московская топонимика, заданная стихами Юнны Мориц («На Ордынке, на Полянке / Тихо музыка играла»), взрывается топонимикой другой, символической — от шоссе Энтузиастов до Лубянки, с уходом в царство мертвых. «Весь этот бред» российской истории нарастает кольцами вокруг той самой «книжки» — образной сердцевины стихотворения<sup>38</sup>.

Для самого Ерёменко и для целого поколения поэтов и читателей «крамольным динамитом» стали стихи Мандельштама — именно этим описанным у Ерёменко способом копировался его американский четырехтомник в 1970–1980-е гг., «шесть копеек разворот», хотя появилась уже и книжка разрешенная, которую «напечатали в стране» («И синий с предисловьем Дымшица / Выходит томик Мандельштама» — Сергей Гандлевский). Речь в этих стихах, конечно же, идет о Мандельштаме — «хотя нигде он по имени не назван, никаких сомнений быть не может»<sup>39</sup>. Уверенность эта основана не только на текстуальных подсказках: любому читателю Ерёменко очевидно, что Мандельштам — ключевой для него поэт, прочитанный от корки до корки

---

\* Мог ли знать тогда Еременко, что тюремно-лагерная поэма А.Солженицына «Дороженька» (1947–1952) поначалу называлась «Шоссе Энтузиастов»?

(«И в “Восьмистишия” гения, в мертвую зону,/ можно проход прорубить при прочтенье активном») и пережитый как личный опыт. Говоря его стихами как своими о своем, Ерёменко переносит этот опыт в свою эпоху и разделяет его настолько, насколько возможно. В «Ночной прогулке» написанной по следам мандельштамовского «Нет, не спрятаться мне от великой муры...» («Мы с тобою поедem на “А” и на “Б” / Посмотреть, кто скорее умрет») он раскрывает мандельштамовский трамвайный маршрут, наполняя его подробностями русской истории:

Мы поедem с тобою на «А» и на «Б»  
мимо цирка и речки, завернутой в медь,  
Где на Трубной, а можно сказать, на Трубе,  
кто упал, кто пропал, кто остался сидеть.  
.....  
И вчерашнее солнце в носилках несут,  
и сегодняшний бред обнажает клыки.  
Только ты в этом темном раскладе не туз.  
Рифмы сбились с пути или вспять потекли.

Образ Пушкина у Мандельштама («вчерашнее солнце») соединяется с образом самого Мандельштама (цитируется сразу несколько его стихотворений, а «клыки» отсылают к «веку-волкодаву»), и в этой исторической «ночной прогулке», наряду еще и с Андреем Белым, Гумилевым и Межировым, темы которых тоже здесь звучат, участвует и сам поэт — вместе с безымянными теми, «кто упал, кто пропал, кто остался сидеть». История идет по трамвайному садовому кругу какой-то дурной российской бесконечности — «Мы еще поглядим, кто скорее умрет...» И если Мандельштам в свою эпоху воплотил опыт «поэта в аду»\*, то Ерёменко на новом витке истории явил своим стихом и своей личностью «поэта в бреду» — не в собственном, а в том самом советском бреду («и зачем весь этот бред»), который то смешон, то «обнажает клыки». При этом мандельштамовский опыт был Ерёменко усвоен и в стихах его как будто растворился, давая такие, например, вспышки:

Я прошел через водные трубы,  
пионерская звонкая медь!  
Подожги меня в огненной шубе,  
как сосна до звезды умереть!

---

\* В отношении Мандельштама эта формула была предложена Л.М.Видгофом — на нем лежит и вся ответственность.

Огонь, вода и медные трубы, слава и смерть, «жаркая шуба» и сосна, которая у Мандельштама «до звезды достает» («За гремучую доблесть грядущих веков...»), образуют здесь пылающий факел жизни — как красиво!

Можно искать и находить корни поэзии Ерёмченко, но очевидно, что он ни у кого не учился, никакой школе не наследовал, да, собственно, и не имел развития — создав разом свой поэтический мир, он «от дедушки ушел, и от бабушки ушел» и на сегодняшний взгляд оказался в литературе аутсайдером. Но для тех, кто привык не только жить со стихами, но и думать о них, Ерёмченко, как всякий настоящий поэт, обостряет главные вопросы: что, собственно есть поэзия, из чего она возникает, где в ней игра и где судьба, какова мера творческой свободы и есть ли эта мера.

<sup>1</sup> Костюков Леонид. Александр Еременко. OPUS MAGNUM // Знамя. 2002. № 9 — <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/9/kost.html>

<sup>2</sup> Версии события см.: Арабов Юрий. Мета реализм. Краткий курс — <http://www.marpl.com/rus/metarealisty/arabov.html>; Паршиков Алексей. Событийная канва — <http://modernpoetry.ru/main/aleksey-parshchikov-sobyitiynaya-kanva>

<sup>3</sup> А я вам — про Ерёму: Собрание стихотворений к шестидесятилетию. А.В.Еременко. М., 2010.

<sup>4</sup> Бунимович Евгений. Разве есть поэт, кроме Еремы? // Новая Газета. 1998. 7–13 сентября. № 35 (507).

<sup>5</sup> Литературная газета. 1990. 11 июля.

<sup>6</sup> Сегодня. 1994. 28 сентября.

<sup>7</sup> Шайтанов И. Дело вкуса: Книга о современной поэзии. М., 2007. С. 356. О том же: Алехин А. Из века в век. (Субъективные заметки о десятилетиях русской поэзии) // Вопросы литературы. 2004. № 6 — <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/6/aleh7.html>

<sup>8</sup> Кукулин И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 — <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/kuku.html>

<sup>9</sup> Давыдов Д. Александр Еременко в контексте эпохи // Современная русская литература: Проблемы изучения и преподавания: Сборник статей по материалам научно-практической конференции 28 февраля — 1 марта 2007 г. Пермь, 2007. С. 299–303; <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=1828>.

- <sup>10</sup> Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 33
- <sup>11</sup> Жданов И. «Я просто не слышу ненужного» // НГ EX LIBRIS. 2009. 4 июня — [http://exlibris.ng.ru/lit/2009-06-04/6\\_zhdanov.html](http://exlibris.ng.ru/lit/2009-06-04/6_zhdanov.html)
- <sup>12</sup> Александр Еременко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме (интервью 1994 г.) — <http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview/>
- <sup>13</sup> Айзенберг М. «Уже скучает обобщение» // Айзенберг М. Оправданное присутствие. М., 2005. С. 14.
- <sup>14</sup> Александр Еременко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме (интервью 1994 г.) — <http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview/>
- <sup>15</sup> Курицын В. «Можно бант завязать — на звезде» // Сегодня. 1994. 28 сентября — <http://www.poet.forum.ru/archiv/Erm.html>; Кулакова М. Взгляд Александра Еременко // Знамя. 2001. № 5 — <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/kul.html>
- <sup>16</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 16 тт. Т. 6. [М.; Л.,] 1937. С. 541 (запись в черновиках восьмой главы «Евгения Онегина»)
- <sup>17</sup> Юность. 1987. № 3 — <http://www.poet.forum.ru/archiv/1.html>.
- <sup>18</sup> Александр Еременко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме (интервью 1994 г.) — <http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview/>
- <sup>19</sup> Новиков В. Однажды в студеную зимнюю пору // Литературная газета. 1990. 30 мая.
- <sup>20</sup> Там же.
- <sup>21</sup> Рассказ об этом: Новиков В. Однажды в студеную зимнюю пору // Литературная газета. 1990. 30 мая.
- <sup>22</sup> Хлебников О. Король безмолвствует // Новая газета. 1998. 7–13 сентября.
- <sup>23</sup> Александр Еременко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме (интервью 1994 г.) — <http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview/>
- <sup>24</sup> См. об этом: Гаспаров М.Л. «Люди в пейзаже» Бенедикта Лившица: поэтика анаколуфа // Лотмановский сборник. Вып. 2. М., 1997. С. 70–85.
- <sup>25</sup> Праздник слова. Интервью с Александром Ерёменко // Молодежь Алтая. 1993. 22 января — [http://www.litkarta.ru/dossier/fete-de-mot/dossier\\_1053/](http://www.litkarta.ru/dossier/fete-de-mot/dossier_1053/)
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Ерёменко А. Двенадцать лет в литературе // Юность. 1987. № 3 — <http://www.poet.forum.ru/archiv/1.html>
- <sup>28</sup> Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. М., 2010. С. 156–157.
- <sup>29</sup> Александр Еременко: мой первый сборник чуть не вышел в тюрьме (интервью 1994 г.) — <http://www.litkarta.ru/dossier/eremenko-interview/>
- <sup>30</sup> Поэт — инструмент этики. Интервью с Марией Степановой // Книжное обозрение. 2006. 2–8 октября.
- <sup>31</sup> Липовецкий М. Ересь Ерёменко // Ерёменко А. Опус магнум. Издание репринтное, двухтомное, альбомное повернутое флота Ее Величества старшим матросом покорным слугой нижайше / Сост. В.Курицына, Е.Касимова. [М., 2010.] С. 338–341.
- <sup>32</sup> Кулаков Вл. После катастрофы. Лирический стих бронзового века // Знамя. 1996. № 2 — <http://magazines.russ.ru/znamia/1996/2/kulakov.html>.
- <sup>33</sup> Анненский И. Избранное. М., 1987. С. 306–307.

<sup>34</sup> Ср. у Юрия Домбровского: «“Я двенадцать часов повисел на дыбе и потерял за это время шестую часть своего мяса”. Но пять шестых этого страшного, истерзанного мяса продолжали жить, страдать, бороться и мечтать!» (Домбровский Юрий. Обезьяна приходит за своим черепом. М., 1991. С. 257).

<sup>35</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. 6. С. 541.

<sup>36</sup> Об их парности писала М.Кулакова в статье «Взгляд Александра Еременко» (Знамя. 2001. № 5 — <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/kul.html>).

<sup>37</sup> Юлия Немировская об этом стихотворении: «Абсурдная реакция на абсурдную действительность так же естественна, как то, что во время эпидемии гриппа люди болеют гриппом» (Литературная газета. 1990. 11 июля).

<sup>38</sup> Пример совсем другого, глухо-семиотического прочтения «Самиздта-80» можно найти в статье: Гланц Т. Авторство и широко закрытые глаза параллельной культуры // Новое литературное обозрение. 2009. № 100 — <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/gl31.html>.

<sup>39</sup> Губайловский Вл. Александр Ерёменко: пример деконструкции // Русский журнал. 2002. 5 июля — [http://old.russ.ru/krug/20020705\\_gub.html](http://old.russ.ru/krug/20020705_gub.html).

## «ИНОГДА ЛЮБОВЬ»

### Новая проза Татьяны Толстой

Не пытаюсь проникнуть в тайну художества, я все же хотела бы знать, как перетекает в слова тот особенный голос, какой мы слышим (или не слышим), читая писательский текст.

«Голос — это личность», — сказал молодой Мандельштам. Как личность растет и меняется, так может меняться и голос — Мандельштам воронежских тетрадей звучит совсем не так, как Мандельштам «Камня», но это тот же голос, и стоит за ним та же личность в ее уникальных, узнаваемых чертах. А вот у Блока голос, кажется, совсем не менялся — от детского «Жил на свете котик милый» до последнего «Имя Пушкинского дома» льется всё та же серебристая холодноватая печаль. Это — о поэтах, в прозе же, настоящей прозе, авторский голос, не поддержанный и не заглушенный аккомпанементом заданной поэтической формы, звучит более отчетливо, обнаженно, и оттого писательские метаморфозы во времени бывают еще ощутимее — метаморфозы личности, рождающей на разных витках жизни новые художественные миры:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!  
Лишь именем одним я называюсь,  
На самом деле то, что именуют мной, —  
Не я один. Нас много. Я — живой  
Чтоб кровь моя остынуть не успела,  
Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел  
Я отделил от собственного тела!

.....  
Как все меняется! Что было раньше птицей,  
Теперь лежит написанной страницей;  
Мысль некогда была простым цветком,  
Поэма шествовала медленным быком;  
А то, что было мною, то, быть может,  
Опять растет и мир растений множит.

С Мандельштама, Блока, Заболоцкого неслучайно я начинаю разговор о прозе Татьяны Толстой — силовое поле русской поэзии присутствовало в ней всегда, независимо от материала и жанра. Поэзия непосредственно работает в сюжете и строит романное целое в «Кыси», дает камертон звучания рассказам 1980-х гг., определяя модуляции авторского голоса, но зачастую и прямо вторгаясь в повествование, — и вот теперь, в последних сочинениях, поэзия вновь звучит за прозаическим словом, «сквозит и тайно светит» в нем как идеальный текст, живущий в творческом сознании автора и сопровождающий толстовскую героиню на ее путях. Вся проза Толстой как будто настроена по звуку и смыслу большого текста русской поэзии, и это ее свойство остается неизменным при всех метаморфозах.

\* \* \*

Говоря о новой прозе Толстой, я имею в виду прежде всего повесть «Легкие миры» и рассказ «Декабрь» (другое название — «Дым и тень»), напечатанные в 2013 г. в журнале «Сноб»<sup>1</sup>, а также им предшествующие и с ними связанные эссе «За проезд»<sup>2</sup> и мемуар «На малом огне»<sup>3</sup>, (о незавершенном, частично опубликованном романе «Архангел»<sup>4</sup> будем, надеюсь, думать и говорить после его завершения).

В 1980-е гг. Татьяна Толстая явила себя в литературе серией рассказов, поразивших внезапной зрелостью дара, искусной выделкой письма, плотностью образов, взятых из разных пластов нашей тогдашней жизни. Это был путь в общем традиционной, гуманистической прозы с ее вниманием и сочувствием к человеку, путь этот принес большой успех, но Толстая по нему не пошла и замолчала надолго, чтобы в 2000 г. выдать в свет роман «Кысь» — он ожидался много лет, но оказался совсем неожиданным и вызвал, на фоне читательского восторга, гул недоумения в критике. «Антиутопия», «постмодернизм», «интертекст» — в сетку готовых представлений «Кысь» была втиснута с большими потерями, и мало содержательного было сказано об этом удивительном, органичном сплаве очень смешного, страшного, невероятного, отвратительного и прекрасного; не был считан созданный в романе мифопоэтический образ русской вечности, не сводимый ни к пророчеству, ни к памфлету на прошлое. О главном герое «Кыси» вообще никто не счел нужным тогда поразмыслить всерьез, и только недавно появилась специальная, вдумчи-

вая, но не слишком убедительная работа о нем<sup>5</sup>; между тем именно в герое все там сошлось, именно он, Бенедикт (*благословенный*), совсем не похожий на героев прежней прозы Толстой, несет в себе цельное смысловое ядро романа.

Герой как правило стоит в центре художественного мира Толстой, организует собою ее письмо. Так было в рассказах 1980-х гг. — не тема, не материал, не сюжет, которого иной раз и нет вовсе, создают их смысловое пространство, а отдельный человек, его жизнь, взятая на каком-то отрезке, жизнь как таковая, событие жизни. Автор-рассказчик почти никогда этой чужой жизни не принадлежит, в ней не участвует, отстоит от нее ближе или дальше, смотрит со стороны и говорит о герое в третьем лице, горячо сопереживая ему при этом, а если и включен сам в события, то остается в тени («Лимпопо»). Иногда на героя как доминанту поэтики указывает название рассказа («Петерс», «Милая Шура», «Факир»), но чаще — фирменный знак, метка первой фразы, сразу называющей имя: «Шульгин часто, раз в неделю уж непременно...» («Окошко»), «В первый раз Александра Эрнестовна...» («Милая Шура»), «Филин — как всегда неожиданно...» («Факир»), «Могилку Джуди в прошлом году перекопали...» («Лимпопо»), «Красивое имя — Зоя, правда?» («Охота на мамонта»), «У Сергеевой тещи в сорок восьмом году...» («Спи спокойно, сынок»), «Мир конечен, мир искривлен, мир замкнут, и замкнут он на Василии Михайловиче» («Круг»), «Нина была прекрасная, обычная женщина...» («Поэт и муза»), «Интересно, где теперь безумная Светлана...» («Огонь и пыль») — и так далее... Я сознательно множу примеры, чтобы читателю сообщилась через них или вспомнилась осколочная картина жизни, состоящая из этих отдельных персонажей, которых автор выхватил лучом своей прицельной писательской оптики. Картина жизни в тех рассказах Толстой воспринимается как объективная при том что эмоциональный градус ее «экстатического»<sup>6</sup> письма там высок.

В первой фразе «Кыси» мы видим ту же метку — роман начинается с имени главного и по существу единственного героя: «Бенедикт натянул валенки...» Мир «Кыси» собран в нем весь и персонально им воплощен — уже не осколочный, а, напротив, целостный русский мир, стоящий на вечных своих основаниях и растянутый в условном романном времени от начального взрыва до финального пожара. Герой, такой же нелинейный, не разложимый на добро и зло, далек от автора, но утеплен мягким, со-



чувственным юмором, а нарративным инструментом, создающим этот художественный мир, становится уникальный, сложный сказ, в котором расцвели особые языкотворческие возможности Татьяны Толстой. Я в этом сказе слышу два совсем разных голоса, и звучат они в унисон: простодушный голос Бенедикта, говорящего на специально придуманном для него квазинародном языке, и авторский голос, которым вносится в роман высокая лирика, музыка и красота — неизменные основы прозы Толстой.

Все это хотелось напомнить, чтобы увидеть на этом фоне новизну и особенности последних сочинений Татьяны Толстой, с которыми она, после многолетней паузы, теперь явилась читателю. Надо сказать, что именно в связи с Толстой немало пришлось прочитать за эти годы не слишком глубокомысленных суждений о том, как правильно и как неправильно писателю распоряжаться своим даром<sup>7</sup>. Когда речь идет о художнике такого уровня, от подобных суждений и выводов лучше бы воздержаться. Всякий приговор здесь неуместен, поскольку литературовед или критик лишь приставлен к чужому вдохновению — в своем анализе он соприкасается с явлением, заведомо превышающим его полномочия и кругозор. Большой писатель бывшим не бывает — он движется по личной, сложной и таинственной, самому ему не всегда понятной траектории, не соотносясь ни с читательскими запросами, ни с так называемым «литературным процессом», и если долго молчит, значит, такова потребность его внутреннего роста и/или мера его строгости к собственным текстам.

На самом деле Толстая все это время не молчала. Пишет она не быстро и не много, но постоянно — эссе и статьи разного рода, предисловия к чужим книгам, тексты для интернет-проектов («Русская жизнь»), но художественные ее произведения в 2013 г. мы прочли впервые за десять с лишним лет, прошедших после «Кыси». В редких интервью Толстая говорила прямо, что интерес к вымыслу она утратила и переходит к мемуарному или полудокументальному жанру, намеревается писать воспоминания о своей жизни и книгу о прабабушке на основе ее архива<sup>8</sup>. И вот в 2010 г. публикуется уже упомянутый мемуар о детстве, о семье, о родительском доме — это, конечно, проза, но устроена и звучит она по-новому, если сравнивать с прежними рассказами или с романом. Нехудожественной или полухудожественной эту прозу никак не назовешь — фраза, как всегда у Толстой, выверена на слух, детали и редкие сцены отточены и рассыпаны простым, но изысканным узором, и этой лаконичной поэтикой создается здесь такого

рода художественность, которая не сразу опознается как искусство (в отличие от несомненной, явной художественности таких мемуаров, как, например, набоковские «Другие берега»).

Фрагмент воспоминаний «На малом огне» открывает путь Толстой к новой прозе, в основе которой лежит теперь не наблюдение чей-то жизни со стороны, как в условно-ранних рассказах, и не мифопоэтический, вневременный образ русского мира, как в «Кыси», а собственный опыт *проживания* (слово подсказано самой писательницей<sup>9</sup>), личный опыт, предъявляемый непосредственно, прямо, от первого лица. И оказывается, что смена оптики не просто влияет на поэтику, а определяет радикальное, содержательное обновление всего художественного мира. В воспоминаниях это еще не так очевидно — авторское *я* звучит здесь сдержанно и подчинено материалу, но уже в повести «Легкие миры», а затем и в рассказе «Дым и тень» *я* раскрывается свободно и полно, и это самое интересное в них, самое притягательное. Окуляры обращены теперь внутрь, настроены на память, на личные впечатления, через которые мир воспринимается в его целостности, разнообразии, в его горячо переживаемой красоте и обреченности. Доминанты поэтики те же у Толстой — сильный, неприглушенный, всегда узнаваемый авторский голос и герой, а точнее героиня; в новой, третьей прозе Толстой они совпали, и это органичное единство дает художественную силу последним ее сочинениям. Кажется, что новое дыхание обретено в них именно благодаря Я-письму, а может и чему-то другому, чего мы не знаем, но одно можно сказать определенно: писательская траектория Татьяны Толстой привела ее через новый нарратив, через мемуары — к нового типа художественности без *fiction*. Как бы без *fiction*.

На этой траектории лежит и текст «За проезд!» (2012), жанр которого определить нелегко, поскольку рождается этот жанр в самом тексте, на наших глазах — один из признаков большой литературы. Тема же его, напротив, очевидна как одна из постоянных тем Толстой, от которой она не уходит, — тема вневременного *русского мира*, целостно воплощенного ею в романной конструкции «Кыси», очерченного в графически резких тезисах публицистики (эссе «Русский мир», 1993) и вот теперь постигаемого в новых художественных формах, посредством сложно организованного нарратива. Здесь многое открывается через грамматику, просматривается в чередовании бессубъектных и субъектных способов письма:

«Одичать: покинуть и Питер, и Москву — кому что выпало на долю, — купить еще крепкую избу в брошенной деревне близ Бологого, около Окуловки; копейки, сущие копейки, но печь разваливается, а печники умерли; кровля просела, а плотники запили; колодец пересох, а землекопы наточили лопаты и ушли в бандиты; а может, обойдется, а может, как-нибудь.

Войти в сыроватую, сильно пахнущую прежним хозяином избу: остатки заскорузлого зипуна на гвозде в сенцах, тряпки, одинокий резиновый сапог сорок большого размера, треснувший поперек. С внезапно обострившейся хозяйственной жадностью, с кулацкой сметкой, всплывшей из древних глубин сознания, осмотреть и ощупать брошенное добро: может, пригодится еще, а вот если нарезать на лоскуты, порубить на какие-нибудь ремни. Если затыкать что-нибудь там. — Не пригодится.

Привезти из города — Москвы ли, Питера ли — веселящие вещи: свечи, водку, консервы в неперменном томате, как далекий, полустертый привет от прежней жизни, пыльного юга, Джанкоя, Херсона; пуховую подушку. Электричества тут нет, оборвали — значит, ни телевизора, ничего такого, но ведь от них и бежим».

Инфинитивы множатся, выносятся в начало абзаца и оттого звучат с ударной силой, сгущая семантику неизбежности, обреченности, обезличенной судьбы. Смысловые и выразительные возможности инфинитивного письма не раз уже обсуждались, главным образом — применительно к поэзии: «...семантическим ореолом инфинитивного письма является “медитация об альтернативном жизненном пути” — либо о “возвышенной версии “своего” образа жизни”, либо о “нарочито сниженном, но притягательном “чужом” хабитусе”<...> Идеологической мотивировкой “чужого” варианта часто служит “почвенная тяга” русской интеллигенции, формальной опорой — демократизация поэтического языка, а характерным сюжетным воплощением — мотивы “жизненного пути” и “транспорта в иное”»<sup>10</sup>. Эти обобщения помогают не столько увидеть что-то, сколько оттолкнуться — настоящий художественный текст, к счастью, всегда — единственный, всегда сопротивляется исследовательской схеме или опровергает ее полностью. Вот и здесь, в этом тексте Толстой инфинитивы лишь на первый взгляд указывают на какой-то жизненный выбор, но вчитываясь и видим в них не личный выбор, а, напротив, фиксацию общей судьбы и общую к ней приговоренность. Нет здесь и интеллигенции с ее «почвенной тягой» — среди безличных глагольных форм возникает устойчивое *мы*, и в нем субъект

речи объединяет себя со всеми живущими на пространстве сплошного мрака, в котором есть только «две светящиеся точки: Москва и Петербург», «два худо-бедно озаренных блюдечка, два пятнышка света, две платформы, где можно вынырнуть из темноты — отдышаться до следующего погружения». *мы* — это не только *они* и *я*, но и *вы*, читающие, это *мы все*: «Приходит зима, а мы обмазали печку глиной и уже не очень боимся угара<...> Мы не снимаем валенки, мы протоптали тропинки туда и сюда, вечером мы читаем при свечке<...> Мы различаем шорохи: вот это мышь, это сова, это просто ветка хрустнула от мороза<...> Иногда мы выходим из ночных снегов к железной дороге посмотреть, как несется на бешеной скорости смертельная лента огня: скоростной поезд либо туда, либо сюда — а потом снова туда. А потом снова сюда. Мы его ненавидим<...> Из своей тьмы мы бросаем в поезд камнем и иногда попадаем. Потом нюхаем шпалы и уходим, на четвереньках, бесшумно. Мы хорошо ориентируемся в темноте. Мы знаем, как пахнет север и как — восток». Эти *мы*, уходящие на четвереньках, пришли сюда из «Кыси» — те самые «перерожденцы», жертвы большого Взрыва: «Страшные они, и не поймешь, то ли они люди, то ли нет: лицо вроде как у человека, туловище шерстью покрыто и на четвереньках бегают. И на каждой ноге по валенку. Они, говорят, еще до Взрыва жили, перерожденцы-то» («Кысь»). Они и есть *мы*, вечные *мы все*, от века населяющие это пространство, в котором «нет ни прошлого, ни будущего», а есть только «вечное русское настоящее»<sup>11</sup>, — вместе с «перерожденцами» приходит из «Кыси» и тема застывшей на месте русской истории, которая «никогда не кончится, никогда не кончится, никогда не кончится — да она и не кончилась».

Автор говорит *мы* от лица всех, кому выпало «родиться в Сортировочной, умереть на Навалочной», то есть уложить свой жизненный путь между двумя крайними точками вечного маршрута, а кроме этих высвеченных точек есть еще утонувшие во тьме «Дремуха, Бабошино, Кафтинский Городок», и еще «Бар-Григино, Отдыхалово, Дорищи, Корытница, Наволок, Малые Гусины...» — цепочками топонимов прошит весь текст, они отзываются друг другу, как поэтические рифмы, структурируют эту прозу, так что она развивается как будто по спирали, движется с опорой на рефрены; такие условные рифмы, созвучия или повторы — характерный прием в новой поэтике Татьяны Толстой, прием органичный, обнаруживающий музыкальную природу ее письма.

Субъект речи растворен в этом обезличенном, обобщающем *мы*, он — везде и со всеми, он кидает камень и попадает в себя, вдруг переместившись из законного пространства в вагон, из полусна в реальность: «Вздрогнешь и очнешься от вечерних сновидений наяву, когда в окно “Сапсана”, почти прямо тебе в морду, влетает немаленький булыжник...» Граница между сном и явью едва различима, так будет и в рассказе «Дым и тень» — в последних сочинениях Татьяны Толстой, внешне бессобытийных, почти бессюжетных, сны наяву создают реальность особого рода, в ней и происходит главное событие — *событие прозы*. Сновидческая природа прозы осмыслена и обоснована Татьяной Толстой в эссе «Зверотур» (2003): «...Вся литература связана со снами: и прямой связью, и связью обратной, и цитированием, и попыткой построить текст как сон, и бессознательным использованием сонных образов, и сознательным». В текст «За проезд!» мы входим посредством «сонных образов», в рассказе «Дым и тень» переживаем сон героини, но речь идет не о снах в житейском смысле, а о сновидческих алгоритмах текста, который строится как сон и оказывается на удивление свободным, развивается легкими, неожиданными ходами, без внешней, сюжетной логики собирая в себе и нанизывая по вольным ассоциациям сновидческие картины, образы, поэтические отрывки.

«За проезд!» — на грани полусна формы глаголов меняются с безличных на обобщенно-личные: «вздрогнешь и очнешься», и так в тексте постепенно проступает, просыпается субъект речи — автор мыслящий и говорящий, который в конце концов обнаруживает себя в первом лице: «Еду я». Автор наблюдает, анализирует, вспоминает стихотворные строки, ловит обрывки разговоров и лишь однажды в этом тексте повышает голос — приведя услышанный диалог, единственный раз от первого своего лица восклицает:

«Нижний Перелесок. Кривое Колено. Мужилово. Малое Бабые. Большое Бабые.

Едут он и она, негромкими голосами терзая друг друга.

— Я тебя спрашиваю: кто тебе звонил? Кто он?

— Скотина. Ты залез в мой мобильник.

— Да, я залез в твой мобильник. Ты мне скажешь, кто он, иначе все кончено.

— Оставь меня в покое. С кем хочу, с тем и говорю.

— Мы должны развестись.

— Да ради бога. Брось меня.

- Я тебя последний раз спрашиваю: кто тебе звонил?
- Никто.
- Врешь.
- Вру.
- Я тебя убью.
- Давай убивай.
- Ты скажешь мне, кто тебе звонил?
- Оставь меня в покое. Я свободный человек.
- Ты не свободный человек, а моя жена.
- Ну так разведись.
- Не разведусь, пока ты не ответишь: кто он?
- Я тебе ничего не должна.
- Я тебя убью. Ты этого хочешь?
- Я хочу тишины и покоя.
- Тогда скажи, кто тебе звонил, и мы немедленно разведемся, и будет тебе покой.
- Я ничего тебе говорить не обязана.
- Ты дрянь. Ты гадина.
- Брось меня и найди другую.

Что-то не так в их разговоре, напряженном, медленном, мучительном. Что-то не то с интонацией. Я оборачиваюсь, чтобы украдкой посмотреть на них: ну конечно. Молодые и прекрасные, они полулежат на неудобных сапсановских креслах обнявшись, переплетя руки, переплетя ноги, глаза в глаза. Боже, какая любовь! Запертые в волшебной капсуле, куда никому нет хода, они упиваются звуками голосов друг друга. Благословенны будьте!».

Недаром здесь возникает авторское *я*, чтобы тут же опять раствориться в обезличенном, бессубъектном нарративе, — эта остро воспринятая любовная сцена и неожиданно горячий, личный комментарий к ней утешают как проблеск света, после которого хляби русского мира смыкаются и все опять погружается во мрак. Тут проглядывает основной сверхсюжет новой прозы Татьяны Толстой, развернутый потом в повести «Легкие миры» и рассказе «Дым и тень» — промельк любви во тьме и холоде жизни.

Любовь увидена украдкой, описана от противного. Толстая сказала как-то: «Любовь описать очень трудно, но боком можно. Сделай бублик — и ты получишь дырку, а просто так я не могу вам дырку от бублика показать, не могу любовь передать»<sup>12</sup>. Конечно, здесь она вспоминает мандельштамовские слова о труде писателя в конце «Четвертой прозы»: «...Для меня в бублике

ценна дырка. А как же с бубличным тестом? Бублик можно слопать, а дырка останется. Настоящий труд — это брюссельское кружево. В нем главное то, на чем держится узор: воздух, проколы, прогулы». Именно этой школы мы читаем прозу, если такой прозе можно научиться.

Вечную тоску на пути из Петербурга в Москву, из Москвы в Петербург сопровождает русская литература — в тексте Толстой присутствуют и имеют свое слово Радищев и Ломоносов, Пушкин и Лермонтов, Гоголь, Блок и Александра Толстая, но главным собеседником автора становится Тютчев с его философией ночи, с его стихами «про древний хаос, про родимый». Автор посылает вопрос за вопросом в безотзывную тьму, но «жизнь не дает ответа, Федор Иванович, разве что иногда врежет здоровенной такой каменной из тьмы в лоб вопрошающему; одинаковый булыжник прилетит и в эконом-класс, и в бизнес-класс, без предпочтений. Или — хотите? — давайте будем цивилизованными и возвышенными, давайте считать, что это как метеорит. Небесный гость, этсетера. Давайте думать, что это не хаос откликается на наш тоскующий зов, а его противоположность, космос: пространство организованное. Такое, где золотые небесные тела ходят по своим золотым орбитам, и слышна музыка сфер, словно невидимая рука перебирает струны арфы в деревне Язвище. Давайте?»

В этом фрагменте, в его риторике многое характерно для Толстой: диалогичность, обращенность к ирреальному или сюрреальному собеседнику (так, в мемуаре «На малом огне» автор разговаривает с бюстом Кирова Сергея Мироныча — носит его по родительской квартире и всё ему показывает, всё рассказывает), и вопросы, раскачивающие текст между *да* и *нет*, — такими вопросами, во множестве рассыпанными в тексте «За проезд!», создаются альтернативы смыслам, ими же выражены разные сложные чувства, недоумения и страхи, понятные всем, кто проживает здесь с *нами* свою единственную жизнь.

Вопрос к Тютчеву повисает в воздухе, а вся вертикаль русской темы, ее философия утыкаются в абсолютно гоголевские, навечно распластанные по нашей бескрайней горизонтали, узнаваемые и в современном обличье образы (баба Валя, автолавка, инвалид Егорыч); из космоса или из хаоса автор возвращает нас в избу такой же цепью инфинитивных глагольных форм, какой начался этот текст («Остаться тут навсегда. Одичать. Стать темной. Или все же нет?»), только теперь уже полусон проясняет-

ся как реальность общей и личной для каждого судьбы. Такова вольная динамика и тонкая архитектоника этого небольшого сочинения на тему *русского мира* — сочинения, в котором нет ни сюжета, как в рассказе, ни тезиса, как в эссе, и все держится голосом, грамматикой, глубинным ритмом, композицией. «Воздух, проколы, прогулы...»

\* \* \*

Два других текста Татьяны Толстой, о которых пойдет дальше речь, — повесть «Легкие миры» и рассказ «Дым и тень» — переносят нас из русского мира в мир американский, который, впрочем, представляет для автора не предмет специального интереса и художественного анализа, а, скорее, фон для внутреннего, личного сюжета, рассказанного от первого лица. В «Легких мирах» событийный каркас прост — это почти документально, с юридическими подробностями изложенная история покупки и затем продажи американского дома, в котором пыталась обосноваться героиня повести, приехавшая сюда преподавать из России. Внутренний же, истинный сюжет, развиваемый и переживаемый в тексте, это история любви, со всем, что в ней бывает, — с надеждой, красотой, привязанностью, заботой, порчей, утратой. А по ходу этой истории прорастает и все сильнее звучит центральная тема повести — несовпадение, диссонанс данных человеку обстоятельств и *легких миров*, в которые героиня иногда попадает и нам туда приоткрывает дверь. Диссонанс — и в то же время близость этих миров, их присутствие совсем рядом — но за дверью.

Дверь — один из заветных образов Татьяны Толстой, образ сновидческий, как написано в «Зверотуре», посылаемый Хозяином снов: «Еще он любит такую штуку: ты будто бы в своей квартире или на даче, так хорошо знакомой. И вот в одной стене обнаруживается дверь, вроде бы она всегда там была, но ты по глупости или по рассеянности ее не замечал, а сейчас вот обнаружил. И сердце замирает, и открываешь — а там еще комната, или коридоры, и даже словно бы что-то вспоминается — то ли в детстве ты там играл, то ли просто знал, как туда попасть. И там чудесно, так чудесно!..» Подивившись строю и звучанию этих фраз, заметим, что та самая дверь в обнаруживается не где-то, а в привычном, знакомом пространстве, в личном, глубинном, сонном, внутреннем мире. Так и в «Легких мирах» — дом с две-



рю в сад принадлежит внешнему миру лишь как метафора личного самоустройства: «Ведь этот дом был моей земной скорлупой, одной из моих оболочек», — говорит героиня повести. «Как это всегда бывает с интровертами», она в эту скорлупу вживается, прячется, и потому так важны для нее дом и сад, их приватность, неприкосновенность — из этого личного пространства можно выйти в легкие миры:

«И он, побившись бедром, не с первого раза распахнул забухшую скособоченную дверь из клееной фанеры, темневшую в торце этого убогого жилья, — а там!.. Там была волшебная комната.

Вы делали шаг — и выбирались из полутемного, узкого, низкого земного пенала на воздушную, висящую невысоко над землей веранду. И левая, и правая стена были стеклянными от пола до высокого потолка и выходили в зеленые сады, в которых порхали маленькие красные птички и что-то колыхалось, цвело и оплетало деревья.

— Вот рамы я сделал, это очень хороший мастер, к нему очередь на несколько лет, — сказал Дэвид извиняющимся тоном. — Я потратил много денег. Очень много. Может быть, тысячи две. Две с половиной. А на террасу не хватило.

Он потянул раздвижную стеклянную дверь, похожую на стрекозиное крыло, и стена отъехала в сторону. За порогом была небольшая зеленая пропасть, а чуть дальше росла сосна, и в солнечной сетке под ней пробились сквозь прошлогодние иголки и стояли, потупившись, ландыши. Сердце мое сбилось на один стук».

Из бюрократических хитросплетений, с которых начинаются «Легкие миры», мы вдруг попадаем в райский сад, увиденный особым, личным, обостренным зрением. В прозе Татьяны Толстой преобладает непосредственно-чувственное восприятие мира, и если в рассказе «Дым и тень» жизнь определяется прежде всего на вкус, то здесь, в повести, на первом плане зрение, способность видеть и передавать краски мира, всю его живую красоту. Красок в повести немало, иногда они плотно скапливаются на небольшом пространстве текста, как яркие цветы на ткани расписного платка: «Посреди лужайки, перед домом она посадила японский клен, тот, у которого красные маленькие резные листья. Это она хорошо сделала! Я часто думала о ней, почему-то представляя себе ее в голубом платье: как она выходит из нашего с ней серого дома, щурится на солнце, как идет к белым розам, к сиреневым, сложно-гинекологическим в своем устройстве ирисам, как касается красных листьев черной-черной рукой и

сама смотрит и видит, как это красиво». Другое описание построено на переключке двух нежных, светящихся красок: «Дом окружен снегами, они поднимаются высоко. Когда взойдет солнце, оно просветит комнату насквозь, от южных розовых сугробов до северных голубых, и комната станет как корабль, покачивающийся на воздухе. Мы не знаем, откуда берется счастье. Но есть такие места, где оно лежит, насыпанное горкой. Я оставляю его за спиной». В рассказе про американскую «сумасшедшую» весну цветочные пятна разбросаны в начале, а дальше автор отказывается от красок, потому что это «слишком»: «Вишневые деревца стоят на зеленых лужайках как розовые фонтаны, кусты форситии засыпаны желтыми цветами без единого зеленого листочка — они распускаются позднее. Грушевые деревья — о боже мой, я не выдерживаю такой красоты. Потом распускается магнолия, но это уже слишком, простому сердцу такой пышности не надо. Цветы должны быть мятыми, рваными, растрепанными, как, например, пионы».

В приведенных картинах присутствует активное я, так что читателю предъявлена не красота как таковая, а ее острое личное переживание, — и так, вокруг первого лица, выстраивается весь художественный мир повести. Свободное течение рассказа движется не сюжетом, а внутренней жизнью героини, глубинными событиями этой жизни, прорывами в легкие миры, куда ход открывают «слезы. Ну, иногда любовь». В этих точках возникают яркие зрительные образы и звучащий в тексте голос достигает высоких нот, отрываясь от реальности. С нею героиня по существу не слишком связана, она иноприродна в условном, нормированном, скучном, по большей части бессмысленном, местами идиотичном контексте американской жизни, она — нарушитель формальностей, законов и запретов, но ее вызывающая асоциальность — лишь внешняя сторона глубокого одиночества: в сюжете повести героиня если и вступает в контакт с окружающими, то вынужденно, а если не вынужденно, то безответно. При этом по всему тексту идут волны сочувствия к чужим, малознакомым, случайно встреченным людям — к бывшей хозяйке дома, разводящейся с мужем, к усыновленному соседскому ребенку, которого гнобят благодетели, к студентке-иммигрантке («...солнечное ты, невинное существо, не держащее зла на своих мучителей!»), но эти волны уходят и не возвращаются. Ее человеческие связи случайны и мимолетны, зато внутренняя жизнь и связь с параллельным миром реальна, ощутима: она без затруднений общается

с тенями (еще одна личная, важная тема у Толстой), она легко, накоротке разговаривает с ангелом, которого хорошо видит и описывает так, что и мы хорошо видим его, она говорит с ним о любви и смерти — о чем же еще? Сверхреальный мир ей открыт, а от людей она отделена капсулой своего одиночества.

Только одна встреча раскрывает эту капсулу на короткое время — с мешковатым аутичным студентом, который неожиданно оказывается причастен к писательству: «Когда я увидела его текст, я не поверила своему счастью. <...>Я уже была намертво влюблена. В облики невнятного мешка ко мне пришел астральный друг. Я могла бы сидеть рядом с ним часами не то чтобы глаза в глаза — смотреть там было особенно не на что, — а голос к голосу, и мы, как Паоло и Франческа, читали бы любую книгу, перебирая ее четырьмя руками, как океанский песок, и смеялись бы, и радовались — маленькие дети, допущенные к вечности, пробравшиеся в незапертую дверь, пока взрослые отвернулись».

Счастье упомянуто в повести дважды, и оба раза — по соседству с незапертой дверью, эти фрагменты мы процитировали. В первом случае оно связано с домом, во втором — с текстом, с книгами. Счастье едва мелькает в жизни, и героиня, совпадая с ним на миг, либо «оставляет его за спиной», либо переводит в воображение, как радость совместного чтения с «астральным другом». Другого счастья в повести нет, и любовь, история которой нам рассказана, случилась не между людьми, а между человеком и домом: «...я люблю свой дом, а он любит меня».

В мире Толстой любовь принадлежит не сфере отношений, а самой личности, «любовь есть всегда, вот тут, в тебе, только не знаешь, с кем ее разделить, кому поручить нести чудесную, тяжелую ношу...» («Лимпопо»). В ранних рассказах были такие незабываемые герои, которые носили в себе свою чудесную ношу и так и не нашли с кем разделить ее («Петерс», «Река Оккервиль»). В новой прозе Толстой об этом рассказано изнутри — любовь живет в героине, иногда вспыхивая, и тогда мы видим мир преобразенным под ее лучами. В этих лучах одушевляются и оказываются равно прекрасными человек, дом, вещь — все, на что падает любящий взгляд: «Странная вещь любовь, у нее тысяча лиц. Можно любить что угодно и кого угодно; однажды я любила браслет в витрине магазина<...>. Какая разница, кто он был? Он мог быть человеком, зверем, вещью, облаком в небе, книгой, строчкой чужих стихов, южным ветром, рвущим степную траву, эпизодом из моего сна, улицей чужого города, заво-

рачивающей за угол в медовом свете заходящего солнца, улыбкай прохожего, парусом на синей волне, весенним вечером, грушевым деревом, обрывком мелодии из чужого, случайного окна. Я вот никогда не любила водопады, или туфли на каблуках, или женщину, или танец, или надписи, или часы, или монеты, но я знаю, что есть те, кто это любит и оглушен этой любовью, и я понимаю их. Может быть, я еще полюблю что-то из этого — как знать, ведь это случается внезапно, без предупреждения, и накрывает тебя сразу и с головой» («Дым и тень»).

В лучах любви мы видим преображенным и тот самый дом в «Легких мирах», который со стороны воспринимается иначе: «Мой сарай был для них бедноват». Для самой же героини дом этот в ее грезх превращается в воздушный корабль: «вот он обретает крылья справа и слева; вот над ним взлетает мезонин с полукруглым окном; вот его оборками опоясывают террасы»; любовь к дому обещает «выход в легкие миры», но только обещает, потому что любовь вовсе не царствует в здешнем мире, «тесном и душном», а заходит в него иногда, и заходя, ничего не обеспечивает. Она уязвима, ненадежна, подвержена порче, долго не живет — или сама умирает, или люди убивают ее. «Любишь, любишь человека, а потом смотришь — и не любишь его, а если чего и жаль, то не его, а своих чувств — вот так выпустить их погулять, а они вернуться к тебе ползком, с выбитыми зубами и кровоподтеками»; что ж говорить о любви к дому, к месту, к вещам — в ней уж совсем нет ничего прочного.

К вещам у Татьяны Толстой особое отношение, не менее трепетное, чем к растениям, — она как писатель любит их, видит, умеет о них рассказать. В ее прозе вещи важны — они дружат с человеком, помогают ему, укрепляют его место в мире, согревают и украшают его жизнь. Героиня повести любит свой дом деятельно, обустроивает его руками, создает теплое, красивое, *свое* жизненное пространство, творит его по законам красоты — но над героиней стоит автор, создатель текста, и он (она) описывает и этот процесс, и сам дом фразой с двойным отрицанием: «И никому не был нужен мой дом — ни его зеленая дверь с круглой латунной ручкой, ни его кремовые, собственноручно мною выкрашенные стены, ни березовый паркет, засиявший как старое золото после того, как я, ползая на карачках, оттерла половицы<...> А еще у меня был стеклянный стол, сквозь который интересно было разглядывать собственные коленки. А еще ведь я купила на барахолке старинный буфет, темно-вишневого цвета, с завитками

на макушке. В одном из его ящиков нашелся неожиданный бонус — готовальня с двумя циркулями на зеленом внутреннем сукне». Готовальня (забытое слово!), ненужная и поэтому особенно прекрасная, настоящая старая вещь, еще отзовется в финале повести — она будет украдена в конечной точке разрушения, осквернения и распада любовно созданного личного мира.

Обратный процесс, возвратный ход сюжета начинается еще до того, как в повести появляется арендатор Нильсен, которого героиня в своем воображении наделяет чертами «червивости, тлена, трухи, белых грибных пленок, пустул, лишаев». Среди этих черт есть одна, на которую обратит внимание давний читатель Татьяны Толстой, — шестипалость: «Деревянные рамы, гордость Дэвида, были погублены глубокими надрезами, словно у Нильсена внезапно выростала шестипалая лапа с костяными когтями и он точил ее о нежный подоконник». Это метка смерти — устойчивый образ личной поэтической мифологии Толстой, соединяющий пунктиром ранние рассказы («Свидание с птицей»), роман «Кысь» и ее новую прозу. Нильсен, «посланец ада», наводит порчу на дом и райский сад («Еще в саду были вырваны кусты, розы он обкорнал до лыжных палок»), но тема тлена, тщеты, смерти проступает в повести раньше и независимо от него — она проступает поверх сюжета с покупкой и продажей дома, во внутреннем мире героини, в ее экзистенциальном опыте, запечатленном в вершинных местах повести, как, например, в описании еженедельной предзакатной поездки в колледж:

«Этот черный кромешный час — самый страшный в моей жизни; он повторяется неделя за неделей, год за годом. Я полулежу в холодном, замусоренном саркофаге, как списанная из людской памяти дальняя родственница фараона, окруженная своими ушебти, своими образцами еды и питья, которых должно хватить до Судного Дня, когда призовут и спросят: брал ли ты чужое? обижал ли вдову? плутовал ли с весами и отвесом? Нет большего одиночества, нет большего холода, нет глубже отчаяния. Никто не думает обо мне в этой пустоте — папа умер, а остальные спят. И нет друга, и негде взять его.

Но эта смерть дается мне на час, а потом ее отменяют, как отменяют и всякую, всяческую смерть и вынут ее жало, как нам обещали. Я знаю, какой перекресток буду проезжать, под какими деревьями стоять на светофоре, когда проклюнется на горизонте тяжелое малиновое негреющее солнце. Я знаю, на какую дорогу поверну, когда оно выкатится на небеса во всей своей утренней

славе, белое и страшное — как на бешеных картинах Тёрнера, — и ослепит всех водителей всех машин, несущихся со мной на зимний, сдвинутый к северу восток».

В зримых образах предрассветного мрака и выходящего солнца дана от первого лица репетиция смерти, повторяющееся, привычное переживание ее внутри жизни — и рождение новой жизни, отменяющей смерть. Глубина и подлинность этих переживаний засвидетельствована качеством текста и открывает глубину личности, с которой мы в этом тексте вступаем в контакт через слово. Перед нами не отвлеченное умозрение, а непосредственное восприятие сверхреального, личное предстояние, собственное знание, в котором опыт свой свободно соотносится с чужим — с египетской религией смерти и с Пасхальным словом Иоанна Златоуста («Смерть! где твое жало?! Ад! где твоя победа?!»).

Из этого ключевого фрагмента идут стрелы по всему тексту, прошивая его насквозь, вплоть до самого конца, до последней фразы («Вырвала иглу из сердца и ушла»). Вся эта тонкая, пунктирная строчка ведет внутреннюю тему повести — тему тщетности усилий по устройению очага, бренности осязаемого, зримого, такого дорогого и прекрасного мира. В событийном плане с ней сплетается вдруг возникший и все нарастающий — на фоне ускорения времени — мотив ухода:

«Ничего, говорила я себе, год пройдет скоро; Нильсен съедет; тогда я продам дом и уеду. Все равно это не то место. Опять не то место. Пора бы уже знать, что в то место не попадешь; может, оно в прошедшем времени, на зеленых холмах, может, затонуло, а может, еще не возникло.

Может быть, Господь хочет дать знать, что на этом свете мы никуда не доедем, ничем не завладеем и никого не удержим. Может быть, только в пять утра, да и то не каждый день, нам открывается истина: всё, всё, чего мы так желали, — миражи и муляжи».

Риэлтерская история оборачивается едва ли не притчей («Голым приходишь ты в этот мир, голым и уходи»), но дидактизм Татьяне Толстой уж совсем не свойствен, и в финале она сбивает пафос этого знания балагурством и стилистическим контрастом: «...так просто ведь машину не бросишь, оштрафуют. Разве что завезти ее в лес, на забытый участок, к дому, называемому Конец Всех Путьей, и оставить там до морковкина заговенья, до второго Колумбова пришествия, до дня, когда рак свистнет и за всеми за нами придут».

Все дорогое обесценено, обращено в ненужный хлам, «земная оболочка» сброшена, в итоге героиня уходит — легко, без сожалений и как будто совсем, унося с собой холодок обретенной свободы.

\* \* \*

Тема одиночества и экзистенциального холода более резко и отчетливо звучит в рассказе «Дым и тень», в котором Татьяна Толстая идет дальше по пути я-письма (*Ich-erzählung*), пробуя и развивая его возможности. Герой здесь назван сразу, в первой же фразе, как было и в ранних рассказах, и в «Кыси»: «...я сижу в студенческом кафетерии американского кампуса». Герой здесь один, а сюжетов, два — внешний и внутренний, один в другом, но о существовании второго, внешнего сюжета мы узнаем лишь в самом конце.

«Дым и тень» начинается как рассказ о любви, на этот раз — о любви к человеку, мужчине, Эрику, коллеге по американскому университету, а у него есть жена Эмма, так что и любовный треугольник здесь присутствует, но в итоге он оказывается ложным и зерно внутреннего сюжета состоит не в нем. Сами участники любовной истории почти не прописаны — Эмма наделена чертами ведьмы, третьим глазом и воображаемой способностью летать «по вершинам деревьев в синюю ночь», а Эрик просто никакой: «Ничего особо хорошего я об Эрике сказать не могу: он совсем не красавец, все его достоинства — зубы и рост; еще мне нравятся его очки в невидимой оправе и пальцы, длинные, как у воображаемого пианиста. Но играть на рояле он не умеет, все, что он может извлечь из инструмента, — какой-то американский аналог собачьего вальса. Умен ли он, я тоже сказать не могу. У меня недостаточно данных, чтобы судить об этом». О чувствах Эрика она тоже ничего толком не знает, да, собственно, между ними мало что происходит — события разворачиваются главным образом в ее душе.

По существу в рассказе одна героиня, мы видим мир ее глазами, слышим только ее голос, но парадоксальным образом это не сужает видения, а расширяет его. Она смотрит одновременно вокруг и внутрь, взвешивая впечатления в своем охлажденном опыте, а опыт ее вмещает в себя всю полноту человеческого — от чувственности до метафизики. В соответствии с этим и строится текст: открывающее его описание полутемного, прокурен-

ного студенческого кафетерия перебивается цитатой: «Жизнь есть дым и тень», как гласит надпись на воротах, не хочу говорить где. Дым и тень». Через эти ворота в рассказ резко и внешне не мотивированно входит память о смерти — вместе со словами из погребального канона Иоанна Дамаскина в поэтическом переложении А.К.Толстого:

Всё пепел, призрак, тень и дым,  
Исчезнет все, как вихорь пыльный,  
И перед смертью мы стоим,  
И безоружны и бессильны.

У А.К.Толстого этот мотив проходит настойчивым рефреном; в рассказе Татьяны Толстой он тоже возникает трижды, последний раз — в самой последней фразе, так что память о смерти пронизывает его от начала до конца, но тема эта не педалируется, звучит приглушенно и даже как будто легко. Как и в «Легких мирах», она не навязывается читателю, не бьет его по голове, а просто привычно присутствует в сознании рассказчицы и на всё бросает свет. Если читатель искушен в русской поэзии, то при словах «дым и тень» он может вспомнить, например, Тютчева («Вот наша жизнь, — промолвила ты мне, —/ Не светлый дым, блестящий при луне, / А эта тень, бегущая от дыма...»), или Анненского («Есть любовь, похожая на дым... Есть любовь, похожая на тень...»), а, может быть, и Бальмонта («Другие — дым, я — тень от дыма...») — все эти поэтические ассоциации окутывают и поддерживают тему призрачности и тленности, в том числе призрачности и тленности любви, они создают смысловой объем текста, но из их круга, из религиозного и поэтического контекста читателя резко опять возвращают в студенческую столовую с подробным описанием невкусной американской еды. Развитие текста причудливо, потому что диктуется не сюжетом, а потоком сознания рассказчицы.

О еде надо сказать особо — она занимает в рассказе немалое место, составляет тоже сквозную тему, сопровождает отношения героев и что-то нам о них говорит. Убогая столовская еда передает общий вкус американской жизни, а пресная, неправильно приготовленная, слипшаяся гречневая каша в доме Эрика как-то связана с ним самим, с его недолюбовью, в которую героиня «влипает... как в клей». Сама же она — другая и в еде знает толк, и гречку умеет приготовить так, чтоб было вкусно: «Можно прокальить на сковородке, можно томить в горшке в печи — если бы



у вас были горшки и печи, но их у вас нет; кашу маслом не испортишь; гречневая каша сама себя хвалит; а если с грибами! а если с луком! Короче, дайте-ка я покажу!». А в финальной сцене двойного убийства, где все тематические линии сходятся, герои, освободившись от Эммы, пьют «водку “Попов”, жуткое пойло, по правде сказать», и заедают свое преступление пирожками с мясом — таков оказался вкус содеянного. Этот художественный язык органичен, лаконичен и понятен всем, вкусовые образы считаются непосредственно и не нуждаются в толкованиях.

В рассказе несколько таких сквозных образно-тематических рядов — они переплетаются, взаимодействуют друг с другом и создают довольно жесткую формальную конструкцию, близкую к стихотворной, основанную на повторах и созвучиях. Одна из этих линий — лингвистическая, в сюжете она мотивирована тем, что Эрик изучает малый азиатский народ *и*, его язык: «На языке *и* снег называется *во*»; «На языке *и* гречка будет *нге*. Или так мне слышится. *Нге*» — эти осколки лингвистического знания, вдруг всплывающие в сознании героини, в нескольких местах разрезают текст, образуя ряд красноречивый, но не переводимый с языка художественного на язык анализа. В органической поэтике Толстой немало того, что можно воспринимать лишь непосредственно, чувствами — например, просто на слух, как эти отдельно висящие и рифмующиеся друг с другом строчки. Они создают атмосферу текста, но при этом и фиксируют что-то, в частности — языковой барьер между героями, почти невозможность взаимного понимания и проникновения в мир друг друга.

Слова из языка *и* выбраны не случайно — чужие, странные, непривычные звуки отстраняют и акцентируют то, что важно и символично для героини. О гречке уже было сказано; что касается снега, то это особый образ у Татьяны Толстой, он присутствует во всем ее творчестве: и в «Кыси», и в «Легких мирах», и в «Дыме и тени» снега много, он всегда чистейший, пушистый, искристый, просвеченный солнцем, белый, голубой или розовый — зримый образ счастья. А само слово «счастье» в «любавном» рассказе не встречается ни разу, до счастья здесь далеко — как от слипшейся каши до сияющих снегов.

Но в «Дыме и тени» снег не просвечен солнцем — мир рассказа бессолнечный, с бесконечной метелью, пургой, с целым гнездом образов холода, среди которых символическое, сюжетообразующее значение приобретает лед. Мир холоден, а героиня — другая: «...у меня раскаленная кровь, у меня ладони и ступни как

кипяток, я прожигаю в снегу полыньи, а вы как хотите» («полынья» упомянута не в первый раз и еще аукнется в финале, как аукнутся многие мотивы рассказа). Но любовь ее к Эрику такова, что не растапливает холода жизни, а наоборот — холод проникает внутрь, героиня сживается с ним и хочет «оледенить сердце».

В рассказе дуют два сильных встречных ветра, два противоположных ее желания — из их столкновения и высекается финал. Одно — встретиться с Эриком, остаться с ним наедине, другое — настойчиво повторяемое желание освободиться от любви, уйти, уехать навсегда. Это второе, глубинное стремление к свободе от начала к концу нарастает: «...я хочу только одного, чтобы кто-нибудь стер тебя из моих глаз, из сердца, из памяти. Все забыть, освободиться, чтобы “без сновидения, без памяти, без слуха”<sup>13</sup>, чтобы только темное небо и метель, метель, метель, и ничего больше, как во второй день творения. Чтобы я могла очиститься от тебя и начать все сначала, мне же нужно сначала, а я же никогда сюда не вернусь».

Главное событие в любовном сюжете приурочено к Рождеству, точнее — к предрождественской неделе, которая имеет два лика в рассказе. Внешне — это утопающий в праздничных огнях «пряничный городок», сверкающие витрины, подарки, музыка, по сути — это пустота и мрак богоотсутствия: «Через пару дней родится младенец Христос. Значит ли это, что сейчас его нет с нами, как перед Пасхой? Значит ли это, что он оставил нас в самую темную, самую угрюмую, самую коммерческую, самую безнадежную неделю года? Значит ли это, что не к кому обратиться в сердце своем, некого спросить, как быть? Разбирайся сама?» Этим экзистенциальным переживанием она отделена от общего праздника и погружена в собственный мир, в котором созревает убийство, — ей нужно успеть совершить его до явления Спасителя.

Дальнейший поворот рассказа может быть понят в контексте личной мифологии и художественной антропологии Татьяны Толстой. В разных ее сочинениях виден интерес к звериному началу в человеке, к «мутным народным эмоциям»<sup>14</sup>, находящим выход в диких, не мотивированных, зверских выбросах агрессии, будь то камень брошенный в окно «Сапсана» («За проезд!») или эпизод с киданием топора в рассказе парня-аутиста («Легкие миры»). В «Дыме и тени» героиня, она же рассказчица, обнаруживает это звериное начало в себе: «...хочется подбежать к двадцать восьмому по счету магазину, размахнуться бейсбольной би-

той — она тяжелая, — и ччахх! ччахх! ччахх! — надавать по толстому зеркальному стеклу. Но приходится, конечно, сдерживаться». Накануне Рождества она едет в деревню, где живут «шестипалые», «все из одной большой семьи», «злые и угрюмые», идет в бар, чтобы посидеть среди «злых людей» и чему-то страшному у них научиться. «Злобная официантка приносит кофе; она знает, что я смотрю на ее руку, и, наверно, превентивно плюнула мне в капучино...»

Тут уместно вспомнить не только смертоносную птицу Сирина, у которой «на каждой ноге по шесть пальцев» («Свидание с птицей»), не только Нильсена из «Легких миров» (там мотив шестипалости проходит вскользь) — надо вспомнить прежде всего «Кысь», весь ее мир, тему шестипалости, звериности, тему той «кыси», которая как будто вселяется в Бенедикта, когда он, орудуя крюком, совершает свое первое убийство. Отзвук «Кыси» слышится в этом эпизоде рассказа — но не только «Кыси». Не берусь судить, насколько сознательно Татьяна Толстая отсылает читателя к мандельштамовскому стихотворению «Неправда» (1931), — если не сознательно, то тем интереснее совпадение:

Я с дымящей лучиной вхожу  
К шестипалой неправде в избу:  
— Дай-ка я на тебя погляжу,  
Ведь лежать мне в сосновом гробу.  
А она мне соленых грибков  
Вынимает в горшке из-под нар,  
А она из ребячьих пупков  
Подает мне горячий отвар.  
— Захочу, — говорит, — дам еще!..  
Ну, а я не дышу, сам не рад.  
Шась к порогу — куда там... в плечо  
Уцепилась и тащит назад.  
Вошь да глушь у нее, тишь да мша, —  
Полуспаленка, полутюрьма...  
— Ничего, хороша, хороша...  
Я и сам ведь такой же, кума.

Последняя строчка — главная для нашего сопоставления: в мифологизированном ирреальном пространстве шестипалых героиня «сама такая же», в ней просыпается внутренняя «кысь», и вот уже они с Эриком едут убивать Эмму, в повествовании что-то неуловимо меняется, появляется балладная интонация («Эрик, Эрик, готовься. Вина не пей — ты поведешь машину. Поедем на

Lake George и там утопим ее»), у нее вместо сердца теперь «кусочек злого льда», во тьме они сталкивают Эмму в прорубь, «пропихивают под лед пешней; откуда тут пешня? — неважно». Читатель «Кыси» знает, откуда тут пешня, — она появляется по той же ассоциации, как орудие убийства, подобное крюку Бенедикта. А дальше в полынью проваливается Эрик, просит о помощи, но она не протягивает ему руки:

«Я отступаю от края полынни.

— Нет, Эрик, прощай!

— То есть как?! То есть как, то есть как, как “прощай”?..

— Да вот так. И не цепляйся, и не зови, и забудь, да ты и не вспомнишь, потому что тебя нет, ты придуманный; тебя нет и не было, я тебя не знаю, никогда с тобой не говорила и понятия не имею, как тебя зовут, долговязый незнакомец, сидящий за дальним столиком дешевого студенческого кафетерия, в нескольких метрах от меня, в полутьме и сигаретном дыму, в очочках с невидимой оправой, с сигаретой в длинных пальцах воображаемого пианиста.

---

Я докуриваю последнюю свою сигарету — вот так задуматься и не заметишь, как пачка кончится; заматываюсь в теплый платок и выхожу, не оглядываясь, из тени и дыма в слепящую метель декабря».

Только теперь открывается второй, внешний сюжет рассказа, обнажается его второе дно: последняя фраза возвращает читателя в самое начало, в дымный студенческий кафетерий, и оказывается, что все случившееся между нею и Эриком героине лишь помстилось, и если выход из этой грезы обозначен в тексте, то вход в нее был совсем не замечен — хорошо известный в литературе прием. Это внезапное обнуление сюжета производит впечатление не меньшей силы, чем описанное выше убийство возлюбленного — тема призрачности жизни, тема дыма и тени, намеченная в начале, получает буквальное, прямое воплощение. Все, что пришлось пережить читателю, было миражом, но удивительным образом это не отменяет финального переживания, а только осложняет его дополнительной рефлексией. Так или иначе этот двойной сюжет остается рассказом о любви, промелькнувшей в холоде и мраке, о свободе, об одиночестве, а сверх того еще о призрачности жизни, о сновидческой природе творчества и о реальности вымысла.

Новая проза Татьяны Толстой что-то новое говорит нам о мире. И говорит она по-новому — голос автора узнаваем, но звучит теперь иначе: «экстатическое письмо» остыло, стало суше, проще и легче, лишилось избыточных уточняющих конструкций, бывших характерной приметой ее прежнего стиля. Мера субъективности в последних сочинениях нарастает, а с этим нарастает и выразительность, обеспеченная свободой и полнотой самораскрытия личности. Кажется, что найденный путь Я-письма органичен для Татьяны Толстой и должен принести ей успех, но пойдет ли она по этому пути? или вновь свернет с него куда-то — на путь совсем новый, неожиданный, нам не ведомый, как уже случалось дважды?

Гадать не будем — время покажет.

<sup>1</sup> Сноб. 2013. № 5; № 12.

<sup>2</sup> Сноб. 2012. № 7–8.

<sup>3</sup> Сноб. 2010. № 11. Названные тексты вошли в книгу: Толстая Татьяна. Легкие миры. М., 2014.

<sup>4</sup> Сноб. 2010. № 7–8.

<sup>5</sup> Маркова Серафима. Возвращаясь к Татьяне Толстой // День и ночь. 2012. № 6 — <http://magazines.russ.ru/din/2012/6/m11.html>.

<sup>6</sup> Генис Александр. Как работает рассказ Толстой // Звезда, 2009. № 9 — <http://magazines.russ.ru/zvezda/2009/9/>.

<sup>7</sup> Напр.: Осьмухина О. Литература как прием. Татьяна Толстая // Вопросы литературы. 2012. № 1 — <http://magazines.russ.ru/voplit/2012/1/o3.html>.

<sup>8</sup> Татьяна Толстая: «Могу и палкой с гвоздем по лицу ударить...» (интервью журналу «ШО», 1.11.2013) — <http://www.sho.kiev.ua/article/34541>.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Жолковский А.К. К проблеме инфинитивной поэзии: «Устроиться на автобазу» Сергея Гандлевского // Жолковский А.К. Новая новейшая русская поэзия. М., 2009. С. 213–232 — <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/etk.htm>.

<sup>11</sup> Парамонов Борис. Дорогая память трупа // Звезда. 2010. № 2 — <http://magazines.russ.ru/zvezda/2010/2/pa16.html>.

<sup>12</sup> Толстая Татьяна. «Нужно учить читать» (радиобеседа с Мыколой Вересенем 16.09.2013) — <http://polit.ua/articles/2013/09/16/book.html>.

<sup>13</sup> Из стихотворения «Бессонница» Натальи Крандиевской-Толстой.

<sup>14</sup> Толстая Татьяна. «Нужно учить читать» (радиобеседа с Мыколой Вересенем 16.09.2013); текст в сети: <http://polit.ua/articles/2013/09/16/book.html>.

## ПЕРВЫЕ ПУБЛИКАЦИИ

- «И новый человек ты будешь...» // Новый мир. 2009. № 5. С. 152–165.
- «Творить жизнь». Сюжет ухода у Пушкина и Толстого // Новый мир. 2013. № 1. С. 161–185.
- Два воспоминания на границах искусства // Знамя. 2015. № 6. С. 196–205.
- «Мужайтесь, мужи». К проблеме «Мандельштам и Тютчев» // А.М.П. Памяти А.М.Пескова. М., 2013. С. 518–524.
- Слово «любить» // Новый мир. 2016. № 1. С. 169–176.
- Ничей современник // Новый мир. 2010. № 3. С. 177–190.
- Откуда «ворованный воздух» // Новый мир. 2016. № 8. С. 184–191
- Дремучие срубы. Уточнения к комментарию // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 422–429.
- «И меня только равный убьет» // Знамя. 2016. № 8. С. 187–192.
- Язык пространства, сжатого до точки // Знамя. 2016. № 1. С. 184–196
- Ясная догадка // Звезда. 2013. № 10. С. 220–234.
- Плуг, взрывающий время // Наше наследие. 2016. № 117. С. 55–58.
- «А если что и остается...» // Новый мир. 2012, № 4. С. 153–164.
- О поэтах и верблюдах. Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского // Октябрь. 2016. № 3. С. 163–174.
- Другой Домбровский // Октябрь, 2011, № 8. С. 161–167.
- Между текстом и жизнью (Формула трещины) // Битов А.Г. Преподаватель симметрии. М., 2014. С. 418–430 (послесловие).
- Неправильное слово. Вопрос о Еременко // Новый мир. 2013. № 8. С. 159–178.
- «Иногда любовь». Новая проза Татьяны Толстой // Знамя. 2014. № 8. С. 188–201.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аввакум, прот. 159–160, 161, 163  
Аверинцев С.С. 5, 100, 107, 112, 119, 130, 141, 142, 153, 161, 163, 205, 212  
Адамович Г.В. 111, 119  
Айзенберг М.Н. 285, 308  
Александр I 68–69, 79, 137, 139, 169  
Александр II 137  
Алексей Петрович 137  
Алехин А.Д. 307  
Алешковский Юз 170  
Анненков П.В. 30, 81, 82, 83, 95  
Анненский И.Ф. 118, 298, 308  
Арабов Ю.Н. 279, 307  
Арбенина (Гильдебрандт-Арбенина) О.Н. 109  
Аристова М.А. 249, 255, 256  
Арутюнова Н.Д. 211  
Архангельский А.Н. 67, 79  
Ахматова А.А. 22, 30, 105, 107, 112, 113, 117, 118, 119, 124, 126, 127, 128, 141, 157, 167, 168, 170, 171, 172, 188, 211, 236, 237, 244–249, 253, 254, 255  
Ахунова (Левинская) О.Л. 111  
Байрон Дж. Г. 135, 151  
Бальмонт К.Д. 112, 298, 328  
Бальмонт-Бруни Н.К. 254  
Басинский П.В. 40, 50, 53–54, 58, 77, 78  
Белинский В.Г. 18  
Белый Андрей (Бугаев Б.Н.) 306  
Беньян Дж. 28, 34, 41–42, 44, 45, 48, 51, 60, 77, 78  
Бергсон А. 152, 154  
Берендгоф Н.С. 243  
Бирюков П.И. 89  
Битов А.Г. 5, 264, 268–277, 334, 343  
Благой Д.Д. 36, 41, 77, 78  
Блок А.А. 74, 94, 95, 102–103, 107, 124, 125, 157, 160, 161, 174, 175, 187, 193, 267, 310, 311, 319  
Блох Р.Н. 111  
Блюмкин Я.Г. 166  
Бобров С.П. 127, 141  
Бонди С.А. 87  
Боратынский Е.А. 86, 229, 230, 237  
Бородин С.П. (Саргиджан А.) 146  
Бочаров С.Г. 3, 41, 77, 78, 189, 211, 236, 237, 239, 267, 297  
Брамс И. 179  
Бродский И.А. 155, 185, 281, 284, 286  
Бройтман С.Н. 119  
Бруни Л.А. 119, 243  
Брюсов В.Я. 124, 146, 148–149, 152, 153  
Бувье Б. 73  
Булгаков М.А. 142  
Булгаков С.Н. 16, 25, 30, 200–202, 203, 211  
Бунимович Е.А. 297, 307

- Бунин И.А. 53, 78  
 Бухарин Н.И. 145  
 Быков Д.Л. 237–239, 267
- Ваншенкин К.Я. 304  
 Вневитинов Д.В. 267  
 Вересень Мыкола  
 (Сытник Н.К.) 333  
 Вересаев В.В. 10, 30, 84, 95  
 Верлен П. 146–147, 149–150,  
 151, 152–153  
 Видгоф Л.М. 107, 119, 120,  
 162, 210, 211, 252, 256  
 Виет Ф. 301  
 Вийон Ф. 150–152, 154. 261  
 Винавер М.Л. 168  
 Владимир Святославич 159  
 Вознесенский А.А. 232  
 Волошин М.А. 149  
 Всеслав Полоцкий 159  
 Вульф А.Н. 10  
 Высоцкий В.С. 288–289, 290,  
 301  
 Вяземский П.А. 86
- Габричевский А.Г. 42. 77  
 Гайдуков П.Г. 163  
 Гандлевский С.М. 280, 305, 333  
 Гаспаров М.Л. 107, 141, 146,  
 151, 154, 155, 156, 161,  
 167, 173, 187, 189, 204,  
 205, 209, 211, 212, 308  
 Гаухман – см. Свердлов М.Я.  
 Гельфонд М.М. 255  
 Генис А.А. 333  
 Геккерн Л. 50  
 Герцен А.И. 154, 254  
 Гершензон М.О. 16, 239, 283  
 Герштейн Э.Г. 163, 165, 170,  
 218, 219  
 Гиппиус В.В. 149  
 Гиппиус З.Н. 124, 141  
 Глазова (Глазова-  
 Корриган) Е.Ю. 170  
 Глазова М.Г. 170  
 Гланц Т. 309  
 Глекин В.К. 248, 255  
 Гоголь Н.В. 30, 37, 61, 77, 78,  
 133, 189, 319
- Гольденвейзер А.Б. 93, 95  
 Гораций (Квинт Горация  
 Флакк) 225. 226, 227, 228,  
 234  
 Горбачев М.С. 282  
 Гордин В.Л. 185  
 Горнфельд А.Г. 143–144, 146  
 Грибоедов А.С. 60  
 Григорьев А. – см.: Мец А.Г.  
 Груздев И.А. 124, 127, 141  
 Губайловский В.А. 309  
 Гудзий Н.К. 107, 109, 110, 114  
 Гумилев Л.Н. 163  
 Гумилев Н.С. 109. 117–118,  
 119, 135, 141, 149, 157. 167,  
 179, 198, 211, 306  
 Гусев Н.Н. 78
- Давыдов Д.М. 284, 307  
 Даль В.И. 133, 141, 218, 219  
 Данте Алигьери 42, 44, 152,  
 154, 156, 171, 178, 181–  
 182, 183, 184, 186, 209,  
 219, 212, 218, 308  
 Дантес Ж.-Ш. 50  
 Дарвин Ч. 284  
 Дашевский Г.М. 267  
 Дашкова Е.Р. 225  
 Де Костер Ш. 143  
 Дельвиг А.А. 112  
 Державин Г.Р. 225–227, 228,  
 234, 236, 237, 238, 239  
 Дзержинский Ф.Э. 280  
 Дмитриева Е.Е. 2  
 Долинин А.А. 42, 77  
 Домбровский Ю.О. 257–267,  
 309. 334, 343  
 Достоевский Ф.М. 16, 58, 64,  
 78, 189. 199, 200–202, 211  
 Дурылин С.Н. 56–57, 78  
 Дутли Р. 149, 151, 153, 154  
 Дымшиц А.Л. 305
- Евтушенко С.А. 288, 301  
 Еременко А.В. 234–235, 278–  
 309, 334, 343  
 Ермолин Е.А. 267  
 Ерофеев В.В. 280–281



- Есенин С.А. 281, 282, 288, 289, 290,
- Жданов И.Ф. 284, 303, 308  
Жолковский А.К. 183, 189, 210, 333  
Жуковский В.А. 13, 109, 115, 116, 120, 139
- Заболоцкий Н.А. 310–311  
Заратустра 250, 256  
Заславский Д.И. 144  
Зверев А.М. 79  
Зиновьев (Радомысльский) Г.Е. 131, 305  
Зощенко М.А. 151
- Иван IV Грозный 79, 160  
Иванов В.И. 200, 202, 203, 211  
Иванов Г.В. 109–110, 119, 205, 223–225  
Ивнев Рюрик (Ковалев М.А.) 242  
Иоанн, апостол 204  
Иоанн Дамаскин 328  
Иоанн Златоуст 326  
Иртеньев И.М. 278
- Калинин М.И. 129, 131, 280  
Каннегисер И.С. 252  
Каннегисер С.И. 252  
Карпович М.М. 153  
Карякин В.Н. 143  
Касаткина Т.А. 2  
Касимов Е.П. 308  
Катаев В.П. 251, 256  
Катенин П.А. 42, 77  
Катков М.Н. 58  
Катон Марк Порций Младший 103  
Катулл Гай Валерий 215  
Кац Б.А. 189  
Кедров К.А. 284  
Керн А.П. 10, 12, 14, 17, 20, 27, 30  
Кибиров Т.Ю. 278, 280  
Киреевский П.В. 159  
Киров С.М. 319  
Киришбаум Г. 107
- Ключевский В.О. 159  
Конар Ф.М. 166  
Конрад – см. Конар Ф.М.  
Кончаловский А.С. 58  
Коппеле Дж. 189  
Кораблев В. 76  
Короленко В.Г. 48, 78  
Костюков Л.В. 278, 307  
Крандиевская-Толстая Н.В. 333  
Кривомазов А.Н. 256  
Кривулин В.Б. 216  
Кружков Г.М. 165, 170  
Кублановский Ю.М. 335–336  
Кузин Б.С. 166  
Кузминская Т.А. 93, 95  
Кузнецова И.А. 277  
Кузьмина-Караева Е.Ю. 211  
Кукулин И.В. 284, 307  
Кулаков В.Г. 298, 308  
Кулакова М.О. 285, 308, 309  
Куприн А.И. 54  
Курицын В.Н. 281, 285, 308
- Лаппо-Данилевский К.Ю. 239  
Левик В.В. 146  
Левин Ю.И. 119, 140, 210  
Левинтон Г.А. 153  
Лекманов О.А. 142, 153, 170  
Лелевич Г. (Калмансон Л.Г.) 123, 140  
Ленин В.И. 113, 129–132, 136, 138, 139, 142, 214, 215,  
Леонардо да Винчи 184, 209  
Леонтьев К.Н. 217  
Лермонтов М.Ю. 135, 167, 198, 211, 264, 267, 275, 281, 282, 283, 319  
Лесгафт П.Ф. 301  
Лившиц Б.К. 291, 308  
Лилли Дж. 301  
Линней К. 284  
Липкин С.И. 153, 248, 255, 256  
Липовецкий М.Н. 285, 297, 308  
Лисянская И.Л. 247, 254  
Литвина А.Ф. 208, 212  
Лобанов М.Е. 86  
Лозинский М.Л. 11

- Ломброзо Ч. 63, 78  
 Ломоносов М.В. 163, 319  
 Лотман Ю.М. 14, 17, 30, 79, 102, 107, 189, 308  
 Лукан Марк Анней 103  
 Лукницкий П.Н. 109, 119
- Маковицкий Д.П. 41, 47, 55, 71, 74, 76, 77, 78, 79  
 Мандельштам А.Э. 162  
 Мандельштам Н.Я. 107, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 122, 125, 128, 129–130, 131, 132, 138, 140, 141, 142, 150, 153, 154, 159, 163, 164–165, 166, 167, 168, 170, 172, 176, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 199, 208, 211, 212, 239, 246, 251, 256  
 Мандельштам О.Э. 97, 99–219, 231–232, 240, 242–249, 251–253, 254, 255, 256, 283, 294, 297, 302, 305–308, 310, 311, 318, 331, 334, 342  
 Мандельштам Ф.О. 113, 116  
 Манджос Б. 54  
 Мариенгоф А.Б. 243  
 Марк, апостол 204  
 Маркова С. 333  
 Матфей, апостол 204  
 Маяковский В.В. 256, 288, 290, 302  
 Межиров А.П. 306  
 Мейлах М.Б. 76  
 Меньшиков М.О. 79  
 Мережковский Д.С. 137, 139, 142, 210  
 Метьюрин Ч.Р. 21  
 Мец А.Г. (Григорьев А.) 99, 123, 130, 142, 154, 163, 211  
 Милашевский В.А. 252, 256  
 Милькина С.А. 262  
 Мильчина В.А. 152  
 Мкртчян Л.М. 243, 254  
 Мнишек М. 179  
 Молчанов Б.Е. (Борис) 191  
 Мориц Ю.П. 304, 305  
 Морозов А.А. 123, 125, 129, 153
- Муравьев В.С. 255, 256  
 Муссолини Б. 215  
 Мякотин В.А. 160
- Найман А.Г. 248, 255  
 Наполеон I Бонапарт 135, 136  
 Наринская А.А. 267  
 Немировская Ю.А. 281, 309  
 Непомнящий В.С. 95  
 Нерлер П.М. 107, 129, 130, 142, 189, 255  
 Николаев Л.В. 305  
 Николай I 137, 169  
 Николай II 70  
 Нильссон Н.А. 101  
 Ниточкин А. 281  
 Ницше Ф. 250, 256  
 Новиков В.И. 286, 308  
 Новиков М.П. 54, 78, 79  
 Нордау М. 63, 78
- Овидий Назон Публий 171, 215  
 Одоевский А.И. 135  
 Одоевцева И.В. 110, 111, 119  
 Оксман Ю.Г. 244  
 Олейников О.М. 163  
 Ленины А.Н. и Е.М. 10  
 Ольшанская Е.М. (Зайдеварг Д.М.) 248–249, 256  
 Осипов Н.Е. 39–40  
 Осмеркина-Гальперина Е.К. 255  
 Островский А.Н. 267  
 Островский Н.А. 297  
 Осьмухина О.Ю. 333  
 Оцуп Н.А. 108, 111
- Павел, апостол 14, 64  
 Павел I 137  
 Павлов М.С. 211, 212,  
 Паганини Н. 179  
 Пак Сун Юн 154  
 Панова Л.Г. 186, 189  
 Парамонов Б.М. 333  
 Парнок С.Я. 124, 125–128  
 Паршин А.Н. 211  
 Парщиков А.М. 284, 307  
 Пастернак Б.Л. 124–128, 129, 130, 141, 146, 150, 176, 191, 267, 295, 304

- Пелевин В.О. 257  
 Песков А.М. 334  
 Петр I 137  
 Петрова Н. – см. Сажин В.Н.  
 Петровых Е.С. 251  
 Петровых М.С. 251, 252, 253  
 Платонов А.П. 291  
 Плетнев П.А. 12  
 Победоносцев К.П. 59  
 Поздняев М.К. 279–281  
 Поступальский И.С. 102–103  
 Пригов Д.А. 278  
 Проскурин О.А. 95  
 Пунин Н.Н. 127  
 Пушкин А.С. 2, 5, 7, 9–30, 31–34, 36, 40–44, 48, 50–54, 57, 60, 61, 64, 66–69, 72, 74, 76, 77, 78, 79, 80–95, 101, 107, 112–113, 119, 120, 126, 136, 141, 142, 151, 163, 166, 169, 171, 175, 178, 189, 194, 196, 197, 198, 202, 203, 206, 208, 210, 211, 215, 219, 228–230, 233, 234, 236, 237, 239, 246, 255, 267, 273, 275, 281, 283, 287, 288, 289, 290, 299, 302, 303, 306, 308, 309, 310, 334, 342  
 Пушкин Л.С. 12  
 Пушкина Н.Н. 31  
 Пяст (Пестовский) В.А. 119  
  
 Радищев А.Н. 319  
 Ратгауз Г.И. 248, 255  
 Рафаэль Санти 184  
 Рейн Е.Б. 304, 305  
 Рейнольдс Э. 210–212  
 Рембрандт ван Рейн Х. 92  
 Роднянская И.Б. 158  
 Родрик (Родриго, Родерих) 27–29, 65–67  
 Розанов В.В. 47, 77, 80, 83–85, 95, 180, 189  
 Романов Н.М. 68  
 Ронен О. 99, 107, 115, 120, 130, 135, 140, 157, 161, 163  
 Руссо Ж.-Ж. 73  
 Рыбников П.Н. 159  
  
 Сажин В.Н. (Петрова Н.) 154  
 Сайтанов В.А. 77  
 Салтыкова Д.Н. 162  
 Саргиджан А. – см. Бородин С.П.  
 Саути Р. 28, 66  
 Свердлов М.Я. 280  
 Святополк-Мирский Д.П. 103, 107  
 Сегал Д.М. 119  
 Сегалин Г.В. 79  
 Седакова О.А. 91, 95, 212, 254, 256  
 Семенко И.М. 165, 170  
 Сендерович С.Я. 80, 84, 88, 95, 1809, 189  
 Синельников М.И. 254  
 Синявский А.Д. 267  
 Сироткина И.Е. 78, 79  
 Скворцов А.Э. 255  
 Скрябин А.Н. 113, 115, 116  
 Солженицын А.И. 305  
 Сологуб Ф.К. 106  
 Соловьев В.С. 10, 16, 30  
 Сталин И.В. 130–131, 141, 163, 169, 185  
 Стахович С.А. 91, 93, 95  
 Степанова М.М. 296, 308  
 Стратановский С.Г. 141, 163  
 Струве Н.А. 211  
 Суворин А.С. 70, 79  
 Судислав Псковский 159  
 Сурат И.З. 30, 79, 107, 119, 120, 142, 163, 211  
  
 Таганский В.А. 163  
 Тарановский К.Ф. 153, 174, 175, 189  
 Тарковский А.А. 232, 240–256, 304, 334, 343  
 Тименчик Р.Д. 153  
 Годдес Е.А. 107, 189, 210  
 Толстая А.А. 32, 47  
 Толстая А.Н. 319  
 Толстая А.Л. 71, 75  
 Толстая С.А. 37, 39, 49, 50, 51, 55, 58, 59, 64, 70  
 Толстая Т.Л. 71

- Толстая Т.Н. 310–333, 334, 343  
Толстой А.К. 328  
Толстой Л.Л. 50, 57, 79  
Толстой Л.Н. 2, 31–33, 36–79, 80, 89–95, 262, 264, 334, 342  
Толстой С.Л. 50  
Туниманов В.А. 79  
Тургенев И.С. 58, 267  
Турумова-Домбровская К.Ф. 258  
Тынянов Ю.Н. 127, 141, 205  
Тютчев Ф.И. 56, 77, 100–103, 106–106, 107, 149, 151, 175, 196, 199, 217, 302, 319, 328, 334  
Успенский Ф.Б. 208, 212  
Фадеев А.А. 165  
Фаншель Д. 166, 170  
Фараджева Н.Н. 163  
Федин К.А. 251  
Федор III Алексеевич 160  
Федор Кузьмич (Феодор Томский) 65, 67–69  
Федотов Г.П. 200, 211  
Фет А.А. 93, 133  
Фенелон Ф. 75  
Фигнер В.Н. 301  
Франк С.Л. 16  
Фрейд З. 39, 301  
Фуко М. 181, 186  
Хазин Е.Я. 176  
Халтурин С.Н. 305  
Харджиев Н.И. 120, 135  
Хлебников Велимир (Хлебников В.В.) 124, 218  
Хлебников О.Н. 289, 308  
Ходасевич В.Ф. 205, 219, 225  
Холшевников В.Е. 198, 211  
Цветаева М.И. 105, 107, 110, 126, 127, 248–249, 250–254, 256  
Чаплин Ч. 245, 255  
Черашняя Д.И. 163  
Черных В.А. 254  
Чертков В.Г. 76, 79  
Чехов А.П. 73, 79, 85  
Чудакова М.О. 334  
Чуковская Л.К. 244, 247, 254, 255  
Чуковский К.И. 127, 185  
Чумаков Ю.Н. 21, 30  
Чухонцев О.Г. 233  
Шайтанов И.О. 307  
Швейцер М.А. 362  
Шейнина Р.М. 143  
Шекспир У. 259, 267  
Шенье А. 25, 229, 233  
Шестов Л.И. (Шварцман И.Л.) 37, 59, 63, 64, 77, 78  
Шилейко В.К. 128  
Шилов Л.А. 121  
Ширяев Е.Н. 211  
Шкловский В.Б. 127  
Шмеман А.Д. 206, 212  
Шопен Ф. 92, 179  
Шпаликов Г.Ф. 232  
Штейгер А.С. 256  
Штейнберг А.А. 243  
Штемпель Н.Е. 171, 185, 189, 190, 191–193, 195, 202, 204, 205, 207–208, 210, 211, 212, 246, 255  
Щерба Л.В. 87, 95  
Эврипид 113  
Эйнштейн А. 274, 293  
Эйхенбаум Б.М. 91, 95, 127, 216, 219  
Эпштейн М.Н. 284  
Эренбург И.Г. 106  
Эткинд Е.Г. 11, 30  
Эфрос А.М. 127  
Юркун Ю.И. (Иосиф Юркунас) 109  
Ярослав Мудрый 159

## СОДЕРЖАНИЕ

Несколько слов от автора .....	5
<b>Часть первая. Пушкин — Толстой</b>	
«И новый человек ты будешь...» .....	9
«Творить жизнь». Сюжет ухода у Пушкина и Толстого .....	31
Два воспоминания на границах искусства .....	80
<b>Часть вторая. Мандельштам</b>	
«Мужайтесь, мужи...» .....	99
Слово «любить» .....	108
Ничей современник .....	121
Откуда «ворованный воздух» .....	143
Дремучие срубы .....	155
«И меня только равный убьет» .....	164
Язык пространства .....	171
Ясная догадка .....	190
Плуг, взрывающий время .....	213

### **Часть третья. Классики — современники**

«А если что и остается...» .....	223
О поэтах и верблюдах. Осип Мандельштам в глазах Арсения Тарковского .....	240
Другой Домбровский .....	257
Между текстом и жизнью. «Преподаватель симметрии» Андрея Битова .....	268
Неправильное слово. Вопрос о Еременко .....	278
«Иногда любовь». Новая проза Татьяны Толстой .....	310
Первые публикации .....	334
Указатель имен .....	335

*Научное издание*  
*Утверждено к печати Ученым советом*  
*Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН*

Ирина Сурат  
**ЧЕЛОВЕК В СТИХАХ И ПРОЗЕ**  
Очерки русской литературы XIX–XXI вв.

Оригинал-макет изготовлен  
*Владимирской Л.В.*

Обложка — *Хотеев В.Н.*  
В оформлении использован рисунок А.С.Пушкина

Подписано в печать 03.08.2017 г.  
Формат 60x90<sup>1/16</sup>. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.  
Печать офсетная. Печ. 21,5 п.л. Тираж 300 экз.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ

Институт мировой литературы им. А.М.Горького  
Российской академии наук

121069, МОСКВА, УЛ. ПОВАРСКАЯ, Д. 25-А.

**Тел.: (495) 690-05-61**

Заказ №

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6



ДЛЯ ЗАМЕТОК