

# АЛЕКСЕЙ ЧАГИН.

## ПУТИ И ЛИЦА. О русской литературе XX века.

### От автора

В этой книге объединены работы разных лет, посвященные русской литературе XX века. Диапазон идущего здесь разговора оказался, таким образом, достаточно широким и во временных его рамках (от начала минувшего столетия до наших дней), и в жанровых: здесь и работы, обращенные к большим историко-литературным проблемам, и портреты, и рецензии, и литературные фельетоны. Вместе с тем, разговор этот, как мне представляется, не распадается на многоголосье, остается внутренне целостным и даже имеет свою «драматургию», свою логику развития: начинается он с рассмотрения проблем, возникших в результате разделения, рассечения русской литературы после 1917 года на два потока развития — в России и в зарубежье, а завершается обращением к сегодняшнему этапу литературного развития, когда литература преодолела ситуацию насильственного раскола национальной культуры и снова вошла в свои естественные берега.

Открывает этот разговор «Расколота лира» — работа, в которой проблемы развития разделенной литературы развернуто рассматриваются на материале русской поэзии 1920-1930-х годов. Эта монография, вышедшая мизерным тиражом в 1998 году <sup>1</sup>, создавалась в контексте осмысления вопросов истории русской литературы XX века, в частности, послеоктябрьского этапа ее развития. Отсюда и «нацеленность» ее на решение задач, важных для подготовки будущей «Истории» и не освоенных или недостаточно разработанных к тому времени нашим литературоведением: это и принципы соотношения двух литературных потоков, и сопоставительное изучение путей поэтического развития *здесь и там*. Предложенные в работе «формула» внутренней целостности разделенной литературы — *одна литература и два литературных процесса* — и вывод о компенсационном характере соотношения двух потоков литературного развития стали результатом конкретного, пристального рассмотрения этого, во многом «целинного» материала. Некоторые содержащиеся здесь важные наблюдения — в частности, о принципах, на которых утверждалась целостность разделенной литературы, о путях традиционализма и авангарда на обоих берегах единой поэтической реки — развернуты в целом ряде статей, не вошедших в нынешнюю книгу <sup>2</sup>.

Содержание же следующих двух разделов составляют статьи в совокупности своей (вместе с «Расколотой лирой») подтверждающие главную, пожалуй, мысль этой книги — мысль о целостности русской литературы XX века. Ведь о чем бы ни шла здесь речь — о спорах в зарубежье, идущих между и разными поколениями, и разными литературными центрами; об утверждении национальной культурной традиции, о восприятии опыта Серебряного века в литературе русского зарубежья; о пути того или иного поэта, прозаика, жившего в России или шедшего, говоря ахматовскими словами, темной дорогой странника по пространствам русского изгнания, о сегодняшней нашей литературе — все ясно говорит о

---

<sup>1</sup> Чагин А. Расколота лира. М. 1998.

<sup>2</sup> См. напр. Чагин А.И. Два крыла русской поэзии. Статьи 1-я и 2-я // Российский литературоведческий журнал. 1993, №2, 3; Чагин А.И. Противоречивая целостность // Культурное наследие российской эмиграции. 1917-1940. В 2 т. Т 2. М., 1994; Чагин А.И. О «Белевском уезде» в русской литературе // Нация. Личность. Литература. Вып. 1 М., 1 Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм, авангард. М., ГИТИС, 1999; Чагин А.И. От «Фантастического кабачка» до кафе «Порт-Рояль» // Литературное зарубежье. Проблема национальной идентичности. Вып. 1. М., 2000.

том, что от любого яркого произведения, художественного мира, возникавшего здесь или там, лучи идут в обе стороны; что на обоих берегах разделенной литературы новые ростки тянулись из одной почвы, из богатейшего наследия национальной литературы, культуры.

И, конечно, о том, что чувство «Белевского уезда», о котором говорил Бунин в эмиграции, — живую связь с национальной литературной, культурной традицией, с нравственным опытом, пришедшим к нам от предков, можно потерять и здесь, в Россия, никуда не уезжая.

## **ЧАСТЬ I. РАСКОЛОТАЯ ЛИРА.**

### **РОССИЯ И ЗАРУБЕЖЬЕ: СУДЬБЫ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В 1920-1930-е ГОДЫ**

#### **ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ**

На рубеже 1920-х и 1930-х годов в русской поэзии прозвучало два «Хорошо», обозначившие всю глубину раскола нации, ее культуры после того исторического потрясения, каким стал октябрь 1917-го. Одно из этих поэтических «Хорошо» общеизвестно — это октябрьская поэма В.Маяковского, созданная к десятилетию революции. Для наглядности напомним все же хрестоматийные строки:

Я  
земной шар  
чуть не весь  
обошел, —  
и жизнь  
хороша,  
и жить  
хорошо.  
А в нашей буче...

(и т.д.)

Почти в то же время другим русским поэтом было сказано нечто совершенно иное:

Хорошо, что нет Царя.  
Хорошо, что нет России.  
Хорошо, что Бога нет.  
Только желтая заря,  
Только звезды ледяные,  
Только миллионы лет.  
Хорошо — что никого,  
Хорошо — что ничего,  
Так черно и так мертво,  
Что мертвее быть не может  
И чернее не бывать.  
Что никто нам не поможет  
И не надо помогать.

Стихотворение это, знаменитое в среде русской эмиграции первой «волны», было написано Георгием Ивановым в 1930 году во Франции и включено им в один из его лучших стихотворных сборников «Розы». Очевидна огромная смысловая, жизненная дистанция, разделяющая эти два поэтических признания: от подчеркнутого безудержного оптимизма человека, принявшего и восславившего рождающийся новый мир — к той крайней степени отчаяния, когда душу человеческую, лишённую привычных, традиционных и необходимых ей устоев былой жизни, лишённую надежды, уже ничем не утешить.

Это противостояние двух поэтических образов символично, оно воплощает в себе и драматизм той ситуации, в которой оказалась русская поэзия (как и вся литература; как, собственно, вся нация) после Октября, и дистанцию между крайними полюсами того выбора, который должен был сделать каждый в своем отношении к новой власти, к новым порядкам в стране. Выбор этот прошел разделяющей чертой через нашу культуру, и, конечно, здесь все было сложнее, чем это можно выразить двумя крайними позициями, двумя поэтическими «Хорошо». Одни радостно приняли Октябрь («моя революция»), другие, не испытывая этой радости, не считали все же возможным для себя покинуть в этот час Россию. Третьи, напротив, посчитали немыслимым оставаться дальше в России — и далеко не все и не всегда разделяли те чувства, которыми было проникнуто стихотворение Г.Иванова.

Противостояние двух «Хорошо» — при всей своей условности — напоминает и о том, насколько односторонни, недостаточны наши вчерашние представления о путях развития послеоктябрьской поэзии, насколько они могут быть уточнены, стать объемнее, если мы попытаемся взглянуть на историю русской поэзии (как и всей нашей литературы) шире, чем прежде, включая в круг наших суждений оба ее потока, сопоставляя, соединяя в к размышлениях опыт поэтического развития России и зарубежья.

И здесь возникает естественный вопрос: как же, каким образом должны мы соотносить опыт этих двух литератур потоков, опыт столь различный во многих отношениях — и должны ли, возможно ли это вообще? Вопрос этот не случаен, ведь какие-либо методологические подходы к этой проблеме у нас не выработаны, существование литературы зарубежья до недавнего времени оставалось у нас в забвении. Точнее — отвергалась сама идея включения ее в понятие «русская литература XX века». Западное же литературоведение, обращаясь к истории русской литературы XX века, не миновало этой проблемы. Стоит, правда, заметить, что в работах многих западных литературоведов (включая и представителей русского зарубежья) очевидна противоположная крайность: такое же забвение или недооценка многого из того, что было создано русскими поэтами в России (об этом речь впереди). Однако в самом общем подходе к проблеме на Западе существует единая позиция, четко выраженная, например, английским исследователем П.Франсом «...в любом суждении о современной русской поэзии должен быть принят во внимание факт существования эмиграции»<sup>3</sup>.

Между тем понимание этого вопроса и на Западе, и в самом зарубежье было в разное время разным и имеет уже свою историю. Сам факт раскола русской литературы был воспринят многими писателями как национальная трагедия. «Русская литература разделена надвое», — писал В.Ходасевич в статье «Литература в изгнании» в 1933 году. — «Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме и по причинам, но одинаковым по последствиям»<sup>4</sup>. Обратим внимание на сам тон высказывания: поэт говорит о литературе, как о рассеченном живом едином организме.

Задумываясь над вопросом: возможно ли объединение двух потоков развития

---

<sup>3</sup> France P. Poets of Modern Russia. Cambridge University Press, 1982. P. 27.

<sup>4</sup> Ходасевич В. Литература в изгнании// Колеблемый треножник. М., 1991. С. 466.

литературы, поэзии в понятии «русская литература XX века», важно вспомнить и то, по какому поводу была написана В.Ходасевичем эта статья. С середины 1920-х годов (примерно с 1926 г.) в эмигрантских изданиях развернулся спор о русской зарубежной литературе, о судьбе ее и перспективах. Спор этот продолжался до конца 1930-х годов. Поднимались вопросы жизненно важные: возможно ли вообще существование литературы вдали от родины, от живого языка; можно ли в этих условиях говорить о нормальном литературном развитии, что прежде всего предполагает смену поколений. Некоторые критики (М.Слоним в «Воле России») провозглашали конец литературы зарубежья, утверждали, что «эмигрантской литературы, как целого, живущего собственной жизнью, органически растущего и развивающегося, ... такой литературы у нас нет»<sup>5</sup>. Эти высказывания были встречены по-разному. Писатели старшего поколения, состоявшиеся как художники еще в России, не могли принять мысль о невозможности творчества вдали от Родины. «Выход из своего пруда в реку, в море — это совсем не так плохо и никогда плохо не было для художественного творчества...» — говорил И.А.Бунин на втором заседании «Зеленой лампы». — «Но, говорят, раз из Белевского уезда уехал, не пишет, — пропал человек»<sup>6</sup>. Ряд авторов (такие как М.Цетлин, Г.Адамович), не оспаривая мнения известных мастеров, предрекали обреченность эмигрантской литературы, увидев ее в том, что у следующих поколений писателей зарубежья нет своего «Белевского уезда», нет (или почти нет) поисков новой, эмигрантской темы, нет «пафоса общности», который авторы призывали искать в советской литературе (такую позицию занимал тогда Г.Адамович)<sup>7</sup>.

Интересно, что эти дискуссии о возможности существования эмигрантской литературы проходили в период, наиболее плодотворный в ее развитии — ведь это были годы взлета «первой волны», своего рода «золотой век» литературы русского зарубежья. Статья Ходасевича, о которой речь шла выше, при всем пессимизме автора, противостояла стремлению некоторых эмигрантских критиков «похоронить» литературу зарубежья. Надо сказать, что хотя эти споры вокруг эмигрантской литературы продолжались еще долго, но в сравнительных оценках состояния дел в ней и в советской литературе уже в 1930-е годы возобладала иная тенденция — предпочтения достижений литературы зарубежья<sup>8</sup>. Стоит привести, видимо, наиболее характерные аргументы сторонников этой — возобладавшей и устоявшейся позднее позиции. Достаточно развернутое ее объяснение дал Глеб Струве в статье «The Double Life of Russian Literature»: «История русской советской литературы с 1927 г., — это, в основном, история ее постепенного упадка. Этот упадок начался после довольно яркого взлета и недолговечного расцвета... До 1929 г. советские писатели обладали относительной свободой творчества, и литературный пейзаж был живым и разнообразным. Даже некоторые эмигрантские критики были настолько поражены этим, что в сравнениях своих отдавали предпочтение жизнерадостному смелому духу советской литературы перед казавшейся им анемичной и во многом сентиментально ретроспективной литературой эмиграции, в которой несколько старых писателей более-менее по инерции продолжали традицию, и которая вначале не являла никаких признаков рождения новых талантов»<sup>9</sup>. Мысль эту (где речь все же идет больше о периоде до 1929 года) естественно продолжают

---

<sup>5</sup> Воля России. № 7. Литературный дневник.

<sup>6</sup> См.: Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924—1974). Париж-Нью-Йорк, 1987. С. 65.

<sup>7</sup> См. Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 200-203.

<sup>8</sup> См.: Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 205.

<sup>9</sup> Struve G. The Double Life of Russian Literature// Books Abroad. 1954. Vol. 28. № 24. P. 390.

слова Г. Адамовича, объясняющие причины и отчасти характер позднейшей перемены в соотношении — на его взгляд — двух потоков литературы. Отмечая, что в России «общее представление о жизни и о мире подчинено официально-царящим догматам, снижено и упрощено до элементарных идейных прописей», что поэтому там «о творчестве можно упоминать лишь с оговорками, как бы бесспорны ни были таланты того или иного советского ученого, писателя или художника», Г.Адамович добавляет: «У нас, в эмиграции, талантов, конечно, не больше. Но у нас осталось неприкосновенной личная творческая ответственность, — животворящее условие всякого духовного созидания, — у нас осталось право выбора, сомнения и искания, и поэтому в некоторых областях нам в самом деле суждено было представлять ту Россию, голос которой на родной земле был в течение сорока с лишним лет (написано в 1961 г. — А.Ч.) заглушен. В литературе ... это обнаружилось особенно убедительно»<sup>10</sup>.

Наиболее обнаженно эта же мысль была высказана Зинаидой Гиппиус, в чьем выступлении на втором заседании «Зеленой лампы» прозвучало напоминание о свободе слова: «Ведь когда мы просто литературу советскую критикуем, мы делаем не умное и, главное, не милосердное дело. Это все равно, как идти в концерт судить о пианисте: он играет, а сзади у него человек с наганом и громко делает указания: “Левым пальцем теперь! А теперь вот в это место ткни!” Хороши бы мы были, если б после этого стали обсуждать, талантлив музыкант или бездарен!» И вот что сказала она о литературе зарубежья: «Но здесь наша “музыка” — слово эмиграции — имеет иную значимость. За ним не только не стоит указующий с наганом, но даже не прячется вежливый “пресекающий” в кулисах, как было недавно. Русским людям впервые дано свободное слово»<sup>11</sup>.

Были ли вполне справедливы эти суждения и эти опасения за судьбы национальной культуры, за чистоту духовного облика родины на родине? И да, и нет. Конечно, какая уж тут «духовность» — под дулом нагана. И, надо сказать, не такой уж фантазией была эта жестокая аналогия — ведь говорилось это среди людей, которые еще недавно сами испытали на себе складывающиеся в России новые отношения между художником и властью, а с тех пор отношения эти только усугублялись. Да и в отношении эмиграции все вроде бы верно сказала З. Гиппиус — цензоров там не было.

Заблуждение заключалось, однако, в том, что уравнивались две вещи несравнимые: свобода слова — вещь «внешняя», т.е. то, чего можно добиться или декретом, или географическим перемещением прочь от диктатора — и свобода творчества, т.е. свобода духа, связанная, конечно, со свободой слова, зависящая от нее, но ни в коем случае ее пределами не ограниченная, а рожденная, прежде всего, масштабом личности, масштабом таланта. Заблуждение это было, конечно, не случайным — здесь была выражена совершенно определенная принципиальная позиция. Во вступительном слове, произнесенном на открытии «Зеленой лампы» Д. Мережковский сказал: «Наша трагедия — в антиномии свободы — нашего “духа” — и России — нашей “плоти”. Свобода — это чужбина, “эмиграция”, пустота, призрачность, бескровность, бесплотность. А Россия, наша кровь и плоть, — отрицание свободы, рабство. Все русские люди жертвуют или Россией — свободе или свободой — России»<sup>12</sup>.

С уважением воспринимая эту позицию и стоящую за ней трагедию, напомним все же, что среди «всех русских людей» она не была единственной. Была и другая правда, связанная с другим пониманием свободы — о чем сказала оставшаяся, как известно, на родине Анна Ахматова в стихотворении 1922 года: «Но вечно жалок мне изгнанник, / Как заключенный,

---

<sup>10</sup> Адамович Г. Вклад русской эмиграции в мировую культуру. Париж, 1961. С. 12—13.

<sup>11</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа... С. 51.

<sup>12</sup> Там же. С. 47-48.

как больной». «Как заключенный» — где уж тут до свободы. А дальше шли слова о трагедии иного выбора, иного отстаивания свободы:

А здесь, в глухом чаду пожара  
Остаток юности губя,  
Мы ни единого удара  
Не отклонили от себя.  
И знаем, что в оценке поздней  
Оправдан будет каждый час...

(«Не с теми я, кто бросил землю...»)

За этой правдой, за этим выбором стояла убежденность в том, что свобода и Россия неразделимы, что «антиномия» здесь невозможна, ибо Россия — это не только «наша кровь и плоть», но и «наш дух». Трагедия же заключалась в том, что свободу духа приходилось отстаивать в отсутствии свободы слова, да и всех других свобод. И все-таки мы знаем, что писатели старшего поколения, оставшиеся в России, — Короленко, Ахматова, Есенин, Мандельштам, Пастернак, другие — свободой духа не поступились. То же самое было и в следующем литературном поколении: вспомним М. Булгакова, М. Шолохова в «Тихом Доне», А. Платонова.

Тем не менее, позиция, выраженная в приведенных словах Г.Струве, Г.Адамовича, З. Гиппиус, во многом определяла отношение зарубежья (а вместе с ним — и западных литературоведов) к развитию русской литературы — и, в частности, поэзии на родине.

Это очевидно и по собственно литературоведческим работам, и по антологиям русской поэзии, изданным на Западе. Знакомясь с этими антологиями, невольно замечаешь, что многие из них схожи между собой не только именами, включенными в них, но и пустотами, открывающимися перед читателем на месте целых периодов развития нашей поэзии. Достаточно полно представляя творчество поэтов начала века, 1920-х годов, составители этих антологий обходят — или почти обходят — стороной советскую поэзию 1930–1950-х годов<sup>13</sup>. Позицию эту прямо объяснил Владимир Марков в предисловии к антологии «Современная русская поэзия», где он, обращаясь, в частности, к поэзии 1930-1950-х годов, охарактеризовал ее как «унылую пустыню литературы сталинского времени»<sup>14</sup>. Ту же позицию утверждает американский литературовед Э.Браун. Обращаясь в своем предисловии к сборнику «Ведущие советские писатели» к периоду 1930-1950-х, он отмечает, что некоторые советские поэты создавали в эти десятилетия «сносные» произведения, но тут же оговаривается, что большинство из них «не поднялось выше посредственного уровня». Выделяя все же среди других Н.Тихонова, Э.Багрицкого, А.Твардовского, автор пишет, что они «сочетали в себе банальность тематики с высоким уровнем словесного искусства, но... мало что добавили к истории русской поэзии»<sup>15</sup>.

Примеры эти, представляющие точку зрения и литературного зарубежья, и — шире —

---

<sup>13</sup> См., напр.: Poets on Street Corners. (Portraits of Fifteen Russian Poets) / Ed. by O.Carlisle. Random House, 1969; Seven Russian Poets! Ed by R.Dobson and D.Campbell. Univ. of Queensland Press, 1979; La Russiee et l'Union Sovietique en poesie. Presente par Jean-Luc Moreau. Gallimard, 1983.

<sup>14</sup> Markov V. Introduction // Modern Russian Poetry / Ed. by V.Markov and M.Sparks. Macgibbon and Kee, 1966. P. LXXI.

<sup>15</sup> Brown Ed. Introduction // Major Soviet Writers. Essays in Criticism. Oxford Univ. Press. London; Oxford; New York, 1973. P. 4-5.

западного литературоведения, можно было бы продолжать. И можно заметить два характерных момента объединяющих авторов этих и целого ряда других работ. Во-первых, из литературного процесса 1930-1950-х годов (а нас здесь, в частности, интересуют 1930-е годы) ими искусственно вычлняется творчество поэтов, чей авторитет для них бесспорен — таких, как А.Ахматова, Б.Пастернак. Они, эти поэты, рассматриваются как бы отдельно, более того — в противопоставлении общему развитию поэзии этих лет. Не принимается во внимание, стало быть, тот факт, что при всей сложности, драматичности судеб этих поэтов их творчество было объективно существующей, неотъемлемой частью поэтического развития в нашей стране. Произведения их не существовали автономно, они были частью литературного процесса, во многом определяя уровень достижений советской поэзии этих лет и оказывая влияние на дальнейшее поэтическое развитие.

Кроме того, трудно не заметить, что в этом подходе к советской поэзии 1930-х годов реальная, многоликая картина поэтического развития оказывается обедненной и в более широком смысле — ведь в ней были и эпическая мощь А.Твардовского, и рождавшаяся из народной песенной традиции лирика М.Исаковского, и произведения П.Васильева, Б.Корнилова, и поэмы Д.Кедрина, и натурфилософские фантазмагии Н.Заболоцкого, и многое другое.

Этот разговор о различного рода стереотипах, сложившихся в сознании и русского зарубежья, и западного литературоведения относительно развития поэзии в нашей стране в 1920-1930-е годы, можно было бы продолжать и дальше. Ясно, однако, одно: создав в свое время схему, определив — во многом верно — ряд доминант в развитии нашей литературы, авторы и сторонники этих концепций в конкретных своих суждениях нередко забывали, что литература, как и всякое живое явление, богаче и сложнее любой, даже самой верной схемы.

Что же касается противоположной стороны — нашего, отечественного литературоведения, то картина здесь была во многом схожая. Стоит привести суждения советского критика Д.Горбова из его книги «У нас и за рубежом», вышедшей в 1928 году (обратим внимание на дату — книга вышла в момент, когда литература зарубежья была на подъеме, когда впереди у нее было по меньшей мере десятилетие плодотворного развития), поразительно напоминающие, как бы зеркально отражающие утверждение Г.Струве о «постепенном упадке» советской литературы: «Несмотря на наличие у многих эмигрантских писателей большого литературного мастерства, накопленного в дореволюционный период, — не за рубежом, а в России, — несмотря на отдельные выдающиеся произведения, созданные этими писателями в эмигрантский период, несмотря, наконец, на выдвижение некоторых новых литературных имен, — эмигрантская художественная литература в целом идет на убыль». И далее: «...эмигрантская литература, как цельное художественное явление, уже не существует. Эта неоформленная звездная туманность пережила ряд разрывающих ее на отдельные части процессов, возникших в ней под влиянием притяжения со стороны некоего гигантского солнца. В своем поступательном движении это солнце вберет в себя все ценное, что заключено в бродячей туманности, но попало туда случайно, а остальное — оставит в холодных мировых просторах блуждать, растеривая свой состав по частицам»<sup>16</sup>. В последующие десятилетия, вплоть до недавних времен, подобная позиция продолжала жить в нашем литературоведении, меняясь в основном в сторону дальнейшего ужесточения. Так, уже в 1980-е годы А.Беляев, обращаясь к той же проблеме, оставляет далеко позади космические аллегории Д.Горбова, заменяя их элементарной идеологической схемой, исключая саму мысль о существовании в эмигрантской литературе чего-либо ценного, что могла бы вобрать в себя, как утверждал в свое время Д.Горбов, советская литература<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Горбов Д. У нас и за рубежом. М., 1928. С. 74-75, 76.

<sup>17</sup> Беляев А. Идеологическая борьба и литература. Критический анализ американской советологии. М., 1982. С. 48, 59, 61.

Правда, и зарубежье нередко предлагает нечто подобное в размышлениях о соотношении двух путей русской литературы в XX веке. Скажем, Г.Струве в упоминавшейся уже статье «The Double Life of Russian Literature» выстраивает, в сущности, ту же схему с той же внелитературной основой <sup>18</sup>. Тот же подход мы видим и в приведенных уже высказываниях В.Маркова и Э.Брауна. Сопоставляя подобные построения, невольно приходишь к парадоксальному выводу: в осмыслении соотношения двух потоков литературного развития обе стороны — и мы, и зарубежье — нередко действовали в духе известной ленинской концепции «двух культур в одной национальной культуре» — с разных полюсов, разумеется. Совершенно прав был Чарлз Сноу, когда написал о том, что Запад (а в данном случае — и русское зарубежье. — А. Ч.) «постоянно следит за советской литературой оком политическим». И добавил: «По крайней мере настолько же, насколько это делают и они» — т. е. мы <sup>19</sup>.

И все же нельзя не сказать и о том, что с конца 1950-х годов в обращении советского литературоведения к литературе русского зарубежья возникла и стала утверждаться, несмотря на препятствия, противоположная тенденция — бережного изучения и пропаганды всего лучшего, что было создано писателями первой «волны» эмиграции. Стоит в связи с этим вспомнить о том, что было сделано в эти десятилетия О.Н.Михайловым по изучению творчества крупнейших писателей русского зарубежья, осуществленные им издания Бунина, Шмелева, Аверченко, Тэффи и др.; вспомним и работы П.Палиевского, Л.Спиридоновой, А.Саакянц и других исследователей.

«Официальное» же литературоведение до недавних времен отказывалось от включения литературы русского зарубежья в пределы понятия «русская литература XX века». Эта позиция находилась в явном контрасте с позицией самой литературы зарубежья, неизменно осознававшей себя частью национальной литературы. Еще в начале 1930-х годов В.Ходасевич утверждал: «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным... Можно быть глубоко национальным писателем, оперируя с сюжетами, взятыми из любого быта, из любой среды, протекающими среди любой природы. Это подтверждается всей историей романтизма. В частности, маленькие трагедии Пушкина суть величайшее воплощение русского гения, а как нарочно ни в одной из них действие не происходит в России». Ссылаясь на «Божественную комедию», на классическую польскую литературу, созданную эмигрантами — Мицкевичем, Словацким, Красинским, на еврейскую поэзию, В.Ходасевич напоминал, что «история знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения, не только прекрасные сами по себе, но и послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур» <sup>20</sup>.

Именно на убежденности в том, что литература зарубежья остается неотъемлемой частью русской литературы, основывалось понимание писателями зарубежья своей миссии. Литература зарубежья осознала себя наследницей и хранительницей русской литературной традиции, задача «сохранить и передать будущим поколениям» <sup>21</sup> эту традицию воспринималась как задача первостепенная. Да, конечно, не забудем и о том, что это понимание миссии литературы зарубежья, этот «взгляд на себя как на “хранителя огня”» (по словам Ходасевича) был нередко связан с неприятием многого в советской литературе. Об этом (об «искоренении» в СССР «русской литературной традиции») писал и Ходасевич, то

---

<sup>18</sup> Struve G. The Double Life of Russian Literature. P.390, 406.

<sup>19</sup> Show C.P. Introduction// Tyorkin and The Stovemakers. A Carcanet Press Publication, 1974. P. 9.

<sup>20</sup> Ходасевич В. Литература в изгнании. С. 467.

<sup>21</sup> Там же. С. 468.



же отмечал и Г.Адамович, говоря о том, как воодушевляло литературу зарубежья «общее стремление сохранить по мере сил связь с великой русской литературой прошлого века. Общее стремление противопоставить традиционно-русское представление о добре и зле, о правде и лжи тем принципам, которые насаждаются в СССР»<sup>22</sup>.

Читая эти высказывания, обратим внимание на главное: на ту позитивную задачу, которую ставила перед собой литература русского зарубежья. Сохранение, сбережение русской литературной традиции — уже одна эта задача, осознанная литературой зарубежья как первейшая, означает невозможность выведения этой литературы за пределы национальной культуры. Опыт же литературы первой «волны» говорит о том, что задачу сохранения и развития русской литературной традиции она выполняла. Вывод этот не голословен — за ним стоит все послеоктябрьское творчество Бунина, Шмелева, Зайцева, Ремизова, Г.Иванова, Цветаевой, Бальмонта, Ходасевича, других поэтов и прозаиков. В России же огонь традиции не угасал, он переходил от старших мастеров к следующим поколениям. Вспомним, что за какие-нибудь двадцать-тридцать лет послеоктябрьского развития русская литература дала трех таких гигантов, как Шолохов, Булгаков и Платонов; таких поэтов, как Твардовский, Исаковский, Заболоцкий — этот ряд можно было бы продолжать.

Итак, русское литературное зарубежье неизменно осознавало себя частью большого целого — национальной литературы. Как же представлялось «сосуществование» двух слагаемых этого целого? Здесь мы переходим к другой теме, приближающей нас к задачам нашей работы.

\* \* \*

Обращение к опыту поэтического развития 1920-1930-х годов в России и в зарубежье в немалой степени продиктовано пониманием той, в определенной мере парадоксальной ситуации, которая сложилась сегодня в области изучения русской литературы XX века по двум потокам, двум путям ее развития после 1917 года. Мысль о единстве русской литературы, а если говорить точнее — о русской литературе XX века как о внутренне целостном явлении стала сегодня вроде бы общепринятой, она утверждается во многих работах, объединяя позиции большинства современных исследователей. На самом же деле положение здесь более сложное, и чтобы в должной мере его оценить, стоит вспомнить два известных высказывания, прозвучавших в разное время и отразивших в себе движение литературоведческой мысли в понимании этой проблемы. Более пятидесяти лет назад, в 1954 г. Г.Струве в упоминавшейся уже статье «The Double Life of Russian Literature», обращаясь к двум потокам русской литературы, говорил о необходимости отдельного рассмотрения каждого из них, обосновывая это тем, что «кроме краткого периода... в начале 20-х годов, между этими двумя расходящимися линиями русской литературы не было взаимопроникновения, связи или взаимодействия. Проблемы, с которыми им приходилось сталкиваться, были совершенно различны, и такими же различными были их судьбы». Правда, при этом он предположил, что «будущий историк станет, возможно, рассматривать обе линии развития русской литературы в их лучших достижениях как части единой русской литературы...»<sup>23</sup> И он был прав в этом предположении. Почти четверть века спустя, в 1978 г. на симпозиуме в Женеве, прямо посвященном этой проблеме: «одна или две русские литературы?» — Л.Флейшман, как бы вступая в диалог с Г.Струве, заметил, что начиная с 1950-х годов «эмигрантская литература и метропольная литература продолжали составлять

---

<sup>22</sup> Адамович Г. Вклад русской эмиграции... С. 18.

<sup>23</sup> Struve G. The Double Life of Russian Literature. P.389, 406.

две независимых друг от друга области научного описания и оценки. Между тем современный уровень филологической науки... предполагает построение интегральной картины новой русской литературы, составные части которой могут быть представлены в динамических отношениях системного взаимодействия...»<sup>24</sup>

Парадокс заключается в том, что хотя слова Л.Флейшмана о современном уровне филологической науки (требующем нового, интегрального подхода к изучению русской литературы XX века как целостности) сказаны двадцать лет назад, хотя сегодня большинство исследователей в обращении к этой проблеме подчеркивает мысль о единой литературе, о целостности русской литературы, — в практическом подходе к предмету исследования, т.е. в реальном изучении русской литературы XX века по двум ее потокам мы и сегодня в основном остаемся на позициях, определенных Г.Струве более пяти десятилетий назад. Здесь в полной мере властвует принцип раздельного рассмотрения каждого из путей развития русской литературы в XX веке.

В сущности, сейчас есть лишь несколько работ, которые можно считать хорошим началом разговора о целостности новейшей русской литературы<sup>25</sup>. Они, однако, как и положено первым работам, носят, в основном, общий, методологический характер. Все насущнее становится задача — сделать следующий неизбежный шаг и наряду с подробным изучением каждого из потоков литературы (что само по себе и важно, и нужно — и сегодня, и завтра) перейти к рассмотрению русской литературы как сложной, противоречивой целостности во взаимодействии двух путей ее исторического развития в нашем столетии.

Стоит сказать и о том, что все разговоры о целостности русской литературы так и останутся разговорами, если не перевести их на пространства конкретных художественных текстов. Только пристальное изучение произведений, созданных в России и в зарубежье, сопоставление их, позволяющее наглядно увидеть взаимные пересечения, соприкосновения, взаимодействие или взаимоотталкивание художественных миров, возникавших по обе стороны границы, их глубинное родство или отсутствие одного — только это сделает размышления о целостности русской литературы XX века предметными и доказательными.

Прежде, однако, стоило бы договориться о терминологии — точнее, о том, что для нас стоит за такими понятиями, как «единство», «целостность». Ведь и среди первых работ (о которых шла речь выше), обращенных к проблеме целостности, соотношения двух потоков русской литературы в нашем столетии, ясно обнаруживаются различные позиции на этот счет. В цитированном уже выступлении Л.Флейшмана в Женеве речь идет о «системных отношениях метропольной и эмигрантской подсистем и их взаимодействии»<sup>26</sup> — т.е. о существовании литературной целостности («системы») при сохранении своеобразия каждого из составляющих ее потоков литературы («подсистем»), взаимодействующих между собой. Гораздо более радикальную позицию в этом вопросе занял Е.Эткинд, говоривший на том же симпозиуме в Женеве о «русской поэзии XX века как едином процессе» (так и называлось его выступление, а затем и более развернутая статья, опубликованная в «Вопросах литературы», 1988, № 10). Причем эта формулировка не была случайной или понимаемой автором несколько «аллегорически» — обращаясь к опыту русской литературы XX века после ее разделения на два потока, он прямо говорит о «единстве русского поэтического

---

<sup>24</sup> Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы? Lausanne, 1981. С. 63.

<sup>25</sup> Больдт Ф. Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы. Slavica Hierosolymitana. Slavic Studies of the Hebrew University. Jerusalem, 1978. Vol. III; Одна или две русских литературы? Lausanne, 1981; Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс // Вопросы литературы. 1988. № 10.

<sup>26</sup> Флейшман Л. Несколько замечаний... С. 65.

процесса Запада и Востока», о «литературном процессе, который шел и внутри вовне»<sup>27</sup>. Стало быть, целостность литературы понимается Е. Эткиндо́м как неразделимость литературного процесса, объединяющего в своих границах Россию и зарубежье.

Думаю, что для столь жесткой постановки вопроса о целостности русской литературы XX века нет достаточных оснований. И, прежде всего, нет реальных причин для того, чтобы ограничивать представление о целостности литературы пределами понятия «литературный процесс». Напомню в связи с этим лишь о двух принципиально важных моментах. В отличие от несравненно более объемного понятия «литература», вбирающего в себя, кроме всего прочего, и историческую, культурную память, традиции художественного, духовного развития, иными словами, глубину диахроническую, опыт движения на разных этапах и поворотах национальной судьбы, — литературный процесс включает в себя «закономерности литературного развития, его движущие силы и художественные тенденции»<sup>28</sup> в конкретных социально-исторических условиях. И нет нужды напоминать, что условия эти для писателей, живших в России, и для писателей в зарубежье были разными. Разными были и движущие силы, и, в определенной мере, художественные тенденции развития русской литературы на двух путях ее движения в нашем столетии. Это можно увидеть, проследив творческие пути художников, живших по обе стороны границы. Ведь Е.Эткинд в своей интереснейшей работе совершенно справедливо обращается к имени М.Цветаевой как к символу неразделимости литературы, и так же справедливо в его размышлениях о Цветаевой возникают имена двух других поэтов, живших, как известно, в России — Пастернака и Маяковского. Но оказывается ли этот пример глубинного взаимодействия художественных миров, создаваемых поэтами России и зарубежья, достаточным основанием для вывода о единстве *литературного процесса* на двух путях развития литературы?

В сущности, о том же естественном родстве, объединяющем творчество писателей старшего поколения, живших в России и в зарубежье (обращаясь к именам Бунина, Зайцева, Мережковского, Ахматовой, Пастернака и др.), говорила в Женеве и З.Шаховская: «Они были воспитанниками одной и той же культуры и от этой годами приобретенной, главнейшей общности, которая стала частью их самих, ни одни, ни другие отойти не могли. Для этого поколения писателей — беря понятие “поколение” широко — не было и речи о двух литературах»<sup>29</sup>. Обратим внимание — З.Шаховская говорит здесь об унаследованной писателями старшего поколения культурной традиции, объединяющей их и оказывающейся той самой духовной памятью литературы, которая стала залогом ее неразделимости. Разговор здесь, стало быть, идет на уровне понятия «литература» с ее диахронической глубиной.

На этом же уровне возможен и разговор о «творческой родственности» Цветаевой, Пастернака и Маяковского. И хотя в обращенных к ним размышлениях Е.Эткинда речь идет о гораздо более тесном и конкретном взаимодействии, чем это было возможно, скажем, между Буниным и Пришвиным, но и их объединяла, прежде всего, принадлежность к одной поэтической культуре. Если же взглянуть на творческие судьбы писателей России и зарубежья с иной высоты — с точки зрения литературного процесса, то возникает целый ряд вопросов, требующих осмысления. Именно в контексте литературного процесса с его движущими силами (обусловленными во многом конкретными социально-историческими условиями) можно понять, например, почему на пути М.Цветаевой через 1920-е и 1930-е годы одной из важных тенденций в развитии ее творчества было усложнение поэтического

---

<sup>27</sup> Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс. С. 196.

<sup>28</sup> Ковский В.Е. Литературный процесс 60-70-х годов. М., 1983. С. 10.

<sup>29</sup> Одна или две русских литературы? С. 53.

образа, — а Пастернак и Маяковский в те же десятилетия эволюционировали в основном в противоположном направлении — к «неслыханной простоте», к традиционным формам стиха.

Таких примеров можно было бы привести немало. Они, кстати, свидетельствуют и о том (возвращаясь к самому началу этих размышлений), что предметный разговор о целостности литературы должен вестись на конкретном материале, через сопоставительный анализ художественных текстов.

Стоит напомнить и о том, что одним из наиболее важных слагаемых литературного процесса оказывается эволюция представлений о человеке и мире<sup>30</sup>. Неизбежен вопрос: был ли путь эволюции этих представлений о человеке и мире, о человеке в мире единым для обоих путей развития русской литературы после 1917 года? Отвечая на этот вопрос, обращусь к еще одному высказыванию З.Шаховской — о том, что подлинное разделение русской литературы произошло при литераторах, которых революция застала детьми или подростками. При этом она добавила «Все разнило советских и эмигрантов из молодых»<sup>31</sup>.

Все ли? Приведу поразительный пример того, как два поэта — советский и эмигрантский — при редком по точности совпадении формы и тематики произведений подтверждают, казалось бы, слова З.Шаховской. Поэты, о которых идет речь, принадлежат к одному поколению, они пришли в литературу в начале 1920-х годов. Это Николай Тихонов (и одно из лучших его стихотворений «Мы разучились нищим подавать...») и живший в 1920-1930-е годы в Париже поэт Довид Кнут (и его стихотворение «Нищета»). Итак — стихотворение Н.Тихонова:

Мы разучились нищим подавать,  
Дышать над морем высотой соленой,  
Встречать зарю и в лавках покупать  
За медный мусор золото лимонов.  
.....

Но всем торжественно пренебрежем.  
Нож сломанный в работе не годится,  
Но этим черным сломанным ножом  
Разрезаны бессмертные страницы.

И как будто эхом отзываются тихоновскому стихотворению поэтические строки Д.Кнута:

Мы постепенно стали отличать  
Поддельные слова от настоящих.  
Мы разучились плакать и кричать,  
Мы полюбили гибнущих и падших.  
И стало все пронзительней, трудней,  
И стало все суровее и проще,  
Слова — бедней, молчание — нежней...

---

<sup>30</sup> Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974. С. 5.

<sup>31</sup> Одна или две русские литературы? С. 53, 55.

Действительно, совпадение очевидное. Оба стихотворения написаны одним размером. И одно, и другое представляют собой исповедь поколения (не случайно каждое из них начинается со слова «мы»), и в одном, и в другом речь идет о добре и милосердии. Но по сути, по смыслу своему оба эти стихотворения-исповеди прямо противостоят друг другу. Стихотворение Н.Тихонова исполнено высокой романтической патетики, звучит в киплинговско-гумилевской тональности. Но за этой патетикой сокрыта трагедия поколения, которое забыло о милосердии и добре, забыло о красоте мира. Здесь возникает образ «сломанного ножа» — искалеченной души человеческой, и герой (говорящий от имени поколения) горд сознанием того, что эта жертва принесена на алтарь дела более важного, чем душа человека. У Д.Кнута мы видим нечто противоположное. Страдание (за которым — трагический опыт эмиграции) лечит и растит душу, учит ее зоркости (первые две строки), учит милосердию и доброте (четвертая строка, откровенно противостоящая первой строке тихоновского стихотворения). В стихотворениях этих живет противоположный духовный опыт, очень характерный в каждой из своих ипостасей, говорящий, в конечном счете, о разном понимании значимости души человеческой.

И все же — так ли уж права З.Шаховская? Вглядимся в первую строфу стихотворения Н.Тихонова — речь здесь идет об ос-лепшей душе *как об утрате*. С той же горечью в следующей, опущенной здесь, строфе говорится о жизненных, исторических утратах этого поколения. Значит, поэт воспринимает эти утраты, исходя из тех же (или близких им) нравственных представлений, что и его сверстник-эмигрант. Да, в последней строфе он готов «торжественно пренебречь» этими представлениями, неизмеримо возвышая цель над приносимой ей жертвой. Но это говорит только о том, что разные, противоположные пути духовного поиска, избранные героями двух стихотворений, шли из одного нравственного истока. И здесь нельзя не обратить внимания на одну принципиально важную подробность. Стихотворение Н.Тихонова, вошедшее в цикл «Орда», написано в самом начале 1920-х годов, когда только что окончилась — а, может быть, еще шла к завершению — Гражданская война, когда сердце еще не остыло от пережитого, когда в нем с особенной еще остротой жило и просилось в стихотворение потрясение жестокостью и грандиозностью происходящего. «Нищета» же Д.Кнута (гораздо более слабое, кстати, стихотворение, нежели тихоновское) написано почти на двадцать лет позже, стихотворение это опубликовано в сборнике поэта «Насущная любовь», вышедшем в Париже в 1938 г. (Не исключено и то, что «Нищета» Д.Кнута была прямым поэтическим откликом на тихоновское стихотворение, известное эмигрантам.) Эта дистанция во времени необычайно важна в понимании духовной, нравственной дистанции, разделяющей два стихотворения. Ведь и Н.Тихонов, при всей несхожести его с Д.Кнутом, к концу 1930-х писал уже далеко не в той тональности и не в том трагическом ключе, как во времена «Орды» и «Браги».

Возвращаясь же к ранней тихоновской лирике, можно вспомнить и другой, гораздо более значительный и неслучайный пример совпадения художественных и духовных поисков автора «Орды» и «Браги» с тем, что возникало примерно в то же время на другом берегу русской поэзии. В стихотворении «Огонь, веревка, пуля и топор...» (из сборника «Орда») есть строки:

И в каждой капле спал потоп,  
Сквозь малый камень прорастали горы,  
И в прутике, раздавленном ногою,  
Шумели чернорукие леса.

А вот стихотворение Б.Поплавского (бывшего кумиром поэтической молодежи русского Парижа 1920-1930-х годов) «Астральный мир», написанное несколько позже

тихоновского, в 1927 г., — но все-таки не в конце 1930-х, как «Нищета» Д.Кнута. Здесь мы читаем:

Опускаются с неба большие леса.  
И со свистом растут исполинские травы.  
Водопадом ужасным катится роса  
И кузнечик грохочет как поезд. <...>

Как видим, совпадение здесь уже не «внешнее» — на уровне размера, интонации, темы стихотворения, — как между «Мы разучились нищим подавать...» Н.Тихонова и «Нищетой» Д.Кнута, а уходящее вглубь, в сердцевину, в семантику образа. В поэтических картинах, созданных советским и эмигрантским поэтами, принадлежащими к одному поколению, каждая мельчайшая деталь создаваемого мира имеет гигантский внутренний масштаб, в каждой крохотной подробности окружающего живот острое ощущение грандиозности бытия. Значит, не все и не всегда разделяло молодых советских и эмигрантских поэтов, как утверждает З. Шаховская, если здесь, в стихотворениях, созданных людьми противоположного жизненного выбора, открывается объединявшее их чувство прорастающей сквозь любой пруттик или росинку безмерности жизни. Не случайно, что стихотворения эти написаны примерно в одно время, когда еще не утихло эхо исторических потрясений, переломивших эпоху, судьбы, души людей. Отзвуки этого эха слышны и здесь, в стихотворениях Н.Тихонова и Б.Поплавского. Стихотворения эти, надо сказать, очень далеки друг от друга по своей тематике, и сама их несхожесть вполне характерна: если у Н.Тихонова речь прямо идет о духовном опыте революции и Гражданской войны, то у Поплавского говорится о безнадежности эмигрантской судьбы, где счастье можно обрести лишь в жизни души, в полете фантазии («Очищается счастье от всякой надежды / Черепичными крыльями машет наш дом...»). И, конечно, характерно, что в таких далеких, во многом противостоящих поэтических картинах вдруг рождаются грозди необычайно близких друг другу, почти совпадающих по внутренней своей сути образов, где в мельчайшей подробности лирической зарисовки открываются эпическая мощь и бушующие стихии нового сотворения мира.

Можно ли, основываясь на таком материале, говорить о разделении русской литературы после 1917 года? Можно, конечно,— имея в виду разделение ее на два русла, на два литературных процесса, отмеченных разным, часто противоположным духовным, нравственным опытом. Стихотворения Н.Тихонова, Д.Кнута, Б.Поплавского и дальнейшая литературная судьба каждого из них свидетельствуют об этом.

При этом, однако, не стоит забывать, что речь идет (о чем опять-таки напоминают стихотворения этих поэтов) о двух процессах развития одной литературы, вырастающей из одних духовных, этических истоков, унаследовавшей одни художественные традиции. И, быть может, главным залогом сохранения внутреннего единства русской литературы оказалась ее верность традициям национальной культуры. Именно поэтому так важна была утверждавшаяся в литературе зарубежья ориентация на сбережение и развитие национальной литературной традиции, забота о сохранении завещанных предками начал русской духовности. Да, обращение литературы зарубежья к идее преемственности, осознание себя в роли хранительницы огня было во многом связано с неприятием того, что происходило тогда в России, в литературе, развивавшейся на родине. Сегодня же многие произведения писателей первой «волны» русской эмиграции, рожденные на чистых ключах национальной культуры, соединяют становятся в нашем сознании в один ряд с лучшими произведениями, созданными здесь, в России, — где верность национальным истокам не была (вопреки опасениям многих в зарубежье) забыта, где духовное начало литературы жило и преображалось, разделяя великую и трагическую судьбу народа.

Итак, обращение к опыту развития русской литературы в 1920-е и 1930-е годы, сопоставление произведений, создававшихся на каждом из путей литературы, позволяет говорить о том, что наши размышления о целостности русской литературы после 1917 года предполагают стремление увидеть и родовые черты, сближающие два потока русской литературы, и черты, определяющие своеобразие каждого из них, и сложность, противоречивость их взаимодействия. И еще — размышления о целостности русской литературы XX века предполагают, видимо, понимание того, что у каждого из составляющих ее двух потоков были и своя глубина, и своя трагедия. Литература в России имела и «указующего с наганом», о котором говорила З.Гиппиус, и была в самом начале обездолена массовой эмиграцией писателей (уехал практически весь цвет русской прозы, за рубежами России оказались многие замечательные поэты). Но и литература эмиграции потеряла немало: она потеряла своего читателя, она потеряла возможность быть внутренне связанной с жизнью нации. Да, Ходасевич был прав, утверждая, что можно оставаться глубоко национальным писателем, пользуясь сюжетами из любого, далекого от родины, быта. Но, думаю, и Ходасевич не считал нормальным для литературы быть раз и навсегда обреченной на такие сюжеты. Да, «Божественная комедия» (и об этом вспоминал Ходасевич) написана изгнанником. Но этот изгнанник был гением, а у гения свой предел духовной свободы. Любая же литература жива не только гениями, в ней есть, как говорил Чехов, и большие собаки, и маленькие собаки, — и кто знает, сколько талантов было задавлено на одном из путей русской литературы — под идеологическим прессом, на другом — в отрыве от живой национальной почвы.

Поэтому когда сегодня во многих публикациях на ставший сакраментальным вопрос: «одна или две русские литературы?» — следует радостный ответ: «одна!» — надо, я думаю, ясно осознавать публицистическую приблизительность и недостаточность этого ответа. Ограничиться этой идиллической констатацией значило бы признать лишь одну из сторон литературной целостности за счет другой, забыть о трагическом смысле разделения, рассечения национальной литературы со всеми далеко идущими последствиями этого разделения. Достаточно полным ответом, учитывающим всю непростую диалектику взаимодействия двух потоков русской литературы в 1920-1930-е годы, могла бы стать «формула»: *одна литература и два литературных процесса* .

\* \* \*

Высказанные выше соображения объясняют цель и характер этой работы, которая обращена к русской поэзии 1920-1930-х годов, разделенной на два потока развития — в России и в зарубежье. Автор ставит себе целью выявление на индивидуальном уровне, через произведения и творчество конкретных поэтов, судеб поэтических традиций, тенденций развития, определявших эстетическое лицо русской поэзии в 1920-1930-е годы на обоих путях русской литературы. Как, каким образом происходило на двух рукавах одной поэтической реки восприятие и дальнейшее развитие классической традиции, неразрывно связанных с нею опыта символизма, акмеистической поэзии, как прорастал в будущее — там и здесь — опыт русского футуризма? С поисками ответа на эти вопросы связано и решение другой важнейшей задачи, лежащей в основании этой работы — выявление характера соотношения двух литературных потоков в 1920-1930-е годы на единичном уровне, в творчестве русских поэтов, живших в России и в эмиграции, осмысление внутреннего родства и своеобразия каждого из этих поэтических миров, их противостояния и взаимодополняемости, происходящего между ними и неостановимого никакими идеологическими и прочими барьерами «перекрестного опыления» (О.Михайлов). Именно поэтому, опираясь на опыт многих работ, обращенных к русской поэтической классике, к «серебряному веку», к поэзии 1920-1930-х годов, автор видит место своей работы на том пути, который был начат исследователями — такими как В. Вейдле, И. Тхоржевский, О.

Михайлов, Л. Флейшман, – утверждавшими мысль о единстве русской литературы 1920-1930 годов при своеобразии каждого из двух составляющих ее потоков.

Внутреннее членение материала осуществляется здесь по не скольким основаниям, по принадлежности к одному из двух потоков литературного развития; к тому или иному поэтическому поколению; по ориентации на ту или иную поэтическую традицию. Таким образом, в центре внимания в конечном счете здесь оказываются судьбы художественных традиций, определявшие как черты сходства, так и своеобразие путей развития русской поэзии в России и в зарубежье в межвоенные десятилетия. При всем многообразии традиций, питавших русскую поэзию тех лет, анализируемый материал условно разделен здесь на два основных, вбирающих в себя все это эстетическое богатство, пласта: на поэзию традиционализма и поэзию авангарда. При этом более пристальное внимание уделено произведениям поэтов зарубежья как материалу, наименее изученному.

Цели, поставленные в этой работе, определяют и избранную методологию, о чем стоит сказать особо. Предлагаемое исследование — не история литературы, оно не призвано дать описание всех тенденций и направлений поэтического развития 1920-1930-х годов. Задача здесь иная — в анализе отдельных поэтических явлений, в погружении в художественные миры, создаваемые по обе стороны границы, выявить основные приметы той противоречивой целостности нашей поэзии, о которой шла речь на предыдущих страницах. Иными словами, исследование развивается не по «горизонтали» поэтического материала (чем занимается история литературы), а по его «вертикали»: пространства конкретных поэтических текстов становятся тем «полем», на котором выявляются и значительные тенденции поэтического развития, и черты своеобразия каждого из двух потоков русской поэзии (в России и в зарубежье), и основные векторы их взаимного сближения или отталкивания.

Таким образом, общие процессы, происходящие в поэзии (и шире — в литературе, в культуре, в духовной жизни людей) в те десятилетия, высвечиваются через единичное их проявление в поэтическом тексте (а через него — в контексте творчества поэта) и в сопоставлении с художественными явлениями, возникавшими на другом пути русской поэзии. Этот путь к общему через единичное совершенно осознанно избран как методологический «ключ» к решению поставленной в работе проблемы: только так — об этом уже говорилось — разговор о целостности нашей литературы (в данном случае поэзии) может стать предметным, доказательным.

Более того, происходящее на пути от единичного к общему обращение к конкретным поэтическим явлениям в целом ряде случаев носит в этой работе характер своего рода «аналитического экстремизма», т.е. опирается на предельно развернутый анализ текста, затрагивающий все «этажи» художественного здания, возведенного автором произведения, — и бросающий лучи в контекст всего творчества поэта, а оттуда — и в более широкое историко-культурное пространство.

Такой подход к исследованию материала позволяет высветить «механизмы» целостности литературы на первичном и, значит, наиболее достоверном уровне их проявления — на уровне «клетки» живого организма произведения, т.е. в пределах художественного образа. Только отсюда, из глубин образа становятся окончательно ясны и закономерности, действующие в поэтическом мире автора, и соотношение его с иными художественными мирами, возникающими на обоих путях русской поэзии.

## ПУТИ ТРАДИЦИОНАЛИЗМА

Обращение литературы зарубежья к идее преемственности, объединение ее (в 1920-е годы) во взятой на себя мессианской роли хранительницы национальной литературной (культурной) традиции явилось выбором и неизбежным, и непростым. За ним стояло,



конечно, и неприятие того, что происходило в России — в частности, стремление противопоставить свою позицию громко звучащим на оставленной родине в начале 1920-х годов голосам авангардистских поэтических групп. (Во многом именно поэтому ориентация литературы зарубежья на традицию приняла в 1920-е годы «дополнительный оттенок размежевания с радикальными литературными течениями начала 1910-х годов»<sup>32</sup>.) Очевидно здесь и естественное желание обрести в новых условиях, вдали от России духовную опору, «культурную родину»<sup>33</sup>.

Непростым и не единым было и понимание верности традиции, путей ее сбережения. Часто — особенно в 1920-е годы — приверженность традиции у того или иного писателя в зарубежье оборачивалась творческим «торможением», консервацией литературной позиции. Именно на эту вполне реальную опасность настойчиво обращал внимание В.Ходасевич. «“Задача эмиграции, — писал он в статье 1933 года, — ее (русскую литературную традицию. — А.Ч.) сохранить и передать будущим поколениям”. Такова формула, с самого начала не раз на все лады повторявшаяся эмигрантскими писателями и по существу не могущая вызвать никаких возражений. Несчастье только в том, что с самого же начала в эти верные слова был вложен неверный смысл, что и привело зарубежную литературу к тому печальному состоянию, в котором она ныне находится». Обращаясь к опыту писателей старшего поколения, «деятельностью которых с первых дней эмиграции предрешен ход дальнейшей литературной жизни», Ходасевич замечал, что «был создан ряд превосходных и просто хороших вещей — этого нельзя забывать. Но их авторы принесли с собой из России готовый круг образов и идей..., и запас приемов, к которым они привыкли. Творчество их в изгнании пошло по привычным рельсам, не обновляясь ни с какой стороны... Их произведения, помеченные Берлином или Парижем, могли быть написаны в Москве или в Петербурге. Казалось, писатели перенесли свои столы с Арбата в Отей, чудесным образом не сдвинув с места ни одной чернильницы, ни одного карандаша, и уселись писать как ни в чем не бывало». Будучи одним из самых последовательных приверженцев классической традиции, Ходасевич напоминал о том, что «дух литературы есть дух вечного взрыва и вечного обновления... Таким образом, литературный консерватизм ничего не имеет общего с литературной реакцией. Его цель — вовсе не прекращение тех маленьких взрывов или революций, которыми литература движется, а как раз наоборот — сохранение тех условий, в которых такие взрывы могут происходить безостановочно, беспрепятственно и целесообразно. Литературный консерватор есть вечный поджигатель: хранитель огня, а не его угаситель»<sup>34</sup>.

Справедливость размышлений Ходасевича ясна, — как, впрочем, очевидна и излишняя суровость его оценки положения дел в литературе зарубежья, состояние которой не было все же столь «печальным». При всей реальности проблемы, на которую обратил внимание Ходасевич, для лучших писателей зарубежья задача сохранения традиции не означала ее омертвления. Со временем это становилось все яснее (об этом, в сущности, писал и Ходасевич в целом ряде своих рецензий). Один из лучших литературных критиков русского зарубежья В.Вейдле подчеркивал: «Традиция — не повторение пройденного..., а новизна — не новаторство, и Ходасевич... нов,— куда новей, чем Зданевич или Шершеневич. <...>. Позже, когда вышла “Жизнь Арсеньева”, я не раз думал, что в ней не меньше новизны, хоть и

---

<sup>32</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. С. 79.

<sup>33</sup> См., напр.: Вейдле В. Традиционное и новое в русской литературе двадцатого века// Русская литература в эмиграции / Под ред. Н.П.Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 10.

<sup>34</sup> Ходасевич В. Литература в изгнании. С. 469.

совсем другой, чем в “Защите Лужина” или “Даре”»<sup>35</sup>.

Отношение к традиции во многом определяло пути развития русской поэзии за рубежом. Уже в первые годы эмиграции, с начала 1920-х годов, возникла оппозиция левым течениям в поэзии, надолго — при разных поворотах литературного процесса — оставшаяся наиболее мощной тенденцией поэтического развития в зарубежье. «Хаосу» — «формальной левизне», — вспоминает участник событий литературной жизни тех лет, — «... противопоставлялся “Космос” — неоклассицизм, связь с “Золотым веком” русской поэзии и, конечно, акмеистическая вещность и ясность»<sup>36</sup>. При всей субъективности конкретных оценок (с «Золотым веком» и с «акмеистической вещностью» все было несколько сложнее, о чем речь еще впереди), Ю.Терапиано совершенно точно определил сам характер противостояния, определившего эстетическое лицо поэзии русского зарубежья в 1920-е и, во многом, в 1930-е годы.

Конечно, и «внутри» этой тенденции все было достаточно сложно — были определенные этапы поэтического обновления под знаком традиции, были свои антиподы, были противостоящие позиции, была и литературная борьба. Стоит, видимо, вспомнить об одном противостоянии, оказавшемся на рубеже 1920-х и 1930-х годов в центре литературной жизни русского Парижа и связанном со значительными проблемами развития зарубежной русской поэзии в те десятилетия.

\* \* \*

8 марта 1928 г., в 2542-м номере «Последних новостей» появилась статья Георгия Иванова, сразу привлекающая внимание читающей русской публики. Называлась она «В защиту Ходасевича». В статье Г. Иванов, признаваясь в давней любви к стихам В.Ходасевича, давал уничтожающую характеристику его поэзии. Называя Ходасевича «прилежным учеником Баратынского», отмечая «формальные достоинства» стихов Ходасевича, присущее им «единственное в своем роде сочетание ума, вкуса и чувства меры», Г.Иванов продолжал: «Но можно быть первоклассным мастером и — остаться второстепенным поэтом. Недостаточно ума, вкуса, умения, чтобы стихи стали той поэзией, которая, хоть и расплывчато, но хорошо все-таки зовется поэзией “Божьей милостью”. Ну, конечно, прежде всего должны быть “хорошие ямбы”, как Рафаэль должен прежде всего уметь рисовать; чтобы “музыка», которая есть у него в душе, могла воплотиться. Но одних ямбов мало. Ямбами Ходасевич почти равен Баратынскому. Но ясно все-таки: “стотысячeverстное” расстояние между ними». Завершил статью Г.Иванов убийственным выводом: «...Ходасевич — первокласснейший мастер. Но для прилежного, умного ученика поэзия эта не является недостижимым образцом. Все дело в способностях и настойчивости. Да, “Ходасевичем” можно “стать”. Трудно, чрезвычайно трудно, но — можно. Но Ходасевичем не Пушкиным, не Баратынским, не Тютчевым... не Блоком»<sup>37</sup>.

«Защита Ходасевича» оказалась, таким образом, защитой от «грубой славы» (Ходасевич писал: «Ни грубой славы, ни гонений от современников не жду...»), от чрезмерных, как полагал Г.Иванов, восхвалений поэта критиками, провозглашавшими его «Арионом эмиграции» (Д.Мережковский), «нашим поэтом после Блока» (В.Вейдле).

Эффект от статьи Г.Иванова был поразительный. Ю.Терапиано, тогда молодой поэт,

---

<sup>35</sup> Вейдле В. Традиционное и новое в русской литературе двадцатого века. С. 12.

<sup>36</sup> Терапиано Ю. Русская зарубежная поэзия // Ковалевский П.Е. Зарубежная Россия. Париж, 1971. С. 242-243.

<sup>37</sup> Иванов Г. В защиту Ходасевича// Последние новости. 8 марта 1928.

посвятил позднее этому событию в своей книге воспоминаний специальную главу, названную — «Об одной литературной войне». По его свидетельству, Ходасевич (с которым автор воспоминаний был близок в те годы) «был глубоко потрясен, обижен, оскорблен и открыто упрекал редакцию “Последних новостей” в том, что она могла напечатать такую статью о нем»<sup>38</sup>. Статья сразу оказалась в центре внимания и поэтов, и любителей поэзии. Молодые поэты в своих оценках разделились: часть из них (прежде всего, из близкой Ходасевичу группы «Перекресток») открыто поддерживала своего мэтра, другая, более многочисленная, группа «молодых» стала на сторону Г.Иванова. «Споры на Монпарнасе не раз грозили перейти в открытое столкновение», — вспоминает Ю.Терапиано<sup>39</sup>.

Разящая сила статьи Г.Иванова заключалась в том, что автор ее, выступивший в роли «развенчателя» Ходасевича, всей своей аргументацией бил в самую уязвимую точку его поэзии: Блоком нужно родиться, а Ходасевичем можно стать. Статьей этой Г.Иванов (которому Дон Аминадо дал в свое время прозвище «Жорж опасный») еще раз подтвердил свою славу сокрушителя литературных репутаций, умеющего — при желании — увидеть самые слабые стороны в творчестве оппонента. Ведь Владислав Ходасевич — которого даже восторженно писавший о нем В.Вейдле назвал «бескрылым гением» — и сам сознавал (будучи человеком трезвого ума и безупречной в литературе честности), что поэтическая его слава и действительное место в литературе определены в первую очередь исключительным его мастерством, — но что та лирическая сила, та «верховная музыка», которая была открыта Блоку, не захватила его целиком, вознося на новую высоту.

В этом была бесспорная правота статьи Г. Иванова (потому и нашедшей немало сторонников), — но в этом была и неполнота ивановской правоты, ее недосказанность. Да, сила В.Ходасевича-поэта была в его мастерстве, и он сам понимал это, доводя «огранку» своих стихотворений до совершенства. Но можно ли всерьез — если речь не идет о бездарном версификаторстве — отделить мастерство от существа поэзии? Ведь даже Г.Иванов в своей злополучной статье (о которой потом жалел) вынужден был признать, что «конечно, Ходасевич все-таки поэт, а не просто мастер-стихотворец»<sup>40</sup>. И, значит, прав был В.Вейдле, когда утверждал: «На самом деле, в поэзии, как в любом искусстве — увя или слава Богу — мастерство есть волшебство, а волшебство есть мастерство, и Ходасевич этим отнюдь не ремесленным, волшебным мастерством полностью обладал, ни малейшего не проявляя в нем изъяна. Есть поэты больше него, — по крылатости, как Блок, по человеческой широте чувства, по законодательной власти над стихом и языком, но в пределах своего мастерства и волшебства он настолько же поэт, насколько и они поэты»<sup>41</sup>.

Далекое и не самое крупное из событий литературной жизни русского Парижа, его последствия («споры на Монпарнасе», обмен ударами в печати), взаимная аргументация заслуживают здесь упоминания главным образом потому, что объективно обращают нас к одной из важных проблем развития зарубежной русской поэзии 1920—1930-х годов. В своих воспоминаниях Ю.Терапиано объясняет описываемые события причинами внелитературными — в частности, сам факт появления статьи Г.Иванова он связывает с обидой на Ходасевича по совершенно частному поводу. Это естественно в книге воспоминаний, здесь есть своя правда — правда мемуариста, очевидца событий. Однако, если мы взглянем на те же события с более высокой точки обзора — с позиции истории литературы, то за частоколом случайных и неслучайных фактов обнаружим, что

---

<sup>38</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа... С. 119.

<sup>39</sup> Там же. С. 120.

<sup>40</sup> Иванов Г. В защиту Ходасевича.

<sup>41</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 42.

литературная «дуэль» Г.Иванова и В.Ходасевича имела и аллегорический смысл, что в ней отразилось более крупное и значительное противостояние, существовавшее в поэзии русского зарубежья в те годы.

Вдумаемся в сам характер аргументации обеих сторон в этом споре. Г.Иванов, признавая Ходасевича «первокласснейшим мастером», все же отделял в своих суждениях мастерство от волшебства (по выражению В.Вейдле). Именно с этой позиции он обрушился на попытки восхваления Ходасевича эмигрантской критикой.

Прямого ответа на статью Г.Иванова от В.Ходасевича, разумеется, не последовало. Однако позиция его была известна, она не раз высказывалась поэтом в длившейся годами полемике между «Последними новостями», где работал Г.Адамович, журналом «Числа», объединившим молодых поэтов, разделявших творческие идеи Г.Иванова и Г.Адамовича, — и «Возрождением», где Ходасевич, будучи ведущим литературным критиком этой газеты, имел четверговую трибуну. В целом ряде своих статей В.Ходасевич последовательно противостоял утверждениям Г.Адамовича — признанного властителя дум большого числа парижских поэтов — о необходимости простоты и обнаженной искренности в поэзии, не заслоненной от читателя излишней заботой о мастерстве и форме. Глубоко трагический взгляд на мир и человека, свойственный многим поэтам на рубеже 1920-х и 1930-х годов, Г.Адамович считал самодостаточным в поэзии, отстаивая первенство лирического дневника, свободного от «красивостей» и ухищрений формы (так же, как близкая ему в этих взглядах З.Гиппиус утверждала первенство искусства как «человеческого документа»). В.Ходасевич же, подчеркивая мысль о неотделимости формы от содержания, доказывал, что «в том, как видится мир художнику, заключается философствование художника»<sup>42</sup>. Отвечая З.Гиппиус по поводу романа «некоего г. Таманина», Ходасевич замечал: «Несогласие наше в основе сводится к тому, что, находя в романе некоторые художественные недостатки, Гиппиус требует, чтобы критика их простила г.Таманину ради идейной, прости Господи, начинки, которая лезет из пухлого таманинского произведения, как капуста из пирога. Я же думаю, что произведение художественно никчемное никакой начинкой не спасается, как безголосые певчие не спасаются “отменным поведением”»<sup>43</sup>. Отметив про себя, как совпадает этот давний спор с тем, что происходило в литературе и критике в России примерно в те же годы, не забудем и язвительное упоминание Ходасевича о критиках, «с наивностью невежества» презирающих вопросы формы, которые для них «нечто вроде “изучения тараканьей ножки”»<sup>44</sup>.

Неизбежно спор этот (за которым стоял и напряженный диалог различных поэтических течений) обращал мысли участников к проблеме традиций. В размышлениях Ходасевича о гармонии взаимоотношений формы и содержания не раз, конечно же, возникало имя Пушкина. Собственно, к Пушкину в связи с этой проблемой Ходасевич обращался задолго до эмигрантских споров еще в своем знаменитом докладе «Колеблемый треножник», прочитанном в 1921 году на пушкинском торжестве в Петрограде. Уже тогда он, вынужденно затронув эту тему, выступил против проповеди и «главенства формы», и «главенства содержания», подчеркнув, что «и то, и другое одинаково враждебно всему духу пушкинской поэзии»<sup>45</sup>.

Если для Ходасевича и позже, в годы эмиграции, имя Пушкина осталось символом национальной культурной традиции, тем именем, которым можно «аукаться,

---

<sup>42</sup> Ходасевич В. О форме и содержании // Колеблемый треножник. М., 1991. С. 593.

<sup>43</sup> Там же. С. 591.

<sup>44</sup> Там же. С. 592.

<sup>45</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 204.

...перекликаться в надвигающемся мраке»<sup>46</sup>, — то для его литературных оппонентов этот выбор был не бесспорен. В противовес ему, как вспоминает Г.Адамович, в тридцатые годы было выдвинуто другое великое имя — Лермонтов. Именно в *противовес* — не случайно Г.Адамович нашел это слово<sup>47</sup>. На рубеже 1920-х и 1930-х, в момент исторического безвременья (а для поэтов зарубежья оно было особенно безысходным), на фоне кризиса европейской культуры многие поэты русского Парижа объединились в желании отойти от забот о форме в поэзии, от «словесной изобретательности» — с тем, чтобы «просиять и погаснуть» в найденном единственно-важном слове, несущем в себе окончательную правду души человеческой — правду любви и сострадания к ближнему. В этих поисках «миража поэзии абсолютной», в поисках далекого от «словесных фейерверков» *окончательного слова*, могущего выразить невыразимое, ответить на коренные вопросы жизни — имя Лермонтова воспринималось многими поэтами (в сравнении с именем Пушкина) «не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью...»<sup>48</sup> Самим «трагически-дружественным» тоном своей поэзии, вспоминает Г.Адамович, Лермонтов больше отвечал стремлению многих поэтов зарубежья выразить в слове все обострившийся драматизм мира и судьбы человеческой. Важно здесь было и другое, о чем прямо сказал Г.Адамович: «...Пушкин, конечно, художник более совершенный, и даже последние, поздние, почти зрелые лермонтовские стихи... неизменно уступают стихам пушкинским в точности, в пластичности, в непринужденности, в той прохладной царственной бледности, которая роднит Пушкина с греками... Нет, в области приближения к совершенству Лермонтов от Пушкина отстает и едва ли его когда-нибудь нагнал бы. Но у Лермонтова есть ощущение и ожидание чуда, которого у Пушкина нет. У Лермонтова есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать. Он писал стихи хуже Пушкина, но при меньших удачах, его стихи ближе к тому, чтобы действительно стать отражением “пламя и света”»<sup>49</sup>.

Не обсуждая правоту или неправоту данных здесь оценок, обращаю лишь внимание читателя на то, что сам ход размышлений Г.Адамовича близок позиции Г.Иванова в его статье о В.Ходасевиче — поэтическая форма отделена в этих размышлениях от содержания, и именно с точки зрения «главенства содержания» предпочтение отдается Лермонтову. Конечно, это отвечало творческим устремлениям Г.Адамовича и пестуемых им парижских поэтов (составивших многоликое сообщество, названное с легкой руки Б.Поплавского «парижской нотой»), которые в поисках всеильного в своей исповедальности нагого поэтического слова отстранились от работы над формой, «отсекая» все лишнее. «Все, что в поэзии может быть уничтожено, должно быть уничтожено: ценно лишь то, что уцелеет»<sup>50</sup> — такова была их поэтическая вера. При всей кажущейся бесспорности этого принципа неотступное следование ему приводило, по словам самого его автора, к «поэтической катастрофе», к самоуничтожению стиха. «...На деле бывало так: слово за словом, в сторону, в сторону, не то, не о том, даже не выбор, а отказ от всякого случайного, всякого произвольного предпочтения, без которого нет творчества, но которое все-таки искажает его “идею” в платоновском смысле, не то, нет, в сторону, в сторону, с постепенно слабеющей

---

<sup>46</sup> Там же. С. 205

<sup>47</sup> Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 182

<sup>48</sup> Там же.

<sup>49</sup> Там же. С. 183.

<sup>50</sup> Там же. С. 174-175.

надеждой что-либо найти, и в конце-концов — ничего, пустые руки...»<sup>51</sup> Логическим венцом такой позиции, ее завершением не могла не стать идея «чистой страницы», смутная догадка о том, что «стихи нельзя писать никак», что «настоящих стихов нет, все наши самые любимые стихи “приблизительны”, и лучшее, что человеком написано, прельщает лишь лунными отсветами неизвестно где затерявшегося солнца»<sup>52</sup>.

В этих творческих устремлениях, догадках и сомнениях возникла необходимость опереться на традицию — необходимость в Лермонтове как «оправдании поэтической катастрофы», как в голосе из классического прошлого, «который больше других казался обращенным к нашему настоящему»<sup>53</sup>. Обратим внимание — ведь не весь Лермонтов, не Лермонтов вообще оказался нужен этим молодым поэтам и их литературному идеологу Г.Адамовичу. На путях эстетического самоограничения и — через него — поисков «единственного», «окончательного» поэтического слова они вспомнили лишь те лермонтовские строки, где, по их представлениям, безмерность содержания перехлестывает тесные пределы формы, разрывая и разоблачая их, «те его строки, в которых разбег и стремление слишком много несут в себе смысла, чтобы не оборваться в бессмыслицу или в риторическую трясицу...»<sup>54</sup>

Итак, Пушкин как воплощение внутренней гармонии стиха, соединяющего отточенность поэтической формы с глубиной неотделимого от него содержания — и Лермонтов как символ внутренней музыки, живущей в душе поэта, прорыва к выражению невыразимого в слове «ощущения чуда», которое всегда выше любых образов, сравнений, аллитераций и «прочих атрибутов условной художественности» — вот те полюса, которые обозначили действительное противостояние, существовавшее в 1920—1930-е годы в поэзии русского зарубежья, провозгласившей приверженность национальной литературной традиции. За этими символическими полюсами стояли вполне реальные поэтические силы: с одной стороны, В.Ходасевич и близкий ему круг поэтов («Перекресток» и другие), с другой — Г. Адамович и «парижская нота», высшим поэтическим авторитетом для которых в зарубежье был Г.Иванов. Конечно, противостояние это было в достаточной мере условным. В.Ходасевич не устал напоминать молодежи о заветах Пушкина, призывал читать и учиться, тщательно работать над стихами («верно, но неинтересно», заметил однажды в ответ на это Б.Поплавский), — но порою приверженцы его были весьма далеки от пушкинской традиции (скажем, Б.Божнев, унаследовавший, к сожалению, и некоторый «сальеризм» своего поэтического мэтра). «Парижская нота» отстаивала принцип безыскусности творчества, — однако не так уж редко в самой безыскусности произведений этих поэтов чувствовалась немалая работа над словом. И все же как тенденция поэтического развития это противостояние существовало, и воплощением его во многом были имена В.Ходасевича и Г.Иванова. Статья Г.Иванова о В.Ходасевиче была лишь небольшим эпизодом в этом противостоянии, всколыхнувшем литературную жизнь русского Парижа, но, разумеется, не вместившим в себя всей сложности внутреннего диалога двух крупнейших поэтов русского зарубежья.

Настоящий же диалог, серьезный и негромкий, шел иначе — в стихах.

\* \* \*

---

<sup>51</sup> Там же. С. 178.

<sup>52</sup> Там же. С. 182.

<sup>53</sup> Там же. С. 183.

<sup>54</sup> Там же.

Внимательно перечитаем стихотворения, созданные примерно в одно время — в середине-конце двадцатых — начале тридцатых годов; обратим особое внимание на те из них, которые, будучи связанными с важными моментами творческого пути авторов, выразили с достаточной полнотой их эстетические позиции. Важно и другое: стихотворения эти, такие непохожие, далекие друг другу, воплотили в себе и ряд черт, присущих поэзии тех лет, — т.е. оказываются сегодня и свидетельствами времени, говорят о путях, которыми шла русская поэзия в те годы.

Перечитать их вместе, в сопоставлении есть смысл и потому, что при всей внутренней отдаленности друг от друга, и, наверное, художественной неравноценности этих стихотворений, открывающиеся в них поэтические миры как бы обращены друг к другу, взаимодействуют между собой — даже, порою, в своем взаимоотталкивании.

Прежде всего, откроем томик Ходасевича — поэта, чье творчество в 1920-е годы, пожалуй, наиболее последовательно (имея в виду оба пути русской поэзии) воплощало в себе и верность классической традиции, и сложность, неоднозначность этой ориентации на традицию в поисках нового поэтического слова.

Сила традиции, «прорастающей» в современность и обретающей в ней новые краски, в полной мере открывается перед нами в стихотворении Ходасевича «Звезды». Стихотворение это — одно из наиболее известных у Ходасевича — завершало его последнюю, целиком написанную в эмиграции и так никогда и не вышедшую отдельным изданием (она вошла позднее составной частью в «Собрание стихов») поэтическую книгу «Европейская ночь».

### Звезды

Вверху — грошовый дом свиданий.  
Внизу — в грошовом «Казино»  
Расселись зрители. Темно.  
Пора щипков и ожиданий.  
Тот захихикал, тот зевнул...  
Но неудачник облыселый  
Высоко палочкой взмахнул.  
Открылись темные пределы.  
.....

И под двуспальные напевы  
На полинялый небосвод  
Ведут сомнительные девы  
Свой непотребный хоровод.  
Сквозь облака, по сферам райским  
(Улыбочки туда-сюда)  
С каким-то веером китайским  
Плывет Полярная Звезда.  
За ней вприпрыжку поспешая,  
Та пожирней, та похудей,  
Семь звезд — Медведица Большая —  
Трясут четырнадцать грудей.  
.....

Несутся звезды в пляске, в тряске,  
Звучит оркестр, поет дурак,  
Летят алмазные подвязки

Из мрака в свет, из света в мрак.  
И заходя в дыру все ту же,  
И восходя на небосклон,—  
Так вот в какой постыдной луже  
Твой День Четвертый отражен!..  
Не легкий труд, о Боже правый,  
Всю жизнь воссоздавать мечтой  
Твой мир, горящий звездной славой  
И первозданною красой.

(1925)

Вглядимся в это стихотворение — вес оно построено по принципу контраста и развернутой пародии. В нем сосуществуют, взаимодействуя, противостоя друг другу и отражаясь один в другом, два мира — «верх» и «низ», мир Божий и «постыдная лужа» опостылевшей реальности. Эта двухполюсность поэтической картины, созданной Ходасевичем, сказывается на всех «этажах» художественной структуры стихотворения. Она ощущается уже на самой «поверхности» стиха — на его метрической организации. Все стихотворение написано четырехстопным ямбом, излюбленным стихом Ходасевича. Но если в последних восьми строках (где взгляд поэта обращен ввысь, где речь идет о мире, задуманном Творцом) ямбическая поступь стиха строга и торжественна, а безупречное звучание его напоминает о традициях русской оды, где ямб некогда царил, — то на всем предшествующем пространстве стихотворения слышится нечто иное. Ямб Ходасевича оказывается здесь «ущербным», шаг его часто бывает сбит и неровен — вслушаемся, как ослабевают, а то и выбиваются из общего строя ритм таких строк, как «Тот захихикал, тот зевнул», «Улыбочки туда-сюда», «Выносятся перед толпой» и т.п.

Внимательный читатель обратит внимание и на то, как импульсивен и разорван ритм строки в этой («земной») части стихотворения. В большой мере это связано с синтаксисом поэтической речи. Ведь если в последних строках «Звезд» перед нами — развернутый, синтаксически заверченный период, то на предыдущих девяти стихотворения — совершенно иная картина. Отрывисто звучат фразы-констатации типа «Темно» (отметим к тому же, как рубит это «Темно» строку пополам: «Расселись зрители. Темно»), «Пора щипков и ожиданий», все те же «улыбочки туда-сюда». Вообще отрывистыми, рублеными фразами построены целиком четыре первые строки стихотворения. Часто поэтическая фраза в пределах строки рассечена синтаксическими повторами: «Тот захихикал, тот зевнул», «Та пожирней, та похудей», «Звучит оркестр, поет дурак», «Из мрака в свет, из света в мрак».

Прислушиваясь к ритмике стихотворения, неизбежно приходишь к мысли о характере его стилистической окрашенности. И здесь бросается в глаза подчеркнутое стилистическое противостояние между двумя «полюсами» произведения В.Ходасевича. Это заметно уже на уровне синтаксиса: если завершающая, «молитвенная» часть стихотворения построена в этом смысле по нормам литературной речи, то сама структура поэтической фразы в предыдущей части стихотворения (взглянем еще раз на приведенные выше примеры) окрашена в откровенно разговорные тона.

В полной мере это подтверждается при обращении к лексике стихотворения. Более того, противостояние, непримиримость двух «полюсов» поэтической картины оказывается здесь еще очевиднее. На фоне высокой книжной лексики последних строк стихотворения («звездная», «слава», «первозданная», «воссоздавать» «краса») особенно контрастно звучат в предыдущих частях стихотворения слова из разряда низкого, вульгарного стиля речи «хахаль», «шапокляк», «непотребный», «рассусаленный», «жидколягая» (последним из приведенных здесь слов, по воспоминаниям В.Эрлиха, восхищался С.Есенин и откровенно завидовал В.Ходасевичу: «Вот дьявол! Он мое слово украл! Ты понимаешь, я всю жизнь



искал этого слова, а он нашел»<sup>55</sup>). И здесь же — поток разговорной лексики, пронизывающей собою всю эту часть стихотворения и во многом определяющей ее тональность: «щипки», «неудачник», «хихикать», «зевнуть», «вприпрыжку», «дурак»; особенно важную роль здесь играют эпитеты: «грошовый», «облыселый», «золотозубый», «двуспальные», «полияльный»...

Тяжкой, подавляющей все и вся силой исполнены здесь прозаизмы, которые и прежде были присущи поэзии Ходасевича. Вкус к прозаизму, всегда свойственный поэту, обретает здесь особый смысл; с новой силой подтверждается значимость его роли, о которой точно сказал В.Вейдле: «Прозаизм Ходасевича — знание, а не прием, онтология, а не эстетика...»

<sup>56</sup> И если раньше, во времена «Тяжелой лиры» прозаизм нужен был поэту для прорыва через материальное в сферу духа, то здесь (в «Звездах» и во всей «Европейской ночи») все уже иначе, «все стало омерзительно вещественным»<sup>57</sup>, и прозаизм, становясь главной движущей силой в создании стихотворения (в этой его части), оказывается необходимой ступенькой для погружения именно в материальное, в материю, лишённую духа, в мир, где вверху — «табачные тучи» над «полияльным небосводом», а внизу — тряска «сгустков жировых».

Здесь открывается, пожалуй, главный смысл противостоит двух «полюсов» стихотворения — противостояния души и мира. В самом деле, мир Божий, о котором идет речь в последних строках «Звезд» — это, по Ходасевичу, мир, воссоздаваемый мечтой, т.е. мир души человеческой. Мир этот несовместим с другим миром — с миром вне души, с той «постыдной лужей», приметы которой так щедро, с такой убийственной изобразительной силой развернул перед нами поэт на предшествующем пространстве стихотворения. Эта несовместимость, разъятость мира (земного, грубо вещественного) и души последовательно передана, как мы видели, на всей глубине художественной плоти произведения. Вглядимся в него еще — и мы увидим, как темен и тесен этот «внешний» мир, воплощенный в зальчик «грошового “Казино”», набитый толпой, как настойчиво повторяется здесь: «темный», «темно», «полумрак», «дым», «тучи», «облака», «мрак». Вслушаемся в него — хотя бы в те две строки, где прямо передано «звездное» действие на сцене казино: «Несутся звезды в пляске, в тряске, / Звучит оркестр, поет дурак...» — мы услышим, какая внутренняя дисгармония сокрыта в скрежете нагроможденных друг на друга согласных. Обратимся теперь к последним строкам стихотворения: «Не легкий труд, о Боже правый / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой». В центре этой поэтической картины — световой образ горящего мира, полный нравственной силы. Сама музыка этих строк — неизменно звучащие здесь *в, зд, зв, зд, взд* — снова и снова обращает нас к образу *звездного* мира, в котором — и свет, и простор и гармония. Эта внутренняя гармония мира души, слившейся с миром истинных, сотворенных в День Четвертый звезд, подчеркнута еще и «классическим» звучанием рифмованных окончаний строк последней строфы, где торжественный взлет а сменяется мягко падающим о, как бы напоминая о горней высоте этого мира, измеренной лишь падением звезды.

Итак свет — и тьма; безмерность, простор — и теснота, замкнутость; гармония — и хаос, «рассусаленный сумбур». Означает ли это противостояние «души, обходящейся без мира, и мира, не населенного душой»<sup>58</sup>, их абсолютную отделенность друг от друга в поэтической картине Ходасевича? Возможна ли какая-либо взаимосвязь между

---

<sup>55</sup> Эрлих В. Право на песнь. Л., 1930. С. 95-96.

<sup>56</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 153.

<sup>57</sup> Там же. С. 155.

<sup>58</sup> Там же. С. 151.

всепоглощающим, переливающимся через край строки натурализмом в воссоздании мира земного — и образом звездного мира, мира души в последних строках стихотворения?

Вопрос этот не случаен, так как за ним — понимание значительных моментов внутреннего движения поэзии Ходасевича в 1920-1930-е годы, связанных с новым душевным опытом, обретенным уже в эмиграции. Размышляя о новизне «Европейской ночи», В. Вейдле указывал на иной по сравнению предшествующими стихами (с «Тяжелой лирой») поворот в выражении чувства душевной разъятости, свойственной поэту, — на «выхождение из своего в чужое» ради этого чужого. В последней книге Ходасевича, утверждает критик (автор лучших до сих пор работ о поэте), поэзия, переселяясь в чужое, — т.е. в объективную реальность — начинает говорить «от имени, или по крайней мере во имя этого чужого...»<sup>59</sup> Примером такой поэзии «о чужой душе чужой души», поэзии окончательного разрыва души с миром В. Вейдле считает и «Звезды», где, по его словам, «изображенную ... действительность не перевесит к себе и к Богу обращенный возглас последних четырех строк, — таковы ее сверхличная мощь и сверхреальная насыщенность»<sup>60</sup>.

Суждения критика справедливы, — но до определенной степени, и некоторые нюансы, обойденные им, чрезвычайно важны. Прежде всего, стоит обратить внимание на то, что при всем противостоянии «чужого» и «своего», мира земного и мира звездного, живущего в душе человека, — миры эти в стихотворении не отделены друг от друга до конца, глухой стеной. Напротив, между ними происходит взаимодействие. Природу этого взаимодействия мы поймем, заметив, что картина земного шара, развернутая на большей части стихотворения, оказывается как бы зеркальным отображением мира звездного, — только зеркало это кривое. В сущности, образ мира «чужого», мира вне души (и в первую очередь портреты «сомнительных дев» — «звезд») предстает пародией на завершающую стихотворение картину мира звезд, мира души. Собственно, поэт и сам подсказывает нам пародийный смысл изображенного, замечая: «Так вот в какой постыдной луже / Твой День Четвертый отражен!» Другую подсказку мы найдем, обратившись к первой публикации стихотворения в «Современных записках» (1925, кн. 26), где стихотворению предпослан подчеркивающий авторский замысел эпиграф из Державина: «Твои следы суть бездны звезд». «Бездны звезд», «звездная слава» — и «жидколягая комета»: таким страшным контрастом оборачивается пародийное отображение одного мира другим в стихотворении Ходасевича.

Мало того, пародия здесь — двойная, двуадресная. Перечитаем стихотворение — ведь в нем пародируется не только образ звездного мира, запечатленный в последних строках. Развернутая здесь картина «непотребного хоровода» сомнительных «звезд», выплывших на сцену казино по взмаху смычка, своим пародийным характером обращена к библейской истории Дня Четвертого, в который Бог сотворил небесные светила: солнце, луну и звезды, «и поставил их... на тверди небесной, чтобы светить на землю, и управлять днем и ночью, и отделять свет от тьмы»<sup>61</sup>. Каждая деталь поэтической картины точно нацелена здесь на исполнение авторской воли: и «полияный небосвод» вместо тверди небесной, и спешающие вприпрыжку «звезды» — «та пожирней, та похудей» — вместо небесных светил. Не случаен здесь и исполненный несколькими разящими мазками карикатурный портрет «румяного хахала в шапокляке», который «На авансцене, в полумраке, / Раскрыв золотозубый рот, <...> О звездах песенку поет». Слишком напоминает он «полуслеплого, ширококоротого гнома», лазящего с фонарем под юбки к «блудливым невестам» — уродливый образ луны из стихотворения Ходасевича «Дачное». Наконец, сама картина «звездного»

---

<sup>59</sup> Там же. С. 156.

<sup>60</sup> Там же.

<sup>61</sup> Быт., I, 14-19.

действия на сцене дешевого казино («Несутся звезды в пляске, в тряске, / Звучит оркестр, поет дурак, / Летят алмазные подвязки / Из мрака в свет, из света в мрак») откровенно построена как прямая пародия на сотворенное Богом в День Четвертый — вплоть до низведенного в дыру прокуренного зальчика искаженного повторения сюжета об «отделении света от тьмы» в последних двух строках отрывка.

И, конечно, особый смысл заключен в образе дирижера — кошунственной пародии на Творца: «...неудачник облыселый/ Высоко палочкой взмахнул. / Открылись темные пределы...» Неслучайность этого образа в поэзии Ходасевича и трагическая его суть с особенной ясностью откроются нам, если мы сравним его с тем, что писал поэт четырьмя годами раньше (еще в России) в стихотворении «Бельское устье»:

И тот, прекрасный неудачник  
С печатью знания на челе,  
Был тоже — просто первый дачник  
На расцветающей земле.  
Сойдя с возвышенного Града  
В долину мирных райских роз,  
И он дыхание распада  
На крыльях дымчатых принес.

Обратим внимание — если образ падшего ангела (а В. Вейдле предположил, что это может быть и образ Прометея <sup>62</sup>) в стихотворении 1921 года дан в возвышенном облике «прекрасного неудачника / С печатью знания на челе», то в «Звездах» перед нами уже предельно приниженный, запечатленный с горьким сарказмом «неудачник облыселый» — пародийный аналог Творца. (Отметим, кстати, — имея в виду найденный здесь эпитет — принципиально значимым может быть прозаизм у Ходасевича.) Трагичность метаморфозы, происшедшей с мотивом «неудачника» в поэзии Ходасевича в 1920-е годы, очевидна: теперь, в 1925 году, он связан уже не с фигурой Люцифера, а с Богом, и перед нами уже не возвышенно-романтический, а безжалостно развенчанный прозаизированный образ. При всем понимании пародийной природы образа «неудачника облыселога» ясно и то, что за ним стоит трагический смысл нового душевного опыта, обретенного поэтом.

Стало быть, поэтическое здание, воздвигнутое Ходасевичем в «Звездах», построено таким образом, что нижний его «этаж» всеми своими деталями пародийно отображает «этаж» верхний. Осознание этого в определенной мере усложняет наши представления об утверждаемых здесь поэтом принципах взаимоотношений «души» и «мира», «своего» (по терминологии В.Вейдле) и «чужого». Яснее становится, что непримиримость этих двух начал в поэтическом мире Ходасевича не означает их полной отдаленности друг от друга. Более того — само взаимоотрицание этих полюсов осуществляется в стихотворении через их взаимодействие (силою «кривого зеркала» пародии).

А это значит, что при всей справедливости замечания В.Вейдле об усугублении чувства душевной разъятости в «Европейской ночи», о связанном с этим переселении поэзии в «чужое», в лишенный души объективный мир — в выводах своих критик излишне категоричен. Внимательное прочтение «Звезд» Ходасевича свидетельствует о том, что в «чужом», объективном, вещественном мире, главенствующем на пространстве стихотворения, в пародийно преображенном виде сокрыт, потаенно присутствует мир души, опыт «своего». Стало быть, «переселяясь в чужое», поэзия Ходасевича 1920-х годов не обязательно начинает — как утверждает В.Вейдле — «говорить от имени, или по крайней

---

<sup>62</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 153.

мере во имя этого чужого». Мы видели в «Звездах», как, переселившись в «чужое», поэзия продолжает говорить от имени «своего», в ней живет память о «своем». И когда критик, обращаясь за подтверждением своей мысли к этому стихотворению Ходасевича, говорит о «сверхличной мощи» и «сверхреальной насыщенности» изображенной в нем действительности, — уточним, что в самой этой «сверхреальной насыщенности» живет опыт идеального, что в самой этой вроде бы «сверхличной» мощи вещественного мира отражен в искаженном виде внутренний мир личности, мир души — «свое». Свидетельством тому — не только пародийное взаимодействие между двумя мирами (при котором один из миров несет на себе как бы «обратный» отпечаток другого), но и очевидная целенаправленность уничтожающих характеристик в изображении мира действительности.

Да, В.Вейдле прав, утверждая, что изображенную в «Звездах» действительность «не перевесит к себе и к Богу обращенный возглас последних четырех строк». Добавлю — и не должен перевешивать. Ведь на обеих чашах весов присутствует мир души, «свое» — в прямом или пародийно перевернутом обличье. Ведь мир действительности, при всей своей «сверхреальной насыщенности», не просто воссоздан в стихотворении, но *разоблачен* каждой деталью щедро развернутой перед читателем поэтической картины (обратим внимание хотя бы на недвусмысленную нацеленность эпитетов: «грошовый», «полияный», «сомнительные», «непотребный» и т.п.). Кусок низменной действительности, словно бы вырванный поэтом из реальности, не существует в стихотворении сам по себе (потому и он ничего не перевешивает), но оказывается прологом, предысторией и основанием последних четырех молитвенных строк; в нем самом слышится невысказанное: «Взгляни, Господи...» Иными словами, натурализм в «Звездах» Ходасевича исполнен глубокого духовного смысла, «продолжен» метафизическим подтекстом. Натурализм становится здесь средством для прорыва сквозь «сверхреальную насыщенность» вещественного мира к подлинной и окончательной реальности бытия — так сказались и здесь неумирающие для поэта заветы символизма.

Снова возникает перед нами проблема традиции — вечная проблема поэзии Ходасевича. Отмеченный критиками «пассеизм» поэта<sup>63</sup>, его неизменное ощущение себя наследником великого поэтического прошлого живет, конечно, и в «Звездах», — как, впрочем, и явно современное видение мира. Вообще стихотворение это замечательно, кроме всего прочего, тем, что в нем, как в капле воды, отразились важнейшие черты творческой эволюции поэта. Если отсюда, с этой поэтической вершины, взглянуть в пройденный поэтом в последние два десятилетия путь, то ясна становится естественность и целеустремленность этого пути; яснее становятся и родственные нити, соединяющие «Звезды» со многими другими стихотворениями Ходасевича — вехами на этом пути.

Погруженность поэзии Ходасевича в традицию, многозначность этой глубоко осознанной жизни в традиции очевидна и здесь. Да, прежде всего — уроки Пушкина, с его целомудренной простотой и строгостью стиха, с его точностью поэтического слова. Да, вкус к прозаизмам, откуда тропа тянется до Державина. И, конечно, чеканный и торжественный ямб, ямб четырехстопный, — тот, который Ходасевич называл «благодатным», «заветным ямбом». Пожалуй, именно Ходасевич как никто в двадцатом веке поддержал традицию русского ямба, восходящую к тем же великим именам и идущую «в разнообразьи строгом» по всему пути русской поэзии. Верность ямбу была для Ходасевича не просто склонностью к определенной поэтической форме — это была верность славному прошлому России, воплощенному навсегда в ямбическом стихе: «Он крепче всех твердынь России, / Славнее всех ее знамен».

Но открывается в «Звездах» и нечто иное — на что указал сам поэт, почти дословно повторив в предпоследней строке стихотворения («Твой мир, горящий звездной славой»)

---

<sup>63</sup> Бочаров С. Ходасевич // Литература русского зарубежья. 1920—1940. М., 1993. С. 185, 218. В статье упоминается, что слово «пассеизм» было произнесено Г. Чулковым в его рецензии на кн. В.Ходасевича «Счастливый ломик» — «Современник». 1914. № 7. С. 123.

тютчевский образ: «Небесный свод, горящий славой звездной...»<sup>64</sup> Имя Тютчева немало значило для Ходасевича, в нем нашел он своего предшественника, бьющегося душой «на пороге как бы двойного бытия», неизменно прозревающего за гармонией — хаос, за твердью — бездну. Было это и у Пушкина, и сам Ходасевич замечал, что «в мире не все для него (Пушкина. — А.Ч.) было гармонией и не все ограничивалось очевидностью. Проникал он в те области, где уже вняты и “неба содроганье, и горний ангелов полет, гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье”». Но при этом Ходасевич добавлял, что «Тютчев был весь охвачен тем, что Пушкина еще только *тревожило* ; он стал понимать то, Пушкин только еще *хотел* понять»<sup>65</sup>. Эта сторона тютчевского гения

открылась Ходасевичу так ясно потому, что была ему внутренне близка. Как и Тютчев, Ходасевич чувствовал себя «навсегда раздвоенным» между гармонией природы и открывающейся за нею бездной. И если Тютчев, сознавая свой разлад с природой, писал: «Душа не то поет, что море», — то и Ходасевич, обращаясь к воспетой им буре, что «армады гонит / По разгневанным водам» (традиционный поэтический образ), замечал:

Вековые рощи косишь,  
Градом бьешь посев полей, —  
Только мудрым не приносишь  
Ни веселий, ни скорбей.

В 1928 году (в эмиграции, совершив уже в поэзии, в общем, все, что ему дано было совершить) В.Ходасевич написал о Тютчеве слова, которые с полным основанием мог бы сказать и о себе самом — слова, точно определившие трагическую природу этого дара и этой судьбы: «Тютчев боялся этого, а все-таки для него не было ничего упоительнее прикосновения к Хаосу, хотя бы ценой собственного уничтожения»<sup>66</sup>. Так сказать, так глубоко заглянуть в сокровенную суть тютчевского мира мог только поэт, сам изведавший упоительность этого прикосновения к Хаосу и заплативший ту же цену. Размышляя о Тютчеве, он задавался вопросом: «Где же благо? В гармонии природы или в лежащем под нею хаосе? В “покрове” или в “бездне”? Только ли день обольщает и утешает своим обманом, или он есть истинное прибежище?»<sup>67</sup> Вопросы эти звучат и в поэзии Ходасевича; с особенной силой и постоянством они возникают с 1920-1921 года, когда поэт, по собственному его признанию, «В Божьи бездны соскользнувший, / Пересоздал навсегда / Мир, державшийся года» («На тускнеющие шпильи...»). В стихотворении 1921 года «День» перед читателем открывается картина мира, в воссоздании которого поэт прямо обращается к загадке «покрова» и «бездны»:

Горячий ветер, злой и лживый.  
Дыханье пыльной духоты.

---

<sup>64</sup> Стихотворение Ф.И.Тютчева «Как океан объемлет шар земной...». См. об этом: Ходасевич В. Стихотворения. (Б-ка поэта. Большая серия). Л., 1989. С. 403. Тот же образ есть и в стихотворении Ф.И.Тютчева «Лебедь».

<sup>65</sup> Ходасевич В. О Тютчеве // Колеблемый треножник. С. 234-235.

<sup>66</sup> Там же. С. 236.

<sup>67</sup> Там же.

К чему, душа, твои порывы?  
Куда еще стремишься ты?

Здесь хорошо. Вкушает лира  
Свой усыпительный покой  
Во влажном сладострастье мира,  
В ленивой прелести земной.

Здесь хорошо. Грозы раскаты  
Над ясной улицей ворчат,  
Идут под музыку солдаты,  
И бесы юркие кишат ...

.....

И верно, долго не прервется  
Блистательная кутерьма,  
И с грохотом не распадется  
Темно-лазурная тюрьма.

И солнце не устанет парить,  
И поп, деньку такому рад,  
Не догадается ударить  
Над этим городом в набат.

Многое напоминает здесь «Звезды», — более того, многое говорит о том, что поэтический путь, обозначенный «Днем», привел поэта к «Звездам». Тот же четырехстопный ямб, тот же откровенный контраст между строгим звучанием ямбического стиха и низменной природой заключенного в нем смысла, дисгармонией, поселившейся в каждой детали воссозданного здесь мира. Уже в первых двух строфах бросаются в глаза следующие один за другим оценочные эпитеты, определяющие весь тон поэтической картины: «злой и лживый» ветер, «пыльная» духота, «усыпительный» покой, «влажное сладострастье», «ленивая прелесть». Вторая и третья строфы соединены повторяющейся фразой-констатацией: «Здесь хорошо», — синтаксическая (и, значит, смысловая) завершенность которой прерывает надвое звучание первой строки в каждой из строф, сообщая ей эпически спокойную интонацию. Дальнейшее же движение картины все с большей силой подтверждает иллюзорность этого покоя. Образы в третьей строфе соединены друг с другом по принципу контраста, взаимного противоречия, подчеркивая ощущение разлада: раскаты грозы над ясной улицей, идущие по улице солдаты (воплощение Строя и Порядка) и здесь же кишащие бесы (воплощение Хаоса). Окончательное подтверждение это ощущение разлада и хаоса получает в следующих (не цитировавшихся) здесь строфах, где моментальные зарисовки проделок снующих повсюду бесов своей гротесковой фантазией заставляют вспомнить «Капричос» Гойи.

Наконец, предпоследняя строфа стихотворения держится на двух образах, воплотивших в себе идею «покрова». И вряд ли случайно, что первый из этих образов — «блистательная кутерьма» — почти точно совпадает по смыслу с аналогичным образом в «Звездах», рисуя хаос земной действительности — «рассусаленный сумбур». Следующий же за ним образ небесного свода — «темно-лазурной тюрьмы» — довершает воплощение поэтической идеи «покрова», непроницаемой преградой отделившего «блистательную кутерьму» земного мира от «бездны» — души.

Несомненная значительность этого образа не раз привлекала внимание критиков. Справедливо говорилось о немислимости такого образа, раскалывающего гармонию мира и

души, в пушкинской поэтической системе <sup>68</sup>. Найдена была и родословная этого образа, идущая от «голубой тюрьмы» Фета <sup>69</sup>. Если же говорить о родословной в более широком и принципиальном смысле, то (не отрицая неслучайности появления имени Фета) очевидно, конечно, здесь присутствие Тютчева. И все же, остановившись, подобно Тютчеву, «на пороге как бы двойного бытия», Ходасевич не повторил по-ученически мучительных поисков своего великого предшественника. Более того, возникающий в его поэтическом мире непримиримый спор между «покровом» и «бездной» далек от тютчевских прозрений, породственному чужд им.

Вспомним слова Ходасевича, сопоставляющего Тютчева и Пушкина; к уже процитированному добавим еще фразу: «Он нашел слова, которых Пушкин только еще искал» <sup>70</sup>. Смысл сказанного состоит еще и в том, что поэтические открытия Тютчева не разрушали пушкинского космоса, но раздвигали его горизонты. Стихотворения же Ходасевича 1920-х годов, следующие законам пушкинской поэтики, враждебны Пушкину, как пронизательно заметил В.Вейдле, во внепоэтической своей основе <sup>71</sup>. Тютчев нарушил гармонию пушкинского мира, принес в *него* тревогу «ночной души», уловив в нем неизменно (затаенно или открыто) звучащий зов бездны, готовой обнажиться, лишь только завоет «ветр ночной», лишь только померкнет день и «ночь хмурая, как зверь стоокий / Глядит из каждого куста». Ходасевич же угадывает зияние бездны *за пределами* (пушкинского) мира, поэзии его необходимо взорвать этот мир, вырваться за его пределы, — чтобы бездна открылась перед ним. Поэтому для него день — это не тютчевский «златотканый покров», блистающий между человеком и бездной и готовый растаять с наступлением ночи; теперь это — «темно-лазурная тюрьма», непроницаемой стеной отгородившая человека от бездны, и «тюрьму» эту не так легко сокрушить. Образ этот не случаен в поэзии Ходасевича, о том же пишет он в другом стихотворении, созданном, как и в 1921 году:

Вон ту прозрачную, но прочную плеву  
Не прободать крылом остроугольным,  
Не выпорхнуть туда, за синеву,  
Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.

(«Ласточки»)

Есть у Ходасевича и нечто иное (не менее значительное), что отдаляет его от тютчевского чуткого и тревожного вслушивание в голоса бездны. Перечитаем Тютчева — «День и ночь», «Песок зыбучий по колени...», «О чем ты воешь, ветр ночной...», другие стихотворения. Трудно не заметить, какая грозная сила заключена в обнажившейся перед поэтом бездне «с своими страхами и мглами», в ночи, глядящей на него, «как зверь стоокий», в «страшных песнях» ночного ветра. Зов бездны резкой диссонирующей нотой вторгается в картину светлого дня, «друга человеков и богов», разрушая его гармонию,

---

<sup>68</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 151.

<sup>69</sup> Ходасевич В. Стихотворения. С. 388.

<sup>70</sup> Ходасевич В. О Тютчеве. С. 235.

<sup>71</sup> При этом В. Вейдле замечал, что тем самым стихи Ходасевича 1920-х годов «меняют и художественный ... смысл» пушкинской поэтики. См.: Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 151.

открывая шевелящийся под ним «древний хаос». У Ходасевича же унаследованный поэтический образ оборачивается чем-то противоположным: земной день оказывается у него прибежищем хаоса («кутерьма», «сумбур»), а бездна, угадываемая за «темно-лазурным» панцирем дня, — обителью духа («Ласточки»), сферой, куда стремится душа (первая и предпоследняя строфы «Дня»). В этой «навыоротной» интерпретации идущего от Тютчева образа дала знать о себе черта сознания человека двадцатого столетия, для которого гармония возможна лишь за пределами этого мира; для которого земной мир, «злой и лживый», полон хаоса — но это уже не тот страшный и величественный «древний хаос», что был у Тютчева. Поселившись в этом мире, он измельчал, он отводит душу в каждодневной бесовской «кутерьме», заслоняя от человека дыхание вечности.

И все-таки присутствие (пусть только предполагаемое) вечности, бездны за голубым сводом дневного мира очевидно и в «Дне», и в других стихотворениях «Тяжелой лиры». Причем часто ощущение жизни «на грани как бы двойного бытия» так захватывает поэта, что становится главной движущей силой в создании стихотворения, определяя его содержание и смысл («Покрова Майи потаенной...», «Большие флаги над эстрадой...», «Гляжу на грубые ремесла...», «Ни жить, ни петь почти не стоит...» и др.). Именно здесь определеннее всего дает знать о себе то новое качество поэзии Ходасевича, которое В.Вейдле назвал «земной духовностью “Тяжелой лиры”»<sup>72</sup>. Присутствие бездны, т.е. духовные горизонты бытия поэт распознает нередко не вопреки (как в «Дне») грубой материальности окружающего мира, но в самом этом мире, погружаясь в него. В «Тяжелой лире» можно разглядеть иные измерения жизни, не только всматриваясь в глаза любимой, где «светлый космос возникает / Под зыбким пологом ресниц», но и проникая в самую прозаичную вещественность мира:

Ни жить, ни петь почти не стоит:  
В непрочной грубости живем.  
Портной тачает, плотник строит:  
Швы расползутся, рухнет дом.

И лишь порой сквозь это тленье  
Вдруг умиленно слышу я  
В нем заключенное биенье  
Совсем иного бытия.

(«Ни жить, ни петь почти не стоит...»)

Это неизменная «раздвоенность» поэтического сознания на-поминает об истоках творчества Ходасевича, о том, что опыт Тютчева, Фета (здесь неизбежно возникает и имя Баратынского) был воспринят им через философию и художественные открытия символизма, влияние которого он испытал еще в самом начале своего пути в литературе. Отсюда — прозрение в глубины духовного бытия сквозь толщу материального мира — то, что Вяч. Иванов определял формулой «a realibus ad realiora», т.е. «от внешней реальности к реальности высшей». Отсюда, видимо, и новое осмысление сути «покрова» и «бездны» в воссоздаваемом поэтическом мире, где (в отличие от тютчевского грозного «древнего хаоса») сквозь «покров» окружающего мира проглядывает «светлый космос», та самая высшая реальность, которая позволяет поэту увидеть и открыть в мишуре суетного дня «цветочный мир, цветочный путь», в далеком парусе рыбачьей лодки — ангельское

---

<sup>72</sup> Там же. С. 153.



«розовоперое крыло» (образ, не раз возникающий у Ходасевича).

Отсюда и фигура поэта — Орфея, проникающего взором в суть вещей, открывающего запредельные миры в обыденной реальности. Не случайно именно этот образ оказывается в основе стихотворения «Баллада», завершающего книгу Ходасевича «Тяжелая лира». Характерное совпадение — подытоживая пройденный в «Тяжелой лире» путь осмысления и поэтического воссоздания «двойного бытия» (ведь книга стихов была для поэта не чем иным, как этапом жизни <sup>73</sup>), стихотворение это протягивает преемственные линии к другому произведению Ходасевича, завершающему следующую его книгу («Европейская ночь»), следующий этап жизни — к «Звездам». Начинается оно, как и «Звезды», картиной, подчеркивающей убогость и тесноту земного мира, в котором живет поэт:

Сижу, освещаемый сверху,  
Я в комнате круглой моей.  
Смотрю в штукатурное небо  
На солнце в шестнадцать свечей.

Приглядимся, как самой сутью построения образа эти подробности быта, оказывающиеся жалкой имитацией большого Божьего мира (неба, солнца), совпадают с образами сомнительных «звезд» из казино в стихотворении 1925 года. Вот когда обратился Ходасевич к возможностям пародии, которые позднее так развернуто использовал в «Звездах». Картина эта дополняется поэтической зарисовкой, сделанной как бы вскользь, на «полях» изображаемого и подчеркивающей прозаичность и тесноту материального мира, в котором живет поэт: «Часы с металлическим шумом / В жилетном кармане идут». Однако, в отличие от «Звезд», в «Балладе» пародийное начало (вместе с сопутствующими ему поэтическими деталями) не получает дальнейшего развития, не становится главной движущей силой в создании стихотворения. Напротив, в дальнейшем своем движении поэтическая мысль открыто отталкивается от содержательной (а, стало быть, и художественной) сути первых четырех строф, говорящих об убогости реальной жизни, — и развертывает противопоставленную этому «низкому» началу картину, утверждающую сверхъестественную силу искусства, способного раздвинуть пределы земного мира и открыть — сквозь него — безмерные просторы духовного бытия. Поэт — герой стихотворения — начинает «стихами / С собой говорить в забытьи»:

Бессвязные, страстные речи!  
Нельзя в них понять ничего,  
Но звуки правдивее смысла,  
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка  
Вплетается в пенье мое,  
И узкое, узкое, узкое  
Пронзает меня лезвие.

Я сам над собой вырастаю,  
Над мертвым встаю бытием,

---

<sup>73</sup> См.: Богомолов Н.А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 9-10.

Стопами в подземное пламя,  
В текучие звезды челом.

Развернутое в этих — и в последующих — строфах поэтическое «действие» рождено на почве национальной литературной традиции и имеет дальние и ближние истоки. Очевидны здесь прямые параллели с пушкинским «Пророком» — в этом особенно убеждает дальнейшее движение стихотворения, где поэт проникает в суть вещей «глазами, быть может, змеи», где «кто-то тяжелую лиру» ему «в руки сквозь ветер дает».

Ясно, однако, что пушкинские образы пришли к Ходасевичу, преобразованные опытом русского символизма. Движение поэтических образов, противостоящих земному, «низкому», предметному миру в первых четырех строфах «Баллады», открыто и последовательно демонстрирует теургическую силу искусства (одна из излюбленных идей младших символистов), которое обладает магической властью проникать сквозь реальность существования в сокровенную суть бытия, для которого окружающий вещественный мир, по словам Ф.Сологуба, — «только окно в бесконечность»<sup>74</sup>.

Здесь — и вера в беспредельную мощь, бездонность Слова, («слово сильнее всего»); и волшебство музыкальной стихии, которая «правдивее смысла», которая, вплетаясь в пень поэта, «узким ... лезвием» пронзает его существо, неузнаваемо преобразая его — или, по крайней мере, своим звучанием сопровождает роковой удар «лезвия» (вот подлинно символистская интерпретация пушкинского образа меча, рассекшего грудь пророка). Обратим, кстати, внимание, как особая роль музыкальной стихии подчеркнута всей художественной структурой строфы: и «сбоем» ритма первой и третьей строк, звучание которых на один такт дольше, чем в других строфах; и подчеркивающим этот перебив ритмики троекратным повторением слов, отзывающихся друг в друге полной многозначительного смысла аллитерацией («музыка» — «узкое»); и, наконец, сквозной рифмовкой всех четырех строк, чего нет в других строфах. Именно после этой строфы, выбивающейся из общего строя стихотворения, начинается преобразование поэта в пророка, вырастающего из тесных пределов «мертвого ... бытия» и объемлющего душою всю бескрайность бытия духовного: от «подземного пламени» до «текучих звезд». Заметим — уже здесь возникает у Ходасевича образ звезд, но он чужд тому пародийному принижению, которому подвергает его поэт в первой, «земной» части «Звезд». Напротив, здесь он поле» традиционно высокого смысла (близкого к заключительным строкам «Звезд»), символической глубины, воплощая беспредельность духовного бытия. То же открывается и в других стихотворениях «Тяжелой лиры» («Перешагни, перескочи...», «Смотрю в окно — и презираю...», «Горит звезда, дрожит эфир...»; «Старым снам затерян сонник...» и др.). В «Балладе» же символический смысл образа звезд прорисован еще отчетливее — здесь он подчеркнута противопоставлен картине каждодневного земного существования (в первой строфе стихотворения): если в начале «Баллады» поэта освещает с «высот» «штукатурного неба... солнце в шестнадцать свечей», то ближе к концу стихотворения преобразованный поэт-пророк вырастает «в текучие звезды челом». Это противостояние образов естественно приводит — в последней строфе — к прямому отвержению убогой бытовой стороны жизни и к возникновению на фоне безмерных просторов бытия — фигуры Орфея, певца и пророка:

И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей:  
На гладкие черные скалы  
Стопы опирает — Орфей.

---

<sup>74</sup> Русская мысль. 1915. № 12. С. 41.

Стоит все же оговориться, что эта картина торжества духа, этот прорыв к «бездне» духовности сквозь «покров» материального мира, осуществленный магической силою искусства, становится возможным в стихотворении — как это ни парадоксально — во многом благодаря именно приметам окружающей реальности. Ведь как раз они, подробности каждодневного убогого существования поэта — героя стихотворения — оказываются той основой, от которой отталкивается поэтическая мысль, чтобы обрести сверхъестественную силу преобразования человека и мира вокруг него, — и к которой снова возвращается, чтобы отвергнуть ее. Проза земной жизни остается и в «Балладе» — где с особенной силой утверждается присутствие духовного начала в мире — одним из необходимых полюсов распахнутого поэтического космоса, условием внутреннего развития стихотворения, его лирического взлета.

Итак, взаимодействие души и мира, которое в поэзии Ходасевича часто оборачивается противоборством, не приводит в «Тяжелой лире» к окончательному торжеству одного начала над другим. Там, где создаваемая поэтическая картина вроде бы поглощена реалиями предметного мира, все же угадывается присутствие бытийственной «бездны» («День»). Там же, где прямо утверждается всемогущество духа, его магическая власть проявляет себя в реальном мире, преодолевая его («Баллада»), Противоречивый союз двух начал, столь характерный вообще для сознания человека XX века <sup>75</sup>, воцарился в поэзии Ходасевича, обогащенный опытом поэзии века минувшего и уроками символизма с его устремленностью к «высшей реальности», открывающейся за тесными пределами материального мира. Впрочем, испытав еще в самом начале своего пути в поэзии влияние культуры символизма, сохранив верность некоторым его заветам, Ходасевич все же в полной мере символистом не стал, отстояв и здесь независимость позиции. Да, он «защитился от символизма Пушкиным», как метко заметил В.Вейдле <sup>76</sup>, — но здесь стоит оговориться, что и символизм был для него в определенной мере связан если не прямо с Пушкиным, то шире — с классической традицией, с «золотым веком» русской литературы, был осознан им как продолжение традиции высокой духовности в условиях новой исторической и поэтической эпохи <sup>77</sup>. Сохранив в своем поэтическом «багаже» опыт символизма, Ходасевич остался при этом верен пушкинскому слову с его ясностью, чистотой, предметностью; среди его верховных критериев в поэзии неизменно были пушкинские целомудренность в выражении чувства и строгая сила стиха.

Было и иное у Ходасевича — и обращаясь опять к тем стихотворениям «Тяжелой лиры», где духовные пространства открываются не в противоборстве с материальным миром, не в прорыве сквозь него, а в нем самом, живут в подробностях окружающей реальности, вспомним о другом опыте поэзии начала века. Конечно, в таких стихотворениях, как «Улика», «Покрова Майи потаенной...», «Гляжу на грубые ремесла...» и других (об этом шла уже речь) дала знать о себе жажда постижения «иного бытия». Но чтобы проникнуть в это духовное «иное бытие», поэт в данном случае не погружается в свое лирическое «я» (а ведь такой путь для Ходасевича был тоже открыт: об этом идет речь и в «Балладе», об этом прямо говорится в «Большие флаги над эстрадой...»), а выходит во внешний, реальный мир:

#### Покрова Майи потаенной

---

<sup>75</sup> См.: Долгополов Л.К. На рубеже веков. Л., 1977. С. 116-132.

<sup>76</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. С. 45.

<sup>77</sup> См.: Бочаров С. Ходасевич. С. 193-194.

Не приподнять моей руке,  
Но чуден мир, отображенный  
В твоём расширенном зрачке.

Там в непостижном сочетаньи  
Любовь и улица даны:  
Огня эфирное пыланье  
И просто — таянье весны.

Там светлый космос возникает  
Под зыбким пологом ресниц,  
Он кружится и расцветает  
Звездой велосипедных спиц.

В этом выходе поэта во внешний мир, в простоте и четкости жизненных впечатлений, в скорее живописной, чем музыкальной природе поэтического воссоздания мира угадываются признаки уже постсимволистского сознания. Ходасевич всегда крайне скептически высказывался об акмеизме, который, по его мнению, «был лишь ответвлением символизма, с которым имел претензию бороться»<sup>78</sup> (что было одной из его наиболее мягких характеристик этой поэтической школы). Тем не менее, в стихотворениях и «Тяжелой лиры», и «Европейской ночи» очевидны приметы этого нового поворота русской поэзии к «прекрасной ясности». Откровенное внимание к объективной реальности, живописная основа поэтического воссоздания мира бросаются в глаза, как мы помним, в «Звездах» — но пришел к этому Ходасевич гораздо раньше, еще до «Тяжелой лиры». Да, ощущение «двойного бытия», прозрение «там» сквозь «здесь» или в самом этом «здесь» неизменно жило в поэзии Ходасевича — так давала знать о себе верность заветам символизма. Но стремление к «иному бытию» было воспринято и сохранено им как тема, завещанная символизмом<sup>79</sup>, — в стихотворстве же своем он пошел дальше. Даже «Баллада» — самое, вроде бы, «символистское» стихотворение «Тяжелой лиры», кажется блистательно написанным на тему символизма произведением поэта уже иного типа. То же — и в других стихотворениях этой книги. Перечитывая только что процитированное стихотворение «Покрова Майи потаенной...», видишь четкость, определенность рисунка внутреннего и внешнего мира, изображенного поэтом, преобладание предметного значения слов (часто — будничного обихода), зрительных образов, видишь строгость, скупость стиховых средств. Но весь этот «арсенал» новой, постсимволистской поэзии, соединяясь со внестиховой основой стихотворения, где живет чувство присутствия бездонных духовных пространств в описываемой реальности, рождает иное (в потенциях своих — более глубокое) художественное целое, нежели то, которое могло бы быть сведено просто к акмеизму. Это становится все яснее в дальнейшем — на пути поэта к «Звездам».

Дальнейший путь — путь «Европейской ночи» — был связан с поэтическим освоением нового, трагического духовного опыта, обретённого поэтом в 1920-е годы. Жизненной основой этого духовного опыта, истоком новых поэтических рубежей стали, конечно, исторические потрясения, переломившие судьбу России и его, Ходасевича, судьбу — революция, Гражданская война, эмиграция. Не случайны слова В. Вейдле о том, что как поэт Ходасевич «выношен войною и рожден в дни революции»<sup>80</sup>. Становление поэта началось

---

<sup>78</sup> Ходасевич В. Кризис поэзии // Колеблемый треножник. С. 594.

<sup>79</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. С. 45

<sup>80</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 160.

раньше, в предыдущих книгах — «Путем зерна» и «Тяжелая лира» — где очевидно стало появление сложившегося мастера. Последняя же книга стала не просто следующей ступенью творческого подъема, — она означала выход к новой поэзии, открытия которой были глубоко и тяжело пережиты автором как часть (быть может, главная) его жизненной катастрофы и духовного ее преодоления.

Резкая перемена, произошедшая в поэзии Ходасевича, принципиальная ее новизна, поразившая современников и отмеченная критиками <sup>81</sup>, не была, разумеется, чисто «внешним» обретением, не ограничивалась лишь сферой мастерства, но заключала в себе естественный в своей радикальности поворот поэтического сознания, воплощенный на всех уровнях творчества — от «поверхности» стиха до духовных его оснований. Особенно наглядно это видишь, вглядываясь в пространства «Европейской ночи» с поэтической вершины «Звезд». Действительно, практически все сколько-нибудь заметные приметы новизны, встречающиеся в стихотворениях последней книги Ходасевича, находят свое воплощение в «Звездах». Резко изменившаяся тональность поэзии, судорожный, отрывистый ритм стиха, откровенность яростных эпитетов — эти жесткие черты новой поэтики Ходасевича, отмеченные критикой <sup>82</sup>, в полной мере, как мы помним, дают знать о себе в первой, «земной» части «Звезд». Всматриваясь в тесноту и темноту прокуренного зальчика грошовой казино — пародия на земное наше обиталище — мы замечаем, что тот же мрак и теснота царят и в других стихотворениях последней книги поэта (что отчасти отозвалось в ее названии), что все здесь происходит» как сказано в «Окнах во двор»: «Всегда в тесноте и всегда в темноте, / В такой темноте и в такой тесноте!» Читая у В. Вейдле об «омерзительно вещественном» мире «Европейской ночи» <sup>83</sup>, невольно вспоминаешь «сгустки жировые» пляшущей «звезды».

Вещественность поэтического мира «Европейской ночи» проявляется и не столь прямо, уходя в глубь стиха, воплощаясь не просто в содержании образа, а в самих принципах его построения, во взаимодействии души и мира в пределах образа (что опять возвращает нас к «Звездам»). Приводившиеся уже ранее слова В. Вейдле о происходящем в «Европейской ночи» углублении противостояния души и мира аргументируются стихотворениями, в которых критик увидел новую в поэзии Ходасевича устремленность из «своего» — в «чужое», т.е. не присущий ей прежде (в «Тяжелой лире») прорыв сквозь вещественное — к духовному, а переселение поэзии в «чужое» ради этого материального, объективного «чужого» (речь шла о таких стихотворениях, как «Соррентинские фотографии», «Джон Боттом», «Окна во двор», «Бедные рифмы» и другие). Однако противостояние души и мира, действительно резко обострившееся в стихотворениях Ходасевича 1920-1930-х годов, воплощается в «Европейской ночи» не только в сосредоточении поэзии в сфере «чужого», в усилившемся, подчеркнутом внимании к окружающей реальности. Порою то же самое чувство непоправимой разъятости души и мира выражено в прямо противоположном — в тяготении поэзии к сфере «своего», к лирическому «я», не находящему выхода в окружающий мир. В работе В. Вейдле упоминается стихотворение «Слепой» — критик утверждает, что оно не слишком отличается от стихов «Тяжелой лиры» <sup>84</sup>. Между тем, именно это стихотворение с особенной, подчеркнутой силой демонстрирует те черты нового поэтического мира, которые были немислимы в «Тяжелой лире»:

---

<sup>81</sup> См. названные работы В.Вейдле, С.Бочарова, Н.Богомолова.

<sup>82</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 154-155

<sup>83</sup> Там же. С. 155.

<sup>84</sup> Там же. С. 154.

Палкой щупая дорогу,  
Бродит наугад слепой,  
Осторожно ставит ногу  
И бормочет сам с собой.  
А на бельмах у слепого  
Целый мир отображен:  
Дом, лужок, забор, корова,  
Клочья неба голубого —  
Все, чего не видит он.

Невольно напрашиваются здесь сопоставления с упоминавшимся уже стихотворением «Тяжелой лиры» — «Покрова Майи потаенной...» В самом деле, приглядимся к этим стихотворениям — перед нами два образа, совпадающие в своей «отправной точке»: сотворение поэтического мира и там, и здесь происходит на крохотном «пространстве» человеческого глаза. Трудно, однако, не заметить, насколько противоположны эти образы, более того — как откровенно противостоят они друг другу. Если в стихотворении «Тяжелой лиры» в «расширенном зрачке» живет «непостижимое сочетание» мира духовного и внешнего, «любовь и улица», если «светлый космос» там «кружится и расцветает / Звездой велосипедных спиц» — то в стихотворении «Европейской ночи» все подробности мира внешнего скользят по бельмам слепого, отражаясь в них, но не проникая в душу героя. Внутренний мир героя непроницаемой стеной отгорожен от мира внешнего, от «чужого», душа и мир здесь несоединимы, — этот смысл поэтического образа обнаруживает свою аллегорическую природу, стихотворение оказывается знаком новой черты художественного сознания — полной, окончательной разъятости души и мира. То же, в конечном счете, происходит и в другом стихотворении «Европейской ночи» — «Берлинское».

Да, и в «Тяжелой лире» речь идет о разделенности души и мира, и там поэт мог признаться: «Дневным сиянием объятый, / Один беззвездный вижу мрак...» Но там поэт все же утверждал возможность преодоления этой разделенности, за «темно-лазурной тюрьмой» земного небосвода там ощущалось дыхание бездны. И даже стихотворения, подобные только что процитированному («Смотрю в окно — и презираю...»); можно назвать еще в связи с этим и стихотворение «Ласточки»), которые, бесспорно, могут быть в определенной мере предтечей «Слепого», не отвергали окончательно возможности соединения с духовным сквозь толщу материального мира (или в нем самом), но ограничивали ее в основном («Смотрю в окно — и презираю...») пределами нравственного порядка.

В последней же книге поэта мир строится по иным законам. То, что в «Тяжелой лире» было крайностью, в «Европейской ночи» стало — нормой; то, что там звучало лишь намеком, здесь стало — реальностью. Пространство жизни расколото здесь до основания, мир и душа разобщены без надежды услышать друг друга, дисгармония, хаос воцарились в этом мире, лишенном души, и трагическое ожесточение проникло в душу, отсеченную мира. Отсюда — и тщательно выписанные подробности внешнего, «мертвого» мира («Берлинское», «Окна во двор», многие другие стихотворения); и все эти «серощетинистые собаки», «уродики, уродища, уроды», «клубки червей», «дома — как демоны», «опустошенные» существа с «песыми головами», вышедшие «на перекрестки тьмы», и т.п.

Отсюда — и неизменное внутреннее противоречие и противоборство между строгими законами пушкинской поэтики, исповедуемыми Ходасевичем, и заключенным в эти строгие и стройные рамки «диким голосом катастроф», «железным скрежетом какофонических миров». Поверяя пушкинской гармонией дисгармоничность современного мира, Ходасевич и стремился совладать классическим метром с разразившимся вокруг и воссоздаваемым в стихах хаосом, и неизбежно подвергал характерным деформациям саму поэтику —

расширением лексики, выламыванием строки, ужесточением ритма и т.д., — сохраняя и верность эпохе, и приверженность классическим заветам.

Отсюда — и характерные перемены в осознании места поэта в этом мире. Мы помним, как Ходасевич писал об этом в «Балладе» в 1921 году: Орфей, пророк, гигантской фигурой вставший над мертвым бытием. Через несколько лет, в 1924-1925 гг. он пишет стихотворение, так и оставшееся среди неоконченных отрывков:

Великая вокруг меня пустыня,  
И я — великий в той пустыне постник.  
Взойдет ли день — я шторы опускаю,  
Чтоб солнечные бесы на стенах  
Кинематограф свой не учиняли.  
Настанет ночь — поддельным, слабым светом  
Я разгоняю мрак и в круге лампы  
Сгибаю спину и скриплю пером, —  
А звезды без меня своей дорогой  
Пускай идут.

Сравним — как противоположен созданный здесь образ поэта герою «Баллады». Кажется, что предстающая здесь картина есть не что иное, как развернутые в своей внутренней логике две первые строфы «Баллады» (с «штукатурным небом» и «солнцем в шестнадцать свечей»), от которых отталкивался тогда поэт и которые отвергал в утверждении образа художника-пророка. Орфей — и постник; «бессвязные, страстные речи», музыка, вложенная «кем-то» в руки тяжелая лира — и согбенная спина, скрипящее перо; безмерный мир, озаряемый и «текучими звездами», и «подземным пламенем» — и опущенные шторы, мрак, круг лампы. Если прежде магической власти поэта-теурга покорялся окружающий мир, если «несчастные вещи» покорно внимали его «пению дикому», если, подчиняясь его воле, все вокруг начинало идти в «плавном, вращательном танце», и ветер охватывал этот мир с исчезнувшими вдруг перегородками, — то теперь поэт-постник, великий в своем смирении, не обладает той властью над миром, но напротив, оберегает свой маленький мирок от вторжения внешних стихий: «...я засов тяжелый / Кладу на дверь, чтоб ветер революций / Не разметал моих листов заветных».

По-новому, иначе осмыслен здесь и образ звезд, проходящий через все творчество Ходасевича, — и какой горький смысл заключен в этом новом прочтении образа. Вспомним, как менялось понимание его поэтом. В «Балладе» перед нами «текучие звезды», символизирующие беспредельность духовного бытия, сиянием своим озаряющие внутренний мир поэта-пророка. В «Звездах» — противостояние, взаимоотрицание образов высоких звезд, горящих в первозданном Божьем мире, и пародийно отражающих их образов земных «звезд», отплясывающих на сцене грошového казино; взаимоотрицание, не отвергающее, а подразумевающее сияние высоких звезд — символ света духовного в воссоздаваемом поэтическом мире. И вот, наконец, здесь, в стихотворении, созданном в те же примерно годы, когда были написаны и «Звезды», — поэт просто отвергает свет звезд во всей его символической многозначности, отстраняет его от себя, предпочитая ему «поддельный, слабый свет» лампы: «А звезды без меня своей дорогой / Пускай идут». Трагический смысл открывается в этом внутреннем движении образа поэта: от Орфея с челом, озаренным «текучими звездами», — к фигуре изнемогающего Орфея, у которого вырывается признание в тяжести взятого на себя бремени верности звездам, воплощающим сияние духа: «Не легкий труд, о Боже правый...»; и, наконец, — усталый жест отстранения: «...своей дорогой / Пускай идут».

Эта тяжкая метаморфоза художнической позиции, за которой стоял, конечно, духовный

опыт, обретенный в последние не означала, однако, ухода из поэзии Ходасевича чувства «двойного бытия». При всей многозначительности появления такого – пусть и неоконченного стихотворения, как «Великая вокруг меня пустыня...», не случаен, конечно, выбор поэта, завершившего последнюю свою книгу именно «Звездами», где живет и утверждается, несмотря на всю грубую мощь обездушенного мира, осознание бытия в двух его измерениях. В этом смысле «Европейская ночь» воспринимается под знаком «Звезд» — даже там, где прямо говорится о непоправимости отторжения души от мира, о непреодолимости пропасти между ними (как это было в «Слепом», в «Берлинском», в «Окнах во двор», во многих других стихотворениях). Ведь и в каждом из этих стихотворений, и в их взаимодействии в книге (а книга стихов — напомним снова — была для поэта не просто очередным сборником, а частью биографии, этапом жизни) торжествующая бездуховность мира и жизнь души, отстраненной от мира, осознаны как *трагедия*, а это уже говорит о духовной высоте самой позиции художника. Осознание трагедии бездуховности современного мира, тоска по свету вечности, сокрытому от человека громадами «омерзительно вещественного» земного дома, — становятся высоким духовным императивом в последней книге поэта.

И опять возникает здесь проблема традиции. Постсимволистский характер поэзии Ходасевича очевиден и в «Европейской ночи». Подчеркнутая предметность слова, раздельность переживания, отчетливо выписанные подробности внешнего и внутреннего мира, живописная природа поэтического образа (более того, — противостоящая какому-либо музыкальному началу) — все это вроде бы сближает Ходасевича с акмеистической школой. Но если у акмеистов выход во внешнюю жизнь с четкими очертаниями предметов, с определенностью и осознанностью обращения со словом, с конкретностью и внутренней завершенностью поэтического образа сопровождался сужением душевного мира, если художественное равновесие в стихах последователей этой школы достигалось «добровольным ограничением задач искусства: не победой формы над хаосом, а сознательным изгнанием хаоса», когда «все воплощено, оттого что удалено невоплотимое, все выражено до конца, потому что отказались от невыразимого»<sup>85</sup>, — то в поэзии Ходасевича происходит нечто иное. Не «изгнание хаоса», а неотступное внимание к нему, яростное противоборство с ним оружием классического стиха; не «отказ от невыразимого», а мечта и тоска о нем вот что живет в стихах Ходасевича, в том числе и в последней его книге. Ощущение «бездны» за «покровом» материального мира, осознание данного постичь человеку или трагически сокрытого от него присутствия иного бытия в окружающей реальности — эту символистскую тему Ходасевич последовательно воплощал иными поэтическими средствами. И хотя в поэзии его не произошло — и не могло произойти — лирического взлета к той, взятой некогда символизмом, высоте в выражении невыразимого, — стихи его говорили о сложности, многозначности современного мира и о трагическом пути души в нем. Быть может, пользуясь категориями истории культуры, это можно было бы назвать тоской по символизму. Во всяком случае, перефразируя известное высказывание В. Вейдле, можно сказать, что от акмеизма с его сужением духовных горизонтов Ходасевич защитился символизмом — и, наверно, опять Пушкиным. Ему не пришлось преодолевать ни символизма, ни акмеизма, так как ни к одному из этих берегов (хотя символистский берег был для него неизмеримо выше) он никогда не примыкал безраздельно — но и не был чужд им.

Непримиримо сражаясь с хаосом воссоздаваемого мира классическим стихом, Ходасевич (как уже говорилось) неизбежно подвергал деформациям сам стиховой строй, воспринятый им из «золотого века» русской поэзии. Поэтому, читая в его «Петербурге» известные строки: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку» (о которых В. Вейдле замечал, что «в

---

<sup>85</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 132.



четыре строчках дана здесь очень содержательная поэтика»<sup>86</sup>), оговоримся, что не совсем классической была эта роза. И дело здесь и только в участии прозы или в «вывихнутости» строки. Порою поисках средств поэтического выражения, адекватных искаженной, изуродованной реальности, Ходасевич прибегает к «низкой», жесткой лексике (примеры эти уже приводились; достаточно прочитать стихотворение «Нет, не найду сегодня пищи я...»); ряде стихотворений (таких как «С берлинской улицы...», «Дачное», отчасти «День», «Берлинское» и др.) этот ревностный хранитель классической традиции обращается к поэтическим возможностям сюрреализма. Да, в основном своем течении поэзии Ходасевича в 1920-1930-е годы развивалась в верности традициям классического стиха и в эстетических пределах постсимволизма — в частности, того поэтического типа, который был назван В. Вейдле (понимавшим это достаточно широко и не сводившим к акмеизму) поэтикой»<sup>87</sup>. Но, сознавая это, не забудем, что часто эстетическая позиция Ходасевича была радикальнее принципов «петербургской поэтики» с ее устремленностью к строгости, целомудрию поэтического слова, а порою и не вмещалась в ее пределы, выламывалась из них.

В том и заключалась современность поэзии Ходасевича, что, сохраняя верность пушкинскому, классическому стиху как неизменному творческому и нравственному критерию, он сумел вобрать в глубь этого стиха, выразить в пределах этой, отчеканенной временем, но не потерявшей гибкости и способности к обновлению, поэтической формы всю фантазмагоричность и весь трагизм эпохи. Это — в судорожных, рваных ритмах поздней его поэзии; это — в нагнетании жесткой лексики, в прозаизмах, в уходе поэзии в «низкие» сферы жизни; это — и в остро и непримиримо воспринятой драме разобщенности души с миром. Порою, как видим, проявлялось это и за пределами классической традиции. Крайне мало мы найдем у Ходасевича реалий современной жизни — и не в них дело. В стихах своих он писал не об эпохе, — но эпохой: сам дух времени жил в тональности, в напряженности «вневременных» образов, в мучительных исканиях его поэзии. В этом — и революция, и Россия, и эмиграция. Поэтому, вспоминая слова Ходасевича о том, что если литературе зарубежья грозит конец, то это потому, что «в своей глубокой внутренней сущности она оказалась *недостаточно* эмигрантской»<sup>88</sup>, — вспомним о том, что как раз его поэзия смогла стать подлинно эмигрантской в том смысле, что она выразила в глубине стиха, в ритмах и звучании его, в непосредственном переживании всю безысходность и боль эмиграции. И при этом — по совершенству мастерства, по глубине обращения к вечным проблемам бытия, да и по захватывающей силе в выражении той самой эмигрантской боли поэзия Ходасевича стала достоянием всей национальной культуры.

В нелегкой своей жизни Ходасевич имел три спасительные нравственных прибежища: Россию, культуру и веру. Размышляя о последнем, вспомним еще раз и завершающие строки «Звезд»: в горькую минуту отчаяния поэт обращается к Богу. Эта духовная основа творчества присутствует у Ходасевича неизменно, почти никогда не выражаясь прямо, в слове. «Природа искусства религиозная, ибо оно, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру, к устройству мира, к Богу... Оно автономно — и в этом его смиренная гордость перед религией. Подобие молитвы все же не есть молитва»<sup>89</sup>. Без понимания этого духовного истока поэзии Ходасевича как «выраженного отношения к миру» не осознать до конца всего смысла и всего драматизма взаимоотношений души и мира в его произведениях. Как не понять и всей нравственной высоты образа звезд, соединяющих своим сиянием

---

<sup>86</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 157.

<sup>87</sup> Вейдле В. Петербургская поэтика // О поэтах и поэзии. С. 102-126.

<sup>88</sup> Ходасевич В. Литература в изгнании. С. 468.

<sup>89</sup> Ходасевич В. О форме и содержании. С. 593.

человека с вечностью: «Смотрит серый, вековечный / Купол храма в купол звезд».

Что же касается России и культуры, то два эти духовных ориентира в годы эмиграции слились для поэта воедино. Верность России и неотрывность от нее означали для него верность национальной культуре, сохранение ее и развитие. В одном из стихотворений, обратившись к родовым своим — русским и польским — истокам, Ходасевич сам сказал об этом:

России — пасынок, а Польше —  
Не знаю сам, кто Польше я.  
Но: восемь томиков, не больше, —  
И в них вся родина моя.

Вам — под ярмо ль подставить выю,  
Иль жить в изгнании, в тоске.  
А я с собой свою Россию  
В дорожном уношу мешке.

Вам нужен прах отчизны грубый,  
А я где б ни был — шепчут мне  
Арапские святые губы  
О небывалой стороне.

\* \* \*

Любопытно, что упрек, который предъявил в своей статье Г.Иванов В.Ходасевичу («...можно быть первоклассным мастером и — остаться второстепенным поэтом»), практически точно повторяет смысл другого отзыва, написанного еще в 1916 году — отзыва В.Ходасевича на вторую книгу стихов Г. Иванова «Вереск». Ходасевич писал тогда: «У Георгия Иванова, кажется, не пропадает даром ни одна буква; каждый стих, каждый слог обдуман и обработан. И все это с большим вкусом приправлено где аллитерацией, где неслышанной рифмой, где кокетливо-небрежным ассонансом: куда что идет, где что к месту — это все Георгий Иванов знает отлично ... Г.Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно, только этого и надо ему пожелать»<sup>90</sup>.

Катастрофа произошла — революция, утрата прежних устоев жизни, эмиграция. Поэзия Г.Иванова в 1920-1930-е годы не просто обретает иную тональность, в ней открывается новая, отсутствовавшая прежде, духовная глубина — глубина отчаяния. Известны слова Г.Адамовича о «сгоревшем, перегоревшем сердце», живущем в стихотворениях Г.Иванова той поры<sup>91</sup>. Здесь — в сборниках «Розы» (1931) и «Отплытие на остров Цитеру» (1937)— возникает незнакомый ранее читателю (хотя определенные предпосылки к тому были<sup>92</sup>) Г.Иванов — не мастер изысканных стихотворных «вещиц», а

---

<sup>90</sup> Ходасевич В. О новых стихах // Колеблемый треножник. С. 512.

<sup>91</sup> Последние новости. 1931. 22 октября.

<sup>92</sup> См.: Вейдле В. Георгий Иванов // Континент. 1977. № 11. С. 372; Богомолов Н.А. Талант двойного зренья// Георгий Иванов. М., 1989. С. 512.

поэт с неизменно трагическим взглядом на мир. И если у Ходасевича чувство трагизма эпохи воплощено в самом движении стиха, в деформации воссоздаваемого поэтического мира, в разобщенности его с душой человеческой, — то в стихотворениях Г.Иванова тех лет это же чувство часто выражено более прямо, в открытой лирической исповеди героя. Порою свет отчаяния, живущий в стихотворениях Г.Иванова, мягок и традиционно «поэтичен», лирическая исповедь облечена в элегические тона:

Злой и грустной полоской рассвета.  
Угольком в догоревшей золе,  
Журавлем перелетным на этой  
Злой и грустной земле...

Даже больше — кому это надо —  
Просиять сквозь холодную тьму...  
И деревья пустынного сада  
Широко шелестят: «Никому».

Трудно не заметить, в каком разительном контрасте находится эта поэтическая миниатюра (далеко не случайная у Г.Иванова тех лет) с тем, что открывалось в «Европейской ночи» Ходасевича. Образы (чуть ли не в каждой строке стихотворения), словно бы «в целостности» перенесенные из узаконенного давней традицией поэтического «арсенала» — и исковерканный, расколотый, обездушенный мир «Европейской ночи». Интонация тихой грусти (это тоже — из традиции), слышимой в шелесте «деревьев пустынного сада» — и «железный скрежет какофонических миров» у Ходасевича. Слияние души с миром, ставшее главной созидательной силой в стихотворении Г.Иванова, определившее природу составляющих его поэтических образов, — и разобщенность, противостояние этих двух начал в стихотворениях «Европейской ночи». Каждой своей подробностью поэтические миры, создаваемые двумя изгнанниками, вроде бы противостоят друг другу. Стоит, кстати, обратить внимание и на такую подробность — обостренный лиризм в стихотворении Г.Иванова подчеркнут и самим строем поэтической речи в первой строфе. Приглядемся к ней — синтаксис ее неполон, усечен, фраза лишена естественного начала, мысль выхвачена как бы на взлете, на середине своего развития. (Жизни человеческой осталось быть лишь) «злой и грустной полоской рассвета...» и т.д. — вот эта мысль в примерном ее развороте. Неполная высказанность поэтического размышления, его «свернутость», фрагментарность, когда ясно подразумеваемые моменты своеобразно опущены — все это придает строке облик торопливой, сиюминутной записи «для себя», создает интонацию того самого «лирического дневника», к которому (ориентируясь и на опыт Г.Иванова) призывал Г.Адамович в поисках «окончательного» поэтического слова. Обращаю на это внимание потому, что такая особенность поэтического «письма», создающая интонацию «лирического дневника», не случайна у Г.Иванова, она встречается в целом ряде других его стихотворений тех лет — мы убедимся в этом, перечитывая «Синий вечер, тихий ветер...», «Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья...», «Синеватое облако...» и другие стихотворения 1920-1930-х годов. И опять — очевидно, что эта поэтическая интонация чужда (за редкими исключениями типа «Перешагни, перескочи...», начатого еще в России и завершено в Берлине; или, с некоторой натяжкой, «Окон во двор», где фрагментарность поэтических зарисовок дана как прием) тому, что открывалось в стихотворениях Ходасевича, утверждавших — в основном — более отстраненный, «дистанцированный» взгляд на мир и на человека в нем.

---

И все же — это противостояние поэтических миров не было всепоглощающим, имело свои пределы. Прежде всего это давало знать о себе во внепоэтической основе творчества — в том трагическом взгляде на жизнь, который у Ходасевича оборачивался картинами страшного, непоправимого разрушения гармонии бытия, а у Г.Иванова — чувством полной безысходности, поселившимся в душе человеческой. Обратим внимание — ведь элегическая тихая грусть, озаряющая стихотворение Г.Иванова, оказывается лишь тонким, традиционно «поэтичным» флером, сквозь который в воссоздаваемой поэтом (и в целом ряде подробностей словно бы перенесенной из поэтического прошлого) картине бытия более или менее явно прорываются иные, немислимые прежде у Г.Иванова, действительно суровые и горькие образы. В первой строфе стихотворения это чувство горечи ощущается в настойчиво повторенном дважды эпитете «злой», добавляющем непривычно резкую ноту в пришедшие вроде бы из милого далека образы «грустной полоски рассвета» и «грустной земли». Во второй же строфе оно дает знать о себе уже не исподволь: все движение поэтической мысли, все содержание образов открыто говорят здесь о глубоком отчаянии, охватившем душу лирического героя, о ненужности, бесцельности земного существования. Стоит заметить и другое — все стихотворение строится на взаимодействии образов света и тьмы, и «холодная тьма» здесь явно одолевает свет.

Эта горькая нота отчаяния и безысходности, проникающая в традиционнейшие, казалось бы, поэтические картины, создаваемые Г.Ивановым, и разрушающая их предполагаемую элегически светлую тональность, звучит не раз в стихотворениях Г.Иванова 1920-1930-х годов — таких, скажем, как «Так тихо гаснул этот день. Едва...» или «Грустно, друг. Все слаще, все нежнее...» Одна и та же мысль с тяжелой неизбежностью повторяется в них: «Я не жду ни счастья, ни солнечного света», «надежды больше нет». Причем во втором из названных здесь стихотворений поэт прощаясь с надеждой, прощается и с былыми «романтическими», книжными представлениями об искусстве и жизни:

Это уж не романтизм. Какая  
Там Шотландия!<sup>93</sup> Взгляни: горит  
Между черных лип звезда большая  
И о смерти говорит.

Здесь уже не «унынья вздохи», не освященная традицией романтическая тоска, возможные у прежнего Г.Иванова, в прежнем мире, в котором, по словам его поэтического оппонента, «еще можно было беспечно играть в трагедию»<sup>94</sup>. Тот мир ушел, и трагедия перестала быть игрой.

Особенно очевидным это становится в другом ряду стихотворений Г.Иванова, созданных им в те же годы: «Хорошо, что нет Царя...», «Холодно бродить по свету...», «По улицам рассеянно мы бродим...», «Синеватое облако...» и других, где холодное отчаяние становится основой воссоздаваемого мира, исключая любые поэтические изыски и красоты. Словарь здесь скуп и лаконичен, синтаксис предельно экономен — перед нами нагая поэтическая речь:

---

<sup>93</sup> См. стих, из сборника «Сады» (1921) «Где отцветают розы, где горит...»: «Здесь, в черных зарослях, меж бледных плит / Твоей любви заветная могила. / Твоей любви, поэт, твоей тоски... / На кладбище, в Шотландии туманной...»// Иванов Георгий. Собр. соч.: ВЗг. Т. 1. М., 1994. С. 453.

<sup>94</sup> Ходасевич В. О Гумилеве// Страна и мир (Мюнхен). 1986. № 10. С. 108.

Хорошо, что нет Царя,  
Хорошо, что нет России.  
Хорошо, что Бога нет.

В этих стихотворениях уже ясно просматривается исток будущего нового взлета поэзии Г.Иванова в «Дневнике» и «Посмертном дневнике» с ее обнаженным трагизмом. И если в стихах 1940-1950-х годов даже отчаяние становится желанным приютом для измаявшейся души человеческой («За столько лет такого маянья...»), то путь к этому поэтическому признанию был начат в «Розах» и в «Отплытии на остров Цитеру», в таких стихотворениях, как упомянутое уже «Хорошо, что нет Царя...», где чувство полной безысходности рождает в человеке внутреннюю свободу — свободу отчаяния. Уже явственнее становится здесь и диалог с Ходасевичем. В полной мере к этому ряду стихотворений 1920-1930-х годов можно отнести сказанные о более позднем творчестве Г.Иванова слова В. Вейдле, заметившего, что Г.Иванов «свернул шею» своей прежней поэзии ради выхода к новому творчеству <sup>95</sup>. Осуществление этого воинственного верленовского рецепта — применительно к «поэтизму», красоты — началось раньше «Портрета без сходства», который имел в виду В.Вейдле; оно началось еще в «Розах», когда были написаны строки: «Холодно бродить по свету, / Холодной лежать в гробу...» или «По улицам рассеянно мы бродим, / На женщин смотрим и в кафе сидим. / Но настоящих слов мы не находим, / А приблизительных мы больше не хотим». Именно тогда в выражении чувства безысходности Г. Иванов обратился к прозаизмам, сила которых в его поэзии действительно даст знать о себе позднее. И, конечно, прав Вейдле, что это обращение к прозаизмам не могло бы произойти без внимания к поэтическому опыту Ходасевича <sup>96</sup>.

Здесь не миновать разговора о той степени близости приемов и мотивов некоторых стихотворений Г.Иванова и В.Ходасевича, которая позволяет говорить о прямых заимствованиях одного у другого; более того — которая вынудила и Вейдле, и самого Ходасевича обвинить Г.Иванова чуть ли не в плагиате (речь шла о стихотворении Г.Иванова «В глубине, на самом дне сознания...»), где достаточно прямо воспроизводились и поэтическая идея, и некоторые конкретные приемы из стихотворения Ходасевича «В заботах каждого дня...»). Написано об этом уже немало — и о самом факте заимствования, и о невозможности сведения его к проблеме плагиата <sup>97</sup>. Не повторяя уже сказанного, добавлю лишь одно — быть может, уместное здесь — наблюдение. Говоря о чувстве отчаяния, безысходности, объединяющем многие стихотворения Г.Иванова и Ходасевича 1920-1930-х годов, стоит обратить внимание и на явную перекличку мотивов в стихотворениях Г.Иванова «Теплый ветер веет с юга...» (1930) и В.Ходасевича «Было на улице полутемно...» (1922). В строках Г.Иванова — «Тот блажен, кто умирает, / Тот блажен, кто обречен. / В миг, когда он все теряет, / Все приобретает он» — ясно слышится написанное за восемь лет до этого Ходасевичем: «Счастлив, кто падает вниз головой: Мир для него хоть на миг — а иной». Очевидно, перед нами еще один пример цитатности Г.Иванова (ограниченной в данном случае заимствованием художественных идей, мотивов), повторившего мотив известного стихотворения Ходасевича в стремлении выразить ту же остроту трагического мироощущения, что жила и в поэзии старшего его современника.

Сближало двух поэтов и другое. Вернемся еще раз к стихотворению «Злой и грустной

---

<sup>95</sup> Вейдле В. Георгий Иванов. С. 364.

<sup>96</sup> Там же.

<sup>97</sup> См.: Ходасевич В. Отплытие на остров Цитеру // Колеблемый треножник. С. 606; Вейдле В. Георгий Иванов. С. 364; Богомолов Н.А. Талант двойного зренья. С. 520-521.

полоской рассвета...» — мы увидим, как естественно соединяются в нем поэтические традиции, живущие в поэзии Г.Иванова в те годы. Вся образность, говорящая о трагедии души человеческой, построена на внимании к объективной реальности, подробности которой, в свою очередь, оказываются приметами духовного существования героя. Это во многом объясняет и определенность рисунка внутреннего и внешнего мира, изображенного поэтом. На пространстве развертываемой здесь поэтической картины явно преобладают живописные, зрительные образы: полоска рассвета, уголек в золе, пустынный сад и т.д. Очевидна, стало быть, постсимволистская природа стихотворения, созданного во многом по «законам» петербургской поэтики. «Акмеистическое» прошлое дает знать о себе и в этом, и в других стихотворениях этого ряда: «Так тихо гаснул этот день. Едва...», «Грустно, друг. Все слаще, все нежнее...» — здесь и точность поэтического слова, и изобразительная его сила и изящество, здесь и красота, здесь идущие от стихов «Горницы», «Вереска», «Садов» (а если говорить об истоках — от М.Кузмина) приметы изысканного поэтического антуража.

Однако открывается здесь и иное. За подробностями земного мира, за изящной вязью изобразительных образов (а точнее — в них самих) явственно проступает глубина духовного бытия. В сущности, эти проявления «внешнего» мира оказываются здесь, в конечном счете, приметами жизни души, обретая символический, бытийственный смысл. Обратим внимание: даже в этих, близких еще к «Садам», стихотворениях, где новая поэзия только начинается, вырываясь за пределы давно обжитого и уже тесного пространства «гравюры запыленной», символическое значение изображаемого воплощено в образах света (и его антипода — тьмы) и звука — т.е. тех стихий, которые становятся неизменными ориентирами в новых поисках поэта. Душа человеческая предстает здесь средоточием света — от неизбежно горьких образов света угасающего: полоски рассвета, дотлевающего уголька, тихо гаснущего дня — до неподвластного ничему сияния («Просиять сквозь холодную тьму...»). Этот образ «сияния» будет настойчиво повторяться во многих стихотворениях Г.Иванова 1930-х годов, да и позднее, воплощая в себе и свет души человеческой, и то, высшее, дающее последнюю надежду, сияние, о котором в связи с поэзией Г.Иванова сказал Г.Адамович<sup>98</sup>. Символический смысл обретает в этих стихотворениях и звучащая стихия: тяжкий приговор человеку слышится в шелесте «деревьев пустынного сада», в «предсмертном шорохе» пожелтевшей листвы.

Уже здесь, в этих стихотворениях, становится ясно, что при всей верности «арсеналу» петербургской поэтики Г. Иванов в поисках поэтического воплощения жизненной и исторической катастрофы (которую он осознавал как глобальную катастрофу человека в этом мире) обратился к отвергаемым им прежде урокам символизма. В этом смысле путь, на который он ступил в «Розах» и «Отплытии на остров Цитеру», в наиболее общих своих чертах был достаточно близок пути Ходасевича в «Тяжелой лире» и «Европейской ночи». Более того, в своем обращении к возможностям символизма он часто оказывался гораздо радикальнее Ходасевича (который, как мы помним, всегда высоко ценил заветы символистской культуры и воспринял некоторые из них на своем трагическом пути к «Звездам»). Если в пору «Горницы» и «Вереска» стихотворения Г. Иванова часто бывали более акмеистическими, чем произведения лидеров этого течения, то теперь, в конце 1920-х и в 1930-е годы он создает целый ряд стихотворений безусловно символистских по своему инструментарию: «Это только синий ладан...», «В сумраке счастья неверного...», «Это месяц плывет по эфиру...», «Только всего — простодушный напев...», «Ни светлым именем богов...», «Душа человека. Такою...» и другие. Поэзия Г.Иванова здесь преобразуется неузнаваемо: земной, «внешний» мир уходит из нее, в ней раскрываются безмерные просторы души человеческой, обнимающие собой всю воссоздаваемую картину; изобразительные образы уступают теперь место иной стихии — музыке, которая становится одной из спасительных основ этого нового мира. То «невыразимое», «невоплотимое», от

---

<sup>98</sup> Адамович Г. Георгий Иванов // Новый журнал. 1958. № 52. С. 61-62.

которого в свое время отвернулась акмеистическая поэзия, становится здесь главной целью художественных устремлений:

Мир оплывает, как свеча,  
И пламя пальцы обжигает.  
Бессмертной музыкой звуча,  
Он ширится и погибает.  
И тьма — уже не тьма, а свет.  
И да — уже не да, а нет.

(«Ни светлым именем богов...»)

Не раз в этих поисках неуловимого «образцово» символистские мотивы решительно преобладают, создавая некую «надмирную» картину духовного бытия. И все же стихотворения эти одухотворены прежде всего чувством трагедии человека, мир которого вдруг обрушился и исчез — и он видит вокруг себя нечто «огромное, страшное, нежное, / Насквозь ледяное, навек безнадежное». Поэзия Г.Иванова обретает здесь простор, в нее приходит музыка, самым завораживающим звучанием своим рождающая надежду на спасение:

Падает песня в предвечную тьму,  
Падает мертвая скрипка за ней...

И, неподвластна уже никому,  
В тысячу раз тяжелей и нежней.  
Слаще и горестней в тысячу раз.  
Тысячью звезд, что на небе горит.  
Тысячью слез из растерянных глаз —  
Чудное эхо ее повторит.

(«Только всего — простодушный мотив...»)

Быть может, наиболее значительный итог этих новых поисков (под знаком Блока) открывается у Г.Иванова в тех стихотворениях, где преодолена всепоглощающая власть абстракций, где опыт символизма дает знать о себе в воссоздании картины земного мира и человека в нем. Некоторые из этих стихотворений уже упоминались здесь (такие как «Синеватое облако...», «Хорошо, что нет Царя...», — можно вспомнить и «Закроешь глаза на мгновенье...», и «Замело тебя, счастье, снегами...», и другие). Поэтическая речь здесь предельно проста, обнажена — отчаяние, охватившее душу человека, заставляет забыть о любых формальных ухищрениях. И в этом сурово и скупно выстроенном поэтическом мире символами становятся не только такие колоссальные понятия, как Россия<sup>99</sup>, но и самые простые слова и предметы (за которыми скрыто порою не менее объемное содержание):

Синеватое облако

---

<sup>99</sup> См.: Ермилова Е.В. Георгий Иванов// Литература русского зарубежья, 1920-1940. С. 235.

(Холодок у виска)  
Синеватое облако  
И еще облака...

И старинная яблоня  
(Может быть, подождать?)  
Простодушная яблоня  
Зацветает опять.

Все какое-то русское —  
(Улыбнись и нажми!)  
Это облако узкое,  
Словно лодка с детьми.

И особенно синяя  
(С первым боем часов...)  
Безнадежная линия  
Бесконечных лесов.

В этом, полном спокойного отчаяния, стихотворении (одном из самых известных у Г.Иванова) реальный, «объективный» мир ограничен пределами скобок — именно здесь, в скобках, решается судьба лирического героя, именно здесь мгновенными вспышками озаряется перед читателем сегодняшней, последний момент этой судьбы. Все, что осталось за скобками (облака, цветущая яблоня, синяя линия лесов) — символы прекрасного и невозвратимого прошлого. В сущности, трагический смысл стихотворения заключен уже в самом его построении. Здесь все «вывернуто наизнанку»: любовно перечисленные приметы «внешнего», земного мира оказываются лишь горьким напоминанием о катастрофе, символом потерянной родины, а единственная реальность — это внутренний монолог героя и «холодок у виска». В самом построении этого стихотворения, стало быть, заключен горький символический смысл: вся жизнь — наизнанку.

Быть может, это и была та самая «последняя» простота (насколько такая «простота» вообще возможна), к которой стремились, следуя призывам Г.Адамовича, поэты «парижской ноты». Заметим, однако, что за этой «простотой», как мы только что видели, стояло тонкое мастерство и немалое внимание к поэтической форме. Стоит вспомнить и о том, что этот выход к многозначности нагой поэтической речи, к символизму простых слов стал действительно прекрасным обретением в поэзии Г.Иванова, получившим окончательное развитие позднее, в 1940-1950-е годы — но он не был его открытием. Здесь опять дала знать о себе сила поэтической традиции. Ведь задолго до сборника «Розы» русская поэзия показала, какой глубокий и всеобщий символический смысл может быть заключен в самых простых словах: «Ночь, улица, фонарь, аптека...»

Итак, напряженный диалог, происходивший между Г.Ивановым и В.Ходасевичем, диалог, ставший заметной подробностью литературной жизни русского Парижа в конце 1920-х и в 1930-е годы и во многом воплотивший в себе реальное разделение поэтических сил в те годы («Перекресток», другие, близкие Ходасевичу, поэты — и «парижская нота») — этот диалог начинает звучать несколько иначе, как только в него включается сама поэзия. Тогда яснее становится, как объединяет этих — таких разных — художников трагический взгляд на мир и на человека в нем, острое осознание непоправимости катастрофы, расколовшей до основания жизнь каждого и мир в целом. Яснее становится и то, что двух поэтов сближает не только эта внестиховая основа творчества, что при всем очевидном различии творческих «почерков» и художнических устремлений оба они в своих поисках нового, отвечающего смыслу времени, слова оказались на перекрестии одних и тех же



поэтических традиций. И если у Ходасевича в 1920-е годы символизм оставался, как мы видели, одной из неизменных основ творчества, — то для правомерно акмеистической (времен «Горницы» и «Вереска») музы Г. Иванова опыт символизма оказался просто спасительно необходимым обретением той духовной глубины, без которой невозможно было бы воплотить в слове трагедию бытия. Восприняв заветы символизма, Г.Иванов вышел (в некоторых стихотворениях 1930-х годов, таких как «Синеватое облако...», «Замело тебя, счастье, снегами...» и т.д.— и особенно в 1940-1950-е годы) к новому, действительному взлету своей поэзии, где идущая от законов петербургской поэтики строгость и определенность поэтического слова естественно соединялась с трагической многомерностью образа. Именно на этом пути в поздних своих стихотворениях стал Г.Иванов все более сближаться с Ходасевичем, и, воплощая предельную степень человеческого отчаяния, пошел, по словам Вейдле, «дальше, чем Ходасевич... по пути Ходасевича, да и не по прямой линии его продолжил»<sup>100</sup>.

Так же относительна была и граница, разделяющая поэтов, близких Ходасевичу, и приверженцев «парижской ноты». Открывая, скажем, сборники В.Смоленского, неизменно тяготевшего к опыту Ходасевича, можно встретить в них и стихотворения, необычайно близкие — по звучащей в них открытой ноте и по намеренной скудости поэтических средств — тому, что делал в те же годы Г.Иванов и к чему призывал Г. Адамович:

Какое там искусство может быть,  
Когда так холодно и страшно жить.

Какие там стихи — к чему они,  
Когда, как свечи, потухают дни.

.....

Какое там бессмертие — пуста  
Над миром ледяная высота.

Последние две строки в этом стихотворении просто кажутся написанными пером Г.Иванова 1930-х годов. Этот пример представляется достаточно характерным именно потому, что стихотворение принадлежит поэту «школы Ходасевича», верному пушкинской традиции, поражавшему во многих своих произведениях (кроме всего прочего) отточенным мастерством. Точно так же можно вспомнить среди поэтов «парижской ноты» Б.Поплавского, чье мастерство и внимание к поэтической форме было несомненным. И если фигура Б.Поплавского, сохранявшего среди поэтов Монпарнаса самостоятельную позицию, может показаться не вполне убедительной в данном случае (напомню все же, что «парижская нота» не имела четкой эстетической программы и объединяла очень разных поэтов), то вспомним другого поэта, оставшегося в памяти читателей и критиков воплощением «ноты» — А.Штейгера. Этот талантливый мастер «дневниковой» поэзии, в чьих коротких, мимолетных лирических «записях» как бы и идет тот поиск «окончательного» слова, о котором говорил Г.Адамович, где вроде бы последовательно осуществляется отказ от «формальных ухищрений» — вдруг пишет «бессарабский» цикл стихотворений, где его «немного малокровная муза»<sup>101</sup> преобразуется, где исчезают мимолетность и «вечные вопросы», а возникают тщательно выписанные образы внешнего мира.

---

<sup>100</sup> Вейдле В. Георгий Иванов. С. 365.

<sup>101</sup> Марков В. О поэзии Георгия Иванова // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 84.

Более того — нередко у поэтов «парижской ноты» стремление к «последней простоте», становясь самоцелью (тогда как для Г.Иванова это было лишь средством для прорыва к новой поэтической высоте), давало обратный результат, оборачиваясь «манерностью и позой»<sup>102</sup>. Стоит вспомнить в связи с этим злую и небезосновательную реплику В.Маркова: «“Парижская нота” — примечание к Георгию Иванову»<sup>103</sup>.

Условность границы, разделявшей две поэтические «группы», заключалась, наконец, и в том, что в большинстве случаев, при всем различии эстетических позиций, приверженцев Ходасевича объединяла с поэтами «парижской ноты» ориентация на одни традиции. Постсимволистский характер произведений поэтов близких к Ходасевичу, — таких, как Г.Раевский, В. Смоленский, Б.Божнев, Ю.Мандельштам, Д.Кнут и другие — с их определенностью рисунка внутреннего и внешнего мира, зрительной природой образов, строгостью, точностью поэтического слова у многих из них естественно соединялся с символической глубиной воссоздаваемого мира (вспомним, например, знаменитые «Стансы» В.Смоленского). Петербургскую поэтику исповедовало и большинство приверженцев Г.Иванова, петербургское звучание «парижской ноты» было очевидным — как очевиден был и обедненный диапазон этого звучания в пределах «парижско-петербургской» поэтики<sup>104</sup>. Да, за одними вырисовывалась фигура Пушкина, другие искали опору в Лермонтове. Но это, в конечном счете, говорит и о том, что и те, и другие видели свою родословную в национальной классической традиции.

\* \* \*

Происходившее в основном под знаком классической традиции объединение поэтов русского зарубежья утверждало себя в противостоянии и полемическом диалоге с радикальными поэтическими течениями, не только громко заявлявшими о себе в России в 1920-е годы, но и повлиявшими на эстетический выбор части парижского поэтического цеха в начале 1920-х, на позицию пражской группы поэтов. Диалог традиции и авангарда шел в те же годы и в России. Порою это взаимодействие двух полюсов поэтического развития отражалось на творчестве поэтов, неизменно связанных с традицией, — но происходило это на разных берегах русской поэзии по-разному, и в этом тоже была своя закономерность.

Известно, каким последовательным и непримиримым противником футуризма — в его кубофутуристическом варианте — был В.Ходасевич. Достаточно сравнить его литературно-критические работы разных лет: «Игорь Северянин и футуризм» (1914), «Декольтированная лошадь» (1927), «О форме и содержании» (1933), чтобы убедиться в том, что позиция автора «Европейской ночи» в отношении футуризма в основных своих положениях практически не менялась. Возражая против осуществляемого футуризмом «резкого отделения формы от содержания»<sup>105</sup>, против «художественного варварства», с которым «футуристы ... провозгласили примат формы»<sup>106</sup>, Ходасевич особенно резко реагировал на рожденную футуризмом поэтическую заумь. Еще в 1910-е годы он писал о «нелепости» попыток создания заумного поэтического языка типа «дыр бул щыл», «ибо

---

<sup>102</sup> Бем А. Л. Письма о литературе. Прага, 1996. С. 317.

<sup>103</sup> Марков В. О поэзии Георгия Иванова. С. 85.

<sup>104</sup> Вейдле В. Петербургская поэтика. С. 125.

<sup>105</sup> Ходасевич В. Декольтированная лошадь // Возрождение. 1927. 1 сентября.

<sup>106</sup> Ходасевич В. О форме и содержании. С. 592.

такие слова не вызовут в нас никаких представлений; они не содержат в себе души слова — смысла»<sup>107</sup>. В эмиграции же, в конце 1920-х годов, его обращение к той же проблеме звучит уже как приговор: «Заумь свидетельствовала о жуткой духовной пустоте футуристов»<sup>108</sup>.

Мысль о неприятии Ходасевичем заумного творчества традиционно иллюстрируется и ссылкой на его известное стихотворение 1923 года, начинающееся характерными словами: «Жив Бог! Умен, а не заумен...» Интересно, однако, что лежащее на «поверхности» строки открытое отвержение заумного языка заслонило собою другой, не увиденный до сих пор, дополнительный (и тем не менее, принципиально важный) оттенок смысла стихотворения. Поэтическое размышление примерно на середине своего пути принимает здесь несколько неожиданный оборот — автор стремится постичь, истолковать природу зауми:

Заумно, может быть, поет  
Лишь ангел, Богу предстоящий, —  
Да Бога не узревший скот  
Мычит заумно и ревет.

Дальше, в следующих строках стихотворения, Ходасевич еще раз подчеркивает свое неприятие заумного языка: «А я — не ангел осиянный, / Не лютый змий, не глупый бык...» Однако не просто голое отрицание движет здесь поэтической мыслью — она, при внимательном рассмотрении, оказывается гораздо объемнее и противоречивее, обнаруживая, с каким вниманием — при всем неприятии — Ходасевич следил за поэтической практикой и теоретическими поисками заумников. В этом отношении необычайно характерно само построение последней поэтической книги Ходасевича «Европейская ночь». Открывается она стихотворением «Петербург», где, как уже говорилось, «в четырех строчках», по словам В.Вейдле, «дана очень содержательная поэтика» — поэтика обновления традиционных путей в поэзии: «И, каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку». В следующем же стихотворении — «Жив Бог! Умен, а не заумен...» поэт, известный своей бескомпромиссностью в оппозиции к футуризму, в процитированных ранее четырех (опять в четырех!) строчках дает совершенно четкую формулировку эстетики русской поэтической зауми в двух исторически сложившихся вариантах ее эволюции, восходящих к именам В. Хлебникова и А. Крученых. Ведь строки о заумном пении «ангела, Богу предстоящего» в стихотворении Ходасевича явно соотносятся со «звездным языком», «языком богов», разрабатываемым Хлебниковым. А слова о «Бога не узревшем скоте», который «мычит заумно и ревет», заставляют вспомнить о фонетической зауми Крученых, восходящей к праязыковым пластам культуры.

Весьма многозначительны и строки, завершающие стихотворение. Подтверждая свою неизменную эстетическую позицию («Люблю из рода в род мне данный / Мой человеческий язык...»), поэт в заключение восклицает: «О, если б мой предсмертный стон / Облечь в отчетливую оду!» Восклицание это замечательно, прежде всего, тем, что вступает в определенный смысловой конфликт с предшествующими строками — ведь здесь, после признания в верности законам традиционного поэтического языка, указана та сфера бытия, та жизненная подробность («предсмертный стон»), где не властны эти законы, где бессильна «отчетливая ода». Смысл заключительного восклицания, диссонируя с предшествующими строками, во многом смыкается с поэтическим описанием разных вариантов заумного языка

---

<sup>107</sup> Ходасевич В. Игорь Северянин и футуризм // Колеблемый треножник. С 494.

<sup>108</sup> Ходасевич В. Декольтированная лошадь.

— что, естественно, усложняет традиционное представление об эстетической позиции Ходасевича.

В правильности этого вывода убеждаешься, заметив, что и в следующем, третьем стихотворении «Европейской ночи» — «Весенний лепет не развежит...», — написанном в то же время, что и «Жив Бог! Умен, а не заумен...», поэта занимают те же вопросы. Он то погружается мысленно в освобожденные от смыслового «каркаса» языковые потоки («В зиянии разверстых гласных / Дышу легко и вольно я. / Мне чудится в толпе согласных — / Льдин взгроможденных толчея»); то обращается к тем жизненным проявлениям, которые ему «дороже всех гармонических красот» и недоступны или крайне трудны для воплощения средствами традиционного поэтического языка (удар молнии, «лязг электрической пилы», «дрожь, побежавшая по коже», «ужаса холодный пот»). Наконец, он видит сон об утрате внутреннего единства — иными словами, об утрате единого смысла существования, о потере объединяющего личность начала: «Иль сон, где, некогда единый, — / Взрываясь, разлетаюсь я, / Как грязь, разбрызганная шиной / По чуждым сферам бытия». Эта мысль о раздробленности мира и души в нем необычайно близка тем духовным поискам, что лежали в основании поэтического творчества заумников, отсюда один шаг до провозглашаемой ими раздробленности языкового «я».

Нет, конечно, никаких оснований подвергать сомнению искренность неприятия Ходасевичем поэтической зауми. Нельзя, однако, не видеть и того, что в наиболее драматичный, поворотный момент жизни (в начале эмигрантского пути, в «берлинский» период, когда написаны процитированные здесь стихотворения) его стремление к преодолению современности поэтическим словом <sup>109</sup> обретает особую остроту, соединяя интерес — пусть и негативного свойства, но достаточно пристальный — к заумному языку с размышлениями о раздробленности души и мира и о пределе возможностей «отчетливой оды». В сущности, в стихотворениях «Жив Бог! Умен, а не заумен...» и — более развернуто — «Весенний лепет не развежит...» осуществлена героическая попытка воплощения эстетики зауми средствами традиционного стиха, попытка «захвата» поэтической территории заумников силою «заветного ямба».

Если в зарубежье даже такое редкостное взаимодействие традиции и авангарда осуществлялось, как видим, с позиции верности традиционному поэтическому языку, то в России в те же годы в творчестве некоторых поэтов, связанных с традицией, происходило нечто противоположное.

В 1922 году О.Мандельштам написал стихотворение «Я по лесенке приставной...», вошедшее в цикл 1921-1925 годов. Прочитав внимательно это стихотворение — оно достаточно наглядно соединило в себе черты поэтического обновления, которые были важны для Мандельштама в те годы. Стихотворение это интересно и тем, что, свидетельствуя о существе и направленности (во многом противоположной тому, что мы видели у Ходасевича в «Жив Бог! Умен, а не заумен...» и «Весенний лепет не развежит...») предпринимаемых в то время Мандельштамом поисков нового поэтического языка, заставляет в то же время вспомнить «Звезды» Ходасевича. Открывающиеся в этих двух стихотворениях поэтические миры, такие далекие друг другу, обнаруживая при ближайшем рассмотрении схожие черты; они как бы обращены один к другому, взаимодействуют между собой, — и во взаимодействии этом порою ясно высвечиваются значительны драматические моменты судеб их авторов и судеб русской поэзии тех лет на двух ее берегах.

Я по лесенке приставной  
Лез на включенный сеновал, —  
Я дышал звезд млечных трухой,

---

<sup>109</sup> См. Бочаров С.Г. Ходасевич. С. 202.

Колтуном пространства дышал.

И подумал: зачем будить  
Удлиненных звучаний рой,  
В этой вечной склоке ловить  
Эолийский чудесный строй?

Звезд в ковше медведицы семь,  
Добрых чувств на земле пять.  
Набухает, звенит темь  
И растет и звенит опять.

Распряженный огромный воз  
Поперек вселенной торчит.  
Сеновала древний хаос  
Защекочет, запорошит...

Не своей чешуей шуршим,  
Против шерсти мира поем.  
Лиру строим, словно спешим  
Обрасти косматым руном.

Из гнезда упавших щеглов  
Косари приносят назад, —  
Из горящих вырвусь рядов  
И вернусь в родной звукоряд.

Чтобы розовой крови связь,  
И травы сухорукий звон  
Распростились: одна — скрепясь,  
А другая — в заумный сон.

Прочитаем это стихотворение, вспоминая о «Звездах» Ходасевича — и сразу бросится в глаза, насколько разные, порою противоположные законы властвуют в этих поэтических картинах. Если в «Звездах» мир, воссоздаваемый поэтом, строится во многом на противостоянии «верха» и «низа», если художественная структура стихотворения всеми своими деталями отражала это противостояние, — то в «Я по лесенке приставной...» эти «полюса» изображаемого не только не противостоят друг другу, но напротив — устремлены один к другому, проникают друг в друга. Обратим внимание на, быть может, частную, но значимую подробность в обоих стихотворениях — положение героя по отношению к воссозданной здесь земной реальности. Если в «Звездах» герой смотрит на мирок «грошового “Казино”» как бы сверху вниз (не случайно рефреном повторяется там: «внизу», «дыра», «постыдная лужа»), — то в стихотворении О. Мандельштама взаимоотношения героя и земного мира прямо противоположны. Первые же детали земной реальности — «лесенка приставная», «всклоченный сеновал» — оказываются (помимо прочего) образами-знаками движения вверх, с их помощью герой поднимается ближе к «звездам млечным». Стало быть, поэтическая картина, возникающая в стихотворении О. Мандельштама, в своем развитии с самого начала лишена двухполюсности. Более того, во многом она строится на взаимопроникновении, слиянии различных планов изображаемого. В первой же строфе стихотворения образы героя, сеновала, звезд естественно «пересеклись», переплелись в неразделимое целое — и вот уже герой дышит то ли светом звезд, то ли

трухой сеновала; то ли сама эта «труха» стала «звездной», преобразившись в переживании героя. Да и необъятный образ «пространства» в первой строфе вдруг становится как бы второй ипостасью образа сеновала («колтун пространства»). То же взаимопроникновение образов открывается и в четвертой строфе стихотворения.

И все же взгляды в стихотворение — воссоздаваемый здесь поэтический мир тоже — как и в «Звездах» Ходасевича — построен во многом на противостоянии двух «полюсов» — только природа этих «полюсов» иная, нежели в «Звездах». Перечитаем вторую строфу — поэт откровенно подчеркивает здесь разительный контраст между «вечной склокой» земного существования и «эолийским чудесным строем», т. е. силой искусства, творчества. Это чувство незатухающей борьбы между чистой силой искусства и жестокой повседневностью оказывается главным конфликтом произведения, во многом определяя и систему образов, и движение поэтической мысли.

Иначе говоря, своеобразие создаваемого здесь поэтического мира можно было бы, в конечном счете, свести к названным уже двум его особенностям. С одной стороны, неразделимость слагаемых поэтической картины на «высокие» и «низкие» (как это было в «Звездах» Ходасевича) — и в этом смысле ее неиерархичность, при которой взаимоотношения всех подробностей поэтического мира строятся на началах не противостояния, не двухполюсности, но, напротив, взаимосвязи и взаимопроникновения. С другой стороны — поселившийся в душе героя конфликт между приятием суровой реальности бытия и верностью заветам высокого искусства; своего рода «двухполюсность» внутреннего мира героя, драма его души, сказавшаяся на многих приметах этого мира в ходе их взаимодействия.

Это своеобразие поэтического мира, открывающегося в стихотворении Мандельштама, дает знать о себе на всех эстетических «уровнях» произведения: от лексики и ритма до природы образов. Естественно, что неиерархичность создаваемой поэтом картины проявилась прежде всего в ее словаре: здесь нет (как было в стихотворении Ходасевича) стилистических «слоев», противостоящих друг другу. В стихотворении гармонично сосуществуют, дополняя и оттеняя друг друга, разговорная лексика («лесенка», «лезть», «труха», «склока», «торчать», «щекотать», «шуршать» и т.п.) и слова литературного стиля («удлиненные звучания», «чудесный строй», «вселенная», «древний», «хаос», «лира» и т.п.). Уже сама лексическая, стилистическая направленность изображенного оказывается наглядным свидетельством того, что в создаваемом Мандельштамом поэтическом мире духовный конфликт развивается «включением» его в подчёрк простую, далекую от традиционной «поэтичности» ситуацию. Это дополняется интимностью, доверительностью интонации, за которой стоит предельная простота поэтического синтаксиса. Наконец, «негромкость» заданного тона откровенно подчеркнута ритмической организацией стиха: спокойный, лишенный какой-либо торжественности, чуть покачивающийся шаг мандельштамовского анапеста точно соответствует всему тону лирического монолога.

Не случайно, конечно, речь здесь зашла о словаре, интонации, ритме стихотворения Мандельштама — и дело далеко не только в самом этом произведении. Увиденные в «Я по лесенке приставной...» первичные основы создаваемого поэтического мира оказываются и достаточно значительными приметами обновления мандельштамовского стиха в те годы, прихода поэта к более локальному, интимному восприятию и воссозданию жизни<sup>110</sup>. Напомню, что стихотворение написано в 1922 году, что для Мандельштама (как и для Ходасевича) это был необычайно важный, если не поворотный момент в его жизненной и творческой судьбе. К 1921 году он пришел, глубоко и непросто пережив исторические потрясения, расколовшие Россию; позади были уже «Сумерки свободы», стихи о гибели Петербурга. «Декабрист». Поэт был полон мыслей о происходящем и неясных, но грозных предчувствиях. Ясно было одно — что прежней России уже не будет. Стоит вспомнить, что

---

<sup>110</sup> Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 168.

оба поэта — и Мандельштам, и Ходасевич — практически одновременно, в 1921 году, пишут стихотворения (Мандельштам — «Концерт на вокзале», Ходасевич — «На тускнеющие шпили...»), где прощаются с прежней жизнью. Элегическим своим прощанием с «милой тенью» былой России Мандельштам открывает цикл стихов 1921-1925 гг., где звучит уже голос поэта, ищущего новые слова, ритмы и темы для разговора с новым временем. И говоря о чертах обновления в стихотворении «Я по лесенке приставной...», стоит сравнить его не только со «Звездами» Ходасевича, но и с «Концертом на вокзале», написанным Мандельштамом годом раньше. Ведь здесь, в «Концерте на вокзале», перед нами еще прежний поэт, автор «Tristia», здесь живут еще и лексика, и стиль того, ушедшего мира, здесь слышен торжественный ямб, не менее близкий прежнему Мандельштаму, чем автору «Звезд». И только первые две строки — «Нельзя дышать, и твердь кишит червями. / И ни одна звезда не говорит», — немислимые у Мандельштама еще недавно, свидетельствовали о новых, тяжелых открытиях, ставших поэтической основой цикла. В других стихотворениях 1921-1925 годов (в том числе и «Я по лесенке...») и лексика, и темы были уже иными, и ямбический стих был потеснен другими размерами. В эти же годы Ходасевич, вышедший на новые поэтические рубежи (вспомним «Звезды») в воплощении трагедии человека XX века, трагедии эмиграции, продолжал отстаивать заветы классической традиции и неизменно демонстрировал верность ямбу — как воплощению духовного облика утраченной родины. В этом был, конечно, и его личный выбор, и его понимание задач зарубежья. Перед Мандельштамом же в эти годы стояла иная задача: в поисках нового поэтического языка, адекватного новой эпохе, он идет не только на обновление привычного арсенала средств художественного воплощения жизни, но и на решительное усложнение своей поэзии, прежде всего — самой природы поэтического образа.

Вчитаемся в стихотворение «Я по лесенке приставной...» — мы увидим, что его своеобразие заключено, прежде всего, не в размере, не в интонации, не в стилистике (хотя и это все немаловажно), а в том, что Тынянов назвал «музыкой значений в стихе»<sup>111</sup>. Смысл любого образа открывается здесь нам в своей истинной глубине и многозначности лишь тогда, когда мы в достаточной мере осознаем его во взаимосвязях в пределах стихотворения и в «переключке» с родственными образами в контексте творчества.

О первой строфе стихотворения шла уже речь. Однако приглядимся повнимательнее — нам откроется еще не один затаенный здесь смысл. Все начинается вроде бы с совершенно реалистической сценки: конкретный герой лезет на конкретный сеновал (о конкретности героя, погруженного в обыденность, повседневность, писал Н.Струве, отрицая другие ипостаси этого образа<sup>112</sup>. Позднее мы увидим, так ли это). И вдруг происходит «магическое» взаимодействие образов, о чем мы уже говорили, образы сеновала, звезд, пространства, героя начинают проникать друг в друга, в определенной степени утрачивая свою «реальность» и «конкретность». Но и это далеко не все. В строках «Я дышал звезд млечных трухой, / Колтуном пространства дышал» слышится неслучайный у Мандельштама, полный драматического смысла мотив *трудного дыхания, невозможности дышать*. В правильности догадки убеждаешься, заметив, что в предыдущем стихотворении цикла, «парном» с «Я по лесенке...» («Я не знаю, с каких пор...») этот же мотив возникает еще более откровенно: «Раскидать бы за стогом стог, / Шапку воздуха, что томит...») Истинный смысл этого мотива становится ясен, если вспомнить самое начало мандельштамовского «Концерта на вокзале»: «Нельзя дышать...»

Откуда же возникает в этой — самой, казалось бы, обыденной ситуации — столь масштабный, драматически устремленный к содержанию эпохи мотив духоты, удушья? Ответ сокрыт в многозначности образов двух основных «участников» этой сцены: героя и

---

<sup>111</sup> Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 188.

<sup>112</sup> Струве Н. Осип Мандельштам. С. 168-169.

сеновала. Обратим сначала внимание на второй из них — образ «всклоченного сеновала». Не случайно я упоминаю его вместе с эпитетом — в нем заключен немалый смысл. Перечитаем вторую строфу: герой задастся здесь вопросом: «...зачем... / В этой вечной склоке ловить / Эолийский чудесный строй?» (Иными словами, герой — поэт спрашивает себя, надо ли отдаваться песне (искусству) в этом жестокосердном мире.) В пятой строфе речь опять заходит об искусстве, существующем вопреки суровому мировому порядку: «Против шерсти мира поем...» Приглядимся теперь, как образ вздыбленной «шерсти мира» зрительно совпадает с «всклоченным сеновалом» в первой строфе. И как образ «вечной склоки» — суровости, жестокости этого мира — звучанием своим перекликается с эпитетом «всклоченный». И в том, и в другом случае взаимодействие образов здесь не случайно: в результате этого взаимодействия образ «всклоченного сеновала» обретает новый, нематериальный оттенок смысла, воплощая в себе недобрую силу реального мира. А этот новый смысловой оттенок объясняет и появление мотива удушья в этой же строфе. (Не случайно, что, обращаясь к рукописям поэта, мы видим, что в работе над этим стихотворением О.Мандельштам четвертую строку первой строфы написал вначале иначе: «Колтуном и склокой дышал» — и лишь потом вычеркнул «и склокой», заменив его на «пространства» 113.)

Утверждаемая в стихотворении сила «поэтики сцеплений» 114 с ее ассоциативностью, с игрой оттенками смыслов открывает порою не только взаимосвязь образов в стихотворении, но и укорененность их в той или иной поэтической традиции. Восходящий к Тютчеву 115 образ звенящей «теми» — ночи как высшей творческой силы — преобразует поэтический мир, распахивая его пространственные и временные пределы (в четвертой строфе). И, видимо, не случайно именно на фоне распахнутых горизонтов бытия возникает в пятой строфе фигура поэта — но это уже не конкретный обыденный персонаж, о котором писал Н.Струве. В руке у него лира, он поет «против шерсти мира», т.е. наперекор жестоким земным порядкам; а это значит — исполняет миссию поэта-цивилизатора, поэта-жертвы 116. Возникает здесь и образ «руна». Перед нами — Орфей.

Так неожиданно сближаются совершенно далекие, казалось бы, друг другу стихотворения Мандельштама и Ходасевича. В отличие от героя «Звезд», мандельштамовский герой — это и конкретный персонаж, и Орфей; в образе героя здесь, стало быть, соединяются, совмещены те два плана, которые в «Звездах» противостоят друг другу. И все же — какое грустное совпадение сюжетов. Два героя, два Орфея, за каждым из которых — свой путь, своя трагедия; а итог один — оба признаются в непосильности ноши. Именно в этот момент образы почти идентичны друг другу, и признание мандельштамовского героя: «Против шерсти мира поем» словно подхватывает герой «Звезд»: «Нелегкий труд, о Боже правый...»

Но и это еще не все. Герой стихотворения Мандельштама продолжает свой монолог, и дальнейшее его развитие опять возвращает нас к Ходасевичу. Перечитаем последние две строфы стихотворения «Я по лесенке приставной...» Герой, сравнивая себя с выпавшим из гнезда щеглом (позднее Мандельштам вернется в ряде стихотворений к этому образу, «своему подобью», заявив: «Жить щеглу: вот мой указ!»), прямо говорит о желании вырваться из «горящих... рядов» (т.е. из рядов поющих «против шерсти мира») и вернуться

---

113 Библиотека Принстонского ун-та. Архив О.Э.Мандельштама.

114 Гинзбург Л.О старом и новом. Л., 1982. С. 268.

115 Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, 1976. P. 33-34, 39,44.

116 Гаспаров М.Л. Труд и постоянство в поэзии О.Мандельштама // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 380.



«в родной звукоряд» (т.е. в чистую стихию искусства). Образы последней строфы стихотворения с их затемненным смыслом не раз подвергались расшифровке <sup>117</sup>. Уязвима, в частности, интерпретация Н.Струве, утверждавшего, что два эти образа («розовой крови связь» и «травы сухорукий звон») суть два слагаемых поэзии — «первый — источник, а второй — завершение вдохновения»; что разделение их, провозглашенное поэтом, означает «целую программу: одни стихи отныне будут звучать как вызов или окрик (т.е. по Мандельштаму — «скрепиться». — А. Ч.), другие обрастут зашифрованным языком...» <sup>118</sup> (уйдут «в заумный сон». — А.Ч.) Подобная интерпретация первого из этих образов — «розовой крови связь» — не подтверждается в структуре стихотворения, не совпадает с происходящим здесь сцеплением смыслов. Вглядываясь в стихотворение, можно заметить, что во многом оно построено на взаимодействии звуковых и изобразительных образов, где изобразительные образы воплощают в себе окружающую реальность («сеновал», «воз», «лесенка» и т.д.), а звуковые — поэзию, искусство («удлиненных звучаний рой», «звенит (темь)», «поем», «звукоряд», «звон»). Видимо, образ «розовой крови связь», не будучи звуковым, не имеет отношения к сфере поэзии: слишком последовательно эта сфера ограничена в стихотворении лишь звуковыми образами. А если это так, то смысл последней строфы стихотворения оказывается гораздо менее оптимистическим. Речь здесь не идет о возможности «вызова» или «окрика» в поэзии (это будет позже, лет через пять); «розовой крови связь» (жизненная сила, жизненная основа поэзии, судьба поэта) должна «скрепиться» — т.е. сдержать себя. (В определенной мере этот вывод подтверждается и историей текста: в первоначальных, «рабочих» вариантах стихотворения О.Мандельштам пишет третью строку этой строфы иначе: «Распростились: одна — *крестясь* ...» /выделено мною. — А. Ч./, — более откровенно обнажая заключенный здесь мотив страха <sup>119</sup>.) Поэзия же («сухорукий звон») уйдет в затемненные смыслы, в зашифрованный язык — здесь Н.Струве совершенно прав.

Трагическая развязка внутреннего конфликта стихотворения обращает нас опять к Ходасевичу, к его стихотворению «Великая вокруг меня пустыня...», где образ Орфея, как мы помним, предстал в своем дальнейшем — после «Звезд» — развитии, где поэт, в сущности, показал трагедию сдавшегося Орфея, укрывшегося за шторами и засовами и от ясного дня, и от жестоких ветров жизни.

Эта близость образов в стихотворениях, созданных в зарубежье и в России, кажется особенно многозначительной, если вспомнить, что вскоре после этого, с 1925 года оба поэта одновременно замолкают. Молчание Мандельштама продолжалось пять лет, Ходасевич как поэт больше не заговорил.

Возвращаясь же к годам создания «Я по лесенке приставной...», к достаточно грустной интерпретации смысла этого стихотворения, добавлю, что такая интерпретация подтверждается реальными событиями. Прямого отпора «вечной склоке» той жизни в поэзии Мандельштама тогда не было — это пришло позже, после пятилетнего молчания. Затемнение смысла поэзии, как известно, было — напомним лишь о «Грифельной оде» и «Нашедшем подкову». Но здесь необходимы две оговорки.

Во-первых, затемнение смысла поэзии Мандельштама в те годы объяснялось не только внешними обстоятельствами, необходимостью найти укрытие от неизменно ощущаемой угрозы, уберечь свое творчество в атмосфере продолжающейся «вечной склоки» и т.д. Мандельштам стремился найти поэтический ответ на вызов многократно усложнившейся эпохи — и это, наверно, было главной причиной резкого усложнения его поэзии. «Земля

---

<sup>117</sup> См.: Струве Н. Осип Мандельштам. С. 25; Taranovsky K. P. 46-47.

<sup>118</sup> Струве Н. Осип Мандельштам.

<sup>119</sup> Библиотека Принстонского ун-та. Архив О.Э.Мандельштама.

гудит метафорой» — эти слова поэта могут многое объяснить в его творчестве 1920-х годов, вообще в русской поэзии тех лет. Закономерность этого выбора поэтического пути, ведущего за пределы традиции, кажется особенно наглядной, когда осознаешь ее в сопоставлении с художественной позицией Ходасевича, других поэтов русского зарубежья в те же годы, стремившихся прежде всего сохранить, защитить от исчезновения классическую литературную традицию.

Затемнение смысла в творчестве Мандельштама 1921-1925 годов, уход его поэзии в «заумный сон» опять заставляет нас вспомнить о стихотворениях Ходасевича «Жив Бог! Умен, а не заумен...» и «Весенний лепет не разнежит...», демонстрируя и близость, и противоположную направленность творческого поиска двух поэтов. Не случайно в те же годы (в 1922 г.) Ходасевич в своих размышлениях о поэзии Мандельштама (о «Tristia») сумел увидеть именно те черты обновления, которые в полной мере дали знать о себе в цикле 1921-1925 годов: «Присоединяя к игре смысловых ассоциаций игру звуковых, поэт, обладающий редким в наши дни знанием и чутьем языка, часто выводит свои стихи м пределы обычного понимания: стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами, заключенными, вероятно, в корневой природе им сочетаемых слов — и нелегко поддающимися расшифровке. Думаем, что самому Мандельштаму не удалось бы объяснить многое из им написанного. Теоретикам “заумной” поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он первый и пока только он один на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование»<sup>120</sup>.

Признание за заумной поэзией права на существование, кажущееся неожиданным у Ходасевича, объясняется, помимо его обострившегося интереса к этому направлению поэтических поисков, еще и тем, что речь в данном случае шла именно о Мандельштаме, в чьих стихах «заумь» имела принципиально иную природу, нежели у футуристов и их наследников. При всей неслучайности слов автора «Я по лесенке приставной...» о «заумном сне», в основе его творчества всегда был смысл. Он сам называл себя «смысловиком» и не понимал футуристов, отказавшихся от «сознательного смысла как ... материала творчества». Просто во многих стихотворениях 1920-х годов дорога к смыслу, остававшемуся у него основой воссоздания мира, была чрезвычайно затруднена. Известны слова Мандельштама о слове-пучке, из которого смысл «торчит ... в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»<sup>121</sup>. Именно эту особенность поэтического образа, видимо, и имел в виду Ходасевич, говоря об «игре смысловых ассоциаций» в новых стихах Мандельштама. Большинство «заумных» образов у Мандельштама 1920-х годов и оказывается такими «пучками» смыслов, доступными, но трудными для понимания из-за смысловой перегруженности.

Порою тот или иной образ долго живет в поэзии Мандельштама, возникает во многих его произведениях, оборачиваясь разными оттенками смысла, имеет свою, иногда достаточно драматичную биографию. В стихотворении «Я по лесенке приставной...» в первой же строфе возникает традиционный у Мандельштама образ звезд, соединенный (что тоже не раз встречается в его стихотворениях) в единый смысловой «пучок» с образом неба: герой дышит «звезд млечных трухой» и «колтуном пространства» — т.е. небом. Перед нами, как видим, образ, неизменно живущий и в поэзии Ходасевича. Но если у автора «Европейской ночи» образ звезд полон традиционного в русской поэзии высокого духовного смысла, то у Мандельштама открывается нечто противоположное — звезды (и часто связанный с ними воедино образ неба) оказываются в его произведениях воплощением грозных, враждебных человеку сил. Если у Ходасевича за образом звезд стоит Творец, то у Мандельштама — Азраил («Ветер нам утешенье принес...»). В «Я по лесенке...» образы

---

<sup>120</sup> Ходасевич В. О. Мандельштам. «Tristia» // Колеблемый треножник. С. 519.

<sup>121</sup> Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. С. 223.

звезд и неба предстают недоброй силой, определяющей возникновение здесь мотива задыхания героя.

Подобных стихотворений у Мандельштама немало, об этом немало уже и написано<sup>122</sup>. Упоминаю об этом лишь потому, что именно здесь, в обращении к этим образам нередко шел у Мандельштама внутренний диалог с Ходасевичем. Действительно, если у Ходасевича — «мир, горящий звездной славой», то у Мандельштама — «твердь кишит червями»; если у автора «Звезд» — «лазурь прозрачная», то у автора «Камня» — «Небо, как палица, грозное, земля, словно плешина, рыжая...»

Именно на этом пути творчества, обновляя один из традиционных своих образов, Мандельштам нашел неожиданное и прекрасное продолжение «сюжета» двух Орфеев. «Сюжет» этот, напомню, оборвался после того, как, создав близкие друг другу образы отказавшихся от своего служения Орфеев, оба поэта с 1925 года замолчали. Ходасевич так и не вернулся к поэзии. А Мандельштам в 1931 г. пишет стихотворный отрывок:

Я больше не ребенок!  
Ты, могила,  
Не смей учить горбатого — молчи!  
Я говорю за всех с такою силой.  
Чтоб нёбо стало небом, чтобы губы  
Потрескались, как розовая глина.

Теперь, после пятилетнего перерыва, когда весь тон и строй поэзии Мандельштама меняются, когда в стих приходит ясность, а в образы — свобода отчаяния, он далек уже от желания вырваться «из горящих... рядов», он говорит о могуществе поэтического слова. Интересное совпадение: отрывок этот написан тем же размером, что и отрывок Ходасевича «Великая вокруг меня пустыня...». Но если у Ходасевича согбенный постник отстраняется от мира, создает себе свой крохотный мирок, очерченный неверным светом лампы, — то у Мандельштама фигура лирического героя — поэта вырастает, заполняя собою все пространство воссоздаваемого мира, сливаясь с этим миром, уравнивая себя с ним. И обратим внимание на новый поворот в значении образа неба в этом отрывке. Зная, какой страшный смысл традиционно несет в себе этот образ в поэзии Мандельштама, понимаешь, что отождествление неба и нёба поэта подчеркивает мысль о грозном всеисилии его слова.

Эта мощь поэтического голоса дала о себе знать десятилетие спустя после создания стихотворения «Я по лесенке приставной...». И хотя дистанция очевидна — и в содержательной стороне образа, и в художественной его структуре, — но несомненна и значительность того пути, который был пройден поэтом в 1920-е годы и без которого не было бы открытий 1930-х годов. Годы создания «Я по лесенке...», «Концерта на вокзале», «Век», других стихотворений — это было время переломное, перелом этот прошел по жизням и по душам людей, и поэтические голоса тогда тоже ломались, обретая новые ноты. Именно поэтому так интересно и важно, обращаясь к проблеме двух потоков литературы, выяснить, какими путями пошла наша литература (в данном случае — поэзия) в это время смены эпох, какие духовные открытия она сделала, какие черты художественного обновления она нашла — и в России, и в зарубежье. Ведь и «Европейская ночь» Ходасевича, и мандельштамовский цикл 1921-1925 годов, при всей их отдаленности друг от друга, при всем своеобразии каждого из этих поэтических явлений, — в чем-то очень важным, несомненно, родственны друг другу. И прежде всего — в остром чувстве дисгармонии, поселившейся в этом мире, заставляющей Ходасевича писать о «железном скрежете

---

<sup>122</sup> Гинзбург Л.О старом и новом. Л., 1982. С. 278-279.

какофонических миров», а Мандельштама — о тверди, кишасей червями. Конечно, пути воплощения этого чувства дисгармонии у двух поэтов были разными — и дело не только в их эстетической позиции, но и в их судьбах, в том, какой из двух путей русской поэзии представлял каждый из них. Да, Ходасевич всегда был сторонником классического стиха, — но в эмиграции эта позиция обрела нравственные параметры, воплощая верность национальной культурной традиции. Поэзия Мандельштама — и в эти годы — не в меньшей степени была погружена в традицию, в ней живет опыт Лермонтова, Державина — достаточно вспомнить «Концерт на вокзале», «Грифельную оду». В одном только внимательно прочитанном здесь стихотворении — «Я по лесенке приставной...» открываются два значительных тютчевских мотива. Открывается здесь и другое: акмеизм Мандельштама был весьма условен, он органично воспринял уроки символизма, сказавшиеся в метафоризме его поэзии (что, кстати, отмечал и Ходасевич) <sup>123</sup>, в ассоциативности образов. В поисках новых поэтических путей Мандельштам пришел к большему разнообразию метрики, к большей простоте лексики <sup>124</sup>. При этом, воссоздавая усложнившуюся эпоху с ее трагизмом и грозным величием, он идет на решительное усложнение поэтического образа, на обновление самой его природы, не останавливаясь перед затемнением смысла образа. В этом, правда, сказывалось и желание защитить свое творчество от давления извне — вот «подробность» литературного процесса, которой не было у поэтов зарубежья. В ряде произведений цикла 1921-1925 годов («Грифельная ода», «Нашедший подкову», последняя строфа стихотворения «Я по лесенке приставной...») Мандельштам решительно покидает пределы «петербургской поэтики», приближаясь к опыту авангарда.

На этом пути усложнения поэзии, движения ее к творческим позициям авангарда Мандельштам был не одинок. Среди значительных поэтов, близких ему, примерно в том же направлении — начиная с 1916-1917 годов — вел свой поиск М.Кузмин. Чувство дисгармонии мира все явственнее проникает в его произведения, деформируя саму плоть стиха, взбаламучивая «прекрасную ясность» поэтики, ломая привычные ритмы, синтаксис строки, нагромождая вереницу трудно расшифровываемых образов. Уже здесь поиск М.Кузмина был явно устремлен к опыту русских футуристов — это очевидно, например, во «Враждебном море» (1917), не случайно посвященном В.Маяковскому. Здесь трудно узнать прежнего М.Кузмина; чувство трагизма бытия рождает в произведении вал яростных, страшных образов, смысл которых часто оказывается затемнен, напоминая о футуристической зауми:

Чей мертвящий, помертвелый лик  
в косматых горбах из плоской вздыбившихся седины  
вижу?  
Горгона, Горгона, смерти дева,  
ты движенья на дне бесцельного вод жива!  
Посинелый язык  
из пустой глубины лижет, лижет  
(всплески — трепет, топот плеч утопленников!),  
лижет слова  
на столбах опрокинутого, потонувшего,  
почти уже безымянного трона.

---

<sup>123</sup> Ходасевич В. О.Мандельштам. «Tristia». С. 519.

<sup>124</sup> Струве Н. Осип Мандельштам. С. 174.

Порою движение к опыту зауми оказывалось у М.Кузмина и более откровенным, проникая в область словотворчества и звукописи, — как это было, например, в стихотворениях 1917 года «Страстной пяток» и «Лейный Лемур», которые сам поэт окрестил «хлебниковщиной». Вот начало первого из них:

Плачет Дева, Распента зря...  
Крвава заря  
Чует:  
Земнотряси гробы зияют зимны.  
Лепечут лепетно гимны  
В сияньи могильных лысин.

В двух последних сборниках М.Кузмина — «Параболы» (1921-1922) и «Форель разбивает лед» (1925-1928) — новые черты его поэзии дают знать о себе в усложненности, многомерности поэтических образов, в скрытых порою от читателя глубинных, ассоциативных связях между ними <sup>125</sup>. Его движение к авангарду было вполне явственным уже в начале 1920-х годов, когда он, возражавший против «непогрешимости ... всяких цехов и студий» <sup>126</sup>, создает новый цех, возглавив группу эмоционалистов и став автором ее манифеста (вышедшего в 1923 г., хотя группа существовала практически с 1921 г.), где прямо провозглашалась экспрессионистическая природа творчества эмоционалистов <sup>127</sup>. Достаточно выразителен и круг литературного общения М.Кузмина в те годы — не случайно среди его знакомых появляются А.Введенский и Д.Хармс (вспомним отмеченную уже исследователями преемственную связь, идущую от прозаических вещей М.Кузмина — «Печка в бане» и «Пять разговоров и один случай» — к хармсовской прозе 1930-х годов <sup>128</sup>).

Возвращаясь же к поэзии зарубежья, где взаимодействие традиции и авангарда шло, прежде всего (как доминирующая тен-денция), под знаком приверженности традиции, замечу, что очевидным «исключением из правила» была, конечно, М.Цветаева, чья поэзия 1920-х годов явно выламывалась из этой тенденции. Это тогда же заметил Ходасевич, указавший (в рецензии на сказку «Молодец», 1925 г.) на особую роль «заумной» стихии у Цветаевой <sup>129</sup>. Эта же тяга к усложнению средств поэтического выражения, внимание к опыту авангарда заметны во многих произведениях Цветаевой 1920-х годов — скажем, в «Крысолове» (1925), где в уста Флейты не случайно вложена мысль — основная для футуристов-заумниково верховенстве звука над смыслом:

---

<sup>125</sup> См.: Богомолов Н.А. «Любовь — всегдашняя моя вера» // Кузмин М. Стихотворения (Новая Библиотека поэта). СПб., 1996. С. 40-41; Богомолов Н.А., Малмстад Д.Э. Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М., 1996. С. 232, 272; Шмаков Г.Г. О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 8-9.

<sup>126</sup> Кузмин М. Условности. Статьи об искусстве. Петроград, 1923. С. 163.

<sup>127</sup> См.: Никольская Т.Н. К вопросу о русском экспрессионизме // Тыняновский сборник. 4-е Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 175.

<sup>128</sup> См. Богомолов Н.А. «Любовь — всегдашняя моя вера». С. 44.

<sup>129</sup> Ходасевич В. Заметки о стихах. М.Цветаева «Молодец» // Колеблемый треножник. С. 522-523.

«Словарю — / Смыслов нищему корчмарю, / Делу рук — / Кто поверит, когда есть звук: / Царь и жрец». Не случайно и записанное Цветаевой в 1925 году размышление о зашифрованности стиха и о роли бессознательного в искусстве, сближающее ее творческую позицию с позицией Мандельштама и Кузмина в те же годы и с устремлениями русского и европейского авангарда 1920-х годов (прежде всего, сюрреализма): «Есть вещи, которые можно только во сне. Те же — в стихах. Некая зашифрованность сна и стиха, вернее: обнаженность сна – зашифрованность стиха. Что-то от семи покрывал, внезапно сорванных. Под седьмым покрывалом — ничего: Ничто: воздух: Психея. Будемте же любить седьмое покрывало: “искусство”» 130.

\* \* \*

При всей неслучайности возникновения противоположных векторов поэтического развития в России и в зарубежье, не только этим определялось соотношение двух путей русской поэзии в 1920-1930-е годы. Здесь явственно давали знать о себе черты родства, общности истоков, причастности к одному культурному наследию. Даже в 1920-е годы, в пору активизации радикальных литературных групп, ориентация на традицию, на классический русский стих оставалась и в России ведущим фактором поэтического развития.

Если говорить о судьбах петербургской поэтической школы (развитие которой, как мы видели, составило одну из наиболее значительных тенденций в поэзии зарубежья), то стоит вспомнить, что в России оставалась А.Ахматова, обретавшая на пути от «Подорожника» к «Anno Domini», «Тростнику» и «Реквиему» новое дыхание именно в лоне традиции. О сложностях этого пути в атмосфере 1920-х годов А.Ахматова написала однажды (в письме А.Г.Найману в 1960 г.) вполне откровенно: «Тогдашняя молодежь жадно ждала появления какой-то новой революционной поэзии и в честь ее топтала все кругом. <...> Тогда все ждали чудес от Джека Алтаузена». Обратим внимание на то, что в этом письме (обращенном не столько к конкретному лицу, сколько к «предъявителю» в потомстве, — как заметил сам адресат, ссылаясь и на мнение Р.Д.Тименчика <sup>131</sup>), Ахматова пишет о взаимоотношениях с радикальными литературными явлениями и группами как о главном конфликте, определявшем «драматургию» ее поэтической биографии в те десятилетия, отводя при этом «внешнему» конфликту с властями второстепенное место: «Кроме всех трудностей и бед по официальной линии (два постановления ЦК), и по творческой линии со мной всегда было сплошное неблагополучие, и даже м.б. официальное неблагополучие отчасти скрывало или скрашивало то главное. Я оказалась довольно скоро на крайней правой (не политич.). Левее, следственно новее, моднее были все: Маяковский, Пастернак, Цветаева. Я уже не говорю о Хлебникове, который до сих пор — новатор par excellence. Оттого идущие за нами “молодые” были всегда так остро и непримиримо враждебны ко мне, напр. Заболоцкий и, конечно, другие обэриуты. Салон Бриков планомерно боролся со мной, выдвинув слегка припахивающее доносом обвинение во внутренней эмиграции. Книга обо мне Эйхенбаума полна пуга и тревоги, как бы из-за меня не очутиться в лит. обозе. Через несколько десятилетий все это переехало за границу» 132.

Между тем поэзия Ахматовой в межвоенные десятилетия существенно менялась; она выходила из берегов собственно «петербургской» поэтики, вбирая в себя всю полноту возможностей классического стиха, эпическую мощь, завещанную предшественниками

---

130 РГАЛИ. Фонд 1190. Оп. 3. Ед. хр. 12. Л. 83.

131 Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 25.

132 Ахматова А.А. Соч. в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 239-240.

глубину и многозначность образа-символа. Перешагивая границы определенного литературного течения (в пределы которого Ахматова никогда, в сущности, не вмещалась), она все с большей силой и полнотой обнаруживала свою принадлежность к классической традиции. В этом смысле поэзия Ахматовой, резко контрастируя с путем, избранным в начале 1920-х годов близкими ей поэтами — Мандельштамом и Кузминым — имела в своем развитии примерно те же ориентиры, что и творчество оказавшихся в эмиграции мастеров различных предреволюционных литературных течений — таких, как Вяч.Иванов, В.Ходасевич, Г.Иванов. Ориентиры эти, важность которых стала особенно ясна для Ахматовой в 1920-е годы, были точно определены ею в написанной гораздо позже краткой автобиографии: «Примерно с середины 20-х годов я начала очень усердно и с большим интересом заниматься архитектурой старого Петербурга и изучением жизни и творчества Пушкина»<sup>133</sup>. Чеканные чистые линии старого Петербурга и поэзия Пушкина — на закономерность обращения Ахматовой к этим двум вершинам классического наследия в их внутреннем родстве друг другу обратил в свое время внимание В.Жирмунский<sup>134</sup>.

Поэзия Ахматовой обретала в те годы новую высоту. В стихотворениях «Anno Domini» и «Гростника» поэтический образ становится более емким, значительно раздвигая свои внутренние границы. Если прежде, в 1910-е годы жизнь души с ее переживаниями и страстями была отделена у Ахматовой от внешнего мира<sup>135</sup>, то теперь душа и мир сливаются воедино — и поэзия от внутренней локальности лирического психологизма выходит на просторы широких символических обобщений, к духовной разомкнутости поэтического образа, устремленного к выражению невыразимого — т.е. к тому, что было прежде чуждо поэтам-«гиперборейцам» и что было воспринято Ахматовой из опыта символизма и поэзии «золотого века».

Не случайно, конечно, и то, что слияние мира и души рождает в произведениях Ахматовой 1920-1930-х годов зловещую вереницу трагических образов: здесь «небо синее в крови», «облака плывут в крови», здесь «Заплаканная осень, как вдова / В одеждах черных...» Вот Ахматова — в стихотворении «За озером луна остановилась...» — создает лирическую картину ночного мира, и картина эта проникнута такой болью, таким острым чувством поселившегося в этом мире хаоса, какие были немислимы у Ахматовой времен «Четок» и «Белой стаи»:

За озером луна остановилась  
И кажется отворенным окном  
В притихший, ярко освещенный дом,  
Где что-то нехорошее случилось.

Хозяина ли мертвым привезли,  
Хозяйка ли с любовником сбежала,  
Иль маленькая девочка пропала  
И башмачок у заводи нашли...

С земли не видно. Страшную беду  
Почувствовав, мы сразу замолчали.  
Заупокойно филины кричали,

---

<sup>133</sup> Ахматова А.А. Соч. в двух томах. Т. 1. М., 1990. С. 19.

<sup>134</sup> Жирмунский В.М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973. С. 80.

<sup>135</sup> Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 119.

И душный ветер буйствовал в саду.

(1925)

Чувство дисгармонии мира и души, неотделимой от него, объединяло поэзию Ахматовой с духовным поиском многих поэтов в те годы — вспомним Ходасевича, Мандельштама, Кузмина, других.

Было, однако, и другое: при всем совпадении верховных творческих ориентиров (обращенность к классической традиции) и духовных исканий (чувство дисгармонии жизни), поэтические пути Ахматовой и поэтов зарубежья — например, Ходасевича — часто оказывались далеки или даже противоположны друг другу. Если, скажем, у Ходасевича картина победившего хаоса рождает чувство безысходности (мы обращались уже к «Звездам», где возникает образ мира — «постыдная лужа» низменной реальности), то у Ахматовой — особенно в 1920-е годы — за безотрадностью жизни порою открывается выход в светлые пространства надежды и веры:

Все расхищено, предано, продано,  
Черной смерти мелькало крыло,  
Все голодной тоскою изглодано,  
Отчего же нам стало светло?

И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам...  
Никому, никому неизвестное,  
Но от века желанное нам.

(1921)

Можно догадываться, что эта сила жизни, пробивающаяся сквозь трагизм времени, была рождена у оставшейся на родине Ахматовой чувством растворенности в стихии национальной жизни, поднимающейся над торжествующим, казалось бы, хаосом и рождающей в душе веру в добро. Об этом достаточно ясно сказано в стихотворении 1929 года «Тот город, мной любимый с детства...», где горечь прощания с «промотанным наследством» былого оборачивается радостью узнавания возникающей новой жизни:

Но с любопытством иностранки,  
Плененной каждой новизной,  
Глядела я, как мчатся санки,  
И слушала язык родной.

И дикой свежестью и силой  
Мне счастье веяло в лицо,  
Как будто друг от века милый  
Всходил со мною на крыльцо.

Здесь необходима важная оговорка — этот прорыв к свету и добру сквозь безотрадность жизни возникал в поэзии Ахматовой в основном в 1920-е годы. 1930-е же шли, прежде всего,



под знаком «ночи... которая не ведает рассвета», клокочущего вокруг «бессонного мрака», под знаком «Реквиема».

Была и другая черта, разделявшая двух поэтов, оказавшихся на разных берегах русской литературы. Если в поэзии Ходасевича в 1920-е годы происходило, как мы видели, неуклонное снижение образа поэта — от всемогущего Орфея «Баллады» до Орфея, сдавшегося, превратившегося в смиренного постника из стихотворения «Великая вокруг меня пустыня...», оберегающего свой крошечный мирок от ветров времени, — то у Ахматовой очевидна противоположная метаморфоза. В ее лирике и прежде было ощутимо движение за пределы узкого круга интимных переживаний на пространства национальной истории. Теперь же это движение стало стремительнее и трагичнее, пройдя путь от «Мне голос был...» до «Реквиема». Поэзия ее обретает все большую эпичность, внутренний простор — и происходит это не только в произведениях, обращенных к теме России, к библейским сюжетам, не только в гражданской поэзии, но и в любовной лирике, проявляясь в эпизации лирического образа, в росте внутренней масштабности образа лирического героя, вбирающего в свои духовные пределы весь создаваемый поэтический мир («Небывалая осень построила купол высокий...»). Соответственно меняются поэтика и интонация ахматовской лирики: поэтическая речь становится проще и «классичнее», за созданным здесь художественным миром ясно просматриваются и Пушкин, и Данте, и автор «Слова», и богатства русского фольклора.

В 1920-е годы был еще жив и писал С.Есенин, давший новую жизнь классической традиции на вершинах поздней своей поэзии. Не случайно именно С.Есенин, соединявший в своем творчестве в 1920-е годы фольклорное начало с опытом русской классики и ставший, таким образом, одним из ярчайших выразителей национальной культурной традиции, оказался той фигурой, которая соединяла и примиряла два пути рассеченной русской поэзии. Замечательно сказал об этом Г.Иванов: «...На любви к Есенину сходятся и шестнадцатилетняя... комсомолка, и пятидесятилетний, сохранивший стопроцентную непримиримость “белогвардеец” — Два полюса искаженного и раздробленного революцией русского сознания, между которыми, казалось бы, нет ничего общего, сходятся на Есенине, т.е. сходятся на русской поэзии» 136.

Стоит вспомнить в связи с этим об одном из вариантов стихотворения С.Есенина «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922), не дошедшем до нас в рукописи, но услышанном и частично записанном Г.Бениславской после возвращения поэта из-за границы (Есенин читал его с эстрады). Текст этот замечателен, прежде всего, тем, что здесь поэт единственный, видимо, раз прямо говорит о трагедии русского рассеяния:

Защити меня, влага нежная,  
Май мой синий, июнь голубой.  
Одолели нас люди заезжие,  
А своих не пускают домой.

Знаю, если не в данях чугунных  
Кров чужой и сума на плечах,  
Только жаль тех дурашливых, юных,  
Что сгубили себя сгоряча.

Жаль, что кто-то нас смог рассеять  
И ничья непонятна вина.  
Ты Расея моя, Расея,

---

136 Иванов Г. Есенин // Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. М., 1993. С. 38.

Текст этот, конечно, далеко не случаен, лучи от него идут на большие пространства русской поэзии, высвечивая и написанные в том же 1922 году строки Ахматовой: «Темна твоя дорога, странник, / Полынью пахнет хлеб чужой...», и появившееся позже цветаевское «Нас рас — ставили, рас — садили». Но здесь стоит обратить внимание не только на то, что объединяет строки трех поэтов, но и на отличие позиции есенинского лирического героя от того, что открывается в процитированных стихотворениях Ахматовой и Цветаевой. Ведь если в стихотворении Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю...» слышен голос человека, сделавшего свой, совершенно определенный выбор (остаться на родине, разделить судьбу народа); если у Цветаевой в стихотворении «Расстоянье: версты, мили...» слышна тоска скитальца, оторванного от родной земли, — то герой Есенина как бы возвышается над фактом раскола нации, с горечью осознавая его, но равно принимая в свое сердце оба берега рассеченного «русского сознания». В полной мере сказалась здесь позиция наследника единой, неразделимой национальной культуры, позиция поэта-объединителя.

Характерно и то, в каком направлении развивалась есенинская поэзия в 1920-е годы. Поэт, издавна черпавший для своих поэтических кладовых богатства народно-поэтической традиции, прошедший в послереволюционные годы и через опыт поэтического эксперимента (не вмещаясь при этом в тесные рамки имажинизма и не теряя веры в «органический образ»), пришел в 1920-е годы к пушкинской традиции. Не случайны в этом смысле отзывы критики, реакция современников поэта на его произведения 1920-х годов. Писатель Н.Никитин, восхищаясь есенинским стихотворением 1921 года «Не жалею, не зову, не плачу...», замечает: «Удивителен медный пушкинский стих Есенина»<sup>138</sup>. А.Лежнев, обращаясь к поэме «Русь советская» (1924), специально подчеркивает: «Поэт все дальше отходит от имажинизма к классическому стиху, к Пушкину»<sup>139</sup>. О том же пишет обозреватель тифлисской газеты, отмечая отчетливо проявившийся в есенинской поэзии 1920-х годов «уход от бурного имажинизма к спокойному пушкинскому стиху»<sup>140</sup>. Точность этих оценок подтверждена и словами самого Есенина, приведенными в воспоминаниях В.С.Чернявского: «...он утром, едва проснувшись, читал мне в постели только что написанную им “Русь советскую”, рукопись которой с немногими помарками лежала рядом на ночном столике. Я невольно перебил его на второй строчке: “Ага, Пушкин?” — “Ну да!” — и с радостным лицом твердо сказал, что идет теперь за Пушкиным»<sup>141</sup>.

Устремленность поэтического пути Есенина в первые пореволюционные и в 1920-е годы «за Пушкиным» имеет и другое измерение, не ограничиваясь вопросами поэтики. Разговор об этом стоит начать издали, поскольку вопрос этот связан с более широкой проблемой: поэт и время, поэт в переломный момент истории отечества. Именно здесь становится очевидным тот факт, что восприятие имени и творчества Есенина в русском зарубежье было достаточно сложным, противоречивым и не сводилось лишь к той всеобщей любви, о которой писал Г.Иванов. Обращаясь, скажем, к произведениям И.Бунина,

<sup>137</sup> Есенин С. Полное собрание сочинений. Т. 1. М., 1995. С. 599.

<sup>138</sup> Никитин Н.Н. Письмо А.К.Воронскому (апрель 1922 г.) // Есенин С. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 584.

<sup>139</sup> Лежнев А. Литературный обзор // Печать и революция. 1925. № 1. С. 130.

<sup>140</sup> Заря Востока. 1924. 19 октября. № 707. Подпись: Н.И.

<sup>141</sup> См.: Есенин С. Полное собрание сочинений. Т. 2. М., 1997. С. 405.

З.Гиппиус, других писателей зарубежья, видишь, что события революции. Гражданской войны осознаны в их воспоминаниях и произведениях как прокатившаяся по стране волна вандализма — и одним из поэтических выразителей этой стихии был, в их представлениях, С.Есенин. Конечно, истоком этого мифа была, прежде всего, совершенно определенная оценка духовного диапазона личности и творчества поэта, который на страницах яростных бунинских статей представал как «хам», «маляр», «хулиган»<sup>142</sup>, о котором З.Гиппиус в статье 1925 года «Поэзия наших дней» писала вполне типичные в этом контексте слова: «...Есенин, в похмельи, еще бормочет насчет октября...»<sup>143</sup>. Слова эти естественно дополняются далеко не случайным высказыванием З.Гиппиус из другой, написанной год спустя, статьи «Судьба Есениных»: «Нетронутая культурой душа, как есенинская, это молодая степная кобылица. На кобылицу, если хотят ее сохранить, в должное время надевают узду. Но тут-то как раз никаких узд для Есенина и не оказалось... А перед инстинктом — лежало открытое поле. Не диво, что кобылица помчалась вперед, разнесла, растоптала, погубила все, что могла — вплоть до самой себя. На Есенине это ярко и просто, пил, дрался — заскучал, повесился. Примитивный рисунок всегда нагляднее»<sup>144</sup>.

Итак — «хам», «маляр» (у Бунина), «нетронутая культурой душа», «голый, не знающий удержу инстинкт», «примитивный рисунок» (у Гиппиус), добавим еще — «от сохи», «черноземный» (у Дон-Аминадо) — все эти представления проецировались авторами на отношение поэта к происходившим в стране революционным событиям. Как же в действительности воспринимал поэт эти события? Интереснейшее, весьма значительное свидетельство на этот счет мы находим в воспоминаниях В.С.Чернявского, относящихся к периоду 1917-1919 годов. «Его любимыми книгами в это время, — пишет В.С.Чернявский, — были Библия, в растрепанном, замученном виде лежавшая на столе, и “Слово о полку Игореве”. Он по-новому открыл их для себя, носил их в сердце и постоянно возвращался к ним в разговорах, восторженно цитируя отдельные куски...»<sup>145</sup>.

Библия и «Слово о полку Игореве» — вот какими вехами мерил в те годы Есенин масштаб происходивших событий. Вдумываясь в это свидетельство, вспомним «Окаянные дни» Бунина, вспомним обращенные к революционным событиям дневниковые записи и стихотворения З.Гиппиус. И мы вдруг обнаружим, что в то время, как культурнейших, образованнейших писателей — И.Бунина и З.Гиппиус — захлестнула в первую очередь именно стихия революционных событий, определив и содержание, и тональность написанного ими, — С.Есенин, бывший, в их представлениях, «хамом», «нетронутый культурой душой», сумел не только пропустить через душу и разрушительные, и очистительные вихри этой стихии, но и возвыситься над нею, увидеть ее в масштабах вечности и национальной истории.

Это подтверждается элементарными фактами творческой биографии поэта — скажем, содержательной направленностью его произведений тех лет. Обратим внимание — в самый разгар событий Есенин пишет одну за другой целый ряд маленьких поэм, уже названия которых достаточно красноречивы: «Октоих» (август 1917), «Пришествие» (октябрь 1917), «Преображение» (ноябрь 1917), «Иорданская голубица» (1918), «Инония» (1918), «Небесный барабанщик» (1918), «Пантократор» (1919). Можно расходиться в оценке этих произведений, можно по-разному воспринимать их обращенность к библейским сюжетам. (Это, собственно, и происходило после опубликования маленьких поэм, когда, например, М.Слоним

---

<sup>142</sup> Бунин И. Самородки// Русское зарубежье о Есенине. Т. 2. М., 1993. С. 68-70.

<sup>143</sup> См.: Есенин С. Полное собрание сочинений. Т. 5. М., 1997. С. 517.

<sup>144</sup> Гиппиус З. Судьба Есениных// Русское зарубежье о Есенине. Т.1. М., 1993. С. 85-87.

<sup>145</sup> См.: Есенин С. Полное собр. соч. Т. 2. С. 276.

рассматривал их в русле традиции «мессианистической» поэзии, рожденной «Двенадцатью» А.Блока с ее «уподоблением революционной России воскресающему Христу»<sup>146</sup>; а В.Ходасевич доказывал «псевдохристианский» характер образности маленьких поэм С.Есенина, предшествующих «Инонии»<sup>147</sup>; а на родине, в советской России критики упрекали поэта за религиозность, утверждая, что он «все еще плутает среди трех сосен отжившего православия»<sup>148</sup>.) Однако за чертою споров остается одно, объединяющее маленькие поэмы 1917-1919 годов, свойство — утверждение вселенского масштаба происходящих событий, подчеркнутое обращением к идущим из вечности библейским образам. Этот максималистский замах в толковании событий революционного преобразования России очевиден и там, где поэтическая речь свободна от христианских образов (которые, между тем, возникают в других строфах или главах произведения, определяя духовную высоту поэтического повествования):

Ей, россияне!  
Ловцы вселенной,  
Неводом зари зачерпнувшие небо, —  
Трубите в трубы.

(«Преображение»)

Эти строки, достаточно характерные для есенинских произведений революционных лет, перекликаются и со многими образами, возникавшими в те годы в русской поэзии. Можно было бы оспорить мысль М.Слонима, увидевшего у истоков этой традиции «Двенадцать» А.Блока, — достаточно вспомнить «Облако в штанах» В.Маяковского (1914-1915), где прозвучало пророческое «в терновом венце революций / грядет шестнадцатый год», где все построено на соотношении и уравнивании небесного и земного, на ясном осознании библейского масштаба нынешних и будущих жизненных, исторических потрясений, на утверждении поэта как «тринадцатого апостола». Главное, однако, не то, кто первым сказал слово; гораздо важнее сам факт, что эта идея жила в русской поэзии и непосредственно перед революцией (в предчувствии ее), и в революционные годы. И творчество С.Есенина в самый момент слома эпох стало особым звеном в развитии этой традиции: написанные за три года (с 1917 по 1919) семь его маленьких поэм — написанные в одном ключе, подчеркивающие вселенский, часто обозначенный библейскими образами, смысл революционных событий в России, — ясно свидетельствуют о том, как важен был для поэта именно такой взгляд на происходящее.

Отсюда, от этих есенинских произведений, протягивались нити и в будущее русской поэзии. Ведь читая, скажем, строки из «Октоих»: «О Боже, Боже, / Ты ль / Качаешь землю в снах? / Созвездий светит пыль / на наших волосах» и соединяя эти строки с возникающим в «Инонии» образом «главы... власозвездной» поэта, — видишь, как тропа эта ведет в 1930-е годы, к поэту следующего поколения, Павлу Васильеву, в чьем стихотворении, обращенном к любимой, рождается яркий и не случайный в нашей поэзии образ: «Рассыпаясь, летят по твоим волосам / Вифлеемские звезды российского снега» («И имя твое, словно старая песня...»). Речь идет, разумеется, не о прямом влиянии одного образа на другой, а о

---

<sup>146</sup> Там же. С. 321.

<sup>147</sup> Там же. С. 322.

<sup>148</sup> Там же.

преемственности в русле одной поэтической традиции: от утверждения вселенского смысла переворота, происходящего в стране и в душах людей — до воспевания библейской глубины великой повседневности любви.

Важно и другое — уже в этих поэмах С. Есенина современникам открылась черта, в полную силу давшая знать о себе в поэзии в 1920-е годы: обращенность поэта к теме исторических путей России. В рецензии на поэму «Преображение», опубликованной в софийском журнале «Русская мысль» в 1921 году, П.Н.Савицкий писал: «...никогда, быть может, за все существование российской поэзии, от “Слова о полку Игореве” и до наших дней, — идея Родины, идея России не вплеталась так тесно в кружева и узоры созвучий и образов религиозно-лирических и символических вдохновений, как в этих стихах...» Обращаясь к началу третьей главки поэмы (проецированному ранее), П.Н. Савицкий находил в есенинских строках созвучие с духом и стилем карамзинской «Истории Государства Российского»<sup>149</sup>.

Эта мысль о сегодняшней России, увиденной на просторе исторических путей, неизменно присутствует в маленьких поэмах 1917-1919 годов, существуя в подтексте произведений воплощаясь на языке «символических вдохновений». Наиболее открыто (среди поэм трех революционных лет) она дает знать о себе в «Инонии», возникая на поверхности стиха именами – знаками отвергаемого прошлого: Китеж, Радонеж, Московия, воплощаясь в символическом образе плачущих «стен Кремля». И хотя поэму эту С.Есенин писал в ощущении, «что связь старым миром порвана»<sup>150</sup>, — обратим внимание на то, что в первоначальном ее варианте возникал образ Петра как фигура, созвучная новому времени:

Колокольные над Русью клики —  
Это плачут стены Кремля.  
Ныне,  
как Петр Великий,  
Вздыбливаю тебя, земля!

В окончательном варианте «Инонии» этот образ отсутствует, — однако сам факт обращения С.Есенина к нему в ход работы над поэмой далеко не случаен. (Обратим внимание и на то – об этом речь пойдет позже, – что образ Петра возникает здесь как скрытая цитата из «Медного всадника».) Фигура Петра возникает и в поэме 1924 года «Песнь о великом походе» — более того, оказывается здесь в основании сюжета. И вот характерная подробность: в своем развитии от замысла и первоначальных вариантов до окончательного текста образ Петра в этой поэме «движется» в том же направлении, что и в «Инонии». Там, правда, образ этот в своем движении выпал за пределы произведения; теперь же, в работе над «Песнью о великом походе», он претерпевает принципиальные изменения. Задумывая поэму, С.Есенин видел в Петре историческую личность, родственную новой эпохе. Об этом вспоминал В.Эрлих, приводя слова С.Есенина, рассказывавшего ему о замысле новой поэмы: «Гвоздь в том, что я из Петра большевика сделаю! Не веришь? Ей-богу, сделаю!»<sup>151</sup>. Действительно, в первоначальном варианте (опубликованном в «Звезде», 1924, № 5), в заключительной части поэмы, описывающей революционный «Питерград», есть строки: «Бродит тень Петра / Да любитесь, / На кумачный цвет / В наших

---

<sup>149</sup> Там же. С. 329.

<sup>150</sup> Там же. С. 343.

<sup>151</sup> См.: Есенин С. Полное собр. соч. Т. 3. М., 1998. С. 588.

улицах». В дальнейшем, дорабатывая текст поэмы, С.Есенин меняет вторую строку приведенного отрывка сначала на нейтральное «И дивуется», потом же, в окончательном варианте,— на «Грозно хмурится», откровенно противопоставляющее Петра новому времени<sup>152</sup>. Известно, что эта эволюция образа Петра осуществлялась не без влияния извне: не забыто, в частности, письмо И.Вардина, где он, предлагая С.Есенину внести в текст поэмы поправки, замечал: «Петр должен быть дураком, чтобы тень его могла “любоваться” “кумачовым цветом” улиц *Ленинграда* ». И далее — замечательная в своем роде реплика: «Блок испортил “Двенадцать” Христом, неужели Вы испортите Вашу прекрасную вещь Петром?»<sup>153</sup>.

Конечно, эволюция образа Петра в поэме заслуживает серьезного внимания, тем более что она не может быть объяснена только воздействием извне: окончательный, третий вариант процитированных строк был найден поэтом самостоятельно, в ходе подготовки текста для публикации в «Заре Востока»<sup>154</sup>. И все же, при всей принципиальной значимости изменений в смысловой структуре образа, поэма в конечном счете осталась «испорчена» — если воспользоваться выражением И. Вардина — Петром. Ведь как бы ни менялся внутренний смысл образа Петра, сама фигура царя — основателя города была сохранена в тексте поэмы, оставаясь одним из временных, исторических полюсов повествования.

Во всей наглядности открывается здесь вторая составляющая творчества С.Есенина в пореволюционные годы — стремление осмыслению исторических путей России, к тому, чтобы увидеть смысл происходящего сегодня в масштабах национальной истории. Вспомним, что после созданных в 1917-1919 годах семи маленьких поэм, насыщенных библейскими образами и подчеркивавших вселенский смысл революционных событий, С.Есенин 1920-е годы создает произведения, прямо обращенные к российской истории, высвечивающие в ней исток сегодняшнего дня: поэмы «Пугачев» (1921) и «Песнь о великом походе» (1924). В этом ряду можно было бы назвать еще и «Песнь о Евпатии Коловрате» (написанную в 1912г., но во второй редакции — 1925 г.); можно было бы вспомнить и о не сохранившемся «драматическом отрывке», который С.Есенин читал И.В.Грузинову 1920 г., действующими лицами которого были Иван IV, митрополит Филипп и т.д.; и о замысле поэмы «Пармен Крямин», название которой было дано по имени единственного вымышленного персонажа из «Пугачева»<sup>155</sup>.

Этот несомненный интерес к историческому прошлому России имел и свою особенность: история представляла у Есенина не просто в виде поэтической зарисовки той или иной ушедшей эпохи, а как процесс, движение, определяющее смысл событий и связующее времена. Не случайно, видимо, в названиях обеих поэм 1920-х годов возникает слово «поход»: «Песнь о великом походе» и черновой вариант названия другой поэмы — «Поэма о великом походе Емельяна Пугачева». И если в первоначальном названии поэмы о Пугачеве слово «поход» употреблено в его прямом, хотя и расширенном, значении, то в поэме 1924 года «великий поход» включает в себе идею исторического пути народа от петровских времен до эпохи революционных потрясений XX века. А в связи с этим особый смысл открывается в жанровом определении этой поэмы, — «песнь», — восходящем к «Слову» и к стоящей за ним фольклорной традиции, определившем место поэмы в одном

---

<sup>152</sup> Там же. С. 586-587.

<sup>153</sup> Там же. С. 595,596.

<sup>154</sup> Там же. С. 597.

<sup>155</sup> Там же. С. 457.

ряду с другими «историческими» произведениями поэта <sup>156</sup> и, таким образом, подчеркивающим историческую глубину и эпический масштаб эпохи.

Так проецируется на творчество С.Есенина частное, казалось бы, наблюдение В.С.Чернявского о двух любимых поэтом книгах, не случайно ставших в 1917-1919 годах для него настольными: о Библии и «Слове о полку Игореве». Теперь вспомним, что существовал и третий, не менее важный для Есенина (и, как мы увидим, связанный с двумя другими) ориентир в пореволюционном его творчестве — Пушкин. Мы уже говорили об этом, обращаясь к тем же воспоминаниям В.С.Чернявского, к суждениям критиков, отмечавших поворот поэта к пушкинской традиции, к классическому стиху. Однако путь Есенина «за Пушкиным» не сводился лишь к этому.

Стоит вспомнить в связи с этим слова Г.Иванова, сближавшего в своих размышлениях имена Пушкина и Есенина. Трудно заподозрить Г.Иванова в том неприятии Есенина, которое бросалось в глаза в упоминавшихся уже высказываниях И.Бунина, З.Гиппиус. В своей статье 1950 года, открывающей подготовленный Г.Ивановым том стихотворений С.Есенина (факт сам по себе значимый), он пишет о своей любви к есенинским стихам и к «неотделимому от них Есенину — человеку». Есть здесь и мысль, с обращения к которой начался наш разговор о Есенине, — о всеобщей, объединяющей Россию и зарубежье, любви к поэту. Но даже здесь, соединяя имена Пушкина и Есенина, Г.Иванов исходит из того же представления о «примитивном рисунке» души поэта, что и некоторые его собратья по эмиграции, возвращается все к тому же образу поэта — выразителя стихии варварства, охватившей страну в годы революции: «Есенин — типичный представитель своего народа и своего времени. За Есениным стоят миллионы таких же, как он, только безымянных, “Есениных” — его братья по духу, “соучастники-жертвы” революции. Такие же, как он, закруженные ее вихрем, ослепленные ею, потерявшие критерий добра и зла, правды и лжи, вообразившие, что летят к звездам, и шлепнувшиеся лицом в грязь. ... Судьба Есенина — их судьба, в его голосе звучат их голоса. Потому-то стихи Есенина и ударяют с такой “неведомой силой” по русским сердцам, и имя его начинает сиять для России наших дней пушкински-просветленно, пушкински-незаменимо»<sup>157</sup>.

В самом соединении у Г.Иванова имен Пушкина и Есенина сокрыт яд обличения, «развенчания» есенинской поэзии. Вспоминая процитированные Достоевским слова Ап.Григорьева: «Пушкин — наше все», Г.Иванов видит в этом определении уравнивание величия Пушкина и «величия породившей его культуры». Есенин же, в его представлении, с пушкинской полнотой выразил эпоху духовного оскудения и позднего прозрения нации: «Значение Есенина именно в том, что он оказался как раз на уровне сознания русского народа “страшных лет России”, совпал с ним до конца, стал синонимом и ее падения, и ее стремления возродиться. В этом “пушкинская” незаменимость Есенина, превращающая и его грешную жизнь и несовершенные стихи в источник света и добра. И поэтому о Есенине, не преувеличивая, можно сказать, что он наследник Пушкина наших дней» <sup>158</sup>.

Итак, Пушкин — синоним величия России; Есенин же — синоним ее падения и стремления к возрождению. Так ли это? Трудно, конечно, спорить с тем определением места Пушкина в русской культуре, которое дает здесь Г.Иванов. Несомненно и то что вихри революции пронесли по есенинским стихам, ставшим, помимо всего прочего, ярким выражением кризиса национального духа на разломе истории.

И все же — в самом характере сближения двух этих имен есть некая приблизительность, недосказанность, если не лукавство (не могу не заметить, что по самой

---

<sup>156</sup> Там же. С. 608.

<sup>157</sup> Иванов Г. Есенин // Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. С. 43.

<sup>158</sup> Там же. С. 43-44.

своей внутренней «драматургии» статья Г.Иванова о Есенине очень напоминает его же статью «В защиту Ходасевича»: и там, и здесь «защита» или «возвеличивание» оборачиваются попыткой разоблачения). Обратим внимание — Пушкин, по Г.Иванову, оказывается синонимом не России вообще, а именно «Великой России», т.е. «России до революции»<sup>159</sup>. Есенин же у него равновелик той падшей России, т.е. «стране пролетарской культуры», которая оказалась недостойной Пушкина, потеряв право назвать его «нашим всем», которой предстоит теперь вновь долго подниматься до Пушкина, а пока ее «все» — это Есенин<sup>160</sup>. Иными словами, высочайшее, казалось бы, звание для поэта, которым Г.Иванов «одаряет» Есенина — «наследник Пушкина наших дней» — изначально обесценено, в нем сокрыта мысль о чудовищном падении нации от «золотого века» русской культуры до «нового татарского ига», пришедшего с революцией.

Вспомним, однако, что «формула» Ап.Григорьев, продолжающая гоголевскую мысль о Пушкине как «русском человеке в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет», означает не просто равновеликость поэта и породившем его культуры, но включает в себя и временную составляющую: в Пушкине — и *сегодня*, и *завтра* русской культуры. Стало быть, Пушкин в понимании Гоголя, Ап.Григорьева, Достоевского (которое стало традиционным в национальном сознании и было подтверждено временем) оказывается не просто синонимом русской культуры, но — линией ее горизонта, тем «потерянным раем» русской литературы, о котором так точно сказал П. Палиевский<sup>161</sup>. И «подняться до Пушкина» — эта задача была первостепенной не только для советской России, как утверждает Г.Иванов, но и для России былой, и, позднее, для России зарубежной. С момента ухода Пушкина эта цель всегда была естественной для русской культуры, эта линия горизонта всегда стояла над ней — и всегда ускользала, открывая все новые и новые духовные пространства.

Поэтому роль «наследника Пушкина» заключена не в достижении того уровня «божественной, нравственной и творческой гармонии»<sup>162</sup>, что был явлен в пушкинских произведениях (это был бы уже не наследник, а новое «солнце русской поэзии»), а в том, чтобы, устремляясь к этому уровню, с пушкинской полнотой выразить духовные чаяния нации на новом историческом этапе, выдерживая при этом пушкинскую высоту творческой позиции, высоту той точки обзора, откуда увидены и восчувствованы человек, мир, национальная история. В этом смысле Есенин, вслед за Блоком, действительно был наследником Пушкина в XX веке — наследником подлинным, а не тем исподволь приниженным, чей образ возникает в статье Г.Иванова. Одно из свидетельств этому — проявившаяся, как уже говорилось, у Есенина в первые пореволюционные и в 1920-е годы пушкинская высота взгляда на происходящее — высота, отмеренная двумя вершинами: Библией и «Словом о полку Игореве».

Важно и то, что в этом выборе высоты творческой позиции Есенин вполне осознанно шел «за Пушкиным» — об этом говорят, помимо всего прочего, возникающие в его маленьких поэмах явные и скрытые цитаты из Пушкина. Не случайно, например, в поэме «Октоих» (1917) звучит восклицание: «Восстань, прозри и вижди!», в несколько измененном виде повторившее строку из пушкинского «Пророка». Пророческая суть пореволюционных маленьких поэм Есенина была увидена и отмечена современниками. И.А.Оксенов в статье «Слово пророка» замечал: «Не всякому дано сейчас за кровью и пылью наших (все же

---

<sup>159</sup> Там же. С. 43.

<sup>160</sup> Там же. С. 44

<sup>161</sup> См.: Палиевский П.В. Литература и теория. М., 1978. С. 34-40.

<sup>162</sup> Иванов Г. Есенин. С. 43.



величайших) дней разглядеть истинный смысл всего совершающегося. И уже совсем немногие способны поведать о том, что они видят, достаточно ярко и для всех убедительно», — утверждая при этом, что к таким «немногим, отмеченным Божией милостью счастливым», принадлежит Есенин<sup>163</sup>. О том же писал Иванов-Разумник<sup>164</sup>. То же, исходя из противоположных взглядов на происходившее в России, признавал и В.Ходасевич: «...Несомненно, что Есенин высказывал, “выпелал” многое из того, что носилось в тогдашнем катастрофическом воздухе. В этом смысле, если угодно, он действительно был “пророком”. Пророком своих и чужих заблуждений, несбывшихся упований, ошибок, — но пророком»<sup>165</sup>. Обратим внимание и на то, что эта мысль Ходасевича, сближающаяся вроде бы со словами Г.Иванова о «соучастниках-жертвах» революции, в дальнейшем развитии своем, напротив, разделяет двух поэтов русского зарубежья в их понимании пореволюционного творчества и художественной позиции Есенина. Ведь дальше Ходасевич прямо пишет о том, что Есенин, принявший революцию, «раньше, чем многие другие», увидел горький смысл происходящего<sup>166</sup>.

Вспомним в связи с этим о стихотворении, речь о котором уже шла — «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922). В основном тексте этого стихотворения есть запрещаемая прежде и многое объясняющая в поэзии Есенина 1920-х годов шестая строфа, где речь идет об «октябре суровом», что «обманул в своей пурге»<sup>167</sup>. Читая эту строфу, яснее видишь смысл и других поэтических строк Есенина, убеждаешься, что осознание трагической стороны происходящего часто проникает у него в сердцевину образов, т.е. воплощается в наиболее непосредственной форме. Примером тому — поэма «Кобыльи корабли» (1919), где возникают страшные образы: «бешеное зарево трупов», «облетает под ржанье бурь / Черепов златохвойный сад», «Злой октябрь осыпает перстни / С коричневых рук берез»; где в стремлении передать ужас происходящего рождается подлинно сюрреалистический образ: «Посмотрите: у женщин третий / Вылупляется глаз из пупа. / Вот он! Вылез, глядит луной, / Не увидит ли помясистой кости...» Здесь же звучат и строки, исполненные обличительной силы: «Веслами отрубленных рук / Вы гребетесь в страну грядущего». Смысл этих строк был ясен современникам — к ним обращался в приведенных здесь размышлениях Ходасевич<sup>168</sup>, известно и высказывание Н.Асеева о «правдивости попыток отобразить искаженные гневом и болью черты мученического лика народа»<sup>169</sup>. И обратим внимание — поэма написана в 1919 году, в разгар событий. Как видим, и в вихрях революционной стихии поэт, вопреки утверждениям Г.Иванова, не потерял «критерий добра и зла», не стал обманутой жертвой, «шлепнувшейся лицом в грязь», — но, напротив, сумел подняться над хаосом происходящего, увидеть и ярко выразить (одним из первых в русской поэзии) и огромный масштаб, и чудовищную противоречивость событий. Вот какова была высота творческой позиции поэта — и истинная цена ей становится особенно ясна, если мы осознаем, что в отличие от многих поэтов-обличителей из среды литературной эмиграции, изначально не

---

<sup>163</sup> См.: Есенин С. Полное собр. соч. Т. 2. С. 346-347.

<sup>164</sup> Там же. С. 350.

<sup>165</sup> Ходасевич В. Есенин // Русское зарубежье о Есенине. Т. 1. С. 60.

<sup>166</sup> Там же. С. 62

<sup>167</sup> См.: Есенин С. Полное собр. соч. Т. 1. С. 170, 598-599.

<sup>168</sup> Ходасевич В. Есенин. С. 62.

<sup>169</sup> См.: Есенин С. Полное собр. соч. Т. 2. С. 382.

принявших революцию, Есенин сумел возвыситься над революционной стихией *изнутри самой стихии*, и с этой высоты увидеть и живущие в людях надежды на грядущую Инонию, и жестокие ветры «злого октября».

Так верность пушкинским заветам, пушкинской традиции проявлялась не только в окончательном повороте поэта к классическому стиху, но и во всем строе, во всем существе есенинской поэзии, определила ее духовные горизонты. Позиция Есенина была в этом смысле сродни Орфею из «Баллады» Ходасевича (где слышен, как мы помним, отголосок пушкинского «Пророка») и явно противостояла сдавшемуся Орфею и из «Я по лесенке приставной...» О.Мандельштама (стихотворение это, заметим, написано, как и есенинское «Снова пьют здесь...», в 1922 году), и из «Великая вокруг меня пустыня...» Ходасевича (1924-1925), где «великий... постник» старается укрыться от грозных ветров времени.

И опять роковое совпадение дат: в 1925 году (мы говорили уже об этом) поэтические голоса Ходасевича и Мандельштама одновременно замолкают. В том же 1925 году погибает Сергей Есенин.

Порою верность традиции, опора на нее объединяли голоса из разных потоков разделенной литературы, были основой для диалога, который объективно шел уже тогда, в 1920-1930-е годы, даже если и не был услышан кем-либо из его участников.

В 1922 году живший в России Г.Шенгели пишет стихотворение, прозвучавшее одним из голосов в этом поэтическом диалоге:

Музыка — что? Кишка баранья  
Вдоль деревянного жука,  
И где-то в горле содроганья,  
Собачья старая тоска...

Кто ею душу нам измерил?  
Кто нам сказал, что можем мы.  
Когда и сам Орфей не верил  
В преодоление тюрьмы?

Скалой дела и думы встали,  
И — эти звуки не топор:  
Не проломить нам выход в дали,  
В звездяный ветряной простор.

Так будь же проклята, музыка!  
Я — каторжник и не хочу,  
Чтобы воскресла Эвридика  
Опять стать жертвою мечу!

Трудно не заметить, что стихотворение это неизбежно вступает во взаимодействие (лучше сказать — в столкновение) с другими поэтическими мирами, созданными современниками Г.Шенгели, — В.Ходасевичем и О.Мандельштамом, а отчасти — и Г.Ивановым. Причем столкновение это начинается мгновенно, с первых же слов. В первых двух строках здесь возникает подчеркнуто сниженный, предельно прозаизированный образ музыки, открыто противостоящий тому представлению о ней, которое культивировалось многими современными поэтами (не только названными здесь). Это уже не спасительная, магическая, всесильная стихия, не «смутная, чудная музыка» — это «кишка баранья вдоль деревянного жука». Грубое снижение традиционного со времен символизма образа вступает здесь в резкий контраст со строением, самим звучанием стиха. Торжественная, чеканная

поступь четырехстопного ямба, которым написано стихотворение напоминает о стоящей за этой поэтической картиной классической традиции, что подчеркнуто и идущей из прошлого поэтической вольностью — смещением ударения в слове «музыка». Это слово, будто прозвучавшее из «золотого века», дает начало образу музыки в стихотворении — но развитие этого образа, как мы видели, оказывается совершенно иным, идет на ином содержательном и стилистическом уровне. Контраст, стало быть, заключен уже в художественной структуре самого образа.

Смысл этого контраста открывается в полной мере, когда во второй строфе возникает образ Орфея. Именно здесь — во второй и третьей строфах — родственные нити протягиваются к «Балладе», другим стихотворениям Ходасевича, где живет тот же образ. Трагический смысл заключен в этом «диалоге» двух Орфеев. Ведь если в «Балладе» (написанной за год до стихотворения Г.Шенгели) поэт-пророк утверждает сверхъестественную, теургическую силу искусства — Слова и Музыки, — способного преодолеть, раздвинуть тесные пределы мира, то в стихотворении Г.Шенгели перед нами обессилевший Орфей, чье искусство не властно «проломить ... выход в дали». Если в «Балладе» образ музыки обретает символическую глубину, становясь одной из магических стихий, подвластных поэту, — то у Г.Шенгели символический смысл этого образа не просто отсутствует, а подчеркнуто отвергается. Наконец, если в «Балладе» (а затем в «Великая вокруг меня пустыня...») Ходасевича перед нами — жилище поэта, то у Шенгели возникает образ тюрьмы как воплощение духовного мира героя («скалой дела и думы встали...»). Здесь, кстати, стоит вспомнить и о другом Орфее — из стихотворения О.Мандельштама «Я по лесенке приставной...» (написанного тоже в 1922 г.), для которого мир предстал в страшном образе «горящих ... рядов». Обратим внимание и на другое. В поэзии Ходасевича образ Орфея претерпевает тяжкую метаморфозу: от поэта-пророка, повелевающего миром (в «Балладе»), до смиренного постника, отказавшегося от своей власти над миром, оберегающего свое тихое жилище. Трагедия Орфея у Г.Шенгели острее и непримиримее: мир для него не жилище, а тюрьма, и он не тихий созерцатель, а — каторжник. И он не смирился, а яростно проклинает музыку, бессильную разрушить стены его тюрьмы.

По накалу переживания и суровости выбора Орфею Г. Шенгели ближе герой стихотворения О. Мандельштама, хотя по эстетической своей природе образ этот, безусловно, родственен Орфею у В. Ходасевича (и в «Балладе», и в «Великая вокруг меня пустыня...», написанном уже в эмиграции, в 1925 г.). Видимо, за содержанием каждого из образов стоит духовный опыт, обретенный каждым из поэтов — в России или вдали от нее.

Поэтому, наверное, не случайна дальнейшая судьба «сюжет трех Орфеев. У нас шла уже речь о том, что, создав образ сдавшегося Орфея (в 1925 г.), Ходасевич как поэт больше не заговорил; Мандельштам же в 1931 г. находит мощное, далекое от какого-либо смирения продолжение этого «сюжета»: «Я больше ребенок! Ты, могила, / Не смей учить горбатого — молчи!...» и т.д. И весьма характерно, что примерно через столько же лет, в 1933 году, Г.Шенгели тоже возвращается к этому сюжету, создавая стихотворение, по бунтарской интонации почти совпадающее с мандельштамовским:

Так нет же! нет же! нет же! нет!  
Не уступлю дневному блюду!  
Я был поэт! Я есмь поэт!  
И я всегда поэтом буду!

Мой тесен мир: он в мутном сне,  
Он огражден вседневной ширмой,  
Но звезды падают ко мне  
И говорят... Огромен мир мой!  
.....

Все сохраню, все пронесу, —  
И вечность, что открыл мне Пушкин,  
И краткий миг, когда в лесу  
Отмерил жизнь мне плач кукушкин.

И никого не надо мне!  
Один пройду, один промучусь, —  
Пока в трущобе, в тишине,  
Последней судорогой скрючусь!..

И долго буду мертв, — пока,  
Устав от дел, в ночи бессонной  
Меня грядущие века  
Не вскинут трубкой телефонной, —

И зазвучит им как прибой  
Мембранный гул бывшего мира...  
«О нет, недаром жизнь и лира  
Мне были вверены судьбой!»

Видимо, разгадку этого неслучайного совпадения, этого бунта двух отечественных Орфеев можно найти, приглядевшись к некоторым образам в первых двух строках стихотворения: «дневной блуд», «мир... в мутном сне», «Он огражден вседневной ширмой...»

В первых двух строках стихотворения возникает уже и новый образ Орфея — поэта, вставшего с колен и осознавшего свою власть над миром. В этом смысле герою стихотворения гораздо ближе Орфей из «Баллады» В.Ходасевича, чем его прямой предшественник из «Музыка — что?..» Однако и здесь перемены очевидны. Если герою «Баллады» необходимо было теургическое действо, магия Слова и Музыки, чтобы преодолеть тесные земные пределы, чтобы вырасти «в текущие звезды челом», то герою стихотворения Г.Шенгели всего этого не надо. Он уже не нуждается в символическом антураже, чтобы обрести верховную власть над миром — власть эта, это могущество живет в нем самом, в его душе, обнявшей собою весь мир. Потому и соединяются во второй строфе два взаимоисключающих признания: «Мой тесен мир» и «Огромнен мир мой!» Да, тесен мир, в котором живет поэт, много в нем «ширм» и «мути» — но огромен мир его души, вбирающей в себя все богатство и многообразие бытия. И если укрощенный Орфей в стихотворении Ходасевича «Великая вокруг меня пустыня...» тщательно оберегает свое жилище, свой маленький мирок от вторжения внешних стихий — то герой Шенгели принимает всю красу и буйство мира в безмерные пределы своего духовного пространства: и «Любовь, пассаты, мифы, зной», «И лед скульптур, и смерчи музык». Подобно герою стихотворения Мандельштама 1931 года (и здесь совпадение образов!), герой Шенгели как бы вырастает, заполняя собою все пространство воссоздаваемого мира, уравнивая себя с ним. Потому и не надо ему в магическом действе вырастать до звезд, как это было с героем «Баллады» — здесь «звезды падают ко мне / И говорят...» (здесь напрашивается аналогия и со «Звездами» Ходасевича, где очищающий свет божьих звезд высоко горит над изнемогающим Орфеем).

Символизм, освобожденный от символистских одежд, символизм как воспоминание, как память о волшебстве искусства, утверждающего могущество Поэта над миром, живет в этом стихотворении. Герой предстает здесь в двух своих ипостасях: и как безмерный мир духовного бытия, вместивший в себя и пространство («И Атика, и Туркестан»), и время («И

вечность», «И краткий миг»), — и как бранный человек в своем тесном земном мире. И преодолевая в своем развитии в пределах стихотворения бранный земного существования, герой напоминает и о своей родословной, утверждается как наследник великой классической традиции — это происходит в последней строфе, где донесшийся до «грядущих веков» оживший голос героя сливается с голосом Пушкина. И опять родственная нить протягивается к поэтическому миру Ходасевича, страстного ревнителя пушкинской традиции — ведь это и с ним его современник из далекой России именем и голосом Пушкина «перекликается в надвигающемся мраке».

Но и другое напоминание должно быть услышано в этом, донесшемся из прошлого, голосе — заключенное в опущенном здесь, но памятном начале пушкинской фразы невысказанное горькое напоминание о тяжком земном пути поэта: «Недаром темною стезей Я проходил пустыню мира...»

\* \* \*

Выход поэзии (и в России, и в зарубежье) из «берегов» той или иной тенденции развития был, разумеется, неизбежен, поскольку реальность литературного процесса всегда богаче любой, даже главенствующей в нем тенденции.

Действительно, опора на классическую традицию, верность ей как одной из основ национальной культуры, стремление сблечь ее и находить в ней силы в поисках нового поэтического слова — эта художественная позиция уже с начала 1920-х годов стала, как мы видели, той идеей, которая собирала вокруг себя основные литературные силы в зарубежье. В России же ориентация на традицию, оставаясь преобладающей тенденцией поэтического развития, утверждалась на фоне активизации в 1920-е годы радикальных литературных групп и течений. При этом и «там», и «здесь» происходили весьма характерные «нарушения правил» литературного движения.

Размышляя о внутренней целостности русской поэзии XX века, искусственно «расколотой надвое», Е.Эткинд упомянул о связи Н.Заболоцкого с В.Ходасевичем<sup>170</sup>. При этом он имел в виду «классического», послевоенного Заболоцкого, отметив, в частности, общность позиций двух поэтов в деле защиты полноречивого и «полносмысленного» русского языка. Эта связь, разумеется, очевидна.

Было бы, однако, интересно и важно вспомнить о том, что связь Заболоцкого с Ходасевичем имеет более давнюю историю, что их творческие пути пересеклись еще в 1920-е годы. Замечу при этом, что речь здесь меньше всего идет о прямой реакции одного поэта на творчество другого. Известен лишь один, совершенно уничтожающий, отзыв Ходасевича о Заболоцком — в статье «Ниже нуля», где Ходасевич, воспользовавшись материалами «перекресточной тетради», «любовно» отобрал и продемонстрировал вопиющие примеры графоманства в поэзии. Описывая именно такого рода продукцию и обращаясь к поэзии советской России, он замечает: «За все время существования советской власти нечто разительное было напечатано только один раз — я имею в виду цикл стихов Заболоцкого, из которого отрывки приводились в “Возрождении” Гулливером (Гулливер — псевдоним, под которым Ходасевич и Берберова вели постоянную рубрику в “Возрождении”». — А.Ч.). При этом все же еще не выяснено, не были ли эти стихи сознательно насмешкою над редакцией журнала, в котором они появились»<sup>171</sup>.

Помня об этой убийственной реплике, чрезвычайно интересно, перечитывая стихотворения Ходасевича и Заболоцкого 1920-х годов, обнаружить, что создаваемые ими

---

<sup>170</sup> Эткинд Е. Русская поэзия XX века как единый процесс. С. 210.

<sup>171</sup> Ходасевич В. Ниже нуля // Колеблемый треножник. С. 597.

поэтические миры уже тогда соприкасались и некоторыми своими чертами были родственны друг другу.

В 1928 году, в пору работы над «Столбцами», Заболоцкий пишет стихотворение «Свадьба»:

Сквозь окна хлещет длинный луч,  
Могучий дом стоит во мраке.  
Огонь раскинулся, горюч,  
Сверкая в каменной рубахе.

.....

Часы гремят. Настала ночь.  
В столовой пир горяч и пылок.  
Графину винному невмочь  
Расправить огненный затылок.  
Мясистых баб большая стая  
Сидит вокруг, пером блистая,  
И лысый венчик горностая  
Венчает груди, ожирев  
В поту столетних королев.  
Они едят густые сласти,  
Хрипят в неутоленной страсти  
И распуская животы,  
В тарелки жмутся и цветы.  
Прямые лысые мужья  
Сидят, как выстрел из ружья,  
Едва вытягивая шеи  
Сквозь мяса жирные траншеи.

.....

Так бей, гитара! Шире круг?  
Ревут бокалы пудовые.  
И вздрогнул и поп, завыл и вдруг  
Ударил в струны золотые.  
И под железный гром гитары  
Подняв последний свой бокал,  
Несутся бешеные пары  
В нагие пропасти зеркал.  
И вслед за ними по засадам,  
Ополоумев от вытья,  
Огромный дом, виляя задом,  
Летит в пространство бытия.  
А там — молчанья грозный сон,  
Седые полчища заводов,  
И над становьями народов —  
Труда и творчества закон.

Вчитываясь в это стихотворение, замечаешь, как напоминает оно «Звезды» Ходасевича. Близки эти стихотворения, прежде всего, по той художественной задаче, которую ставили здесь перед собою оба поэта: разоблачение бездуховного мира средствами поэзии. Правда,

«Свадьба» не строится, подобно «Звездам», по принципу развернутой пародии. Известно даже, что сам Заболоцкий, отвечая на подобный вопрос, подчеркнул, что это не пародия, это — «мое зренье»<sup>172</sup>. Но, как и «Звезды», стихотворение Заболоцкого построено по принципу контраста. Если в «Звездах» сосуществуют, определяя в своем взаимодействии весь ход поэтического воссоздания мира, два полюса — «верх» и «низ», мир Божий и мир «грошового казино», то в «Свадьбе» мы видим то же противостояние двух миров — «здесь» и «там», мира взбесившейся плоти и «пространства бытия». Эта двухполюсность воссоздаваемого мира определяет многое в стихотворении Заболоцкого, но не носит того всепроникающего характера, как это было в «Звездах» (и объяснялось пародийным взаимодействием между двумя полюсами).

Как и «Звезды», стихотворение Заболоцкого написано четырехстопным ямбом. Это не было случайностью у Заболоцкого — еще тогда, в годы создания «Столбцов», была замечена последовательность его обращения к одической интонации, к традициям Ломоносова, Державина<sup>173</sup>. В «Свадьбе» этот выбор оказался принципиально важным: строгий шаг ямба, вызывая в памяти торжественное звучание русской оды, активно взаимодействует с другими элементами художественной структуры стихотворения. Однако не только ямбом создавалась одическая интонация в «Свадьбе» и в других стихотворениях «Столбцов». Вглядимся в стихотворение — мы увидим, что целый ряд поэтических фраз синтаксисом своим (именно синтаксисом, отвлекаясь от лексики и т.д.) напоминает старые русские стихотворные тексты: «Часы гремят. Настала ночь. В столовой пир горяч и пылок»; «О пташка божья, где твой стыд?»; «Так бей, гитара! Шире круг!» и т.д. Кроме того, в стихотворении на протяжении всего развернутого перед читателем поэтического «действия» не раз возникает лексика высокого, книжного стиля, слова традиционно поэтического лексикона: краткие прилагательные типа «горюч», «горяч и пылок», такие слова как «блистая», «венчает», «венец», «дивный», «невмочь», «становья» и т.д. Вот это сочетание ямбической поступи стиха, традиционного синтаксиса некоторых поэтических фраз и органично включенной в текст высокой, книжной лексики и создает в стихотворении одическую интонацию. Обращение к классической традиции, таким образом, здесь не только очевидно, но и откровенно подчеркнуто.

И обратим внимание, как взаимодействует одическая интонация, живущая на пространстве всего стихотворения, с каждым из противостоящих полюсов поэтической картины. В последних четырех строках («идеальный» полюс изображаемого) она воспринимается совершенно органично, соединяясь с составляющей этот финал стихотворения высокой и литературной лексикой. Торжественное одическое звучание завершающих строк подчеркнуто и опоясанной рифмой. На протяжении же всего остального пространства стихотворения одическая интонация вступает в разительный контраст с лексикой и системой образов, преобладающих в этой части поэтической картины.

Прежде всего, ей противостоит мощный поток прозаизмов, переполнивших эту — основную — часть стихотворения. Прозаизм здесь царит, перед нами — апофеоз плоти, торжество «омерзительно вещественного» (как говорил Вейдле применительно к Ходасевичу) мира. Уже здесь очевидна близость поэтических картин «Звезд» Ходасевича и «Свадьбы». И в одном, и в другом стихотворении прозаизм оказывается нужен как одна из главных движущих сил в создании картины бездуховного материального мира, где у Ходасевича — «табачные тучи» и тряска «сгустков жировых», а у Заболоцкого — «мяса жирные траншеи», пироги как битюги, «мясистых баб большая стая» и т.д.

И Ходасевич, и Заболоцкий в своих стихотворениях не просто воссоздают этот обездушенный мир, но разоблачают его каждой деталью воссоздаваемой картины. И если у

---

<sup>172</sup> Ростовцева И.И. Николай Заболоцкий. М., 1984. С. 26.

<sup>173</sup> Гинзбург Л. О старом и новом. С. 348.

Ходасевича очевидна нацеленность эпитетов, характеризующих изображаемое («грошовый», «полияльный», «сомнительные», «непотребный» и т.д.), то столь же недвусмысленны характеристики у Заболоцкого: «мясистые бабы», мужья «как выстрел из ружья», жених с «лицом передвижным», «поп, свидетель всех ночей» и т.д.

Важно обратить внимание и на то, что в своих характеристиках изображаемого Заболоцкий нередко оказывается радикальнее автора «Звезд». На протяжении всего развития поэтического «действия» он настойчиво обращается к экспрессивной лексике, несущей в себе устрашающий смысл, говорящей о всесии и неукротимой ярости этого обездушенного мира. Луч света из окна «хлещет», часы «гремят», перед нами мелькают «хрипящие» бабы, «ревушие» бокалы, «воющий» поп, «бешеные пары», — этот ряд можно было бы продолжить. Страшный и трагический смысл этой картины окончательно обнажается в ходе ее внутреннего развития в стихотворении.

Интересно, что и Ходасевич, и Заболоцкий — такие разные художники — в поисках воплощения картины торжествующей бездуховности обращаются к экспрессионистически-гротесковым формам изображения. И в «Звездах», где перед нами возникают образы «хахаля в шапокляке», «жидколягой кометы», где пляшет, трясется «рассусаленный сумбур», «играют сгустки жировые»; и в «Свадьбе» (здесь примеры уже приводились) перед нами возникает, разумеется, не объективная картина мира, а смещенная действительность, обнажившая в своем, воссозданном поэтами, облике трагедию ухода души из этого мира. Причем пути, избранные здесь Ходасевичем и Заболоцким, были настолько схожи, что порою создаваемые ими поэтические картины почти совпадали:

И под двуспальные напевы  
На полинялый небосвод  
Ведут сомнительные девы  
Свой непотребный хоровод.

(«Звезды»)

И под железный гром гитары  
Подняв последний свой бокал,  
Несутся бешеные пары  
В нагие пропасти зеркал.

(«Свадьбам»)

И все же Заболоцкий в своем поэтическом разоблачении торжества и безумства обездушенного мира идет еще дальше, и гротесковая картина свадьбы срывается у него в чудовищную сюрреалистическую вакханалию, в которой исчезают и «бешеные пары», и огромный дом.

Не случайно, конечно, что и завершаются оба стихотворения одинаково — обращением к спасительному началу, к мечте о спасении. Но не случайно, видимо, и то, что идеал, мечта, утверждаемые в стихотворении Ходасевича, неизмеримо выше того, что открывается в финале «Свадьбы». Вспомним завершающие строки «Звезд»:

Не легкий труд, о Боже правый,  
Всю жизнь воссоздавать мечтой



Твой мир, горящий звездной славой  
И первозданною красой.

Божий мир, свет духовности — и «полчища заводов». Над этим стоит задуматься — и не только потому, что это связано с позициями двух поэтов; здесь возникает большая проблема духовных основ творчества, неизбежно сказавшихся на судьбе каждого из двух потоков русской литературы в XX столетии.

Возвращаясь же к Ходасевичу и Заболоцкому, отмечу значительность самого факта соприкосновения художественных миров этих поэтов, один из которых был в русском зарубежье символом верности классической традиции, а другой входил в 1920-е годы в группу обэриутов, считал своим учителем Хлебникова, утверждал принципы сюрреалистического письма, — и лишь позднее стал одним из крупнейших продолжателей классической традиции в России. Их пути пересеклись уже тогда, в 1920-е годы в поисках поэтического воплощения чувства дисгармонии, поселившейся в этом мире, и в выходе ради этой цели за пределы избранного каждым из них поэтического опыта: ведь «Звезды» Ходасевича, при всей очевидности классической «родословной» этого стихотворения, несут в себе и черты экспрессионизма; в «Свадьбе» же, при явном (и неслучайном у Заболоцкого тех лет) обращении к возможностям и экспрессионизма, и сюрреализма, основа создаваемой картины строится по «рецептам» традиционной поэтики.

Замечу при этом, что стихотворения «Звезды» и «Свадьба» были лишь примерами в этом разговоре. Ходасевичем в 1920-е годы был написан целый ряд стихотворений, в которых очевидны были поиски в этом направлении. Вот, скажем, стихотворение Ходасевича, которое вполне можно было бы принять за произведение автора «Столбцов»

### Дачное

Уродики, уродища, уроды  
Весь день озерные мутили воды.  
Теперь над озером ненастье, мрак,  
В траве — лягушачий зеленый квак.

Огни на дачах гаснут понемногу,  
Клубки червей полезли на дорогу.  
.....

На мокрый мир нисходит угомон...  
Лишь кое-где, топча сырой газон.

Блудливые невесты с женихами  
Слипаются, накрытые зонтами,  
А к ним под юбки лазит с фонарем  
Полуслепой, широкоротый гном.

Подобные гротесковые картины можно найти и в целом ряде стихотворений Заболоцкого 1920-х годов — скажем, «На рынке». «Начало осени», «Обводный канал».

Были у Ходасевича и стихотворения, где автор переходил черту, за которой кончался гротеск и начинались сюрреалистические «видения» — достаточно перечитать «Берлинское» или стихотворение «С берлинской улицы...», героями которого становятся ночные демоны: «Нечеловечий дух, / Нечеловечья речь. / И песьи головы / Поверх сутулых плеч...»

У Заболоцкого в 1920-е годы мы видим примерно то же (при противоположной очередности творческих приоритетов): и сюрреализм, и выход за его пределы на пространства классического стиха (но об этом — в следующей главе).

\* \* \*

Итак, обращаясь к произведениям, созданным в 1920—1930-е годы в России и в зарубежье, мы наглядно видим и основные «векторы» поэтического развития в те десятилетия, и реальное воплощение художественных устремлений, преобладающих на каждом из путей разделенной литературы, в творчестве того или иного поэта, в конкретном произведении, в конкретном поэтическом образе. Говоря о поэзии, условно названной здесь традиционалистской — т.е. опирающейся на классическую традицию, — можно утверждать, что, развиваясь на обоих путях литературы (в России и в зарубежье), поэзия эта несла в себе и черты корневого родства, и приметы, отразившие своеобразие каждого из двух литературных процессов. Ориентация на опыт постсимволизма, на наследие петербургской поэтической школы, а через них — на классическую традицию, ставшая важным моментом духовного самоутверждения и объединения литературных сил русского зарубежья, определила многое в судьбах поэзии первой «волны» эмиграции. Произведения Ходасевича и Георгия Иванова, поэтов «Перекрестка» и «парижской ноты» наглядно свидетельствуют, как мы видели, о достаточной условности разделительных линий между различными течениями ориентирующейся на традицию русской зарубежной поэзии. Опора на классическое наследие (Пушкин или Лермонтов как высшие авторитеты в поэзии), верность традиционному стиху объединяли разных поэтов первой «волны», несмотря на остроту споров между ними. И если в стихотворениях В. Смоленского, Ю.Терапиано, Ю. Мандельштама был очевиден усвоенный опыт петербургской школы, — то и «парижская нота» (прежде всего, стихотворения А.Штейгера и Л.Червинской) звучала явно в петербургском «регистре».

Более того, осознание себя «хранителями огня» объединяло в эмигрантские годы и мастеров разных предреволюционных поэтических течений — таких, как Ходасевич, Вяч.Иванов, Бунин. Границы, разделяющие эти течения (традиции символизма, постсимволизма, реализма), в творчестве поэтов зарубежья в 1920-1930-е годы становятся все «прозрачнее» 174.

Более сложная картина открывается при обращении к поэзии, развивавшейся в те же годы в России. В 1920-е годы некоторые из поэтов, составивших в свое время славу петербургской поэтической школы, пошли по пути резкого усложнения поэтического образа, выхода на авангардистские пути поэзии или сближения с ними — свидетельством тому цикл 1921-1925 гг. О.Мандельштама, произведения 1920-х годов М.Кузмина. Этот четко обозначившийся в середине 1920-х годов вектор поэтического развития, противоположный тому, что происходило в те же годы в зарубежье (в произведениях В.Ходасевича и Г.Иванова, их младших последователей — т.е. в поэзии, вырастающей на тех же постсимволистских эстетических основаниях), возник, разумеется, далеко не случайно. Здесь сказалась, во-первых, та особенность литературного процесса, которой не могло быть в зарубежье, — поэтическая реакция на усиливающиеся попытки внешнего давления (реакция защиты). Кроме того — и это, наверное, было главным — усложнение поэтического языка было естественным ответом на вызов многократно усложнившейся эпохи (вспомним слова Мандельштама: «Земля гудит метафорой»). Иными словами, за противоположными в данном случае векторами поэтического развития в России и в зарубежье стояли во многом

---

174 См.: Больдт Ф. Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. С. 79.

противоположные духовные устремления: если на одном из путей русской поэзии объединяющим и вдохновляющим фактором становилась забота о сохранении, сбережении в момент исторического разлома классической литературной традиции как некоего духовного «кода» национальной культуры, — то на другом пути литературы, в творчестве некоторых поэтов, связанных с традицией, на первый план тогда, в 1920-е годы, вышло (если иметь в виду внутренние движители поэтического развития) стремление воплотить в слове усложняющееся время. Да, осознание русской литературной эмиграцией своей миссии хранителей национальной культурной традиции во многом несло на себе печать отторжения от того, что происходило тогда в советской России — в частности, от происходившей там активизации радикальных литературных течений. Но стоит, видимо, задуматься и над другой стороной медали. При всем внушении благородстве и несомненной исторической значимости позиции, которую заняла с 1920-х годов литература русского зарубежья (позиции, добавлю, которая оставалась ведущей тенденцией литературного развития в зарубежье на протяжении двух межвоенных десятилетий), в ее подчеркнутой ориентации на традицию, на непрерывность литературного ряда, в обостренном ощущении себя хранителем национальных культурных устоев — во всем этом затаенно присутствовал и знак происшедшей трагедии отрыва от живой национальной почвы, стремления сохранить «духовную родину» как необходимое прибежище на прекрасной, быть может, но чужой земле, в окружении иной национальной культуры. Видимо, это тот случай, когда «несчастье помогло», когда трагедия расщепления национальной литературы обернулась на одном из ее потоков мощным импульсом, объединившим писателей вокруг идеи сбережения национальной культурной традиции.

Вместе с тем, утверждавшееся в зарубежье представление о происшедшем в литературе, развивавшейся в России в 1920-е годы, как о разрыве с классической традицией, измене священным устоям национальной культуры было реакцией вполне понятной, но чреватой упрощением. Очевиден соблазн объяснить происходившие в литературе советской России с начала 1920-х годов процессы вторжением в литературу извне, волевым решением «указующего с наганом», пользуясь выражением З.Гиппиус. Реальность, однако, была сложнее. В том, что на волне грандиозных тектонических событий в социальной, духовной жизни России слышнее стал голос радикальных литературных течений — в этом в немалой степени сказывались и внутрилитературные законы развития, это было — помимо всех «внешних» причин — и неизбежной реакцией литературы на происшедшее. Обозначившийся в те же годы (в начале 1920-х) поворот в творчестве поэтов, более или менее далеких от эстетической «левизны», — вспомним опять О.Мандельштама и М.Кузмина — был в этом отношении весьма показателен. Россия жила в те годы, прежде всего» ощущением происшедшего — и еще продолжающегося — исторического перелома, и поэзия как самая чуткая художественная «мембрана» нации искала пути воплощения в слове картин рушащихся на глазах духовных оснований прежней жизни, стремилась обрести новый поэтический язык, адекватный стремительно меняющемуся времени, могущий передать ощущение возникающего нового мира — как бы он ни воспринимался: как обновление жизни, «горячее тысячеверстное вдохновение» (Маяковский, Пастернак в «Сестре моей — жизни» и т.д.) или как мир грозный, жесткий, неуютный (вспомним опять Мандельштама). Потому-то в те же годы, когда Ходасевич выступал все более страстным защитником пушкинских заветов, классического русского стиха, Мандельштам писал «Грифельную оду».

И все же не только чертами несходства определялось соотношение двух путей русской поэзии в 1920-1930-е годы; здесь явственно проступали черты родства, обращенности к одним истокам, причастности к одному, общему для двух потоков литературы поэтическому наследию. Ориентация на традицию, на классический русский стих даже в 1920-е годы оставалась и в России ведущим фактором поэтического развития. Не забудем (если говорить о постсимволизме), что в те годы, когда Мандельштам и Кузмин искали пути обретения нового поэтического языка, порою выходя в этих поисках далеко за пределы классической

традиции (и опыта петербургской школы), — в те же годы продолжала писать Ахматова, обретая новые высоты в творчестве (когда лирика ее зазвучала с подлинно эпической мощью) в лоне традиции. В эти годы поэзия Ахматовой перерастает границы определенного литературного течения, ориентируясь на заветы русской поэтической классики, на опыт «серебряного века». Говоря о том, что эволюция ее творчества шла в этом смысле в том же направлении, что и поэзия оказавшихся в эмиграции поэтов, представлявших различные предреволюционные литературные течения — таких, как Вяч.Иванов, И.Бунин, В.Ходасевич, Г.Иванов, вспомним, что примеры подобной направленности творческой эволюции были и в России. Стоит назвать в связи с этим имя М.Волошина, чья поэзия в 1920-е годы переживала взлет, одухотворенная сознанием трагедийности происходящих событий. Автор «Усобицы» оставался верен традиции, свой путь в поэзии он сам определял как «неореализм», соединяющий в себе и возможности символизма и импрессионизма. В 1920-е годы С. Есенин, испытавший и опыт поэтического эксперимента, обращается к пушкинской традиции. А рядом с С.Есениным возникают имена Н. Клюева, других крестьянских поэтов. Можно вспомнить и о верных традиции поэтах следующего поколения — таких как Н. Тихонов, А.Твардовский, М.Исаковский, П.Васильев, Б.Корнилов, о многих других.

Стало быть, в России даже в 1920-е годы, в пору наибольшей активности радикальных литературных группировок, большой — основной — пласт русской поэзии был обращен к традиции, соединяющей поэтов с богатством фольклора (т.е. с основами национального сознания), с художественными открытиями «золотого века», с наследием символизма, с опытом акмеистической поэзии. Более того — вспоминая имена Ахматовой и Есенина, имея в виду и то, что было создано в 1920–1930-е годы в пределах традиционной поэтики О.Мандельштамом, и то, в каком направлении эволюционировало в эти годы творчество В.Маяковского и Б.Пастернака, и лучшие произведения поэтов следующего поколения, можно говорить о том, что в межвоенные десятилетия наивысшего взлета на пути развития традиции русская поэзия достигла именно в России.

Не забудем при этом и о том, что реальное движение поэзии на обоих ее берегах — в России и в зарубежье — было достаточно сложным и противоречивым, часто не вмещааясь в русло той или иной тенденции. Скажем, в поэзии Мандельштама и в первой половине 1920-х годов сквозь поиски новых путей поэтического выражения прорывался огонь традиции; в его цикле 1921-1925 годов, поразившем усложненностью поэтического языка, встречаются и такие стихотворения, как, например, «Умывался ночью на дворе...», рисующее встречу с открывающимся новым миром с библейской простотой и суровостью. Обращаясь же к поэзии зарубежья, вспомним и о пути, пройденном в эти годы М.Цветаевой с ее вниманием к опыту авангарда; и о том, что даже В.Ходасевич, отстаивавший пушкинские заветы в поэзии, порою отстранял от себя «классическую розу», выходя, как мы видели, за пределы традиции, обращаясь к возможностям экспрессионизма и сюрреализма в воплощении изуродованной реальности (прежде всего, в стихотворениях берлинского периода). Так что ни в России, ни в зарубежье те или иные векторы поэтического развития не представляли собой неких жестких ограничительных линий, поэзия всегда оказывалась богаче любой, даже ведущей, тенденции.

Размышляя об укорененности русской поэзии в традицию на двух путях ее развития в 1920-1930-е годы, обратим внимание и на то, что в созданных в это время произведениях поэтов и России, и зарубежья оживают духовный опыт и образы одних и тех же, общих и для москвича, и для эмигранта, великих предшественников: Пушкина, Лермонтова, Державина, Тютчева.

Наконец, обращаясь к произведениям поэтов России и зарубежья, мы видели, как нередко сближаются они, оказываются родственными друг другу в содержательной своей основе. Острое чувство дисгармонии, хаоса, поселившегося в этом мире, разобщенности мира и души человеческой объединяют многие произведения на обоих путях русской поэзии. Сумевшая выжить — или родиться — на обломках рухнувшего мира, вобравшая в себя горький опыт исторических и жизненных катастроф, поэзия и *здесь*, и *там* не могла не

выразить этого нелегкого духовного опыта. Не случайно обращались мы к стихотворениям Ходасевича и Мандельштама: трагическая фигура изнемогающего или сдавшегося Орфея не раз поднималась в те годы над обоими берегами русской поэзии.

Впрочем, и здесь, в содержательной сфере поэзии, в самой родственности образов, мотивов, возникавших в произведениях поэтов России и зарубежья — например, в осмыслении происходящей катастрофы мира и души — каждый из двух поэтических потоков нередко демонстрировал и черты, определяющие его своеобразие. Очевидна и многозначительна перекличка и внутренняя близость двух Орфеев в стихотворениях Ходасевича и Мандельштама, но далеко не случайны и тоже исполнены глубокого смысла черты, определявшие несхожесть этих образов, стоящий за каждым из них разный исторический, социальный, жизненный, — а потому и поэтический путь.

## ПУТИ АВАНГАРДА

В России активизация после 1917 года авангардистских течений имела (помимо «конъюнктуры» эпохи) глубинные основания собственно эстетического и мировоззренческого свойства. Конечно, внешние проявления (весьма, надо сказать, кратковременные) этой тенденции — претензии на утверждение футуризма как «государственного» искусства, на родство его с марксизмом, на то, что «нас, футуристов», — как писал в духе времени Н.Пунин, — «предсказал и призвал к товарищеской работе К.Маркс»<sup>175</sup>, — все это было на виду и на слуху и не могло не вызывать неизбежной реакции отторжения на другом берегу русской поэзии, в зарубежье. Однако за внешними проявлениями открывались вещи куда более серьезные: оживление «левых» литературных течений, бурное развитие в 1920-е годы других сфер культуры авангарда (живописи, музыки, архитектуры, сценического искусства и т.д.) было естественной реакцией литературы, искусства на происходящий, наблюдаемый воочию и остро ощущаемый слом эпох, на исторические потрясения, сокрушавшие самые основы духовной жизни. И дело не только в том, что все это отвечало давним устремлениям тех же футуристов (гибель старого мира, обновление жизни и т.п.), их пониманию искусства как активного социального действия. Сам дух времени казался им родственным их творчеству: переворачивались основы жизни и искусства; если в ходе и в результате революции народ (как тогда утверждалось), освобождаясь от угнетения, становился субъектом истории, то и в их поэзии слово, освобождаясь от «служебной» роли, обретало самостоятельную ценность.

Эта связь происходящего поворота поэтического развития с историческим поворотом жизни страны была вполне закономерна. «Русская поэзия, — писал (с несколько излишней категоричностью) В.Марков, — начиная, по крайней мере, с революции 1917-го года (а на самом деле и раньше) и кончая началом 1930-х годов, дышала футуристическим воздухом. Ни один крупный поэт (кроме, может быть, Ахматовой) так или иначе футуризма не избежал и в той или иной мере отдал ему дань»<sup>176</sup>.

При всей относительности подобного утверждения, идущего во многом от расширительного представления о границах распространения футуризма (охвативших, по мнению автора, художественные миры А.Белого и М.Цветаевой, А.Ремизова и О.Мандельштама, С.Есенина и Н.Клюева и т.д.), саму атмосферу поэтической эпохи оно передает точно. Каков же был «состав» этого «футуристического воздуха»? На разных полюсах расколотого российского сознания он воспринимался по-разному. Вот как

---

<sup>175</sup> Искусство коммуны. 1919. № 18. 6 апреля. С. 1.

<sup>176</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журнал. 1954 № 38. С. 179.

вспоминал о 1917 году Б.Пастернак: «В это знаменитое лето 1917 года, в промежутке между двумя революционными сроками, казалось, вместе с людьми митинговали и ораторствовали дороги, деревья и звезды. Воздух из конца в конец был охвачен горячим тысячеверстным вдохновением и казался личностью с именем, казался ясновидящим и одушевленным» 177.

Н.Бердяев же в 1918 году дает противоположную оценку и новому времени, и новому искусству, и в словах его есть лишь одно — но важное — совпадение с воспоминаниями Б.Пастернака: новое искусство он воспринимает как знак времени: «Футуризм и может быть понят, как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться» 178. О том же писал в своих воспоминаниях Ф.Степун, связывая воедино футуризм и революцию «с ее футуристическим отрицанием неба и традиций, с ее разрушением общепринятого языка и заменой его интернационалистическим ревжаргоном...» 179.

Тем не менее, в отвержении опыта авангарда, представавшего воплощением (в те годы) революции, отрицающей «небо и традиции», зарубежье не было неким незыблемым монолитом. Некоторые из эмигрантских критиков (такие, как М.Слоним, Г.Адамович, А.Бем и др.) высоко оценивали произведения советской литературы (до 1925 года) прежде всего за поиски новых путей в творчестве. Напомню в связи с этим лишь об одном весьма характерном эпизоде — о споре между В.Ходасевичем и Г. Адамовичем по поводу поэзии Б.Пастернака (и шире – русского авангарда).

3 апреля 1927 года в «Звене» Г.Адамович опубликовал рецензию на вышедшие в «Воле России» отрывки из поэмы Б.Пастернака «Лейтенант Шмидт». Высоко оценив талант поэта, высказав и немало критических суждений, он с одобрением отметил тот факт, что Пастернак в своем поэтическом поиске выходит за пределы пушкинской традиции: «Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич. <...> Кажется, мир действительно сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир. Во всяком случае, теоретически в этом невозможного нет. Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена. От заветов Пушкина Пастернак отказался» 180. Напомню (об этом шла речь в предыдущей главе), что «пушкинская тема» возникла у Адамовича далеко не случайно, что поэзия Пастернака дала благодатный в этом отношении материал идеологу «парижской ноты» для того, чтобы продолжить свои литературные баталии.

Буквально через неделю в «Возрождении» появился ответ Ходасевича — его статья «Бесы». Со всей непримиримостью к посягательствам на «пушкинский дом» в русской культуре он писал: «Ныне, с концом или перерывом петровского периода, до крайности истончился, почти прервался уже, пушкинский период русской литературы. Развалу, распаду, центробежным силам нынешней России соответствуют такие же силы и тенденции в ее литературе. Наряду с еще сопротивляющимися — существуют (и слышны громче их) разворачивающиеся, ломающиеся: пастернаки. Великие мещане по духу, они в мещанском большевизме услышали его хулиганскую разудалость — и сумели стать “созвучны эпохе”. Они разворачивают пушкинский язык и пушкинскую поэтику, потому что слышат грохот разваливающегося здания — и воспевают его разваливающимися стихами, вполне

---

177 Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 631.

178 Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918. С. 22.

179 Степун Ф.А. Бывшее и несбывшееся. Т. 2. Нью-Йорк, 1956. С. 124.

180 Адамович Г. «Лейтенант Шмидт» Б.Пастернака // Адамович Г. С того берега. М., 1996. С. 110—111.

последовательно: именно “ухабистую дорогу современности” — “ухабистыми стихами”». Прочитав строки из пушкинских «Бесов» и сказав о надвинувшемся на Россию мраке — «затмении пушкинского солнца», Ходасевич закончил статью призывом «оградиться от бесов здесь»<sup>181</sup>.

Сумела ли литература зарубежья в полной мере оградиться от «бесов» русского авангарда. Ответ на этот вопрос с течением времени становился все яснее. Через семь лет после спора с Адамовичем Ходасевич, не изменивший своей эстетической позиции писал уже о футуризме в иной интонации, признавая законность его возникновения: «Я всегда был противником футуризма. <...> Но и я не могу отрицать, что среди ложных, вредных, а порою и коварных его возбудителей был один, которого закономерность и естественность несомненны: вместе с другими поэтами футуристы сознавали, что русская поэзия внутренне изнашивается и требует обновления»<sup>182</sup>.

Существует достаточно устойчивое мнение о том, что в литературе зарубежья традиции русского футуризма (и шире — авангарда) в 1920-е годы не прижились, да и позднее, в 1930-е не стали и не могли стать преобладающей тенденцией поэтического развития. «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве, — отмечал В.Марков. — Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма»<sup>183</sup>. Почти четверть века спустя Ф. Больдт, Д.Сегал и Л.Флейшман в своей — упоминавшейся ранее — работе, посвященной проблемам изучения литературы русской эмиграции 1920-1930-х годов, приходят, в сущности, к тому же выводу: «В принципиальной установке эмигрантской литературы на традицию акцентируется дополнительный (негативный) оттенок размежевания с радикальными литературными течениями начала 1910-х годов»<sup>184</sup>.

Между тем, рассматривая ситуацию в литературе зарубежья межвоенных десятилетий во всей ее конкретности, можно во многом уточнить представления об отношении этого потока поэтического развития к опыту русского авангарда — и, таким образом, яснее увидеть истинные масштабы воздействия этого опыта на развитие русской поэзии в ее целостности в 1920-1930-е годы. Стоит, например, вспомнить о том, что кроме «центра поэтической эмиграции, образовавшегося в Париже» (о которой писал В.Марков), в зарубежье существовали и другие поэтические центры. Например, в Праге, где ситуация была принципиально иной: духовный лидер и теоретик пражской группы («Скита поэтов») А.Бем видел ущербность поэтического опыта «парижан» именно в том, что они «почти не отразили в себе русского футуризма», в то время как «Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака»<sup>185</sup>.

Да и поэзия русского Парижа дает немало примеров многообразия художественных поисков, осуществлявшихся в 1920-1930-е годы. И хотя, действительно, преобладающей тенденцией поэтического развития здесь была обращенность к опыту акмеизма и через него (а в ряде случаев — и через опыт других предреволюционных течений) — к классической традиции, эстетическое поле парижской поэзии не было ограничено лишь этой тенденцией.

---

<sup>181</sup> Ходасевич В. Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля.

<sup>182</sup> Ходасевич В. Кризис поэзии // Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 594.

<sup>183</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме. С. 175.

<sup>184</sup> Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. С. 79.

<sup>185</sup> Меч. 1936. 22 марта, № 12.

Пристального внимания заслуживает тот, далеко не случайный факт, что первые литературно-художественные (в первую очередь — поэтические) объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов — «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» — были ориентированы прежде всего на опыт русского и европейского авангарда. В дальнейшем преобладание традиционализма в поэзии русского Парижа стало очевиднее, проявляясь и на организационном уровне, и все же в творчестве целого ряда поэтов — участников тех первых объединений (таких, как Б.Поплавский, И. Зданевич, С. Шаршун и др.) опыт русского авангарда неизменно присутствовал и во второй половине 1920-х, и в 1930-е годы.

В этом отношении вектор поэтического развития русского Парижа в основных своих направлениях (и с поправкой на масштабы сопоставляемых явлений) близок направлению и последовательности того пути, который прошла русская поэзия в те же годы на родине.

Возвращаясь к вопросу о составе «футуристического воздуха», которым, по утверждению В.Маркова, дышала до начала 1930-х годов русская поэзия, вспомним еще одно высказывание этого же автора: «...русская поэзия на русской почве пошла после революции именно дорогой футуризма, несмотря на то, что футуризм как течение официально прекратился вскоре после переворота. При этом “коренные” футуристы уже не играли никакой роли. Хлебникова уже не было, Маяковский отходил от футуристических принципов, Каменский и Крученых были, по существу, в литературной “отставке”»<sup>186</sup>.

При всей схематичности и прямой неточности картины, здесь нарисованной (все же футуризм даже в начале 1920-х годов не стал «столбовой дорогой» всей русской поэзии), в одном В. Марков прав — футуризма как течения в начале 1920-х годов уже не было. Однако он остался как школа, он растворился, дал побегу на широком поле русского авангарда. Возникавшие на этом поле литературные группы выростали в первую очередь из опыта футуризма, наследовали и развивали его эстетические принципы, словом — были связаны с ним генетически или испытали на себе его осязаемое влияние. Таким образом, несмотря на все различия (а порою и разногласия), существовавшие между этими группами, — важной, объединяющей их чертой был постфутуристический характер их эстетического и духовного поиска, постфутуристический не в смысле преодоления предшествующей поэтической школы и оппозиции к ней (что во многом — по крайней мере на уровне деклараций — было характерно для постсимволистской поэзии в ее отношении к символизму), а скорее напротив — как знак наследственной принадлежности к этой школе, дальнейшей эволюции ее принципов.

И вот если взглянуть на 1920-1930-е годы как на постфутуристический период в истории русского литературного авангарда и попытаться с этой точки зрения — помня слова Ходасевича об ограждении от «бесов» — осмыслить судьбы поэтического развития в России и в зарубежье тех лет, то многие вещи видятся отчетливее. Ясно, например, становится, что преобразующийся во времени «футуристический воздух» проник и на другой берег русской поэзии, что не только к «идеям акмеизма» (как полагал В.Марков) сводилось развитие зарубежной русской поэзии.

Обратимся к творчеству поэта, фигура которого неизбежно должна возникнуть на этом пути наших размышлений. Вглядимся в некоторые из его произведений, постараемся увидеть их в контексте поэтического мира, создаваемого автором, — и, (быть может, нам удастся разглядеть и черты своеобразия (связанные и с его эмигрантской судьбой), и родственные нити, соединяющие его с давними и близкими традициями русской литературы — и с той поэзией, что развивалась на оставленной родине.

\* \* \*

---

<sup>186</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме. С. 176.



Начало творческого пути Бориса Поплавского чаще всего относят к середине – второй половине 1920-х годов. С. Карлинский, например (автор ряда работ о Поплавском и редактор его 3-томного собрания сочинений), прямо называет дату литературного дебюта поэта – 1927 г.<sup>187</sup> В. Козак относит начало литературного пути Поплавского к 1928 году<sup>188</sup>. Между тем, дебют, строго говоря, был гораздо раньше, и факт этот принципиально важен для понимания того, каким образом, в каком направлении шло становление молодого поэта.

В 1920 г. в Харькове, в издательстве «Таран» вышел альманах «Радио», на обложке которого значились четыре имени: Вл. Маяковский, Вадим Баян, Борис Поплавский, Мария Калмыкова. Книга эта, вышедшая, как известно, по инициативе Вадима Баяна, была явно задумана и осуществлена под флагом русского авангарда. В. Маяковский был представлен в ней рисунком (портретом В. Баяна, подаренным ему в 1914 году), В. Баян и Б. Поплавский — своими поэтическими произведениями (В. Баян — «Вселенная на плахе», Б. Поплавский — цикл «Герберту Уэльсу»), а завершалось все статьей М. Калмыковой «Авангард мирового духа». История этой первой публикации Б. Поплавского уже, в общем, известна<sup>189</sup>. Поэтому сразу обращаюсь к тексту Поплавского. Цикл «Герберту Уэльсу», состоящий из двух стихотворений, — произведение вроде бы откровенно ученическое. Начинаящий поэт (Б. Поплавскому было тогда 16 лет) действительно выступил здесь как ученик русских футуристов, В. Маяковского в первую очередь. Оттуда, из опыта русского футуризма — и нагромождение метафор, и их «катастрофический», в широком смысле революционный, богоборческий пафос, и ломаный синтаксис строки, и «маяковская» интонация:

.....  
Стоны сливались с тяжелыми тучами.  
Зори улыбку отняли у нови,  
А мы все безумней кричали: «отучим мы  
Сердце купаться в запутанном слове!»

В саване копоти ангелов домики  
Бились в истерике, в тучах путаясь,  
А Бог, теряя законов томики,  
Перебрался куда-то, в созвездия кутаясь.

А мы, на ступенях столетий столпившись  
Рупором вставили трубы фабричные  
И выдули медные грохотов бивни  
В спину бегущей библейской опрочине.

– Мы будем швыряться веками картонными!  
Мы Бога отыщем в рефлектор идей!  
По тучам проложим дороги понтонные  
И к Солнцу свезем на моторе людей!

---

<sup>187</sup> Karlinsky Simon. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry. Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. № 4. P. 612.

<sup>188</sup> Козак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996. С. 325.

<sup>189</sup> Чертков Л. Дебют Бориса Поплавского // Континент. 1986. № 47.

Как видим, перед нами — образец достаточно распространенного в те годы перепева традиционных футуристических мотивов. И все же это, полудетское еще, произведение дает основание и для более сложных размышлений. Начинаящий поэт, пробуя голос на поэтическом языке русского футуризма, высказывает мысли, которые на этом языке звучат непривычно. Во втором стихотворении цикла очевиден поворот в устремлениях автора от анархического пафоса обновления через разрушение (в цитированном здесь первом стихотворении) он приходит к нескрываемому скепсису относительно этого пути обновления мира:

Я сегодня думал о прошедшем.  
И казалось, что нет исхода,  
Что становится Бог сумасшедшим  
С каждым аэробусом и теплоходом.  
Только вино примелькается —  
Будете искать нового,  
Истерически новому каяться  
В блесках безумья багрового.

.....

Строительной горести истерика...  
Исчезновение в лесах кукушек...  
Так знайте же: теперь в Америке  
Больше не строят пушек.

.....

Стихотворение это, звучащее контрастно в сравнении с первым стихотворением цикла, не столько противостоит ему, сколько оказывается его поэтическим продолжением, открывающим оборотную сторону его разрушительного пафоса. Взаимосвязь двух стихотворений даст знать о себе даже на уровне образности. Читая во втором стихотворении строки: «Своего Уливи убили, / Ну, так другой разрушит, / Если я сердце ему не забили / Грохот картонных игрушек», — мы находим объяснение последнего образа этого отрывка в предыдущем стихотворении, где завершающая строфа начинается словами: «Мы будем швыряться веками картонными!» Стало быть, память веков (т.е. культура) может удержать от разрушения — таков смысл этих строк во втором стихотворении цикла. Возвращаясь отсюда к предыдущему стихотворению, уже иначе воспринимаешь определяющие его пафос образы: обвалившееся небо, искромсанные райские долины, радости, которые сыпятся, «опрокидывая здания», и, может быть, главное — *безумные крики* (см. первую строфу процитированного отрывка) тех, кто в первом стихотворении — в полном согласии с канонами футуристических выступлений — назван «мы». Не случайно во втором стихотворении, где возникают новые полосы: «я» и «вы» («Я сегодня думал о прошедшем» — и «Так знайте же — теперь в Америке...»), с большей долей откровенности повторяется мысль о «нас, сумасшедших».

Значит, во многом ученическое упражнение на темы футуризма оборачивается у юного Поплавского полемикой с ним. Добросовестное усвоение канонов футуристического письма (от образов до интонации), переходящее порою в откровенное подражание Маяковскому, не помешало Поплавскому уже в самом начале пути обозначить самостоятельность своей поэтической позиции.

Напомню вкратце канву жизненных событий, предшествующих этой публикации, сопутствующих ей и идущих вслед за нею. В 1918 г. Поплавский вместе с отцом уезжают из Москвы (где семья Поплавских жила в Кривоколенном переулке) в Харьков: жму 1918-1919

гг. они провели в Ялте, где молодой поэт впервые выступил с чтением своих стихотворений в Чеховском литературном кружке. В марте 1919 г. Поплавские (отец и сын) уехали в Константинополь, однако уже в июле, когда Добровольческая армия дошла до Харькова, они вернулись на родину.

Потом (в декабре 1920 г.) была вторая, уже окончательная, эмиграция. Полгода Поплавский жил с отцом в Константинополе. Именно здесь в нем начался тот глубокий духовный переворот, который привел в дальнейшем к появлению трагического поэта, прозаика, философа Бориса Поплавского. Обращаясь к тем дням в Константинополе, отец поэта вспоминал: «Поэзия была заброшена, ее сменила глубокая мистика. Этот период жизни Б. П. можно охарактеризовать двумя простыми, но многозначными словами: он скорбел и молился»<sup>190</sup>.

В июне 1921 г. Б.Поплавский с отцом переехали в Париж, где постепенно собралась вся их семья и где поэт прожил четырнадцать лет своей недолгой жизни. Довольно скоро он стал наиболее яркой фигурой среди поэтической молодежи русского Парижа — его полемические выступления были у всех на слуху, его стихи вызывали или восторг, или яростное неприятие. Печататься в эмиграции он начал в 1927-1928 гг.— в основном, в журналах «Числа», «Воля России», «Современные записки». Кроме того, Поплавский учился живописи, поступил на историко-филологический факультет Сорбонны, целыми днями сидел в библиотеке Св. Женевьевы за чтением книг по философии и геологии.

При жизни Б.Поплавского вышла лишь одна его поэтическая книга — «Флаги» (1931). Остальные — «Снежный час» (1936), «В венке из воска» (1938), «Дирижабль неизвестного направления» (1965) появились уже после его трагической гибели в 1935 году. Стихотворения Б.Поплавского (как и все, что им было написано) остались одним из свидетельств того духовного кризиса, духовного поиска, который во многом определил смысл и содержание и его земного пути, и пути поэтической молодежи его поколения. Этим, прежде всего, они значительны и интересны для нас сегодня. И, конечно, стихотворения эти ясно говорят о том, что перед нами уже другой Поплавский. Детские опыты остались позади, в эмиграции Поплавский рано заявил о себе как зрелый поэт. Уже в первой книге стихов «Флаги», вышедшей в 1931 году, многие увидели рождение нового — своеобразного и трагического — художественного мира. Теперь, когда все или почти все поэтическое наследие Б.Поплавского опубликовано, особенно наглядно видно, насколько внутренне целостен этот художественный мир — при всей его изменчивости, фантазмагоричности при всей зыбкости границ, отделяющих (здесь скорее подошло бы слово — «соединяющих») поэтическое творчество Поплавского от его прозы, критики, дневников.

Прочитаем внимательно стихотворение Поплавского «Возвращение в ад», опубликованное в книге «Дирижабль неизвестного направления». Отсюда, из этого стихотворения, мы увидим ясно не только огромность и бесповоротность пути, пройденного поэтом от Харькова до Парижа, но и саму направленность этого пути. Отсюда мы сможем увидеть многое в поэзии Поплавского, и, быть может, лучше понять как многообразие путей, которыми шла поэзия русского зарубежья в 1920-1930-е годы, так и характер ее взаимодействия с поэзией, развивавшейся в те же годы в России.

### **Возвращение в ад** (Лотреамону)

Еще валился беззащитный дождь,  
Как падает убитый из окна.  
Со мной шла радость, вод воздушных дочь,

---

<sup>190</sup> Поплавский Ю. Борис Поплавский// Новь (Таллинн). 1935. С. 145-146.

Меня пыталась обогнать она.  
Мы пересекли город, площадь, мост,  
И вот вдали стеклянный дом несчастья.  
Ее ловлю я за цветистый хвост  
И говорю: давайте, друг, прощаться.  
Я подхожу к хрустальному подъезду,  
Мне открывает ангел с галуном,  
Дает отчет с дня моего отъезда.  
Поспешно слуги прибирают дом.  
Встряхают эльфы в воздухе гардины,  
Толкуются саламандры у печей,  
В прозрачной ванной плещутся ундины,  
И гномы в погреб лезут без ключей.  
А вот и вечер, приезжают гости.  
У всех мужчин под фалдами хвосты.  
Как мягко блещут черепа и кости!  
У женщин рыбьей чешуи пласты.  
Кошачьи, птичьи пожимаю лапы,  
На нежный отвечаю писк и рев.  
Со мной беседует продолговатый гроб  
И виселица с ртом открытым трапа.  
Любезничают в смокингах кинжалы,  
Танцуют яды, к женщинам склонясь.  
Болезни странствуют из залы в залу,  
А вот и алкоголь — светлейший князь.  
Он старый друг и завсегдатай дома.  
Жена-душа, быть может, с ним близка.  
Вот кокаин: зрочки — два пузырька.  
Весь ад в гостинной у меня, как дома.  
Что ж, подавайте музыкантам знак,  
Пусть кубистические запоют гитары,  
И саксофон, как хобот у слона,  
За галстук схватит молодых и старых.  
Пусть барабан трещит, как телефон:  
Подходит каждый, слышит смерти пищик.  
Но медленно спускается плафон  
И глухо стены движутся жилища.  
Все уже зал, все гуще смех и смрад,  
Похожи двери на глазные щели.  
Зажатый, в них кричит какой-то франт,  
Как девушка под чертом на постели.  
Стеклянный дом, раздавленный клешней  
Кромешной радости, чернильной брызжет кровью.  
Трещит стекло в безмолвии ночном  
И Вий невольно опускает брови.  
И красный зрак пылает дочки вод,  
Как месяц над железной катастрофой,  
А я, держась от смеха за живот,  
Ей на ухо нашептываю строфы.

Нет нужды доказывать, что здесь уже ничего не осталось от Поплавского – автора «Герберту Уэльсу» с его гиперболизмом, богоборческой образностью и «маяковскими» интонациями. Перед нами – предельно развернутая сюрреалистическая картина, заключенная в традиционные размеры и поражающая трагизмом, символической глубиной и «многослойностью» образов.

Вспоминая «Звезды» В. Ходасевича или стихотворения Г. Иванова, мы замечаем, конечно, что здесь, у Поплавского, совершенно иной тип поэзии, иной даже в смысле «техники» – ритмики, лексики, стилистики стиха. Если, скажем, у Ходасевича малейший поворот поэтической мысли сопровождается мгновенными ритмическими, стилистическими перепадами, «колебаниями», если все уровни создаваемого поэтического мира, от духовных глубин и до «поверхности» стиха, неразрывно связаны друг с другом, отзываются друг в друге, – то в стихотворении Поплавского поэтическая картина мира создается по иным законам.

Ясно, например, что ритмика и стилистика стихотворения и здесь связаны с этапами движения и развития поэтической картины. Наиболее «нейтральна» ритмика первой строфы, где все строки ограничены равным количеством стоп. Вся середина стихотворения (3-8 строфы), где идет описание «стеклянного дома» — ада, а затем приехавших «гостей», выдержана в спокойном «повествовательном» ритме — по количеству стоп в строках эти строфы представляют собой «классическое» чередование: 4— 3— 4— 3. Там же, где драматизм поэтического «сюжета» несколько усиливается — во второй и в последних пяти строфах — это подчеркивается сменой ритма: 3 — 4 — 3 — 4.

И все же во всех вариантах, при всех своих поворотах и колебаниях ритм стихотворения от начала его и до конца вполне нейтрален, размер стиха традиционен. Это, заметим, вполне типично для Поплавского<sup>191</sup>. Обратим внимание — мы не найдем здесь тех судорожных, «рваных» ритмических перебивов, которые слышны в «Звездах» В.Ходасевича, в тех строфах, где воссоздается «постыдная лужа» низкой реальности, оказывающаяся пародией на звездный мир, на замысел Божий. Если в стихотворении Ходасевича ритм поэтической речи согласован с движением, развитием картины мира, то у Поплавского две эти стороны поэтического выражения противостоят друг другу, взаимодействуют друг с другом по принципу контраста. Спокойный, «повествовательный» ритм поэтической речи, традиционный размер стиха, контрастно взаимодействуя с движением поэтического «сюжета», лишь подчеркивают невероятность, фантазмагоричность развертывающегося в стихотворении сюрреалистического «действия».

То же мы видим, обратившись и к стилистике «Возвращения в ад». В основном поэтическая речь здесь стилистически однородна, она строится на сочетании литературного и разговорного стилей (с явным преобладанием литературного). Резко выделяется на этом фоне лишь стилистический «мазок» в образе «дочки вод» в последней строфе стихотворения – высокая архаика слова «зрак», напоминающая об отстраненности, внеположности этого образа по отношению ко всему, что происходит в «стеклянном доме». В остальном же лексика стихотворения стилистической своей нейтральностью оттеняет необычайный характер происходящего. Принцип контраста очевиден и здесь — достаточно взглянуть на то, как «любезничают в смокингах кинжалы», «танцуют яды» и т.п. Даже «ангел», «эльфы» и «ундины», пришедшие, казалось бы, из иного (традиционного, романтического) «арсенала» поэзии, здесь, в третьей и четвертой строфах, вторгаясь в откровенно бытовой контекст, создают впечатление обыденного волшебства.

Вчитываясь в стихотворение Поплавского, мы замечаем, что не в размере, ритме, лексике или стилистике заключено в первую очередь своеобразие создаваемой картины, что

---

<sup>191</sup> См.: Райс Э.: «...самые что ни на есть модернистские стихи Поплавского часто написаны все теми же. завещанными Гумилевым, размерами». — О Борисе Поплавском // Грани. 1979. № 114. С. 168.

разгадку открывающегося здесь мира можно найти, лишь осознав «многослойность» смыслов составляющих его образов, их символическую и метафизическую глубину, их ассоциативную связь между собою, оборачивающуюся возникновением того или иного «сквозного» образа-мотива. Что же это за «стеклянный дом», куда приходит поэт и где разворачивается действие, напоминающее ночные кошмары и движимое стихией сюрреалистического видения? Л.Флейшман объясняет значение этого образа цепочкой взаимосвязанных понятий, отправные из которых, по его мнению — «ад» — «дом поэта»<sup>192</sup>. В дальнейшем мы увидим, что стихотворение дает возможность для более объемного прочтения этого образа.

Обратим внимание на первую строфу — разгадка начинается уже здесь, в возникающем в первых же двух строках многозначительном образе «беззащитного дождя», который валился, «как падает убитый из окна». Помимо трагической окрашенности этого образа, он совершенно необычен, удивителен по самой смысловой своей структуре: дождь уподобляется здесь (через сравнение) падению «убитого из окна», т.е. речь идет о движении *изнутри* — *наружу*, что совершенно, конечно, необъяснимо, более того — противоестественно, если исходить из реалистической природы образа дождя.

Однако последуем за дальнейшим движением сюрреалистического «действия». Мы обнаружим, что появившийся уже в первой строфе мотив некоего замкнутого пространства и связанные с ним отношения «*внутри (внутри)*» — «*снаружи (наружу)*» возникают неизменно на протяжении всего стихотворения, принимая разные облики, пронизывая всю создаваемую автором поэтическую картину и звуча в ней многозначительным смысловым рефреном. Это — и сам «стеклянный дом несчастья», куда входят герой (см. вторую строфу) и на пороге которого он силой удерживает свою спутницу — «радость, вод воздушных дочь» (к этому образу мы еще вернемся). Это — и внутреннее описание дома, образы волшебных обитателей которого связаны с тем же мотивом, проявляют себя в пределах тех же отношений, «эльфы» — и пространства комнат, «саламандры» — и печи, «ундины» — и ванная, «гномы» — и погреб. Это — и описание «гостей», собравшихся в «стеклянном доме». Семантическая природа некоторых из этих образов (в частности, строк «Со мной беседует продолговатый гроб / И виселица с ртом открытым трапа») подробно рассмотрена Л.Флейшманом. выявившим здесь, помимо других смысловых «срезов», момент внутренней связи между образами «гроба» и «виселицы» «на основе узуально-метафорического сходства по признаку «незаполненности», «пустоты» (пустой гроб — и «рот открытый трапа»). При этом Л.Флейшман точно подметил, что «сам по себе “гроб” служит метафорическим обозначением черных фраков или смокингов гостей на адском балу»<sup>193</sup>. Обратим внимание и на следующее звено этой цепочки: сами смокинги оказываются здесь метафорическим обозначением ножен для кинжалов, «любезничающих» на балу. Стало быть, отношения «внутри — снаружи» во многом определяют смысловую структуру шестой и седьмой строф стихотворения (начало сцены адского бала), что прямо подчеркивается в последней строке восьмой строфы, где эти отношения обретают итоговый, обобщающий смысл: «Весь ад в гостинной у меня, как дома».

В дальнейшем – в последних четырех строфах стихотворения — отношения «внутри — снаружи» принимают все более драматический характер, приводя к ситуации губительного столкновения. Этот поворот «сюжета» начинается с образа барабана, который «трещит, как телефон» (в самом этом образе-сравнении отношения «внутри — снаружи» переплетаются, прорастают друг в друга, создавая гротесковый оксюморонный контекст), в трубке которого каждый слышит зловещий голос «снаружи» — «смерти пищик». И словно по этому сигналу

---

<sup>192</sup> Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы? С. 67.

<sup>193</sup> Там же. С. 68.

«сюжет» стихотворения стремительно идет к своему страшному завершению: «стеклянный дом» с его адскими обитателями гибнет, раздавленный силой «извне» — «клешней кромешной радости».

В чем же смысл этого, как мы видели, сюжетообразующего сквозного мотива «внутри — снаружи» в стихотворении Поплавского? В конечном счете он восходит к образу «стеклянного дома». Обратим внимание, как в «драматургии» отношений «внутри — снаружи» на пространстве стихотворения преобразуется этот образ, открывая в себе новые и новые смысловые глубины. Сначала — со второй строфы — перед нами «стеклянный дом несчастья», обиталище поэта. Мы видим, как в развертывающемся описании бесовского действия образ дома становится все более и более нереальным, фантастичным; во многом это связано с очевидной направленностью эволюции образов «гостей» в пятой–восьмой строфах: от «материальности», предметности, пусть и потусторонней (черти и русалки, «кошачьи, птичьи ... лапы», гроб, виселица), — до полной эфемерности (яды, болезни, алкоголь, кокаин).

Но вот в «сюжете» происходит драматический поворот — в действие вступает оркестр:

Что ж, подавайте музыкантам знак,  
Пусть кубистические запоют гитары,  
И саксофон, как хобот у слона.  
За галстук схватит молодых и старых.

Обратим внимание, какими средствами пользуется поэт, чтобы передать игру оркестра. Если в третьей и четвертой строфах отрывка перед нами — «нормальная» метафора, экспрессивно рисующая образ играющего, властвующего над гостями саксофона, — то предшествует этому пение «кубистических... гитар». Очевидна гротесковая, оксюморонная окрашенность этого, пришедшего из живописи, образа. Он, кстати, напоминает о том, что к живописи Б.Поплавский имел самое непосредственное отношение: мечтал стать художником, учился живописи, знал многих современных художников, писал об их работах. Все это отразилось и в поэзии Поплавского, и к этому мы еще вернемся. Здесь же стоит напомнить, что «кубистические ... гитары» адского оркестра в стихотворении Поплавского — это перенесенный в поэтический текст излюбленный образ современных поэту художников-кубистов — Сутина, Пикассо. Образ этот интересен вдвойне во-первых, оксюморонной (как уже говорилось) своей природой — «кубистическая» гитара играть не может. Во-вторых, как и на полотнах художников-кубистов, здесь перед нами — образ-знак искусства, а в данном случае конкретно — изобразительного искусства. Иными словами, в этой строфе на авансцену изображаемого выходят образы-знаки двух наиболее важных для Поплавского видов искусства — живописи и музыки. Т.е. начинается символически обозначенный таким образом процесс *творчества* — и именно с ним связано дальнейшее драматическое развитие событий. Вступающий в игру оркестра барабан (об этом образе и его связи с мотивом «внутри — снаружи» речь уже шла) доносит до танцующих голос смерти, сигнал о неминуемой гибели (связанной, таким образом, с началом творчества), и вот уже колышутся, движутся, преобразуются контуры «стеклянного дома»: «медленно спускается плафон / И глухо стены движутся жилища. / Все уже зал...» А дальше возникает (и опять в пределах мотива «внутри-снаружи») один из наиболее значительных, ключевых образов стихотворения, открывающий новый смысловой уровень в образе «стеклянного дома». Продолжается сцена его гибельного преобразования:

Все уже зал, все гуще смех и смрад,  
Похожи двери на глазные щели.

Зажатый, в них кричит какой-то франт.  
Как девушка под чертом на постели.

Двери — глазные щели. О чьих глазах, о чьем взгляде идет здесь речь? Не упустим из виду, что образ этот возникает именно в тот момент, когда начинается обозначенный, как уже отмечалось, вступлением в действие оркестра процесс творчества. Стало быть, первое и главное объяснение этого образа: здесь в стихотворении возникает фигура «автора» — поэта, художника, — словом, создателя, творческой личности.

Ясно, конечно, и то, что образ этот — как и другие ключевые образы стихотворения — многозначен. Другая его семантическая потенция напрашивается из прочтения завершающей части стихотворения и первых двух его строф: помимо (и после) первого значения образа, это могут быть и глаза (взгляд) «радости», «дочки вод», ославленной (в начале стихотворения) героем на пороге «стеклянного дома» и теперь, в конце стихотворения, уничтожающей этот «дом несчастья»: «Стеклянный дом, раздавленный клешней/ Кромешной радости, чернильной брызжет кровью./ Трещит стекло в безмолвии ночном...» Так возникает третий значащий момент в преобразении образа «стеклянного дома»: он метафорически уподобляется чернильнице. А это влечет за собой и появление другой семантической пары, связанной отношениями метафорического уподобления: творчество — брызги «чернильной ... крови». Значит, гибель «стеклянного дома» прямо отождествляется автором с процессом творчества. (О метафорической связи «стеклянный дом» — «чернильница» писал Л.Флейшман<sup>194</sup>.)

Отсюда яснее становится все семантическое богатство и значительность образа «стеклянного дома». Обращаясь к нему, Л.Флейшман выстраивает следующую «цепь оксюморонных уравнений: “ад” — (стеклянный) дом поэта» — (брызжащая кровью) «чернильница», — и делает вывод о том, что здесь «происходит переключение тематического плана в мета-тематический: посещение ада приравнивается поэтическому творчеству, а текст стихотворения строится как его “метаописание”»<sup>195</sup>.

Очевидна, конечно, точность выявленных Л.Флейшманом звеньев выстраиваемой им метафорической цепочки; совершенно справедлива и важна его мысль о «переключении тематического плана в мета-тематический». Однако одно — и принципиально важное — звено цепи здесь упущено, в образе «стеклянного дома» не замечена еще одна семантическая глубина, бросающая новый свет на весь смысл и характер «переключения тематического плана в мета-тематический». Возникновение (в связи с изображаемым в стихотворении процессом творчества) метафорической пары «двери — глазные щели» в их семантической многозначности и во взаимодействии как с завершающими строфами, рисующими гибель «стеклянного дома», так и с предшествующей картиной адского бала, дает основание говорить о еще одном звене в цепи оксюморонных метафорических уравнений: «ад» — «стеклянный дом» — *внутренний мир (душа) поэта* — «чернильница». Это необходимое добавление проясняет многое в стихотворении Поплавского. Оно сообщает каждому из составляющих его образов (в частности, и образу дождя, падающего», как «убитый из окна») большую символическую значимость, указывая на духовный их исток. Оно дает возможность увидеть еще смысловой оттенок в образе «стеклянного дома» (души поэта) — его уязвимость, обнаженность, — связанный, помимо всего прочего, с содержанием поговорки о стеклянном доме и камнях. Оно помогает яснее понять смысл завершающих строф стихотворения связкой: «гибель дома» — «творчество». Оно дает ключ и к разгадке одного из самых таинственных образов в стихотворении — образа «радости, вод воздушных

---

<sup>194</sup> Там же. С. 67.

<sup>195</sup> Там же.



дочери».

Действительно, образ этот возникает в стихотворении (в начале и в конце развертываемой поэтической картины) в разных, точнее — в противоположных, резко контрастирующих одно с другим обличьях. В первых двух строфах мы видим светлый, яркий образ «радости», в котором проглядывает и другой оттенок значения — радуга. В последних же строфах появляется страшный образ «кромешной радости», «дочки вод», под чьей клешней тонет раздавленный «стеклянный дом», брызжущий чернильной кровью, и чей «красный зрак» пылает над разрушенным миром. Очевидна связь этого страшного образа с развертывающейся здесь мета-тематической линией творчества — и не просто связь, а верховная роль в ней («чернильная кровь» брызжет по ее желанию). Отсюда — к последней строфе, где мы встречаем героя (поэта), хохочущего над картиной разрушения и нашептывающего «дочке вод» свои строфы. Можно заключить (сознавая, впрочем, всю возможную семантическую бездонность этого сюрреалистического образа), что здесь перед нами — Муза, разрушающая «адские» видения, живущие в душе поэта, и побуждающая его к творчеству как к освобождению от ада в душе. Такое толкование образа позволяет сделать несколько выводов. Во-первых, оно дает возможность говорить о том, что акт творчества, как показывает поэт, мучителен для него — это мы видим и в начале стихотворения, где герой силой удерживает свою спутницу — «радость» (Музу) на пороге «стеклянного дома» — духовного своего обиталища. Это со всей очевидностью видно и из того, какой страшный облик принимает этот образ в завершающих строфах, передающих муку (не случайна здесь связь «кровь» — чернила) творчества. Кроме того, оно указывает на невозможность расставания с творчеством, каким бы мучительным ни было это творчество для поэта.

Так выявление еще одного звена в цепочке метафорических уподоблений образа «стеклянного дома» — души поэта, его внутреннего мира открывает интереснейшие возможности в истолковании смысла произведения Поплавского. Теперь яснее становится символическая глубина и значимость пронизывающего все пространство стихотворения мотива «внутри — снаружи». Уточняется, наконец, и понимание собственно темы стихотворения. По Л.Флейшману, это — «экспериментальное переживание смерти, игра с ней»<sup>196</sup>. Между тем это толкование ближе к тематическому, нежели к мета-тематическому (по терминологии Л.Флейшмана) плану поэтической картины, созданной Поплавским. Есть основания говорить о том, что «Возвращение в ад» — это а) и возвращение в ад собственной души; б) и возвращение в (радостный) ад — или, что то же, к (мучительной) радости — творчества.

Именно такая интерпретация смысла стихотворения, устремленного в своем развитии в глубь души героя, представляется в данном случае наиболее полной и естественной. Не холодно-умозрительное «экспериментальное переживание смерти» (по Л.Флейшману), но безжалостное развертывание картины ада, поселившегося в душе человеческой — такая художническая позиция необычайно характерна для Поплавского. В разговоре с другом он признавался, как бы размышляя вслух: «...В стихах мы не можем не вскрывать, против своей воли, внутренний ужас нашего подсознания, всю эту борьбу, разочарования, колебания между огнем и холодом, то, что у других так запрятано, что они и не подозревают ни о чем, — разве что в ночных кошмарах, но кто их помнит при свете солнца? Мы же выпускаем этих демонов гулять на свободе, встречаться с себе подобными, будить их в чужих душах...»<sup>197</sup>.

Важно заметить и то, что в драматическом смысле этого стихотворения заключена не просто черта лирики Б.Поплавского — здесь нам открывается новое качество русской поэзии, сделавшей следующий шаг в воссоздании углубляющейся трагедии души человеческой. Вспомним неслучайные в этом отношении стихотворения: «Звезды»

---

<sup>196</sup> Там же.

<sup>197</sup> Татищев Н. Поэт в изгнании // Новый журнал. 1947. № 15. С. 201- 202.

В.Ходасевича и «Я по лесенке приставной...» О.Мандельштама. В обоих этих произведениях душа и мир резко противостоят друг другу, поэт или признается в непосильности взятой на себя ноши воссоздания мечтой мира перед лицом низменной, изуродованной реальности (Ходасевич), или стремится найти себе прибежище в отстраненном от жестокого мира «родном звукоряде» – в чистой стихии искусства (Мандельштам). Не то у Б. Поплавского. Противостояния души и мира здесь нет и быть не может, темный хаос, жестокость и трагедийность мира проникают здесь в душу человеческую, становясь тяжким ее достоянием. Более того, взаимодействие души и мира оказывается здесь чем-то обоюдоострым – порою неясно: то ли мрак и жестокость мира демонами врываются в душу поэта, то ли потрясенная душа выпускает своих демонов на волю, в этот мир. Не воссоздание Божьего мира (как у Ходасевича), воссоздание ада в собственной душе, не уход из «горящих ... рядов» противостояния злу в тихий «родной звукоряд» (как у Мандельштама), но неизбежное слияние родного поэту «звукоряда» с треском полыхающего в душе адского пламени – вот тот новый уровень постижения человеческой трагедии, на который в лице Б. Поплавского выходит новое поколение русской поэзии.

Опять возникает здесь тема Орфея – но это уже не тот Орфей, отвращающий взор от жестокости мира, что возник несколько раньше в произведениях названных здесь старших мастеров, наследников иной поэтической культуры. Перед нами – Орфей в аду собственной души. И если классический Орфей своим пением укрощал силы природы, то этот, новый Орфей, своей рождающейся волшебной песней (возникающей в стихотворении мистерией творчества) разрушает живущий в душе ад, и саму душу — Эвридику (не случайно в 8-й строфе как бы вскользь сказано: «жена-душа»).

Возвращение к теме Орфея в данном случае далеко не случайно. Образ этот близок Поплавскому, голос Орфея неизменно звучит на пространствах его поэтического мира. То это «голос снежного Орфея» (в цикле «Орфей»), дающего покой (быть может, вечный покой) усталым. То мы слышим вдруг, как на просторах «проклятого мира» «Ночной Орфей, спаситель сна / Поет чуть слышно в камыше» («Нездешний рыцарь на коне...») Обратим внимание – песни Орфея у Поплавского чаще всего грустны или трагичны. Порою образ этот возникает под маской реальности, но не становится от этого ни менее возвышенным, ни менее трагичным. В стихотворении «Танец Индры» на фоне охваченной вечной печалью небесной дали «пел Орфей, сладчайший граммофон». Тот же «реальный» образ возникает и в стихотворении «Дождь», вошедшем в первый сборник Поплавского «Флаги», – и здесь трагический смысл образа предстает перед нами во всей своей очевидности: поэт дает нам возможность услышать слова той песни, что поет Орфей:

И громко, но необъяснимо сладко  
Пел граммофон, как бы Орфей в аду.  
«Мой бедный друг, живи на четверть жизни.  
Достаточно и четверти надежд.  
За преступленье четверть укоризны  
И четверть страха пред закрытjem везд.  
Я так хочу, я произвольно счастлив,  
Я произвольно черный свет во мгле,  
Отказываюсь от всякого участия  
Отказываюсь жить на сей земле».

Как видим, образ, созданный здесь Поплавским, очень напоминает трагически» своим смыслом сдавшегося Орфея из поэтического отрывка Ходасевича «Великая вокруг меня пустыня...» (Вспомним: «А звезды без меня своей дорогой Пускай идут...») Следующую же ступень трагедия Орфея тот одолевает в «Возвращении в ад»: его герою нет уже нужды

отказываться «от всякого участия», отвращаться от мира — ведь ад, который открывается ему прежде в этом «проклятом мире», теперь насаждает его душу. Интересно, однако, сопоставить этот образ с другим Орфеем — с героем «Баллады» Ходасевича. В самом деле, некоторыми своими чертами «Возвращение в ад» невольно заставляет вспомнить стихотворение Ходасевича. И там, и здесь речь идет о творчестве, и там, и здесь в центре создаваемой картины фигура поэта, творца. И у Ходасевича, и у Поплавского встреча поэта с музой дает начало сверхъестественному, магическому действию искусства.

Но если в «Балладе» утверждается магическая власть поэта-теурга над миром, сила искусства, преодолевающего тесные пределы реального мира и открывающего в них безмерные пространства духовного бытия — то в стихотворении Поплавского открывается нечто принципиально иное. Не преодоление косных рамок принижающей реальности оказывается здесь результатом разворачивающейся мистерии творчества; предметом его устремлений становится душа героя (поэта), его внутренний мир. Обратим внимание на противоположность создаваемых в двух стихотворениях поэтических картин: теургическая мощь искусства в «Балладе» дает поэту силы вырасти «самому над собою», объять душою весь окружающий мир, обрести власть над ним. Происходящее здесь волшебное действие развивается в направлении «изнутри – наружу», т.е. по принципу «расширения», преодоления рамок реальности:

И в плавный, вращательный танец  
Вся комната мерно идет,  
И кто-то тяжелую лиру  
Мне в руки сквозь ветер дает,  
И нет штукатурного неба  
И солнца в шестнадцать свечей...

В стихотворении Поплавского открывается еще более волшебный, фантазмагорический лик творчества, однако характер его во многом противоположен «Балладе» Ходасевича. «Подем боя» оказывается здесь душа поэта, картина творчества ограничена пределами внутреннего мира героя. Само колдовское действие совершается по принципу: «снаружи — внутрь». Если в «Балладе» происходит безмерное расширение духовных пределов личности, — то у Поплавского мы, напротив, видим, как волею утверждающего свою власть искусства (Музы) неумолимо сжимается пространство «стеклянного дома» — внутреннего мира героя: «медленно спускается плафон / И глухо стены движутся жилища. Все уже зал...» и т.д. В «Балладе» Ходасевича поэт-теург покоряет своей власти все подробности, весь простор окружающего мира. У Поплавского же магическая власть искусства устремлена на подробности внутреннего мира героя. В итоге, когда волшебство творчества достигает своей вершины, герою «Баллады» «кто-то тяжелую лиру ... в руки сквозь ветер дает», — в стихотворении же Поплавского «стеклянный дом, раздавленный клешней.., чернильной брызжет кровью». «Тяжелая лира» и тяжелая «клешня» — дистанция между этими образами велика и многозначительна. Если в стихотворении Ходасевича герой (поэт) «над мертвым» встает «бытием», то у Поплавского, напротив, волшебство творчества отмечено знаком смерти: «подходит каждый, слышит смерти пищик» и т.д.

Итак, для Ходасевича периода «Тяжелой лиры» акт творчества, рождающий в поэте Орфея, означал преодоление границ «мертвого бытия», принятие мира в пределы души Поэта — и «дикое пение», т.е. свободное поэтическое слово об этом единстве души и мира. Для Поплавского же — это разрушение, уничтожение ада в собственной душе, обращение его в брызги «чернильной ... крови» страшной магической силою искусства. В какой-то мере — творчество через самоуничтожение.

Как видим, фигуры старших собратьев — Ходасевича и Мандельштама — вполне

закономерно встают рядом с таким, казалось бы, далеким от них автором «Возвращения в ад». А через них его поэтическая «генеалогия» — если иметь в виду укорененность в русской поэтической традиции — идет еще дальше, оказывается гораздо более глубокой и значительной. Обратим внимание на предпоследнюю, двенадцатую строфу стихотворения — магия творчества совершается здесь «в безмолвии ночном». Как и в «Я по лесенке приставной...» О.Мандельштама, здесь Поплавский обращается к тютчевскому мотиву ночи как воплощения творческой силы. В осознанности обращения поэта к этому мотиву именно как к одному из тютчевских заветов убеждаешься, выходя за пределы «Возвращения в ад» и замечая присутствие Тютчева в поэтическом мире Поплавского — присутствие как неслучайной и явной подробности этого мира. Вот как пишет поэт в первой же строке одного из своих стихотворений: «Томился Тютчев в темноте ночной...»<sup>198</sup>. Более того, тютчевский исток картины колдовского действия поэзии помогает увидеть и еще один смысл многозначного образа «кромешной радости»: кроме «мучительной радости искусства» эта оксюморонная пара оказывается (как и «звонящая темь» у Мандельштама) еще и точным аналогом тютчевского понятия «ночь-творчество» (кромешная — ночь, радость — творчество).

Тень Тютчева, возникающая за строкой «Возвращения в ад», помогает яснее понять смысл и преемственность линии, протянувшейся в русской поэзии (от Тютчева через Ходасевича к Поплавскому) и связанной с эволюцией поэтического решения одной из значительных проблем русской философской лирики – проблемы «покрова» и «бездны». Вспомним: Тютчев раздвигал горизонты пушкинского поэтического мира, нарушая его гармонию, услышав звучащий в его пределах зов бездны, ощутив хаос, шевелящийся под покровом светлого дня. Ходасевич же, унаследовав этот тютчевский мотив, решает его уже иначе – так как присуще сознанию человека XX века: он взрывает пушкинский космос (во вне-поэтической, философской его основе), он угадывает зияние бездны (как обители духа) за непроницаемым покровом земного мира (вспомним «темно-лазурную тюрьму») в стихотворении «День»), хаос же и бесовщину он видит в самом окружающем мире. Совершенно иное — третье – решение давнего спора между «покровом» и «бездной» находим мы у Поплавского. В сущности, спора здесь уже нет, ибо отсутствует одна из «сторон» этого спора. Поплавский решительно отворачивается от покрова земной реальности как предмета поэзии, опрокидывая весь свой поэтический мир в бездну души, внутреннего мира героя — в бездну, поглотившую все горизонты создаваемого поэтом мира. И, как это ни парадоксально, сделав этот следующий шаг, Поплавский оказывается в чем-то ближе к Тютчеву, чем к старшему своему современнику. Да, он делает этот, следующий шаг вслед за Ходасевичем, шаг от «покрова» к «бездне», оставив покров за пределами своего поэтического мира. Но если для Ходасевича «бездна» была обителью духа, средоточием гармонии, которой не видел он в окружающем хаосе низменной реальности, — то «бездна» у Поплавского, как и у Тютчева, оказывается воплощением дисгармонии, хаоса, прибежищем «ночных кошмаров», она вбирает в себя всю трагедийность человеческого существования. У Тютчева это ощущается подспудно – как нечто грозное, смутно угадываемое сквозь покров радостного мира. В поэзии же Поплавского (мы видим это в «Возвращении в ад») покровы мира тают, исчезая, единственной реальностью остается бездна души – и ее трагедия, поселившееся в ней чувство дисгармонии, ужаса предстает во всей своей зримости, демонической «вещественности».

Стало быть, и «кромешная радость» в одном из ее значений – это не просто повторение, калька тютчевской «ночи-творчества», но возвращение к этому образу уже на новом витке поэтического сознания. Фантазмагорическая мистерия творчества идет в «Возвращении в ад», как мы видели, на пространствах души, внутреннего мира героя, приводя к гибели обитающих здесь демонов и к гибели самую «стеклянного дома». В «кромешной радости»

---

<sup>198</sup> Поплавский Б. Собрание сочинений. Беркли, 1981. Т. 3. С. 40.

Поплавского нам открывается исполненный новой – грозной – силой сюрреалистический вариант мотива, унаследованного от Тютчева.

О сюрреалистической природе поэтического мира, развертывающегося в «Возвращении в ад», говорит и целый ряд подробностей поэтики стихотворения. В свое время в ответ на обращенные к молодым поэтам призывы В.Ходасевича учиться мастерству Б. Поплавский заметил: «Верно, но неинтересно» Так было ли стремление к мастерству чуждо поэту, чье имя часто связывали с «парижской нотой» (само название этого поэтического сообщества возникло в одной из статей Поплавского), отвергавшей, как известно, само понятие «мастерство» в поэтическом творчестве? В воспоминаниях о Поплавском не раз говорится об упорстве, с каким он работал над своими рукописями, об «особом выборе слов, бесконечном обдумывании сотни раз переписанных в черновиках фраз, расчете, взвешивании», о его «абсолютном слухе, не допускающем и тени фальши в образах и ритме...»<sup>199</sup>. Видимо, не неприятие внимания к форме, «словесной изобретательности», свойственное поэтам «парижской ноты» с их упованием на нагую поэтическую речь, на поиски «окончательного» слова, побудило автора «Возвращения в ад», «Мореллы», «Рукописи, найденной в бутылке» и т.д. к спору с Ходасевичем. Скорее всего, для него важнее были иные критерии мастерства, нежели те, которые имел в виду его старший собрат. Вернемся к тексту стихотворения.

Вглядываясь в картину, открывающуюся в «Возвращении в ад», прежде всего замечаешь, что вся она построена на образах, совершенно невероятных по своей смысловой структуре. В самом деле — дождь, падающий, «как падает убитый из окна»: привратник — «ангел с галуном»; эльфы, встряхивающие гардины, гроб и виселица, беседующие с хозяином дома; любезничающие «в смокингах кинжалы»; танцующие яды; звон «кубистических гитар» и т.д. В сущности, эти и подобные образы оказываются здесь основной движущей силой в развитии стихотворения. С поразительной силой фантазии и последовательностью осуществляется в стихотворении один из важнейших эстетических принципов сюрреализма — создание «ошеломляющего образа», сближающего в своих пределах вещи, совершенно далекие друг другу, сводящего несводимое<sup>200</sup>. В этом отношении «Возвращение в ад» не было исключением в поэзии Б.Поплавского. Напротив, оно стоит в этом смысле в большом ряду стихотворений, включенных во все его сборники — от «Флагов» до «Дирижабля неизвестного направления». Откроем такие стихотворения, как «Черная мадонна», «Diabolique», «Черный заяц», «Лунный дирижабль», «Зима», «Angelique», «Священная луна в душе...», «Армейские стансы», «Допотопный литературный ад» и многие другие. Перед нами возникает колдовской мир, где скелеты развозят на возках оранжады, где натрудившиеся за день ангелы отлетают ко сну, где черти улыбаются, цветы напевают, «синие души вращаются в снах голубых». Эту ирреальность, фантастичность создаваемого поэтом мира, уход его в сферу грезы, видения сразу, конечно, отметили и читатели, и критики, один из которых замечал: «Фантастический поэт, склоняющийся к неясному сюрреализму, Поплавский целиком живет в им самим выдуманном мире, в котором дирижабли и ангелы проплывают в фиолетовых небесах рядом с литературными призраками и книжными воспоминаниями»<sup>201</sup>.

Вместе с тем, уход поэзии в мир грезы никоим образом не означает, что Поплавский сводит поэтический образ лишь к кругу неясных абстракций, ускользающих переживаний. Обратимся вновь к «Возвращению в ад» — фантастическая картина ада, населяющего душу поэта, изображена здесь совершенно конкретно, отчетливо; невероятные образы,

---

<sup>199</sup> Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 199.

<sup>200</sup> Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 47-48.

<sup>201</sup> Слоним М. Молодые поэты за рубежом // Воля России. 1929. № 10-11. С. 109-110.

составляющие ее, при всей своей парадоксальности, противоестественности — даны предметно, зримо. Предметность «наизнанку»<sup>202</sup>, столь характерная для сюрреалистического образа, царит в стихотворении Поплавского, во многом определяя его своеобразие. Бытовое предстает здесь в фантастическом облике (вспомним дождь, который «валился», «как падает убитый из окна»), а фантастическое — в подчеркнуто бытовых ситуациях (напомню еще раз: ангел-привратник; ундины, плещущиеся «в прозрачной ванной»; гномы, лезущие «в погреб без ключей»; гости с хвостами под фалдами; «рыбьей чешуи пласты» на гостях; беседующие с хозяином дома «продолговатый гроб» и виселица «с ртом открытым трапа» и т.п.).

Эта предметность фантастического, реальность ирреального, бытовая вещественность и зримость идеального или потустороннего дает знать о себе во многих стихотворениях Б. Поплавского. Мы видим здесь демона во многих человеческих обликах, «шофера-«архангела» («Сентиментальная демонология»), видим, как плачет заря «в ярко красном платье маскарадном», как склоняется к ней «тонкий вечер в шюртуке парадном» («Dolorosa»), как «смерть спускалась на воздушном шаре, трогала влюбленных за плечо» («Роза смерти»), как на «ученике при ранце ... расселся, как жокей, скелет» («Допотопный литературный ад»). Точно так же бытовое, повседневное часто предстает у Поплавского (как мы видели в «Возвращении в ад») в невероятном, фантастическом облике: в стихотворениях его «...по небу летает корова / И собачки на крылышках легких» («Борьба со сном»), «акулы трамваев, завидев врага, / Пускали фонтаны в ноздрю коридоров» («Весна в аду»), «летит солдат на белых крылах, / Хвостиком помахивает...» («Армейские стансы»).

Конечно, предметность подобных образов лишь подчеркивает фантастичность, парадоксальность их смысла. В «Возвращении в ад» это впечатление многократно усиливается проходящей через все стихотворение цепочкой явных и «скрытых» оксюморонов, окончательно высвечивающих противоестественность происходящего: «беззащитный дождь», «нежный ... рев», «любезничают ... кинжалы», «барабан трещит, как телефон» (опосредованная антитеза пуков противоположной направленности — «отсюда» и «сюда»), «кромешная радость».

Очевидно, что эти парадоксальные образы, кружащиеся в сюрреалистических видениях, не могли бы возникнуть в стихотворениях Поплавского без влияния французской поэзии от «проклятых поэтов» (недаром Поплавского называли русским Рембо) до сюрреалистов 1920-х годов. «Возвращение в ад» (если говорить в данном случае о нем) далеко не случайно посвящено Лотреамону, бывшему одним из предвестников французского сюрреализма, создателем — помимо всего прочего — именно таких, соединяющих несоединимое, образов, какие живут и в стихотворении Поплавского. Этот поворот поэзии Б.Поплавского — от ученика русских футуристов («Долгое время, — вспоминает он в письме Ю.П.Иваску, — был резким футуристом и нигде не печатался»<sup>203</sup>) до мастера полных метафизической глубины сюрреалистических фантазмагорий, связанных во многом с европейской поэтической традицией, — был, конечно, не случаен. Помимо глубинных духовных оснований, «навязанных» эпохой (трагедия России, трагедия «миграции и т.д.»), здесь сказалось и европейское воспитание, полученное с детства (немецкая бонна, французская гувернантка, несколько лет, проведенных с матерью в Швейцарии и Италии, затем, по возвращении в Москву и вплоть до революции — учеба во французском лицее «Филиппа Неррийского»). Сказывалась, несомненно, и судьба эмигранта, для которого европейская культура (а Поплавский был человеком невероятной эрудиции) стала такой же близкой, как и русская. Видимо, большое значение в этом повороте поэтического пути имели

---

<sup>202</sup> Балашова Т В. Французская поэзия XX века. С. 49.

<sup>203</sup> Поплавский Б. Письмо к Ю.П.Иваску от 19.11.1930. — Библиотека Байнеке Йельского университета. Фонд Ю.Иваска.

и свойственный Поплавскому с детства мистицизм (немалую роль здесь сыграла мать будущего поэта, убежденная теософка, дальняя родственница Е.П.Блаватской), и его глубокая религиозность.

Были, однако, и иные влияния, иные источники вдохновения. Обратимся опять к «Возвращению в ад». Говоря о предметности образов, возникающих в этом стихотворении, трудно не заметить и другое их качество, естественно связанное с первым, родственное ему, вдыхающее в него жизнь. Я имею в виду изобразительную силу этих образов. Действительно, — гномы и ундины, блеск рыбьей чешуи на гостях, изящество кинжалов в смокингах-ножнах, «виселица с ртом открытым трапа», «саксофон, как хобот у слона», раздавленный «стеклянный дом», горящий над ним страшный «красный зрак» «кромешной радости» — все это дано зримо, выпукло, увидено глазом художника и с почти чувственной страстью к деталям выписано на «полотне» стихотворения.

Здесь необходимо вспомнить о том, что Б.Поплавский имел к живописи самое прямое отношение. В первые годы эмиграции он много сил и времени отдавал живописи и, по рассказам художника Терешковича (которого Поплавский назвал однажды «Моцартом молодого Монпарнасса»<sup>204</sup>), считал себя тогда прежде всего художником, а не поэтом<sup>205</sup>. Вместе с Терешковичем в 1922 г. Поплавский отправился в Берлин учиться изобразительному искусству. Там произошла его встреча со многими современными художниками, завязались знакомства с крупнейшими мастерами, среди которых были М.Шагал, П.Челищев, Х.Сутин. Там, в Берлине, и произошло событие, которое Поплавский пережил очень тяжело и которое обозначило перелом в его творческих планах. Все его коллеги и учителя уверили его в том, что он лишен таланта художника. Произошла в Берлине и другая встреча — с Пастернаком и Шкловским, которые поддержали Поплавского как поэта («...Пастернак и Шкловский меня обнадежили», — вспоминал он позднее<sup>206</sup>).

Перелом произошел, на первый план вышла поэзия (чуть позже — и проза). Это, однако, никоим образом не означало, что с живописью Поплавский покончил раз и навсегда. И дело не только в том, что он стал одним из наиболее ярких художественных критиков русского Парижа, чьи статьи о проходящих в те годы выставках, о современных художниках неизменно привлекали внимание. И не только в том, что среди художников он был всегда своим, их мир был его миром. (О «тяге Поплавского, Гингера, Свечникова, Божнева к художникам, к Монпарнасу» вспоминает Илья Зданевич, замечая при этом: «Отсюда возникновение группы “Через”, литературной секции при Союзе русских художников, собрания в исчезнувшей кофейне Парнас. Среди художников мы провели безвыходно пять лет, писали для художников, читали для художников, увлекались живописью больше, чем поэзией, ходили на выставки, не в библиотеки. Жили же мы стихами Поплавского»<sup>207</sup>.). Если говорить о литературном творчестве Поплавского, — не только «тоска по изобразительному искусству»<sup>208</sup> давала знать о себе в его прозе и поэзии. Все освещается несколько иным светом, когда осознаешь факт, прошедший (или почти прошедший)<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Поплавский Б. Около живописи // Числа. 1931. № 5. С. 200.

<sup>205</sup> См: Karlinsky S. In search of Poplavsky: a collage // Triquarterly. 1973. № 27. P. 359.

<sup>206</sup> Поплавский Б. Письмо к Ю.П.Иваску от 19.11.1930. — Библиотека Байнеке Йельского ун-та. Фонд Ю.Иваска.

<sup>207</sup> Зданевич И. Борис Поплавский // Синтаксис. 1986. № 16. С. 167.

<sup>208</sup> Karlinsky S. In search of Poplavsky... P. 359.

<sup>209</sup> Только в воспоминаниях Н.Татищева есть скупая запись о том, что «сохранились его рисунки акварелью...» — см.: Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 203.

мимо внимания биографов и исследователей — то, что и после Берлина, до конца своей недолгой жизни Поплавский продолжал работать как художник. Да, это не было уже для него главным, но любовь к живописи была неистребима — и он участвовал в художественных выставках своими акварелями<sup>210</sup>, и отвечал на анкету о живописи, с которой редакция «Чисел» «обратилась к ряду художников»<sup>211</sup>. Словом, любовь Поплавского к живописи не была платонической, и в поэзии, и в прозе его жила не столько «тоска», сколько неутолимая страсть художника, принимающая на этом поле иное обличье. Только осознав это, полнее воспринимаешь смысл интереснейшего замечания С. Карлинского: «Его литературное развитие отражает не столько развитие русской эмигрантской поэзии, сколько эволюцию парижских школ живописи в конце 1920-х годов и вначале 30-х — особенно школ сюрреалистов и неоромантиков»<sup>212</sup>. Каким, видимо, интересным могло бы быть издание литературных произведений Поплавского, иллюстрированное его же картинами (и картинами близких ему художников) — книга, которая соединила бы две творческие ипостаси этой одареннейшей личности.

Итак, «Возвращение в ад». Вглядимся еще раз в это стихотворение и попытаемся оценить, как проявляется — и проявляется ли — здесь искусство Поплавского-художника.

Прежде всего, заметим, как находит поэт цветовое решение своей творческой задачи. Обратим внимание — яркие цветовые мазки сделаны автором лишь во второй и в последней строфах, там, где возникает образ «кромешной радости» — Музы. (Напомню: 2-я строфа «Ее ловлю я за цветистый хвост...»; последняя, 13-я строфа — «И красный зрак пылает дочки вод...») Все остальное пространство поэтической картины, где разворачивается колдовское действие, происходящее в «стеклянном доме несчастья» (воплощении души героя), выполнено в черно-белой гамме. Иными словами, там, где речь идет о Музе, автор обращается к средствам живописи. Там же, где рисуется картина ада, поселившегося в душе поэта, — перед читателем (он же — зритель) во всей своей зрелищной выразительности проходят чудовищные, фантастические образы-видения, выполненные средствами трафики, явно напоминающей графику Босха.

Не случайно, конечно, и то, что практически все ключевые образы стихотворения носят подчеркнуто изобразительный характер. Вспомним: «стеклянный дом» (и в начале стихотворения, и в конце его, когда он, раздавленный, «чернильной брызжет кровью»), двери, похожие на глазные щели; сам образ «кромешной радости». Порою созданные Поплавским образы, имеющие особое значение в развитии стихотворения, не просто обнаруживают свою изобразительную природу, но и вызывают совершенно определенные ассоциации из мира живописи: появление «кубистических гитар» как знак начала творческого действия; или, опять-таки, страшный образ Музы — «кромешной радости», с «цветистым хвостом», тяжелыми клешнями и пылающим «красным «раком», напоминающий жутких птицезверей Босха. (Не случайно, видимо, при внимательном чтении этого стихотворения дважды возникает необходимость вспомнить о Босхе, названном

---

<sup>210</sup> В заметке «Выставка в магазине “Солей”» в «Последних новостях» говорится: «Существующая в Париже федерация художников, работающих в “чистом” и прикладном искусстве, среди которых много русских, открыла свою выставку в помещении магазина “Солей” (на авеню дю Мэн, угол рю де Луэс). Из ее участников нужно отметить Божеранова (литографии), Васильеву (декоративные импровизации), Намета (масло), Крылова (акварели), Конопацкого (виды Парижа), Россэта (акварели), Поплавского (акварели), Иванова (масло), Гусенко (масло), Бабаджана (миниатюры) и др.» — Последние новости. 1935. 28 мая. См. также письмо Н.А.Оцуца Н.В.Зарецкому от 22 февраля 1931 г.— Бахметевский архив Колумбийского ун-та. Фонд Н.Зарецкого.

<sup>211</sup> Анкета о живописи И Числа. 1931. № 5. С. 292.

<sup>212</sup> Karlinsky S. In search of Poplavsky... P. 359.



современниками «почетным профессором кошмаров».)

Наконец, стихотворение подает и примеры того, как изобразительная природа образа становится основой его смысловой многозначности. Вспомним начало третьей строфы:

Я подхожу к хрустальному подъезду,  
Мне открывает ангел с галуном.

Казалось бы, открывающаяся здесь картина предельно ясна. Однако приглядимся к ней — мы увидим, как почти зеркально отражаются друг в друге «ангел» и «галун», — ангел как бы дwoится, отражаясь в гранях «хрустального подъезда». Мало того, увиденное здесь отражающее, «зеркальное» свойство образа «хрустального подъезда» дает основание предположить, что взаимодействие образов, составляющих эту поэтическую картину, оказывается еще более сложным, что дwoится здесь не только образ «ангела с галуном», но и образ героя — хозяина «стеклянного дома»: «ангел с галуном» — это его собственное отражение, которое он видит, подойдя (обратим внимание на первую строку отрывка) к «хрустальному подъезду».

Так чисто изобразительный, казалось бы, характер образов в этом отрывке позволяет угадать открывающуюся за ними духовную глубину, дает первый намек на то, что «стеклянный дом» — это второе «я» героя, его внутренняя сущность.

Конечно, «Возвращение в ад» в данном случае — лишь один из многих примеров обращения поэта к изобразительной силе слова. Можно назвать массу стихотворений, где Поплавский-художник оживает в Поплавском-поэте. Порою под его пером возникают совершенно фантастические картины, где сюрреалистические видения соседствуют с буйством неоромантического воображения — как это происходит, скажем, в стихотворении «Другая планета» (не случайно посвященном поэту Жюлю Лафоргу):

Вот мы ползем по желобу, мяуча.  
Спят крыши, как чешуйчатые карпы.  
И важно ходит, завернувшись в тучу,  
Хвостатый черт, как циркуль вдоль по карте.

И здесь же герои попадают на «другую планету» — Венеру, где перед ними «жабы скачут, толстые грибы, / Трясаясь, встают моркови на дыбы / И с ними вместе, не давая тени. / Зубастые к нам тянутся растенья».

Порою откровенная живописность образов, выписанных в реалистической манере, служит опорой, «площадкой» для взлета сюрреалистической фантазии. В стихотворении «Hommage a Pablo Picasso» бросается в глаза картина, действительно напоминающая своей яркой жизненностью и поэтической простотой мир раннего Пикассо <sup>213</sup>:

А у серой палатки, в вагоне на желтых колесах  
Акробат и танцовщица спали обнявшись на сене.  
Их отец великан в полосатой фуфайке матроса  
Мылся прямо на площади чистой, пустой и весенней.

---

<sup>213</sup> См.: Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 171.

К концу же стихотворения образы эти вовлекаются в колдовство сюрреалистической мистерии. «Акробат и танцовщица в зори ушли без возврата».

Есть у Поплавского и стихотворения, где «сюр» нераздельно слит с изобразительными элементами и реализма, и романтизма, открывая перед читателем единую волшебную картину мира — как случилось, например, в стихотворении «Черный заяц», в строках, кажущихся неким завораживающим соединением Брейгеля и Дали:

Снег летит с небес сплошной стеною,  
Фонари гуляют в белых шапках.  
В поле, с керосиновой луною,  
Паровоз бежит на красных лапках.

А иногда поэт просто наслаждается своей властью над цветом, бросая на «полотно» стихотворения яркие и глубокие мазки типа: «Под зеленым сумраком каштанов / Высыхал гранит темнолиловый» («Стоицизм»), напоминающие в данном случае цветовые открытия А. Волкова.

Стало быть, в живописных образах Поплавского с поразительной естественностью сочетаются откровенным реализм и фантазмагоричность сюрреалистического видения. К его поэзии вполне могут быть отнесены слова, которые он написал однажды об эмигрантском художнике А. Минчине (а мог бы сказать их и о себе): «Посредством необычайно редкого соединения реализма и фантастичности Минчину удавалось писать парижские закаты или даже нереальные ночные освещения так, что ангелы, изображать которых он так любил, демоны, куклы, арлекины и клоуны сами собою рождались из сияния и движения атмосферы его картин, раньше всего и прежде всего необыкновенно реальных»<sup>214</sup>.

Как видим — а примеры эти можно было бы продолжать — поэзия Поплавского существует в контексте современной ему живописи прежде всего, конечно, ««парижских школ», как справедливо заметил С. Карлииский, — и вне этого контекста окончательно понять ее невозможно. Означало ли это, однако, что логическое его творчество в этом отношении было ориентировано лишь на французскую (или шире — на западноевропейскую) традицию? Ответ на этот вопрос, по-видимому, в значимости своей выходит за рамки проблемы собственно изобразительной природы поэзии Поплавского.

Конечно, трудно было бы отрицать то, каким неизменным источником вдохновения была для Поплавского западная — от Босха и Эль Греко — и современная французская (начиная, видимо, с Сезанна) живопись. Однако — не все и не всегда находил он там. Стоит здесь дать слово самому поэту. Отвечая однажды на один из вопросов анкеты журнала «Числа»: «Следует ли русским художникам учиться у французов?», — он сказал: «Несомненно нужно. Хотя часто художники французского влияния забывают несколько, что ограниченность французской живописи в том, что она слишком занимается изображением мира и недостаточно его преображением. Слишком много миром таким, как он есть, и слишком мало миром таким, каким он должен быть... Следует, может быть, русским, впитывая в себя все изобразительное совершенство французов, обращаться к своему природному идеалу фантастиков и визионеров»<sup>215</sup>. Именно поэтому, видимо, Поплавский отдавал предпочтение Парижу А. Минчина перед Парижем Утрилло — «условным и

---

<sup>214</sup> Поплавский Б. Абрам Минчин // Числа. 1931. № 5. С. 274.

<sup>215</sup> Поплавский Б. Ответы на анкету о живописи // Числа. 1931. № 5. С. 292.

однообразным хотя и безошибочно, механично, удачно — живописным»<sup>216</sup>. Именно поэтому так близка была ему живопись собратьев по эмиграции — Сутина, Шагала. Ларионова, других, — воспринимаемая им как четко выраженное *направление*<sup>217</sup>.

И еще одно качество, которое Поплавский, несомненно, находил у этих художников, было бесконечно важно для него — то, что у французов называется *esprit* живописи — выражение в ней всех идей, чаяний художника, идущее, в конечном счете, от «отношения к искусству как к чему-то священному и молитвенно важному»<sup>218</sup>. Он с горечью замечал, что «у большинства ... молодых художников "маленькие глаза", они не задумываются, они подшучивая "делают живопись" подобно тому, как некоторые французы "делают любовь"». Секретом высокого искусства, как полагал Поплавский, обладал Сезанн, и секрет этот, на его взгляд, заключался — обратим на это внимание — в огромной душе «огромной боли Сезанна». И не случайно, конечно, в этих размышлениях Поплавский обращается к русской традиции, упоминая слова Достоевского, обращенные к молодому писателю: «Страдать надо, молодой человек»<sup>219</sup>.

«Страдать надо» — слова эти, словно завещанные русской литературой, осеняли всю поэзию, вообще — все творчество Поплавского. Как не принимал он художников с «маленькими глазами», так не принимал и поэтов с маленькими сердцами, готовых, подшучивая, «делать поэзию». Размышляя о том, чего бы ему хотелось в творчестве, он признался однажды: «Сосредоточиться в боли. Защититься презрением и молчанием. Но выразиться хоть в единой фразе только. Выразить хотя бы муку того, что невозможно выразить». И здесь же: «... только бы выразить, выразиться. Написать одну "голую" мистическую книгу, "Les chants de Maldoror" Лотреамона и затем "assomer" (уложить — А.Ч.) несколько критиков и уехать, поступить в солдаты или в рабочие»<sup>220</sup>.

И опять стоит вспомнить, что не случайно «Посвящение в ад» было посвящено Лотреамону, автору «Песен Мальдорора» (*mal dolor* по-испански — «злая скорбь»). «Сосредоточиться в боли», выплеснуть на лист бумаги всю скорбь, весь ад, живущий в душе, сказать об этом как о назначении и радостной муке поэта — вот, собственно, в чем суть этого стихотворения. Именно поэтому и «изобразительные» образы в стихотворении, как мы видели, прежде всего дают поэту возможность именно *выразить* себя, таят в себе духовную глубину. Именно об этом свойстве сюрреализма Поплавского говорил его современник, замечая: «...Поплавский сильно русифицирует свои французские образцы, придавая им не свойственное французам метафизическое четвертое измерение»<sup>221</sup>. Стало быть, и в поэзии своей Поплавский добивался того, к чему призывал русских художников — преобразовать воссоздаваемый мир, открывать в нем четвертое (метафизическое, духовное) измерение, идти по пути «фантастиков и визионеров», а над всем этим — «сосредоточиться в боли».

Борис Поплавский был поэтом, рожденным эпохой исторических потрясений, крушения духовных устоев жизни. Об этой эпохе и о том, как влияет она на душу человека и на представления художника о возможностях искусства, хорошо сказал В.Кандинский — слова эти будто сказаны о Поплавском: «Когда потрясены религия, наука и нравственность

---

<sup>216</sup> Поплавский Б. Абрам Минчин. С. 274.

<sup>217</sup> Поплавский Б. Ответы на анкету о живописи. С. 292.

<sup>218</sup> Поплавский Б. Около живописи. С. 195.

<sup>219</sup> Там же. С. 197.

<sup>220</sup> Поплавский Б. Ответ на литературную анкету // Числа. 1931. № 5. С. 287.

<sup>221</sup> Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 174.

... и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя». И далее: «Художник, не видящий цели, даже в художественном подражании явлениям природы, является творцом, который хочет и должен выразить свой внутренний мир. Он с завистью видит, как естественно и легко это достигается музыкой, которая в наши дни является наименее материальным из всех искусств. Понятно, что он обращается к ней и пытается найти те же средства в собственном искусстве»<sup>222</sup>.

Действительно, в поэтическом своем творчестве Поплавский неизменно обращается к возможностям музыки, оказывающейся одной из важнейших духовных основ создаваемого им мира. Звуковая стихия в его стихотворениях дает знать о себе постоянно. Обратим внимание на то, как участвует звук в создании поэтической картины, открывающейся перед нами в «Возвращении в ад». Здесь можно услышать и классическую звукопись, когда само звучание поэтического слова усиливает смысловую его окрашенность. Перечитаем 10-13 строфы, в которых разворачивается само творческое действие, приводящее к гибели «стеклянного дома». «Трещит», «пищик», «движутся», «жилища», «уже», «гуще», «похожи», «щели», «зажатый», «глазные», «кричит», «девушка», «черт», «разбавленный», «клешней», «кромешной», «радости», «чернильной», «брызжет», «трещит», «стекло», «безмолвие», «ночном», «зрак», «железной», «катастрофой», «строфы». Это очевидное нагнетание, столкновение звуков, шипение, шелканье и треск согласных — тр, щ, ж, ж-щ, з-ж, кр-ч, шк, ч-рт, р-зд, шн, кр-ч, шк, ч-рт, р-зд, шн, кр-шн, ст, ч-рн, бр-зж, стр и т.д. — усиливает картину катастрофы, уничтожения «стеклянного дома», служит звуковым ее «оформлением». Более того, какофония согласных в последних четырех строфах начинается еще до самой сцены гибели «стеклянного дома», с первого же момента, когда начинается колдовство творчества; первые две строки 10-й строфы уже звучат как сигнал тревоги. Иными словами, само звучание проносащихся в адской свистопляске образов заранее предупреждает о приближающейся неминуемой катастрофе. Звукопись этой поэтической картины «опрокинута» в «четвертое измерение», неотделима от метафизической глубины образов.

Но дело здесь не только в том, как звучит поэтическое слово в той или иной строфе. Приглядимся к «звуковым» образам, пронизывающим все стихотворение: отчет ангела-привратника, плеск ундин в ванной, «нежный ... рев» гостей, беседа гроба и виселицы с хозяином «дома», пенис кубистических гитар, треск барабана, напоминающий телефон, в котором слышится «смерти пищик», треск стекла при гибели «дома несчастья» и т. д. Все эти образы — вместе с изобразительными, о которых шла уже речь — не только вовлечены в сюрреалистическую фантазмагорию, но сами создают ее, лежат в ее основе. Некоторые из них оксюморонной своей природой («Нежный ... рев» пение «кубистических... гитар», «барабан трещит, как телефон») подчеркивают противоестественность, «запредельность» происходящего. Особую роль играют эти образы в последних четырех строфах стихотворения. «Барабан трещит, как телефон» — заключенная в этом образе оксюморонная звуковая антитеза (барабан *издает* звук, телефон — в данном случае — его *принимает*) получает вскоре дальнейшее развитие и объяснение: в треске барабана (телефона) каждому слышится донесшийся «снаружи» «смерти пищик». После этого грозного предупреждения катастрофа не заставляет себя ждать — и вот уже пространства раздавливаемого «стеклянного дома» сжимаются, и раздается крик «какого-то франта», зажатого в дверях, похожих «на глазные щели». Это совмещение двух образов: кричащего адского обывателя и «глазных щелей» (образ, который, как мы помним, говорит о «включении» в происходящее действие фигуры автора, поэта — или Музы, «кромешной радости») драматически обостряет смысл изображаемого — гибель ада, живущего в душе героя, сокрушаемого волшебной силой творчества. Далее, в 12-й, последней строфе мы слышим, как «трещит стекло в безмолвии ночном» — и перед нами возникает предельно

---

<sup>222</sup> Кандинский В.В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 28, 38.

конкретизированный этим звуковым вторжением (но и обретший благодаря ему символическую глубину) тютчевский мотив «ночи творчества» в его сюрреалистическом облике: «ночь творчества», губящая демонов души.

Как видим, «звуковые» образы в сцене катастрофы (10-12 строфы) в глубинном, метафизическом своем значении тесно связаны со звукописью этих строф, взаимодействуют с нею, дают ей смысловое обоснование. Отзываясь друг в друге, обогащая друг друга, эти частицы создаваемого поэтического мира во взаимодействии своем сообщают ему духовную глубину, говоря о трагедии человеческой души.

Надо, конечно, не забывать при этом, что роль звуковой стихии в произведениях Поплавского менялась в зависимости от поставленных художественных задач. Часто его стихотворения поражали своей завораживающей музыкальностью. Музыка эта переполняла и первый сборник Поплавского «Флаги», вышедший всего за четыре года до трагической гибели поэта. Не случайно и такой ценитель и знаток поэзии, как Г.Адамович, принадлежавший к предшествующему литературному поколению, вспоминая о Поплавском, счел нужным прежде всего сказать именно об этом: «...Он писал прелестные, глубоко музыкальные стихи, такие, которыми нельзя было не заслушаться, даже в его монотонно-певучем чтении»<sup>223</sup>. Действительно, трудно было не покориться этой колдовской музыке, присутствие которой в стихе было настолько очевидным и важным, что все другие слагаемые произведения — более, казалось бы, «значащие» и исполненные смысла — оказывались подчинены ее верховной воле, живущему в ней смутному, часто ускользающему от логического прикосновения, но окончательному «сверхсмыслу»:

Восхитительный вечер был полон улыбок и звуков,  
Голубая луна проплывала высоко звуча,  
В полутьме Ты ко мне протянула бессмертную руку,  
Незабвенную руку что сонно спадала с плеча.

Секрет этой музыки, живущей в стихах Поплавского, заключался не только в мелодичности звучания строки — это было, в сущности, следствием. Музыка присутствует у Поплавского — особенно в стихотворениях, вошедших в первый его сборник — на всех уровнях сотворения поэтического мира, пронизывая его на всю глубину, во многом определяя сам принцип его создания. Поэтическое слово было тогда у Поплавского сродни ноте или аккорду в симфонии — реальный смысл его часто отступал в своей значимости на задний план, поэту было гораздо важнее, как сливается, переплетается это звучащее мгновение с другими, участвуя в создании единой мелодии. Отсюда — обращение к заведомо «неточным словам» (столь характерным для сюрреалистического письма), которые оказывались вполне точными в исполнении иной, более важной для поэта «музыкальной» задачи. Есть, кстати, такие «неточные слова» и в приведенном здесь отрывке «*бессмертную руку*», «*незабвенную руку*», «*что сонно спадала с плеча*».

В конечном счете, законы, действовавшие тогда в поэзии Поплавского, были ближе скорее к музыке, чем к традиционному словесному творчеству. Некоторые из современников поэта осознавали всю значимость музыкального начала в его творчестве. Наиболее точно и пронизательно сказал об этом В.Ходасевич: «Она (поэзия Поплавского — А. Ч.) родственна музыке, не в смысле внешнего благозвучия, но в том смысле, что внелогична и до самой своей глубины формальна. Можно было бы сказать, что она управляется не логикой, а чистой эйдологией (прошу прощения за "страшное слово", некогда перепугавшее Максима Горького: оно означает систематику образов). Поплавский идет не от идеи к идее, но от

---

<sup>223</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 145.

образа к образу, от словосочетания к словосочетанию»<sup>224</sup>.

Чаще всего одной из неизбежных примет «музыкальных» законов сотворения поэтического мира у Поплавского оказывалось и «внешнее благозвучие» стиха — мелодичность звучания строки, ворожба словом и ритмом. Глубинный же результат оказывался гораздо шире собственно «музыкальной» задачи: избранный путь поэтического выражения был тесно связан с семантикой образов, во многом определял тогда сам характер сюрреализма Поплавского. Вот одно из наиболее известных его стихотворений — «Морелла I» (сам поэт называл себя «певцом Мореллы»):

Фонари отцветали и ночь на рояле играла,  
Привиденье рассвета уже появилось в кустах.  
С неподвижной улыбкой Ты молча зарю озирала,  
И она отражаясь синела на сжатых устах.

.....

Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала,  
Ты как будто считала мои краткосрочные годы.  
Почему я тебя потерял? Ты как ночь мирозданьем играла,  
Почему я упал и орла отпустил на свободу?

Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах,  
Ты, как гордый, немой ореол, осеняла судьбу.  
Ты вошла не спросясь и отдернула с зеркала скатерть,  
И увидела нежную девочку-вечность в гробу.

.....

Ты, как маска медузы, на белое время смотрела,  
Соловьи догорали и фабрики выли вдали,  
Только утренний поезд пронесся, грустя, за пределы  
Там где мертвая вечность покинула чары земли.

О, Морелла, вернись, все когда-нибудь будет иначе,  
Свет смеется над нами, закрой снеговые глаза.  
Твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет,  
И как краска ресниц, мироздание тает в слезах.

Стихотворение это, на создание которого Поплавского вдохновили образы рассказа Э.По «Морелла» (Э.По был одним из наиболее близких Поплавскому писателей, отзвуки его произведений живут во многих стихотворениях поэта: кроме «Мореллы», можно вспомнить «Рукопись, найденную в бутылке», «Сияет осень и невероятно...» и др.), как видим, насквозь «музыкально». Интонация, ритм, структура фразы, настойчиво повторяющиеся синтаксические параллелизмы, звукопись стиха — все поэтические средства во взаимодействии своем сливаются в неизменно звучащую в стихотворении торжественно-скорбную мелодию.

Более того, музыка эта звучит не только на «поверхности» стиха — она продолжается в семантической структуре и символике образов, обретает в них драматизм и духовную

---

<sup>224</sup> Ходасевич В. Б. Поплавский. «В венке из воска» // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 178-179.

глубину. Трудно объяснить возникновение этих образов в их смысловой последовательности и взаимосвязи. Они словно мгновенными озарениями рождаются из «душевного сумрака»<sup>225</sup>, живущего в поэте, утверждая сюрреалистическую веру во «всемогущество грез»<sup>226</sup>. В полной мере подтверждают они правоту Н.Татищева, заметившего, что Поплавский «пользовался словами, как музыкант звуками: звук дает образ, но неопределенный, и сейчас же торопится замереть, уступая место другому, похожему, но иному»<sup>227</sup>.

И все же попытаемся хотя бы частично повторить вслед за поэтом пройденный им путь «от образа к образу». Забегая вперед, скажу, что эта попытка пристального прочтения стихотворения Поплавского неизбежно приведет нас, в конце концов, к более глубокому пониманию роли музыкального начала в нем. Прежде же всего мы заметим, что в целом ряде образов и мотивов «Морелла I» перекликается с «Возвращением в ад», и перекличка эта весьма значительна по своему духовному диапазону.

Действительно, через все стихотворение, от первой до последней строфы, постоянным рефреном звучит тема непримиримого противостояния ночи как воплощения творческой силы – и губительного утра. Тютчевский мотив ночи-творчества обретает, таким образом, предельную остроту. Уже в первой строфе антитеза ночи и утра дает знать о себе в возникающих один за другим образах ночи, играющей на рояле (игра на рояле становится здесь образом-знаком творчества, как и игра оркестра в «Возвращении в ад»), — и «привиденья рассвета». В дальнейшем это противостояние обостряется, определяя «драматургию» взаимодействия вовлеченных в него образов. Во второй (опущенной здесь) строфе мы читаем: «Утро маской медузы уже появлялось над миром, / Где со светом боролись мечты соловьев в камыше». Это столкновение между «утром», уподобленным «маске медузы» (обращающей, как известно, все живое в камень), и «мечтами соловьев» (одно из традиционнейших воплощений силы искусства), борющихся со светом, получает трагическое завершение в двух последних строфах стихотворения, где возникают опять противостоящие друг другу образы, — но итог этого противостояния очевиден: «Соловьи догорали и фабрики выли вдали», «Свет смеется над нами».

В центре развернувшейся в стихотворении трагедии противостояния ночи-творчества и смертоносного утра оказывается образ Мореллы. Найденный, повторю, Поплавским в рассказе Э. По (где Морелла — умершая и воскресшая жена героя, воплощение всей мудрости мира и бессмертия любви), он обретает в интерпретации поэта иной смысл. Словно в неясном ночном видении этот загадочный образ возникает на пространствах волшебного мира, созданного Поплавским, осеняя этот мир орлиными крылами («Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах...») и сообщая ему глубину вечности («нежная девочка-вечность в гробу»).

Одна — и немаловажная — из разгадок этого образа может быть найдена именно в контексте противостояния «ночь – утро» в стихотворении. Уже в первой строфе образ Мореллы неотделим от этого противостояния, более того, оказывается одним из его воплощений – свет зари знаком смерти синее на ее «сжатых устах». В третьей же строфе Морелла прямо уподоблена ночи-творчеству «Ты как ночь мирозданьем играла...» Взгляд ее – заметим и эту неслучайную деталь во второй строфе — устремлен на «созвездие Лиры». Это значение образа, соединяясь со смыслом первых двух строк третьей строфы («Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, / Ты как будто считала мои кратко-срочные годы...») дает ключ к достаточно полному его объяснению: Морелла – символ вечности и

---

<sup>225</sup> Там же. С. 179.

<sup>226</sup> Breton A. Les manifestes du surrealisme. P., 1946. P. 85.

<sup>227</sup> Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 200.

судьбы и одновременно (одно здесь следует из другого) символ творчества. Иными словами — и Судьба (Вечность), и Муза.

В этой разгадке убеждаешься, вчитываясь в шестую, предпоследнюю строфу стихотворения, где картина торжества гибельного утра, победившего в схватке со своим антиподом, ночью-творчеством (см 2-ю строку этой строфы), заключает в себе и смерть Мореллы «Ты, как маска медузы, на белое время смотрела...»; «мертвая вечность покинула чары земли».

Так возникает в стихотворении Поплавского образ Музы, за-ставляющий вспомнить о «Возвращении в ад», где действует иная Муза — «кромешная радость». Стоит, видимо, задуматься о том, насколько различны, более того — противоположны друг другу два эти образа. Прежде всего, бросается в глаза разница «внешняя»: если в «Морелле» перед нами возникает высокий романтический образ — то ли орел, то ли грифон (см. 1-ю, 3-ю и 4-ю строфы), «нежная девочка-вечность», «гордый, немой ореол», — то в «Возвращении в ад» Муза принимает страшный облик чудовища с тяжелыми клешнями и пылающим «красным зраком» (сравним его, кстати, со «снеговыми глазами» Мореллы).

Эта очевидная разница в высоте полета сюрреалистического видения, родившего каждый из двух образов, конечно же, не случайна. За нею — значительный внутренний разрыв между полюсами, обозначившими диапазон духовных, нравственных поисков, представлений поэта о душе и мире и их взаимоотношениях.

Чтобы яснее увидеть это, обратим внимание на два других образа, возникающих в стихотворении о Морелле. Образы эти, казалось бы, носят в картине, создаваемой Поплавским, периферийный, «служебный» характер. И все же, рассматривая их и в структуре стихотворения, и в контексте творчества поэта, внимательный читатель заметит заключенный в них важный смысл.

Прежде всего, обратимся к 4-й строфе «Мореллы». Она начинается строкой «Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах...» Оять, как видим, перед нами пример типичной для сюрреалистов поэтики неточного слова: орлы не «развеваются». Задумаемся, однако, о том, что же стоит за этой кажущейся «неточностью». Напомню в связи с этим, что у Поплавского образ Мореллы живет не в одном (частично приведенном выше) стихотворении. Следуя, видимо (в определенной мере, конечно), за сюжетом рассказа Э. По, поэт создает два взаимосвязанных стихотворения «Морелла I» и «Морелла II». И вот во втором стихотворении (где речь идет о возвращении возрождающейся Мореллы) мы находим строки (опять, кстати, в 4-й строфе), проясняющие смысл образа «развевающегося» орла: «Ты, как черный штандарт, развевалась на самом краю». Это развитие образа оказывается весьма важным, если вспомнить о той роли, которую в поэтическом мире Поплавского, в выработанной им системе символики играл образ флагов. Задумаемся: почему, собственно, поэт назвал свой первый сборник стихов «Флаги»? Ответить на этот вопрос, в общем, не трудно: в сборнике есть стихотворение под этим названием. Можно, однако, догадаться, что выбор названия для сборника был не просто делом случая, что оно заключало в себе важный для поэта расширительный смысл. Обратим внимание: в стихотворении «Флаги» с первой же строфы образ флагов одушевляется: «на больших шестах мечтали флаги», «всех нас флагов осеняла жалость». В дальнейшем, когда мы читаем в этом же стихотворении о том, что же грезится флагам, развевающимся над летним городом (а грезится им близкое море, «остов корабельный», молитва «корабельной музыки» и т.д.), нам все больше открывается глубокий символический смысл этого образа, бесконечно превосходящий его «видимые» пределы:

Быстрый взлет на мачту в океане,  
Шум салютов, крик матросов черных  
И огромный спуск над якорями  
В час паденья тела в ткани скорбной.



Первым блещет флаг над горизонтом  
И под вспышки пушек бодро вьется  
И последним тонет средь обломков  
И еще крылом о воду бьется.

Как душа, что покидает тело <...>

«Душа, что покидает тело», мечты и страдания трепещущей живой души — вот ключ к пониманию этого образа. В правоте такого вывода мы убеждаемся, открыв следующий сборник Поплавского «Снежный час» и найдя там стихотворение «Флаги спускаются». В нем возникает «под дождем промокший ангел флагов» — символ души творческой, души художника, склоняющейся над толпой, озаряющей жизнь сиянием «вечного праздника». Поэт говорит о жестокой судьбе художника, о жертвенности избранного им высокого пути:

Все темно, спокойно и жестоко,  
Высоко на небе в яркой ризе  
Ты сиял, теперь сойди с флагштока,  
Возвратись к обыкновенной жизни.

Спи. Забудь. Все было так прекрасно.  
Скоро, скоро над твоим ночлегом  
Новый ангел сине-бело-красный  
Радостно взлетит к лазури неба.

.....

Что ж, пади. Ты озарял темницу,  
Ты сиял, приняв лазурный ужас.  
Спи. Усни. Любовь нам только снится,  
Ты, как счастье, никому не нужен.

Итак, образ флага как символ души человеческой и, в крайнем его выражении, «ангел флагов» как символ души художника (по-эста, творца) оказывается весьма значимой и неизменной чертой поэтического мира Поплавского. Только в первом сборнике поэта образ флагов, полный символической глубины, возникает в таких стихотворениях, как «Розовый час проплывал над светающим миром...», «Мистическое рондо II». «Саломея II», «Дух музыки», «Остров смерти», «Целый день в холодном, грязном саване...»

Стоит обратить внимание и на то, как переключается символический образ флага-души, «ангела флагов», взметнувшегося — в стихотворении Поплавского над земной «обыкновенной жизнью», со строками Маяковского «Это я / сердце флагом поднял». Нельзя в связи с ним не вспомнить о годах поэтической юности Поплавского (о времени написания «Герберту Уэльсу»), когда он был, по его собственным словам, «резким футуристом» и находился под очевидным влиянием Маяковского. Приведенные выше строки Маяковского из его поэмы «Человек», написанной в 1916-1917 гг., Поплавский наверняка знал. Можно, видимо, говорить о том, что в образе флагов у Поплавского слышится отзвук футуристического прошлого, что опыт русского футуризма ожидает здесь, преображенный магией сюрреалистического видения.

Выскажу и другое предположение — что стихотворение Поплавского «Флаги спускаются», написанное в 1931 году, или прямо посвящено памяти В.Маяковского,

ушедшего из жизни в 1930 году, или, по крайней мере, создано под впечатлением от его гибели.

Возвращаясь же к циклу о Морелле, заметим, что возникающий здесь образ развевающегося флага («штандарта») в «описании» Мореллы, как сказал бы нормальный структуралист, продолжает цепочку семантических потенциалов образа Мореллы, открывая в ней еще одно звено: Морелла — душа.

С этим связана и особая роль другого образа, не случайно появляющегося в обоих стихотворениях о Морелле — образа зеркала. Образ этот впервые возникает в «Морелле I» в той же строфе (вряд ли и это случайно), где Морелла — с помощью точно найденного «неточного» слова – уподобляется душе:

Ты, как черный орел, развевалась на желтых закатах,  
Ты, как гордый, немой ореол, осеняла судьбу.  
Ты вошла не спросясь и отдернула с зеркала скатерть  
И увидела нежную девочку-вечность в гробу.

Заметим, кстати, что душа становится у Поплавского и синонимом вечности: «девочка вечность в гробу», «мертвая вечность».

В следующем же стихотворении («Морелла II») образ зеркала становится ключевым в картине возвращения Мореллы – «девочки-вечности», что «расправила крылья орла» (опять переключка с образами первого стихотворения):

На опоре Рождество. Спит усталая жизнь над гаданьем,  
И из зеркала в мир чернокрылая сходит судьба.

Как видим, «зеркало» у Поплавского особое, за его поверхностью зияет мистическая глубина. В обоих стихотворениях о Морелле оно оказывается волшебной гранью, соединяющей душу с миром. В первом случае оно открывает Морелле-Музе, Морелле-душе ее истинную судьбу, ее смертный образ: «И увидела нежную девочку-вечность в гробу». Во втором — Морелла из глубины зеркала сходит в мир. Напомню, кстати, что за этим обращением к магической власти зеркала — немалая и теософская, и литературная традиция, немалый опыт поэтического осмысления в XX веке, связанный, в частности, с именами Ахматовой, Ходасевича, Есенина, других русских поэтов<sup>228</sup>.

Теперь, осознав глубинный смысл образов «флага» и «зеркала», мы можем с большей ясностью представить себе истинное содержание образа Мореллы-Музы и значительность дистанции, отделяющей ее от образа Музы – «кромешной радости» в «Возвращении в ад». Вспомним — ведь и в этом стихотворении возникают те же образы: «зеркало», «душа», «муза», но их содержание и характер их взаимодействия разительно отличаются от того, что мы видим в цикле о Морелле. Действительно, Морелла, как мы уже видели, находится в союзе с магическим зеркалом, взаимоотношения этих образов гармоничны и даже в какой-то мере родственны: в зеркале отражена душа — «девочка-вечность» — Морелла; зеркало оказывается той волшебной бездной, из которой Морелла возвращается в мир.

В «Возвращении в ад» происходит нечто противоположное. Мотив «зеркала» возникает и здесь — вспомним «стеклянный дом», «хрустальный подъезд» с многократными отражениями в его зеркальных гранях. Есть и внешняя параллель между двумя

---

228 См.: Зеркало: Семиотика зеркальности // Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 831. Тарту, 1988.

произведениями: Морелла видит свое отражение в зеркале — и герой «Возвращения в ад», как мы догадываемся, встречается с собственным отражением, подойдя к «хрустальному подъезду». Однако на этом все сходство и кончается. Как и в стихотворениях о Морелле, в «Возвращении в ад» Муза — «кромешная радость» и зеркало вступают во взаимодействие, но их встреча принимает характер открытого конфликта, перерастающего в гибельное столкновение. В начале стихотворения, напомним, герой не допускает Музу к «стеклянному дому», силой удерживая от «хрустального подъезда»: «Ее ловлю я за цветистый хвост / И говорю: давайте, друг, прощаться». В дальнейшем же, как мы помним, вторжение Музы — «кромешной радости» приводит к уничтожению «стеклянного дома», раздавленного ее тяжелой клешней. «Трещит стекло в безмолвии ночном», — вот судьба магического «зеркала» в «Возвращении в ад».

В основании же трагического исхода этого конфликта оказывает внутреннее содержание участвующих в нем образов. Взглянем на смысловую структуру образов Музы и, условно говоря, «зеркала» в цикле о Морелле и в «Возвращении в ад» — разница между ними весьма красноречива. В стихотворениях о Морелле зеркало предстает вместилищем души, но Душа оказывается здесь и Музой — не случайно оба эти понятия воплощены у Поплавского в образе Мореллы. Между этими тремя образами: Музой, душой и связующим их магическим зеркалом нет противостояния, здесь властвует гармония. Магическое зеркало оказывается зеркалом души, в котором живет Муза — воплощение гармонии, «нежной вечности». Противоречие возникает вне этого гармоничного триединства — в его столкновении с «внешним» миром, которое происходит в рамках антитезы: ночь-творчество — гибельное утро. Картины ада есть и здесь, но они рождаются за пределами души, воплощаясь в сюрреалистических образах торжествующего смертоносного утра: «привиденье рассвета», заря, синеющая «на устах», утро — «маска медузы», догорающие соловьи, воюющие фабрики. Все эти адские образы противостоят гармонии, живущей в душе — Музе — Морелле. Победа утреннего мира, «белого времени» становится (в «Морелле I») роковой для обеих ипостасей образа Мореллы. Картина же возвращения Мореллы (в «Морелле II»), утверждение бессмертия души и творчества перед мертвящим хаосом «белого времени» — обездушенного дня — осуществляется опять на началах гармонии, через магическое зеркало души «чернокрылая ... судьба». Муза сходит из бездны зеркала в уснувший мир, в ночь Рождества. Опять здесь возникает тютчевский мотив ночи-творчества, опять обретает силу ночное таинство души, и возвращение Мореллы (Музы) в мир происходит как творческий акт.

Совершенно иная картина открывается перед нами в «Возвращении в ад». Если образ Мореллы в «Морелле I» дан в противостоянии картине гибельного утра, образам ада, находящегося вне души, — то образ Музы «кромешной радости» в «Возвращении в ад» возникает и действует в открытом противостоянии аду, поселившемуся в душе героя. Если образ «зеркала» в цикле о Морелле оказывается вместилищем души, в которой живет и Муза, гармония, — то образ «стеклянного дома» в «Возвращении в ад» (включающий в себя, как мы помним, и функцию «зеркала») тоже предстает перед нами вместилищем души героя, но в душе этой живет ад. Потому и возникает принципиальная разница во взаимодействии образов Мореллы и зеркала, Музы — «кромешной радости» и «стеклянного дома». Открывшаяся в мир дверь из вечности — и треск раздавливаемого стекла; таково трагическое развитие взаимоотношений души и мира, темы души и творчества в поэзии Поплавского, от стихотворений о Морелле до «Возвращения в ад».

Более того, разница в решении этой проблемы дает знать о себе и в самом образе Музы. В цикле о Морелле перед нами — воплощение гармонии, образ, соединяющий в себе и нежность, и мощь, «нежную девочку-вечность» и «крылья орла». В «Возвращении в ад» возникает совершенно иной образ, облик которого поражает своей глубокой противоречивостью, живущим в нем внутренним конфликтом: с одной стороны — «радость, вод воздушных дочь», «цветистый хвост»; с другой — страшилище с тяжелыми клешнями и пылающим «красным зраком». Очевидно, что в «Возвращении в ад» образ Музы,

оказывающейся тоже достоянием души, самым обликом своим говорит о разладе в душе героя; частичка ада живет и в нем. Здесь, кстати, открывается и еще один смысл оксюморонного определения Музы — «кромешная радость».

И, наконец, глубокий смысл заключен в образах лирических героев двух произведений; различия между ними говорят о значительных моментах эволюции творческой, вообще — духовной позиции Поплавского. Собственно, лирическими героями в строгом смысле их назвать трудно, скорее перед нами полноправные участники развертывающегося сюрреалистического действия. В наиболее важных своих проявлениях эти герои, в основном, противостоят друг другу. О главном, быть может, что разделяет их, мы уже говорили, если у героя «Мореллы I» в душе царит гармония, то у героя другого стихотворения в душе обитает ад. Обратим внимание и на другое — на разницу во взаимоотношениях героя и Музы. В цикле о Морелле между ними протянулась огромная внутренняя дистанция: Муза (Морелла) «осеяла судьбу», она, «как черный орел, развеялась на желтых закатах». Для героя стихотворения Морелла-Муза — сверхъестественная, полубожественная, не зависящая от него сила. Скорее наоборот — она его даже не видит: «Твой таинственный взгляд, провожая созвездие Лиры, / Соколиный, спокойный, не видел меня на земле». Она властна над его судьбой: «Ты орлиною лапой разорванный жемчуг катала, / Ты как будто считала мои краткосрочные годы». (Строки эти оказались горьким пророчеством — через четыре года после выхода сборника «Флаги», куда вошли и стихотворения о Морелле, Поплавский погиб. Причина его гибели до сих пор не раскрыта.) Он — дитя Музы, «орленок». Его обращения к ней часто звучат мольбой, брошенной в вечность: «О, Морелла, усни...», «О, Морелла, вернись...»

Нечто противоположное происходит в «Возвращении в ад». Никакой внутренней дистанции между героем и Музой — «кромешной радостью» здесь нет, отношения между ними скорее близкие, даже фамильярные. Муза не осеяет горизонтов героя, как это было в стихотворениях о Морелле, а идет с ним вместе через «город, площадь, мост», безуспешно пытаясь обогнать его. Если в «Морелле I» герой не в силах сдерживать ее порывов («Почему я тебя потерял?.. Почему я упал и орла отпустил на свободу?»), если он молит ее, взлетевшую к желтым закатам судьбы, вернуться, — то в «Возвращении в ад» герой вполне может совладать с Музой, он силой, бесцеремонно поймав за «цветистый хвост» останавливает ее на пути к «стеклянному дому», говоря с категоричностью: «...давайте, друг, прощаться».

Глубинный смысл этого, вроде бы «внешнего», противостояния героев двух стихотворений откроется нам лишь при сопоставлении их завершающих строф, где отношения всех слагаемых поэтической картины получают свое окончательное развитие. Перечитаем еще раз последнюю строфу «Мореллы I»:

О, Морелла, вернись, все когда-нибудь будет иначе,  
Свет смеется над нами, закрой снеговые глаза.  
Твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет.  
И как краска ресниц, мироздание тает в слезах.

Вчитываясь в эти строки, мы вдруг обнаруживаем, что все поэтическое действо, развивавшееся в стихотворении под знаком торжества наступающего хаоса, победы смертоносного утра над ночью-творчеством, завершается неожиданным утверждением иллюзорности этой победы. В самом деле, — казалось бы, торжество обездушенного хаоса над гармонией души необратимо: исчезающая, угасающая Морелла, догорающие соловьи, вой фабрик, «мертвая вечность», покидающая «чары земли», смех наступающего утра («Свет смеется над нами») — все говорит об этом. Но вот в двух последних строках — впервые в стихотворении — на фоне побеждающего хаоса ясно вырисовывается фигура героя. Он страдает, плачет — и вдруг оказывается, что самым страданием своим он преодолевает

наступление гибельного «белого времени», что вся мощь торжествующего хаоса — ничто перед чистотой его слез: «И как краска ресниц, мироздание тает в слезах».

Обратим внимание и на другое. Завершая стихотворение картиной торжества страдания и слез человеческих над обездушенным миром, Поплавский тем самым в корне меняет представление о взаимоотношениях героя стихотворения и обожаемой им Мореллы-Музы. Сила слез и страдания человека оказывается не только равна магической власти искусства, но в каком-то смысле и возвышена над нею: в слезах этих исчезает все мироздание, таящее в себе и разгорающийся мир смертоносного утра, только что одолевший ночь-творчество. Вспомним: в третьей строфе стихотворения образ Мореллы отождествлен с Музой через упоминавшийся уже тютчевский мотив: «Ты как ночь мирозданьем играла...» И вот теперь, в завершающих строках поэт теми же мазками рисует картину торжества человеческого страдания: «И как краска ресниц, мироздание тает в слезах». Но если образ Мореллы в третьей строфе именно приравнен к ночи-творчеству («Ты как ночь...» и т.д.), то сила слез и скорби оказывается выше: все мироздание черной ночной краской стекает с ресниц героя. Страданием своим герой стихотворения удерживает гармонию над хаосом, заменяя ушедшую Музу — Мореллу. Этика приходит на смену эстетике и возвышается над нею, нравственное усилие утверждается как сверхтворческий акт.

Столь «неожиданное» разрешение конфликта, на котором построено все стихотворение, далеко не случайно — ничто не случайно у Поплавского. В завершающих строках «Мореллы I» воплощена выстраданная им мысль, которую он прямо высказал в одной из наиболее значительных своих статей: «Уже становится ясно, что вся грубая красота мира растворяется — и тает в единственной человеческой слезе...»<sup>229</sup>.

Осознание глубинного смысла заключительных «Мореллы I» заставляет по-новому взглянуть и на последнюю строфу «Возвращения в ад»:

И красный зрак пылает дочки вод,  
Как месяц над железной катастрофой,  
А я, держась от смеха за живот,  
Ей на ухо нашептываю строфы.

Как видим, и здесь перед нами строки, окончательно завершающие картину поражения сил хаоса, ада, поселившегося в душе героя. Напомню, что сама эта картина крушения адского «гнезда» развернута в предыдущих строках стихотворения: «Стеклянный дом, раздавленный клешней / Кромешной радости, чернильной брызжет кровью. / Трещит стекло в безмолвии ночном...»

Да, силы ада терпят, казалось бы, поражение и здесь — но и картина происходящей катастрофы, и смысл участвующих в ней образов героя и Музы противоположны тому, что мы видели в «Морелле I». Если в стихотворении о Морелле победа над наступающим хаосом приходит вслед за умиранием, угасанием ночи-творчества, Музы, Мореллы — то в «Возвращении в ад» крушение сил ада, хаоса происходит именно в пределах тютчевского мотива ночи-творчества, проявляющей свою магическую силу. И не угасание, уход Музы видим мы здесь (как видели в «Морелле I»), а напротив — яростное появление Музы — «кромешной радости», обрушившейся всей своей мощью на адские силы. И герой этого стихотворения не страдает и не плачет, разлученный с Музой (как в «Морелле I»), а хохочет, нашептывая ей на ухо строфы.

Значит, поражение сил хаоса происходит в «Возвращении в ад» не ценой расставания с искусством и ставшего, таким образом, необходимым и неизбежным нравственного усилия —

---

<sup>229</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2-3. С. 311.

как это было в «Морелле I». Напротив, именно искусство демонстрирует теперь свою страшную всепоглощающую силу. Именно в образах-знаках искусства, в процессе творческого действия происходит вся сцена катастрофы — от вступления оркестра до прихода «крошечной радости» и, в конце концов до нашептываемых ей героем на ухо строф. И обратим внимание на многозначительную деталь: в «Морелле I» противостояние наступающего хаоса и героя обозначено антитезой смех – слезы («Свет смеется над нами...») – и «Твой орленок страдает, Морелла, он плачет, он плачет...»). В «Возвращении в ад» эта же антитеза оказывается перевернутой: смеется здесь герой («держась от смеха за живот»), и его хохот смешивается с воплями гибнущих обитателей «стеклянного дома» и с треском раздавливаемого стекла. Не очищающая сила слез, не высокая правота страдания, а тяжелая клешня искусства (Музы – «крошечной радости») сокрушает ад, живущий в душе героя; и оба они – и герой, и его Муза – далеки от сострадания. Не этика (как было в «Морелле I») заменяет здесь эстетику в окончательном торжестве над силами окружающего хаоса (ада), а эстетика, лишенная этического начала, демонстрирует свою страшную силу. Видимо, этим объясняется и отсутствие в «Возвращении в ад» той дистанции между героем и Музой, которую мы видели в «Морелле I»: не одухотворенная нравственным идеалом, Муза сходит с того пьедестала, на который ее воздвиг герой стихотворений о Морелле, она не осеняет теперь горизонтов его судьбы, но «приземляется», становится с ним вровень. Не орлиные крылья — символ полета, духовной высоты, а тяжелая клешня — символ тянущей вниз бездуховной новей — оказывается теперь важнейшей «подробностью» этого образа. В этом заключена и окончательная разгадка парадоксального, внутренне конфликтного, радостно-чудовищного облика Музы — «крошечной радости»: лишенная этического начала. Муза сама становится одним из демонов, живущих в душе героя.

Так путь Поплавского, где значимыми вехами оказываются в стихотворения о Морелле, и «Возвращение в ад», открывает перед поэтом разные глубины трагедии человеческой души, трагедии искусства. В «Морелле I» говорится о трагическом столкновении души (в которой живет гармония) с хаосом обездушенного мира, о бессилии искусства перед валом наступающего хаоса. И о том, что в момент безысходности, когда угасающая Муза («мертвая вечность») покидает «чары земли», сама душа человеческая и живущие в ней добро и страдание становятся последним прибежищем гармонии. Потому и звучат в завершающей строфе стихотворения слова надежды: «О, Морелла, вернись, все когда-нибудь будет иначе...»

«Возвращение в ад» означает выход поэта на иной уровень постижения трагедии души в современном мире. Гармония уходит уже из души человеческой, душа сама становится воплощением дисгармонии, обиталищем адских сил; нравственное усилие ей недоступно. Отсюда и искалеченный, «мутантный» образ искусства — «крошечной радости» — из которого уходит нравственное начало и которое способно лишь на грубое насилие, только усугубляющее дисгармонию этой жизни. Потому, кстати, и не звучит здесь никакой ноты надежды, потому и плач (который мы слышали в «Морелле I») здесь неуместен — ведь где слезы там добро, там очищение и надежда. Здесь же хаос поглотил все — и лишь хохот раздается в зияющей нравственной пустоте.

Гораздо яснее становится теперь и роль музыкального начала в двух этих стихотворениях, а через них — во внутренней эволюции поэта. Торжественная мелодия, звучащая в «Морелле I», воплощает в себе и гармонию, живущую в образе Мореллы и в душе лирического героя, и трагедию губительного столкновения души с миром, гармонии с хаосом. Какофоническая же звукопись «Возвращения в ад», соединенная, как мы видели, с противоестественностью «звуковых» образов, пронизывающих это стихотворение, становится музыкальным «знаком» хаоса, дисгармонии, вселившейся в душе героя и определившей природу его Музы — «крошечной радости». Значит, песня Орфея на пространствах поэтического мира Поплавского на разных этапах сотворения этого мира звучит по-разному: если в «Морелле I» она одухотворена силой гармонии и надежды, очистительной силой высокой трагедии души, — то в «Возвращении в ад» она

(оборачиваясь, в сущности, «антимузыкой») несет в себе лишь разрушение.

Иными словами, музыка у Поплавского (в данном случае — в «Морелле I») несет в себе нравственное содержание: в ней гармония и надежда, в ней острое чувство трагичности существования. О духовном, нравственном смысле музыки, о неизменно звучащей в ней трагической ноте говорил и сам Поплавский: «Все погружается в музыку, как бы в метель. Мир оправдывается музыкой Хорошо умирать под музыку, сладко в музыке плакать, оставлять отчизну, опускаться на дно»<sup>230</sup>. Прямая связь музыкального начала с началом трагическим, с идеей гибели, умирания, конца была очевидна для Поплавского, — и так же очевидна была для него живущая в ней сила вечной жизни, торжествующей над временностью исчезновения: «... только погибающий согласуется с духом музыки, которая хочет, чтобы симфония мира двигалась вперед. Которая хочет, чтобы каждый такт ее (человек) звучал безумным светом, безумно громко, и переставал звучать замолкал, улыбаясь, уступал место следующему»». И дальше: «Всякое самосохранение антимузыкально, не желающий расточаться и исчезать — это такт, водящий звучать вечно, и ему так больно, что все проходит, больно от всего, от зари, от весны...»<sup>231</sup>.

В последней фразе речь идет о живущем в каждом человеке (такте в симфонии мира) внутреннем неприятии своего ухода, о неизбежно связанной с этим боли. И все же: «Всякое самосохранение антимузыкально» — не напоминают ли эти слова о «Возвращении в ад», о возникающем там образе Музы — «кромешной радости»? Действительно, если в «Морелле I» перед нами развернута картина гибели Мореллы — Музы в столкновении с силами хаоса, со смертоносным утром, если конечное торжество жизни и гармонии становится возможным через ее гибель, — то в «Возвращении в ад» мы видим нечто противоположное. Муза не только не гибнет здесь, но яростно демонстрирует свою всепокрушающую мощь. Наступающий хаос ей «не страшен», ибо она (как и душа героя стихотворения) приняла его в себя, лишившись при этом главного — гармонии, которая одухотворяла ее и несла в себе нравственный смысл. Это иллюзорное «самосохранение», оборачивающееся нравственной гибелью, и определяет «антимузыкальность» образа Музы — «кромешной радости», дающую знать о себе и в поэтике стихотворения.

Так еще одной стороной оборачивается линия, идущая в русской поэзии от Пушкина к Тютчеву, от Тютчева — в двадцатый век, к Блоку, к Ходасевичу, потом к Поплавскому, — линия, отмеченная все более ощутимым вторжением дисгармонии в мир и в душу человеческую. В «Возвращении в ад» Поплавский развернуто демонстрирует крайнее выражение этой мрачной тенденции — торжество хаоса, калечащего душу человеческую и изгоняющего нравственность из творчества, т.е. приводящего к тому, что мы сегодня назвали бы дегуманизацией искусства.

Все это, конечно, далеко не случайно возникло в поэзии Поплавского. Именно на пути постижения растущей трагедии человеческой души, осознания судьбы искусства в трагедии земного бытия, — именно здесь поэзия его обращена к самым, может быть, болезненным, жизненно важным для него вопросам, над которыми мучился он постоянно, к которым возвращался снова и снова: в стихотворениях, прозе, критических статьях, в дневниках, в разговорах с друзьями. Он остро чувствовал трагизм человеческой судьбы — в разобщенности душ, в разлучении души и мира («Разлука в пространстве и во времени. Первичное распадение Единого», — писал он <sup>232</sup>), в неизбежности «исчезновения человека»<sup>233</sup>. Чувство растущей трагедии жило в нем постоянно. Его друг и душеприказчик,

---

<sup>230</sup> Поплавский Б. По поводу... // Числа. 1930-1931. № 4. С. 168.

<sup>231</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере... С. 310.

<sup>232</sup> Там же. С. 309.

<sup>233</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 171.

оставивший прекрасные воспоминания и статьи о Поплавском, Н. Татищев сообщает поразительную подробность: «... На переплетах тетрадей, на корешках книг, всюду находим записи: “Жизнь ужасна”»<sup>234</sup>. Ясна для него была и совершенно реальная, свободная от какого-либо мистического ореола трагичность эпохи, неизбежность близящейся катастрофы: «Мы живем ныне уже не в истории, а в эсхатологии, и даже самые грязные газеты это смутно понимают»<sup>235</sup>. На фоне этой огромной боли и безысходности неизмеримо малым казалось ему значение искусства, и единственное его оправдание он видел в том запасе добра, в той нравственной поддержке, которые оно должно нести в себе. «Что же остается, — спрашивал он себя, — когда познано, что и заниматься, и не заниматься искусством одинаково грех? Остается жалость к высшему человеку (а все люди высшие, и чем ниже и темней человек, тем выше). Жалость в форме всякого рода участия (и, конечно, гораздо выше давать деньги, чем давать мысли. И малейший парад Армии Спасения стоит всего Лувра)... Литература есть аспект жалости»<sup>236</sup>. Эту (последнюю) фразу он повторяет не раз в своих работах.

Отчего же поэт, призывая к жалости, в стихотворениях своих снова и снова возвращает человека к трагедии, участником которой ему, человеку, суждено быть? Для чего ему нужно создавать произведение («Возвращение в ад»), говорящее о замкнувшемся круге Зла, когда ад проникает в душу, а добро, жалость уходят из искусства? Не создает ли он, таким образом, антиискусство, умножающее зло и ожесточающее душу?

Дело в том, — и это было принципиально важно для Поплавского, — что жалость в искусстве он понимал не как анестезию, отвлечение от происходящей трагедии. (Поэтому, кстати, неточен был Г. Адамович, увидевший именно такую жалость в поэзии Поплавского: «Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло... Оттого-то вся поэзия Поплавского имеет какой-то обволакивающий, анестезирующий привкус и оттенок, будто это нескончаемая, протяжная колыбельная песнь. Отсюда ее навязчивая, одурманивающая музыкальность...»<sup>237</sup>). Нет, именно в погружении человека в боль, в распаивании перед ним истинных — или еще возможных — горизонтов происходящей трагедии видел поэт то добро, ту жалость, которые должно нести в себе искусство. «Помогает ли человек кому-нибудь печалью? Да, вероятно Боль мира следует увеличить, чтобы сделать ее сносной, боль мира должна быть непереносимой, чтобы ее можно было полюбить. А бессильная помочь жалость — к чему она?» И дальше: «Тогда, когда уже очень больно, уже не больно вовсе, также, когда уже очень страшно, тогда уже больше не страшно, ибо и боль и страх становятся трагическими. А трагическое начало не величайшее ли упоение, освобождение и катарсис?»<sup>238</sup>. Деятельная жалость искусства, деятельная любовь, дающая возможность освобождения через трагедию, — вот что было важно для Поплавского. Потому такое место занимала в его мире музыка («Хорошо умирать под музыку...»), что она обладает силой вознести боль человеческую на высоту трагедии. И именно потому отвергал он великую (и любимую им) музыку Баха, что находил в ней губительный яд «ирреализации и чужого страдания, вопль которого стремительно заглушается звучанием хрустальных сфер»<sup>239</sup>.

---

<sup>234</sup> Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 204.

<sup>235</sup> Поплавский Б. Среди сомнений и очевидностей // Утверждения. 1932. № 3. С. 105.

<sup>236</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере... С. 308-309.

<sup>237</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. С. 147.

<sup>238</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 165, 168.

<sup>239</sup> Там же. С. 169.



А вот как определил он самую суть опасности, что таится в таком искусстве: «...таинственный антихристианский яд, которым полна музыка Баха». Размышления Поплавского о гуманизме искусства, об искусстве как воплощении деятельного добра были для него неотделимы от мыслей о христианских началах творчества. Поэзия и религия были в его представлении двумя родственными ипостасями духовной жизни мыслящего, а, значит, страдающего человека. «Человек настолько хитер, — записывает он на полях книги, — что единственные два вида своего настоящего страдания, страдания от разлуки с человеком и с Богом, сумел превратить в два рода тончайшего интеллектуального самоистязания : Поэзию и Религию»<sup>240</sup>. Все это было слито для него воедино: «литература, т.е. жалость (т.е. христианство)»<sup>241</sup>.

Здесь возникает далеко не формальный, имеющий прямое отношение к творческой позиции Поплавского (и важный для понимания той духовной атмосферы, в которой жила молодая эмиграция первой «волны»), вопрос: если христианство, то какое? Вопрос этот вовсе не так прост, как представлялось даже современникам поэта. К нему, скажем, обращался Н. Татищев, уверенно высказывавшийся о католическом мироощущении Поплавского: «В 20-х годах в Париже Поплавский созрел и сформировался... В глубоко католическом Париже. “Католичеством пропитан весь воздух Парижа”, говорил он, вся поэзия, все искусство... Здесь Поплавский нашел свою вторую родину. Готические соборы оказались ему ближе, чем наши пузатые храмы с розановскими батюшками, окруженными чадами мал-мала-меньше. Весь духовный путь Поплавского с его яростным динамизмом не православный»<sup>242</sup>.

Все было, думаю, несколько сложнее. Да, созрел и сформировался Поплавский в Париже в 1920-е годы, да и в детстве воспитание его имело отчетливо западный «крен». Ясно и то, что для французских поэтов, оказавших на Поплавского очевидное влияние — для Рембо, Бодлера, Аполлинера — католицизм был естественным жизненным выбором. И Поплавский, конечно, глубоко и тонко чувствовал католические основы французской культуры; это не могло не сказаться и на его творчестве. И все же его религиозная ориентация была далеко не столь однозначной, как это порой представлялось — свидетельством тому его стихотворения, проза, статьи, дневники. Дадим опять слово самому поэту. Размышляя в одной из своих статей о силе добра, о «единой человеческой слезе», в которой растворяется и тает «вся грубая красота мира», он не случайно вспоминает здесь именно о православии: «Все безнадежные, все храбрые, все стоически доброжелательно настроенные... Все шутящие и танцующие с глазами, полными слез. Все они на заре новой жизни, т. е. православные, ибо православие только что раскрывается. Православие — болотный попик в изодранной рыске, который всех жалеет и за всех молится.

И за стебель, что клонится,  
За большую лягушечью лапу  
И за римского папу \*.

(\* Поплавский не совсем точно цитирует здесь стихотворение А. Блока «Болотный попик»: «И тихонько молится, / Приподняв свою шляпу, / За стебель, что клонится, / За большую звериную лапу, / И за римского папу».)

---

<sup>240</sup> Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 204.

<sup>241</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере... С. 309.

<sup>242</sup> Татищев Н. О Поплавском / Круг. 1938. № 3. С. 154-155.

Уже становится ясно, что вся грубая красота мира растворяется – и тает в единой человеческой слезе, что насилие – грязь и гадость, что одна отдаленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеи»<sup>243</sup>.

Православие неотделимо для Поплавского от таких понятий к «добро», «жалость», «слезы» — и именно в этом поэт откровенно отдавал ему предпочтение перед другими направлениями христианства. «Христос католиков, — замечал он, — есть скорее царь, Христос протестантов — позитивист и титан, Христос православный — трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах, потому-то все, далеко даже отошедшие от церковности, все же никогда с презрением о ней не говорят, а сохраняют навек некую боль разрыва с православием, как Блок. Католичество же, властное по природе, склонно вызывать гнев отступников». И здесь же: «Православие, омытое слезами стольких подвижников...»<sup>244</sup>.

Размышления эти были для Поплавского неотделимы от проблем литературы, творчества. Прочитированные только что слова о православии эхом отзываются в обращении его к одному из самых дорогих для Поплавского имен в русской литературе: «Лермонтов огромен и омыт слезами, он бесконечно готичен. “Ибо христианин это тот, кто часто плачет, тот же, кто плачет постоянно, тот святой”». И опять: «Литература есть аспект жалости, ибо только жалость дает постигание трагического»<sup>245</sup>. Именно этой устремленностью к трагическому в искусстве объясняется то, что у Поплавского Лермонтов противопоставлен Пушкину, которого Поплавский называет «последним из великолепных, мажорных и грязных людей возрождения»<sup>246</sup>.

Именно через православный выбор открывалась Поплавскому (в немногих сохранившихся записях о собственном творчестве) глубинная связь его поэзии с русской литературой. В своем дневнике в 1929 году он замечает: «Чехов — самый православный из русских писателей, или, точнее, единственный православный русский писатель. Ибо что есть православие, если не полное прощение, полный отказ от осуждения, которые мы слышим в голосах Сони и Болотного попика? <...> Блок тоже православный поэт, поэт всепрощения, без какой-либо злобы или осуждения». И далее — важнейшее признание: «Вся моя поэзия — это только голос Сони, или по крайней мере я бы хотел, чтобы вся моя поэзия была голосом Сони, утешающей дядю Ваню, брошенного всеми в разоренном имении»<sup>247</sup>.

В нравственном уроке «омытого следами» православия видел Поплавский смысл искусства, отсюда — и многие его конкретные суждения о том или ином художнике. В письме к Ю.П. Иваску от 18 мая 1930 года он размышляет: «С тем что Вы пишете насчет удивления я совершенно согласен. По-моему именно удивлением жив пишущий — то есть скорее восхищением и жалостью. Ибо восхищением может быть познается форма мира, а жалостью его трогательное мистическое содержание. Восхитительная (или удивительная жалость) вот чем мне кажется настоящее искусство. Корабль со звездным креном, да, но именно склоняющийся наклоненный к чему-то, а не благополучный гордый высокий над водою жизни. Есенин был такой, Маяковский же по-моему недостаточно плакал в жизни»<sup>248</sup>.

---

<sup>243</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере... С. 311.

<sup>244</sup> Поплавский Б. Рец. на: Путь. № 24 и 25 // Числа. 1930—1931. № 4. С. 276.

<sup>245</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 171.

<sup>246</sup> Там же.

<sup>247</sup> См.: Kariinsky S. In search of Poplavsky... P. 356.

<sup>248</sup> Поплавский Б. Письмо к Ю.П.Иваску от 18.05.1930// Библиотека Байнеке Йельского ун-та. Фонд

При всей субъективности тех или иных конкретных оценок, которые давал Поплавский, очевидно, что сам принцип отношения к творчеству, литературе был для него неизменен: миссию настоящего искусства он видел в добре, в жалости, в «склоненности» к человеческому страданию. Этот взгляд на задачу и на самый смысл искусства, рождаясь из устремленности к увиденной им сути православия, соединял его с русской литературной традицией — «страдать надо». Уже это заставляет отнестись с сомнением к двум достаточно распространенным суждениям о поэте: о том, что православное мироощущение было ему чуждо (вспомним высказывание Н.Татищева на этот счет), и что он «в известном смысле был замечательным французским поэтом, принадлежавшим русской литературе лишь потому, что писал по-русски» (С. Карлинский)<sup>249</sup>.

Сказать об этом необходимо еще и потому, что разговор о Поплавском — это, в сущности, разговор обо всем молодом поколении первой «волны». Духовный путь Поплавского, его судьба оказались типичным и, вместе с тем, крайним выражением судьбы его сверстников-эмигрантов, наиболее ярким и трагическим ее воплощением. В отличие от старших писателей, покинувших Россию уже признанными мастерами, эти молодые люди проходили путь творческого становления уже в эмиграции, в окружении иной национальной культуры. Взаимодействие с этой культурой было реальной частью их духовной жизни, их творческого опыта, в большей или меньшей степени оно давало знать о себе в их произведениях. И весьма характерно и важно, что даже Поплавский, «западник» с детства и человек необыкновенной эрудиции, для которого французская (и вообще — европейская) культура была такой же открытой книгой, как и русская, который испытал гораздо более сильное влияние французской литературы, чем многие писатели первой эмиграции, даже он сохранил связь с национальными духовными и культурными истоками. Быть может, не всегда и не во всем он был верен православному выбору — не о том речь. Православие было для него нравственным идеалом христианского учения, воплощением Христа-страдальца, источником неиссякающего духовною теплом, милосердия. К этим нравственным целям он был устремлен в своем творчестве, и это во многом определяло его глубинную связь с русской культурой, литературой. Очень точно почувствовал это Ю.Иваск: «Нельзя сомневаться в том, что Поплавский испытал влияние и Бодлера, и “Проклятых поэтов”» Франции. Его иногда называли русским Рембо. Можно назвать его и русским “модернистом”, близким французским сюрреалистам. Но есть и отличие: эмоциональность чужда “модерну” XX века, правда, не Аполлинеру, а у Поплавского была жалость — очень русская, роднившая его с Достоевским “Бедных людей”, а в поэзии с Иннокентием Анненским. <...> “...сюрреальный” Поплавский не стыдился жалеть; но Карлинский, как, вероятно, и другие новые “левые” поклонники Поплавского, об этом забывает. Но, отстранив жалость, нельзя понять его поэзию, а также и прозу»<sup>250</sup>. Отсюда, стало быть, и своеобразный характер сюрреализма Поплавского, природу которого вряд ли можно объяснить исключительно французским влиянием.

Стоит в связи с этим обратить внимание и на то, в каком направлении шла у Поплавского работа над текстом «Возвращение в ад». Сопоставим два варианта строфы, описывающей гибель «стеклянного дома» — души поэта. Вначале приведу эту строфу из раннего варианта стихотворения, хранящегося в архиве И.Зданевича в Париже и опубликованного Р.Гейро в 1997 г.<sup>251</sup>:

---

Ю.Иваска.

<sup>249</sup> Karlinsky S. In search of Poplavsky... P. 348.

<sup>250</sup> Иваск Ю. Возрождение Бориса Поплавского (1903-1905) // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 160-161.

<sup>251</sup> Поплавский Б. Покушение с негодными средствами / Сост. и прелюд. Р.Гейро. М.; Дюссельдорф, 1997.

Стеклянный дом, раздавленный клешней  
Ужасной радости, чернильной брызжет кровью  
Трещит стекло в безмолвии ночном  
И в землю опускается как брови.

А вот знакомый уже нам следующий вариант\*, включенный Н. Татищевым в сборник стихотворений Б. Поплавского «Дирижабль неизвестного направления» (1965):

Стеклянный дом, раздавленный клешней  
Кромешной радости, чернильной брызжет кровью  
Трещит стекло в безмолвии ночном  
И Вий невольно опускает брови.

(\* Естественно возникает вопрос об очередности сопоставляемых вариантов, т. е. о том, который из текстов был вначале и в каком направлении шла дальнейшая работа над ним. Датирован лишь текст, хранящийся в архиве И. Зданевича — на рукописи указано: «Париж 925 начало мая». Другой же вариант стихотворения, опубликованный впервые в сборнике 1965 года, не имеет датировки. Таким образом, на сегодняшний день источником возможных представлений об очередности вариантов могут быть лишь сами сопоставляемые тексты. Я исхожу из того, что первоначальным является текст из архива И. Зданевича, по нескольким соображениям. Во-первых, некоторые моменты поэтики этого текста (не приведенные здесь) несут в себе явные черты раннего творчества Поплавского, в ту пору «резкого футуриста». Кроме того, этот вариант, в отличие от опубликованного в 1965 г., в большой степени лишен знаков препинания, что характерно для целого ряда стихотворений поэта (часть из них именно в таком первоначальном варианте хранится в архиве И. Зданевича и была включена в сборник 1997 года), которые были позднее опубликованы им самим в сборнике «Флаги» (1931) с полностью восстановленной пунктуацией.

Разночтения, открывающиеся здесь, весьма многозначительны. В 1-м варианте «Ужасной радости», во 2-м — «Кромешной радости». В 1-м — «И в землю опускается как брови», во 2-м — «И Вий невольно опускает брови». Во втором варианте образ Музы — «кромешной радости» вызывает к жизни отсутствовавший прежде тютчевский мотив ночи-творчества. В последней строке, в позднем ее варианте, возникает образ Вия — и вот уже тень Гоголя встает над поэтическим миром Поплавского. Сопоставление вариантов наглядно демонстрирует осознанную направленность авторского замысла в его развитии от одного варианта стихотворения к другому: перерабатывая первоначальный вариант, Поплавский погружает создаваемую поэтическую картину в мир образов и мотивов русской литературы. Это очевидное движение к русской литературной традиции принципиально важно, оно во многом уточняет смысл стихотворения, обостряет духовный конфликт, лежащий в его основе. Образ Музы — «кромешной радости», возникающий во втором варианте стихотворения как сюрреалистический вариант тютчевского мотива ночи-творчества, оказывается и точнее по смыслу, и гораздо богаче по внутреннему диапазону, нежели первоначальный его вариант («ужасная радость»). Обращенность к тютчевскому мотиву ярче высвечивает семантику образа, объясняет характер его взаимодействия с другими образами в стихотворении. Важно и то, что образ Музы —

«кромешной радости» обретает и некую смысловую «сверхзадачу», которой не было в первоначальном варианте. Ведь образ «кромешной радости» – т.е. Музы, лишенной этического начала – приходит в яростное столкновение не только со «стеклянным домом» – душой поэта, но, в конечном счете, противостоит и самому тютчевскому мотиву ночи-творчества, неизменно исполненному глубокого нравственного смысла.

Эта направленность авторского замысла дает знать о себе и во втором варианте последней строки отрывка. Замечу, прежде всего, что включение гоголевского образа в развертываемую поэтом фантазмагорию сюрреалистического действия далеко не случайно. Здесь поэт ясно обозначает национальный литературный исток своего сюрреалистического поиска. Ведь именно в произведениях Гоголя впервые в нашей литературе возникли образы, во многом предвосхитившие художественные открытия XX века (в частности, опыт сюрреалистов), образы, обращенные к сфере подсознания, утверждавшие творческую силу грез, вполне совпадающие по своей внутренней структуре с сюрреалистическими рецептами «ошеломляющего образа» (чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать «Нос» или «Иван Федорович Шпонька и его тетушка») <sup>252</sup>. Излишне напоминать, что все эти гоголевские образы несли в себе огромный нравственный заряд, были полны любви и сострадания. И обратим внимание, как проявляет себя гоголевский Вий в поэтическом мире «Возвращения в ад». Он «неволью опускает брови» — т.е. он, как можно догадаться, угнетен открывающейся перед ним картиной яростного торжества бездуховной мощи «кромешной радости» и, кроме того, стремится, закрыв глаза, спасти хоть кого-нибудь от тяжелой клешни не знающего жалости демона. Иными словами, создаваемый Поплавским образ Музы — «кромешной радости», лишенной нравственного чувства, противостоит и гоголевской традиции, ясно обозначенной в стихотворении.

Стало быть, сама история текста «Возвращения в ад» говорит о том, как важно оказалось для поэта соотнести, в конце концов, возникающее здесь фантазмагорическое действие с образами, рожденными русской литературной традицией. И выясняется, что соединение в поэтическом мире Поплавского русской европейской (прежде всего, французской) литературных, культурных традиций часто порождало и взаимодействие (а точнее, противостояние) в нем двух этических полюсов: восходящее к началам православия нравственного урока русской литературы («страдать надо») — и идеи имморализма искусства, идущей от той традиции французской литературы, которая связана с именами Лотреамона, «проклятых поэтов», сюрреалистов. Идею эту Поплавский не принимал, не случайно так настойчиво повторяется в его статьях мысль о литературе как «аспекте жалости». Однако, как видим, идея имморализма искусства стала для него предметом художественного осмысления: в «Возвращении в ад» он доказал, каким чудовищем становится Муза, лишенная этического начала.

Надо при этом заметить, что все разностороннее творчество Поплавского глубоко целостно, многие важные для него идеи, образы, темы «перетекают» из его дневников в прозу, из прозы — в критические статьи, из статей — в поэзию. Вот он пишет (в статье 1930 года) о Христе православном, о том, что «одна отдаленная заячья лапа важнее Лувра и Пропилеи», – и в стихотворении его, написанном тогда же, возникает поэтическая картина, которую не понять вне ее устремленности к православию, не объяснить никаким западным влиянием:

Под березою в желтом лесу  
Спит прекрасный лесной Иисус,  
Кроткий заяц стоит над ним

---

<sup>252</sup> См.: Erlich V. Gogol and Kafka: A Note on Realism and Surrealism // For Roman Jakobson. The Hague, 1956; Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry... P. 607.

## Греет лапу о желтый нимб.

(«Дух воздуха», 1927-1930)

В статье «По поводу...» Поплавский высказывает мысль, поразительную в своей парадоксальности и, вместе с тем, глубоко для него закономерную, естественно развивающую, доводящую до последнего предела его представление о том Христе, что «весь в жалости, всегда в слезах»: «Религиозный экстаз совершенно освобождает от страха — следственно и от страха Божьего. И не страх Божий необходим, а новое восхищение, “ибо мир движется восхищением”, новая любовь нужна, и скорее не могущество Божие приближает к нему сердца, а унижение Божие, распятие Его, жалобное прощение его. Ибо не Бог ли еще перед человеком виноват, не ему ли оправдываться. Не Бог ли погибнет в конце от раскаянья, если мир погибнет. И как вообще кто-нибудь сможет в раю райское блаженство вкушать если в бездне ада останется хоть один грешник, и конечно, ясно для меня, что Христос оставит свой рай и поселится навеки в аду, чтобы мочь вечно утешать этого грешника. Не человеку должно быть страшно, а Богу страшно на небесах, за то куда идет мир. Но где новое восхищение, Иисус Неизвестный? Не в грозном Боге он. Бог этот далек слишком, и не способен возбудить любовь, ибо “вполне благополучен”, а на земле в сораспятии Христу, в нищете Господней, в грязи Господней, и в отвратительности Господней, в венерологической лечебнице, в Армии спасения, и действительно для многих вероятно в поле»<sup>253</sup>. Читаем стихотворение, написанное, как и эта статья, в 1930—1931 годах, и видим те же мучительные раздумья поэта в полной тишины и простора картине рождественской ночи:

Тихо в черном саду, диск луны отражается в лейке.  
Есть ли елка в аду? Как встречают в тюрьме Рождество?  
Далеко за луной и высоко над жесткой скамейкой  
Безмятежно нездешнее млечное звезд торжество.

(«Рождество расцветает. Река наводняет предместья...»)

Устремленность Поплавского к «омытому слезами» православию, утверждение литературы как «аспекта жалости», как орудия милосердия было, конечно, обратной стороной остро ощущаемого им трагизма земного существования, чувства одиночества человека, разобщенного с другими людьми и с Богом, безысходности его судьбы. Эта нота трагизма, обреченности постоянно звучала в его поэзии, как и в произведениях многих его сверстников — поэтов русского Парижа (особенно того поэтического содружества, которое не случайно он назвал «парижской нотой»). Стоит задуматься о том, что этот мотив обреченности, безысходности, близящегося конца роднил поэзию Поплавского не только с произведениями многих его поэтических собратьев на русском Монпарнасе, но и с творчеством великих предшественников — прежде всего, Блока и Мандельштама. Как и у них, чувство трагизма бытия проникало у Поплавского на все уровни создаваемого мира, оставляя печать на всех его слагаемых, вплоть до мельчайшего из них — художественного образа. Мандельштама, скажем, впечатлял блоковский образ (из «Шагов Командора») «Черный, тихий, как сова, мотор». Упоминая об этом, А. Гришунин цитирует самого Мандельштама, справедливо услышав восходящие к Блоку нотки в стихотворении «В

---

<sup>253</sup> Поплавский Б. По поводу... С. 163-164.

Петербурге мы сойдемся снова...»: «Только злой мотор во мгле промчится / И кукушкой прокричит»<sup>254</sup>. Однако, помимо очевидной преемственности между строками Мандельштама и Блока, обратим внимание на глубинную, смысловую их близость, и у Блока, и Мандельштама звуковые образы (уханье совы, крик кукушки) несут в себе весть о скорой гибели. Трудно не заметить, как родственен звуковым образам «смерти пищик» — треск телефона из «Возвращения в ад» Поплавского.

Дело, конечно, не просто в смысловой близости тех или иных образов. С Блоком и Мандельштамом Поплавского роднило, прежде всего, понимание музыки как важнейшей духовной основы жизни (и, в частности, творчества), воплощающей в себе весь трагизм бытия. «Предшественником и отчасти учителем» Поплавского называл Блока Г.Адамович, обращая при этом внимание на трагедийный смысл поэзии Блока, чутко воспринятый эмигрантским поэтом<sup>255</sup>. О том, как очевидна и важна была для Блока трагическая сторона жизни, хорошо сказал в одном из своих писем двоюродный брат поэта Г.П.Блок: «Александр Александрович... слышит все время то, чего мы, слава Богу, не слышим, привыкли не слышать. Стоит у какой-то щели, а из нее хлопьями мрак валит, он задыхается, отворачивается и видит нас: жалко ему, потому что любит нас и понимает наши радости, и досадно, что мы радуемся, когда мрак на нас летит. И выходит досада в жестких жгучих рифмах. Помог бы ему Господь захлопнуть эту щель и взглянуть наверх...»<sup>256</sup>.

Слова эти, заметим, словно сказаны о Поплавском – только для «певца Мореллы» края той «щели», откуда валил на него мрак, откуда слышалось ему дыхание хаоса, были неизмеримо шире, чем для его предшественника. В этом был, конечно, знак, времени – поэзия Поплавского выразила новую глубину трагедии мира и души в нем. Это точно подметил Г. Адамович: «Поплавский начинает с того, чем Блок кончил, прямо с “пятого акта” духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло»<sup>257</sup>.

Новый уровень трагедии души дал знать о себе как нельзя более отчетливо в «Возвращении в ад» — стихотворении, которое невольно побуждает вспомнить «Пляски смерти» Блока. Об этом ткал в своих воспоминаниях Э.Райс<sup>258</sup>, подчеркивая, что стихотворение Поплавского гораздо страшнее того, что создал в свое время Блок. Стоит заметить и то, что при всей схожести (образы мертвецов, вставших из гроба, танцующих на балу), поэтические картины, предстающие перед нами в «Плясках смерти» и «Возвращении в ад», отделены друг от друга немалой дистанцией.

Если у Блока силы мрака страшным диссонансом вторгаются в обычную жизнь, в каждодневную людскую сутолоку, — то у Поплавского этот второй, «живой» план в принципе отсутствует; демонические образы (обитатели и гости «стеклянного дома» — души поэта) уже не «просто» возникают во враждебном им мире (как у Блока: «Живые спят. Мертвец встает из гроба...»), но в полной мере хозяйничают в нем, становятся единственными его обитателями. Драма души доходит до своего «пятого акта», хаос побеждает, мрак уже не только валит из «щели», но заполняет собою весь создаваемый поэтом мир, становится нормой в этом мире (потому-то поэт здесь, в отличие от автора «Плясок смерти», и не ужасается проносящимся перед ним демоническим видениям).

Вот куда вело то «четвертое измерение», которое Поплавский, осознанно обращаясь к

---

<sup>254</sup> Гришунин А.Л. Блок и Мандельштам // Слово и судьба. Осип Мандельштам. М., 1991. С. 153.

<sup>255</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. С. 146-147.

<sup>256</sup> Блок Г.П. Письмо Б.Садовскому от 12.07.1921 // Независимая газета. 1996. 3 сент.

<sup>257</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. С. 147.

<sup>258</sup> Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 177-178.

заветам русской культуры, призывал открывать в создаваемом художественном мире и неизменно открывал в своей поэзии. Сосредоточение в боли, склоненность к человеческому страданию, к трагизму жизни, а отсюда понимание искусства (литературы) как «аспекта жалости» — вот что определяло укорененность творчества Поплавского в русской национальной культурной традиции; вот что обращало его к православию. Вслед за Блоком (а до Блока и после него стояли и другие имена — мы уже вспоминали в этой связи о Тютчеве, Ходасевиче, Мандельштаме) Поплавский приходит к последнему акту трагедии души в обездушенном мире. На этом пути, как видим, он был не одинок в русской поэзии.

И все же в трагическом звучании поэзии Поплавского, в ясном видении безысходности человеческого существования, в обращенности к нравственной силе православия был слышен, прежде всего, голос эмигрантской Музы. Не случайно он был назван «самым эмигрантским из всех эмигрантских писателей»<sup>259</sup>. Не случайно и то, что в своем отклике на смерть Поплавского Ходасевич говорил о тяжелой судьбе всего молодого поколения первой «волны»<sup>260</sup>. Конечно, Поплавский, как и его сверстники, молодые эмигрантские литераторы, дышал не только «воздухом распада и катастрофы»<sup>261</sup> и видел не только трагическую сторону жизни. Напомню, что смысл искусства для него определялся двумя основными понятиями: *восхищение* и *жалость*. Он умел восхищаться красотой и силой жизни, чему яркий пример — цикл «Над солнечной музыкой воды», посвященный Н. Стояровой. (Цикл этот, кстати говоря, свидетельствует и о том, что как только свет в душе поэта одолевал мрак, безысходность сменялась надеждой — а весь этот цикл был единым признанием в любви — поэтические искусства сюрреализма уходили для него на второй и третий план.) Однако трагическое все же преобладало, дух безнадежности казался естественным и, более того, нравственно необходимым для творчества. В этом видел Поплавский духовный смысл эмиграции, полагая, что «для литературы, т.е. жалости (т.е. для христианства) самое лучшее это погибать. <...> Христос, Сократ и Моцарт погибли, и сиянием своего погибания озарили мир. Ясно, что удаваться и быть благополучным — греховно и мистически неприлично». А посему — «Как жить? Погибать. Улыбаться, плакать, делать трагические жесты, проходить улыбаясь, на огромной высоте, на огромной глубине, в страшной нищете. Эмиграция — идеальная обстановка для этого». Атмосфера очищающей обреченности, гибельности, возможности улыбаться миру «глазами, полными слез» представлялась ему главным достоинством «этой эмиграции» и ее литературы. Многие помнят о том, что в одной из статей Поплавского впервые прозвучал термин «парижская нота» применительно к поэзии русского Парижа тех лет. Но вспомним и о том, что к словам этим поэт нашел столь важные для него духовные, нравственные определения: «...существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадежная»<sup>262</sup>.

Устремленностью к светлой безнадежности поэтического слова, к творчеству «по ту сторону боли», к эстетике погибания во многом объясняется и упоминавшаяся уже скептическая реакция Поплавского на обращенные к молодым поэтам призывы Ходасевича учиться мастерству. Свое мастерство он, однако, неустанно оттачивал, обращая его, прежде всего, к открывающейся трагедии души в современном мире. Обратим, например, внимание, как владел Поплавский рифмой. Да, он мог позволить себе и такую незамысловатость, как

---

<sup>259</sup> Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 189.

<sup>260</sup> Ходасевич В. О смерти Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 142-143.

<sup>261</sup> Ходасевич В. Там же. С. 142.

<sup>262</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере... С. 309-311.



«розоватый» — «синеватый». Но перечитаем последнюю строфу «Возвращения в ад» и соединим рифмующиеся слова четвертой и второй строк: «строфы» — «катастрофой». Во взаимодействии своем эта словесная пара обретает дополнительный духовный смысл, становится семантическим «эмбрионом» всего стихотворения, вбирая в себя главный его смысл. Такие примеры «смысловой рифмы» не раз встречаются в стихотворениях Поплавского: «такси» — «тоски», «глаза» — «в слезах» и т.д. Не случайно, конечно, что и в этих случаях, как и в «Возвращении в ад», рифмующиеся пары объединены определенным, повторяющимся от стихотворения к стихотворению смыслом — ощущением происходящей духовной катастрофы, чувства тоски, безысходности.

Стало быть, если понимать суть эмигрантской литературы так, как понимал ее сам Поплавский — как «раскрытие в образе эмигрантского духа»<sup>263</sup>, то ясно, что перед нами истинный поэт русской эмиграции. Он не был «царства монпарнасского царевичем», как назвал его Н.Оцуп<sup>264</sup>, слишком это нарядное и праздничное для Поплавского слово — «царевич». На русском Монпарнасе он был страдающим нищим Орфеем, чьи песни завораживали многих, заставляя спускаться вслед за ним в ад разрушающейся человеческой души, рассказывая об одиночестве и незащитности человека на земле, о наступлении сил зла, о мучительных поисках Бога. Словом, обо всем том, чем жили тогда и многие его поэтические собратья и сверстники, но что наиболее обнаженно и ярко проявилось в его поэзии (и во всем, что им написано), в судьбе, в самой его безвременной гибели. И если бы понадобилось когда-нибудь найти образ, который полнее всего воплотил бы в себе духовную высоту и трагедию молодого поколения первой эмиграции, то, несомненно, это был бы «омытый слезами» образ Бориса Поплавского

\* \* \*

Столь подробный разговор о поэзии Б.Поплавского именно потому и представляется уместным, что фигура Поплавского была необычайно характерной для литературной жизни зарубежья 1920-1930-х годов, и, «погружаясь» в некоторые из его произведений, открывая через них важные приметы созданного им поэтического мира, мы получаем возможность предметно судить о том, чем жила русская зарубежная поэзия в те годы, глотнуть того духовного воздуха, которым дышало поколение Поплавского — и сопоставить это с тем, что происходило на другом пути русской поэзии, в России. Проблема поколения особенно здесь важна — ведь в творчестве Поплавского нам открывается опыт тех поэтов, которые пришли в литературу уже в эмиграции, в окружении иной национальной культуры (и в неизбежном взаимодействии с ней), не имея той духовной опоры, какой была для их старших собратьев — Ходасевича, Г. Иванова, других — причастность к путям русской литературы в предреволюционные годы. Как оживали (и оживали ли) в их творчестве традиции русской культуры, был ли связан их художественный и духовный поиск с тем, что происходило в русской поэзии до них — в произведениях Поплавского мы находим убедительный ответ на эти вопросы.

Говоря о православных началах поэзии Поплавского, о неизменно звучащей в его стихотворениях ноте трагизма, о присутствии им чувству сострадания, о его понимании литературы как деятельной жалости, — стоит задуматься и над тем, какие духовные устремления вдохновляли в те же годы поэтических сверстников Поплавского в России. И здесь необходима оговорка. Можно было бы, конечно, найти сходные мотивы боли, жалости, сострадания в произведениях живших тогда в России поэтов старшего поколения,

---

<sup>263</sup> Поплавский Б. Среди сомнений и очевидностей. С. 99.

<sup>264</sup> Оцуп Н. Дневник в стихах. Париж, 1935-1950. (1950). С. 333.

продолжавших традиции прежней духовной культуры: Ахматовой, Есенина, Пастернака, Мандельштама, «крестьянских» поэтов и т.д. Однако принципиально важно было бы сопоставить в этом отношении опыт живших в России и в зарубежье поэтов одного поколения, переживших одно, разделившее их, историческое потрясение и творчески сформировавшихся в 1920-1930-е годы. И если иметь в виду тенденции, определяющие в какой-то степени лицо поэтического поколения, – то трудно не увидеть, прежде всего, различия творческих позиций, утверждаемых поэтами этого поколения в России и в зарубежье, часто их откровенное противостояние. У Поплавского, скажем, есть строки, далеко для него не случайные и во многом характерные для поэтической атмосферы русского Парижа:

Птицы улетели. Молодость, смирись,  
Ты еще не знаешь, как ужасна жизнь.  
Рано закрывают голые сады,  
Тонкий лед скрывает глубину воды.  
Птицы улетели. Холод недвижим,  
Мы не долго цели и уже молчим.  
Значит гак и надо, молодость, смирись,  
Затеpli лампаду, думай и молись.

(«Сумеречный месяц, сумеречный день...»)

И словно в ответ на этот поэтический призыв звучат известные строки Э.Багрицкого:

Пусть звучат постылые,  
Скудные слова —  
Не погибла молодость,  
Молодость жива!

Нас водила молодость  
В сабельный поход,  
Нас бросала молодость  
На кронштадтский лед...

(«Смерть пионерки»)

Почти одновременно (в 1931 и в 1932 годах) в произведениях поэтов зарубежья и советской России, принадлежащих к одному поэтическому поколению, рождаются слова смирения и безнадежности — и непокорства, бунта. В строках Поплавского слышен «скрытый страх», живущий в сердце человека; у Багрицкого же — преодоление всяческого страха, ярость, торжество жизни, непобедимость ее.

Очевидна, конечно, закономерность той и другой позиции в произведениях поэтов России и зарубежья. Рядом со стихотворением Поплавского можно было бы поставить немало стихотворений В.Смоленского, Д.Кнута, А.Штейгера, Л.Червинской, других, принадлежавших к тому же поколению, поэтов эмиграции, для которых трагический смысл происшедшего слома эпох совершенно ясен и, более того, во многом определял их судьбу. Точно так же за строками Багрицкого слышны голоса других советских поэтов того же поколения: Н. Тихонова, В. Луговского и т. д., полные того же жизненного, исторического

оптимизма, веры в торжество нового, строящегося на глазах, мира.

Однако, это было, несомненно, важным, но не единственным объяснением обозначившегося поэтического противостояния. В ряде случаев — и «диалог» Поплавского с Багрицким тому свидетельство — в этом противостоянии обнажались различные (или противоположные) представления о ценности человека, личности, души человеческой. Для Поплавского именно личность — «точка отсчета», все сосредоточено в душе, в сердце человека — не случайно так настойчиво повторяется у него в этом стихотворении: «в сердце всякой жизни», «сердце горя ждет», «слишком тихо в сердце». Читая же строки Багрицкого (гораздо более сильные, надо сказать, чем, в данном случае, призыв Поплавского к смирению), вдруг замечаешь, что в «Смерти пионерки» (где весь сюжет, как мы помним, построен на отвержении креста) сила молодости, неодолимость жизни утверждаются, напротив, за счет личности, через ее обесценивание, исчезновение. И рождается, в сущности, картина нового язычества, где сила жизни утверждается через союз со смертью, где молодость вырастает на крови, на принесенных ей в жертву человеческих жизнях: «Возникай, содружество / Ворона с бойцом. — / Укрепляйся, мужество / Сталью и свинцом. / Чтоб земля суровая / Кровью истекла, / Чтобы юность новая / Из костей взошла». Подобная позиция (не представляющая, конечно, всего духовного опыта советской поэзии тех лет, декларируемая с такой откровенностью крайне редко, — но, как видим, возможная на этом пути русской поэзии) в зарубежье была в принципе невозможна. О встрече со смертью как ратном долге солдата писал, скажем, друг Поплавского А.Гингер — но, осмысляя эту тему с позиции веры, он писал о подвиге жертвенности, очищающей и возвышающей душу: «Не солдат, кто других убивает, / Но солдат, кто другими убит. / Только жертвенность путь очищает, / И душе о душе говорит». Б.Поплавский же, как бы продолжая «диалог» с Э. Багрицким, писал в одной из своих статей: «Когда “пятилетнему” комсомольцу сделается двадцать лет, он несомненно попробует свою несравненную техническую силу и свою новую антихристианскую мораль, разрешающую всякое насилие над “старым миром”»<sup>265</sup>.

Конечно, строки Багрицкого воплощали лишь одну из тенденций в творчестве советских поэтов этого поколения. В действительности же картина молодой (в 1920-1930-е годы) советской поэзии была гораздо более сложной. Откроем, например, книгу стихов Павла Васильева — поэта, чей жизненный и поэтический путь, яркий и краткий, внезапно, трагически оборванный, невольно напоминает путь Поплавского. В целом ряде произведений перед нами тот самый (правда, не «пятилетний») неустрашимый комсомолец, прихода которого в мир с такой тревогой ожидал Поплавский и поэтические образы которого нередко перекликались со строками Багрицкого:

Вот она, наша молодость — ветер и штык седой,  
И над веселой бровью шлем с широкой звездой,  
Шлем над веселой бровью с красноармейской звездой.

(«Город Серафима Дагаева»)

Однако торжествующее, победительное чувство человека — творца новой жизни, искренне разделяемое многими поэтами этого поколения, жившими в советской России, у П.Васильева никоим образом не оборачивалось умалением личности, духовной ущербностью, отвержением традиционной морали. Да, он мог сказать и о «пьяного попа благообразье», и о том, что «устали звезды говорить о боге». Но мир души человеческой оставался для него заповедной областью и глубиной неисчерпаемой, откуда поднимались к

---

<sup>265</sup> Поплавский Б. Среди сомнений и очевидностей. С. 104.

сегодняшнему дню живые токи духовной традиции, открывая порою древний смысл и масштаб нынешних дней, событий, чувств:

И имя твое, словно старая песня,  
Приходит ко мне. Кто его запретит?  
Кто его перескажет? Мне скушно и тесно  
В этом мире уютном, где тщетно горит  
В керосиновых лампах огонь Прометея —  
Опаленными перьями фитилей...

Как и у Поплавского, для него целый мир вмещается в сердце человеческое:

Подойди же ко мне. Наклонись. Пожалей!  
У меня ли на сердце пустая затея,  
У меня ли на сердце полынь да песок,  
Да охрипшие ветры!

И не случайно, конечно, рождение любви обретает у него масштаб библейского размаха:

Рассыпаясь, летят по твоим волосам  
Вифлеемские звезды российского снега.

(«И имя твое, словно старая песня...»)

Не случайно и другое — что даже в тех строках П. Васильева, где торжествуют радость и сила жизни, даже здесь на «поверхность» стиха прорывается та самая «склоненность» к человеческому страданию, которая так важна была для Поплавского:

Крепки, желтоволосы дети,  
Тяжелый мед расплескан в лете,  
И каждый дождь — как с неба весть.  
Но хорошо, что горечь есть,  
Что есть над чем рыдать на свете!

(«Лето»)

Стоит вспомнить здесь о пути, отделяющем «Мореллу I» Поплавского от его же «Возвращения в ад» — пути от возвышающего душу и одолевающего хаос страдания до картины окончательной трагедии души, лишенной гармонии. Конечно, духовная позиция П. Васильева ближе к «Морелле I», более того — она гораздо оптимистичнее и, можно сказать, благополучнее: горечь жизни открывается здесь лишь как необходимый душе противовес разлитому в мире добру.

\* \* \*

Размышления о трагическом в поэзии Поплавского естественно приводят и к необходимости увидеть созданный им поэтический мир в контексте той традиции русской поэзии, с которой он был генетически связан и пределов которой никогда окончательно не покидал. Начав свой путь в поэзии «резким футуристом», в эмиграции Поплавский обратился, как мы видели, к возможностям сюрреализма, и здесь он стал подлинным мастером – не случайно его называли «русским Рембо». Этот «титул» таил в себе, однако, помимо признания мастерства, и другой оттенок значения – обращенности к французской традиции. Между тем сами произведения Поплавского достаточно убедительно свидетельствуют, как мы видели, о том, что при всем влиянии «проклятых поэтов» и французских сюрреалистов, поэзия Поплавского во многом жила идеями и мотивами, идущими из русской поэзии, в важнейших своих духовных устремлениях она находилась в «поле» русской культурной традиции.

Говоря о поэтических предшественниках Поплавского (у нас уже шла речь о Блоке, о других поэтах, чей художественный, духовный поиск нашел продолжение в творчестве «певца Мореллы»), стоит вспомнить и о том, что придя в поэзию учеником русских футуристов, Поплавский в эмиграции не просто оставил этот опыт позади, но во многом сохранил его, перенеся на эстетическую почву сюрреализма. В частности, трагическим своим звучанием поэзия его восходит не только к Блоку и не только к Тютчеву, но и к тому, что открывалось в 1910-е и в начале 1920-х годов в поэзии футуристов. Конечно, трагизм у Хлебникова или у Маяковского нередко нес в себе отчетливый социальный смысл, от чего Поплавский в эмиграции, в основном, отдалялся. И все же этот опыт русского футуризма затаенно присутствовал в его произведениях. Читая, например, стихотворение Хлебникова «Современность» (1920), мы видим традиционные для футуристов мотивы краха цивилизации, апокалиптический образ города, где «пылает пламя ненависти»:

Над черепами городов  
Века таинственных зачатий,  
В железном русле проводов  
Летел станок печати.  
В железных берегах тех нитей  
Плывут чудовища событий.

Но вот в развертывающейся чудовищной картине гибельной цивилизации возникают строки, сразу напомнившие о поэтическом опыте юного Поплавского — цикле из двух стихотворений под общим названием «Герберту Уэльсу». У Хлебникова мы читаем, как развитие цивилизации, движимое прозрением пророков двадцатого века, приводит к гибели мира:

Как водопад дыхания китов  
Вздымалось творчество Тагора и Уэльса,  
Но черным парусом плотов  
На звезды мира, путник, целься

Нечто похожее (и — по-ученически — еще более обнаженное) видим мы в «Герберту Уэльсу» Поплавского:

— Мы будем швыряться веками картонными!  
Мы Бога отыщем в рефлектор идей!  
По тучам проложим дороги понтонные  
И к Солнцу свезем на моторе людей!

При всей разнице в поэтическом и мировоззренческом уровне, создаваемые в обоих произведениях картины гибели мира во многом сближаются, пересекаются. Возникающие у Поплавского образы: обвалившееся небо, безумные крики, «блестки безумья багрового» становятся в один ряд с хлебниковским «пламенем ненависти», охватившим город (воплощение губительной цивилизации), с его «черепами городов», «чудовищем событий», со столетием, прячущим в руке «убийцы нож».

Казалось бы — что это доказывает? Естественно, что у Поплавского, в ту пору ученика футуристов, возникают идеи и образы, близкие тому, о чем пишет в своем стихотворении отец русского футуризма. Но ведь дальше начинается другой Поплавский, уже не «резкий футурист», а поэт, обратившийся к возможностям сюрреализма. Однако перечитаем зрелые, известные стихотворения Поплавского — мы увидим, как в сюрреалистических его видениях оживает опыт футуристической юности. Вспомним «Мореллу I», где весь «сюжет» построен на противостоянии ночи-творчества и губительного утра — воплощения торжествующего хаоса. Вот как описывает Поплавский приход в мир смертоносного утра:

Ты, как маска медузы, на белое время смотрела,  
Соловьи догорали и фабрики выли вдали,  
Только утренний поезд пронесся, грустя, за пределы  
Там где мертвая вечность покинула чары земли.

«Соловьи догорали и фабрики выли вдали» — не напоминает ли эта картина образы цивилизации, губящей мир, в цикле «Герберту Уэльсу»? Во втором стихотворении этого цикла читаем: «Строительной горести истерика... / Исчезновение в лесах кукушек...», возникают здесь и «блестки безумья багрового». Близость этих образов очевидна. Более того, строки о несущемся грустном «утреннем поезде» возвращают нас к стихотворению Хлебникова «Современность», к его образам паровозов — символов и жертв нового грозного мира: «А паровозы в лоск разбили / Своих зрачков набатных хлевы, / Своих полночных зарев zenки...» Образы эти полны иной, страшной силы, не сравнимой с той лирической грустью, которой окутан «утренний поезд» Поплавского, — но по смысловой своей направленности образы, созданные Хлебниковым, близки тому, что возникает в стихотворении Поплавского.

Стало быть, можно говорить о том, что на пути Поплавского от цикла «Герберту Уэльсу» к «Морелле I» затаенно присутствует и иной раз дает знать о себе, прорываясь на «поверхность» строки, футуристический опыт — в частности, опыт Хлебникова — который никуда не исчез с приходом поэта к сюрреализму, но преобразился, пророс на иной эстетической почве.

Обращаясь к «Морелле I», вспомним и о другом образе, возникающем и в других стихотворениях Поплавского, — образе флага (в описании Мореллы), восходящем, как мы видели, к поэтике Маяковского и оказывающемся символом (как и у Маяковского) души человеческой, души художника. Трагизм противостояния души и мира, связавший родственной нитью творчество Поплавского с опытом Хлебникова, живет и в поэзии Маяковского. Как и у Хлебникова, символом губительной цивилизации здесь оказывается город («Город дорогу мраком запер»), и противостояние с этим миром оборачивается у

Маяковского противостоянием поэта и города, выраженным нередко с помощью образа душифлага, возродившегося позднее в поэзии Поплавского:

Вот и сегодня  
— выйду сквозь город,  
душу  
на копьях домов  
оставляя за клоком клок

(«Владимир Маяковский»)

Образ души поэта, флагом реющей над суетой повседневности, возникал, как мы помним, и в стихотворении Поплавского «Флаги спускаются» Преемственная связь этого символического образа с поэзией Маяковского (и возможность того, что само это стихотворение, как мы уже говорили, посвящено памяти Маяковского или написано под впечатлением от его гибели) становится еще нагляднее, если вслед за поэмой «Человек», «Владимир Маяковский» (о котором шла уже речь) мы обратимся к «Облаку в штанах» и увидим там тот же образ, в полной мере демонстрирующий свою нравственную высоту и трагическую мощь:

..вам я  
душу вытащу, растопчу,  
и окровавленную дам, как знамя.

Глубинная связь между поэтическими мирами Маяковского и Поплавского открывается с совершенно неожиданной стороны, если принять во внимание, что Маяковский знал «Песни Мальдорора» Лотреамона — того самого Лотреамона, которому Поплавский посвятил «Возвращение в ад» — и, более того, испытал явное влияние образов этого произведения в своей работе над трагедией «Владимир Маяковский» (об этом вполне убедительно пишет Н.Харджиев<sup>266</sup>). Как не вспомнить тут о мечте Поплавского: написать лишь одну книгу, но «вроде «Les Chants de Maldoror», и уйти из литературы. Н.Харджиев называет целый ряд образов из прозаической поэмы Лотреамона, удивительно близких к трагедии Маяковского: «люди с узкими плечами, люди с безобразной головой, человек с вшивыми волосами, человек с яшмовыми зрачками»<sup>267</sup>. Обратим внимание на внутреннюю близость к этим образам героев не только трагедии Маяковского, но и «Возвращения в ад» Поплавского. Во «Владимире Маяковском» действуют: «старик с черными сухими кошками (несколько тысяч лет)», «человек без глаза и ноги», «человек без головы», «человек с растянутым лицом», «человек с двумя поцелуями», и т.д. Среди «персонажей» стихотворения Поплавского мы видим: «ангела с галуном», «в смокингах кинжалы», «виселицу с ртом открытым трапа», мужчин с хвостами под фалдами, женщин с рыбьей чешуей и т.д. Очевидно, что эти образные ряды в произведениях Маяковского и Поплавского родственны друг другу (и, конечно, образам поэмы Лотреамона), объединены фантастичностью, невероятностью внутренней смысловой структуры образов. (Добавлю,

---

<sup>266</sup> См.: Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 207-209.

<sup>267</sup> Там же. С. 207.

кстати, что в поэме Лотреамона возникает и образ «осьминога с шелковым взглядом» — похоже, один из прародителей «кромешной радости» в стихотворении Поплавского, с «цветистым хвостом», тяжелой клешней и пылающим «красным зраком».)

Здесь открывается проблема, гораздо более широкая, чем собственно взаимодействие поэтических миров Маяковского и Поплавского (при всей важности этого наблюдения). Сам принцип построения этих образных рядов в произведениях и Маяковского, и Поплавского полностью отвечает одному из важнейших эстетических принципов сюрреализма — созданию «ошеломляющего образа», сводящего в своих пределах несводимое, соединяющего вещи, совершенно далекие друг другу. Осознав этот факт, мы можем заметить, что многое в трагедии Маяковского (как и у Поплавского) строится по законам сюрреалистического письма. Тот же принцип создания «ошеломляющего образа» царит здесь не только в самом отборе персонажей, но и в динамике взаимодействия образов. Вот женщина «кидает на тротуары плевки, — / а плевки вырастают в огромных калек». Вот мы видим, как «музыкант не может вытащить рук/ из белых зубов разъяренных клавиш» — не напоминает ли это картину, возникающую в стихотворении Поплавского, где «саксофон, как хобот у слона. За галстук схватит молодых и старых»? Эти и подобные образы впечатляют не просто своей фантастичностью, но тем, что их смысловая структура рождена на исповедуемых сюрреализмом принципах «поэтики сна», требующей «немотивированного слияния в одно целое реальных впечатлений с образами сна, галлюцинации, бреда...»<sup>268</sup>. При этом здесь в полной мере торжествует и другая характернейшая черта сюрреалистического образа — предметность «наизнанку», достижение фантастического (в прямом смысле) эффекта необычным соединением вполне конкретных и обычных вещей. Это — и в приведенных уже примерах, это же мы видим, читая, как «езде по крышам танцевали трубы, / и каждая коленями выкидывала 44», как «В.Маяковский неуклюже топчется, собирает слезы в чемодан» и т.п.

Размышляя о природе фантастического в сюрреализме, С.Карлинский напоминает об одном из типичнейших в этом смысле сюрреалистических приемов — изображении отдельного, независимого существования частей знакомых предметов или частей человеческого тела. Классические примеры подобного сюрреалистического образа он находит у Гоголя в «Носе» и у Лотреамона, в поэме которого возникает образ человека, вдруг узнавшего в одном из «собратьев» по посещению борделя собственный волос<sup>269</sup>. Яркие образцы этого же приема мы встречаем и в трагедии Маяковского — где, скажем, «человек без глаза и ноги» в своем монологе говорит: «Я летел, как ругань. / Другая нога / еще добегаёт в соседней улице».

Более того, в трагедии Маяковского мы видим и интереснейшее развитие этого сюрреалистического приема, когда независимое существование обретают не только части человеческого тела, но и отдельные, так сказать, человеческие проявления. В рассказе о том, как «большому и грязному человеку / подарили два поцелуя», возникает замечательный образ:

И вдруг  
у поцелуя выросли ушки,  
он стал вертеться,  
тоненьким голосочком крикнул:  
«Мамочку!»

---

<sup>268</sup> Фостер Л.А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе// American Contributions to the 7-th International Congress of Slavists. The Hague, Paris, 1974. P. 204.

<sup>269</sup> Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry... P. 606-607.



Образ этот имеет и свое продолжение: мы видим, как хозяин поцелуя «оглянулся — / поцелуй лежит на диване, / громадный, / жирный, / вырос, / смеется, / бесится!»

Наконец, говоря о подобном типе сюрреалистического образа, трудно не вспомнить и о знаменитом (во многом благодаря известной ленинской реплике) стихотворении Маяковского «Прозаседавшиеся», весь сюжет которого построен именно на этом приеме.

Стоит, видимо, задуматься и о том, что открывающиеся в помин Маяковского черты, предвосхищающие рецепты сюрреалистического письма, возникли у него далеко не случайно (и, конечно, не только благодаря чтению «Песен Мальдорора»). Уже в манифесте футуристов в «Садке Судей» (в 1913 году) среди выдвигаемых здесь новых принципов творчества мы находим принципиально важные в этом отношении слова о «помарках и виньетках творческого ожидания» как неотъемлемой части произведения – соединяющие родственной нитью эту эстетическую позицию футуристов с одним из важнейших творческих принципов сюрреализма – принципом «автоматического письма» и связанной с этим принципом поэтикой «неточного слова» (черты которой мы находили в стихотворениях Поплавского). В практике футуристов принцип «автоматического письма» (как бы он ни был назван) представлен достаточно широко – примером тому поэзия Хлебникова. В его произведениях «автоматическое письмо» возникает во многом как следствие той новой, самоценной, роли слова, которую он утверждает в поэтической речи. «Слово живет двойной жизнью, — писал Хлебников в одной из своих статей. — То оно просто растет, как растение, плодит друзу звучных камней, соседних ему, и тогда начало звука живет самовитой жизнью, а доля разума, названная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму, звук перестает быть “всевеликим” и самодержавным: звук становится “именем” и покорно исполняет приказы разума; тогда этот второй — вечной игрой цветет друзой себе подобных камней. То разум говорит “слушаюсь” звуку, то чистый звук — чистому разуму. Эта борьба миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка: два круга летающих звезд» 270.

Естественно, что если слово в произведении «растет, как растение», то как растение растет и поэтическая речь, подчиняясь не заранее заданной разумом «схеме», а своевольному сращению слов. Отсюда — естественный рост всего «дерева» стихотворения, «неточные» слова, необычные, лучше сказать — небывалые метафоры, прихотливость синтаксиса и, стало быть, ритма строки, зависящих прежде всего от соединяющихся в ней смыслов:

Плевки золотые чахотки  
И харканье золотом веток,  
Карканье веток трупа золотого, веток умерших,  
Падших к ногам.  
Шурши, где сидела Шура, на этой скамье,  
Шаря корня широкий сапог, шороха золотого,  
Шаря воздух, садясь на коней ветра мгновенного,  
В зубы ветру смотря и хвост подымая,  
Табор цыган золотых,  
Стан бродяг осени, полон охоты, полон летучей охоты, погони  
и шипа.

Кажется, словно об этом стихотворении писал в своих «Заметках о поэзии» Поплавский

---

270 Хлебников В. О современной поэзии// Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 632.

— и хотя он не обмолвился здесь о роли слова в стихотворении, обратим внимание, как совпадают его размышления с тем, что писал в своей статье Хлебников: «Не следует ли писать так, чтобы в первую минуту казалось, что написано “черт знает что”, что-то вне литературы? Не следует ли поэту не знать — что и о чем он пишет? Здесь противостоят две поэтики, по одной — тема стихотворения должна перед его созданием, воплощением лежать как бы на ладони стихотворца, давая полную свободу подбрасывать ее и переворачивать, как мертвую ящерицу; по другой — тема стихотворения, его мистический центр, находится вне первоначального постигания, она как бы за окном, она воеет в трубе, шумит в деревьях, окружает дом. Этим достигается, создается не произведение, а поэтический документ — ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта. Здесь имеет место не статическая тема, а динамическое состояние (не аполлоническое, а дионисическое начало), и потому отображение превращается и изменяется, как живая ткань времени»<sup>271</sup>.

Идя разными путями (Хлебников — через язык, через энергию «самовитого слова», Поплавский — через воплощенную в движении образов интуицию художника), оба поэта приходят в итоге к одному: к утверждению «дионисического начала» творчества, воплощенного во многих их произведениях стихией «автоматического письма».

Как видим, основные элементы поэтики сюрреализма существовали уже в эстетической системе русского футуризма, проявлялись в его теории и поэтической практике. Конечно, существовали они именно «внутри» этой эстетической системы, подчиняясь ее законам и тем целям, к которым были обращены творческие устремления русских футуристов. И все же не случайно, размышляя о предтечах сюрреализма в русской литературе, С.Карлинский среди первых в этом смысле имен рядом с Гоголем ставит имя Хлебникова<sup>272</sup>.

Говоря о русском футуризме как об одном из предшественников литературы сюрреализма, не забудем и о присущей сюрреализму вере во «всемогущество грезы». Творческая сила грезы, видения, связующая поэтический образ с глубинами подсознания — вот что было главным лозунгом сюрреалистов, их позитивной программой, в которой они видели и пути дальнейшего обновления поэзии, и выход из тупика, в который загнал поэзию дадаизм. Обращаясь же к опыту русской поэзии, заметим, что не случайно именно на почве футуризма возникла в 1910-е годы поэзия Тихона Чурилина, в большой степени предвосхищавшая этот путь сюрреалистического творчества. В молодые годы, в начале своего литературного пути Т.Чурилин провел несколько лет в лечебнице для душевнобольных. Вскоре после выхода из лечебницы, в 1915 году он опубликовал свою первую книгу стихов «Весна после смерти». Многие стихотворения, вошедшие в эту книгу, представляли собой поэтическую запись видений, возникавших во время летаргического сна (т.е. полностью совпадали с теми рецептами творчества, которые были провозглашены французскими сюрреалистами почти десятилетие спустя). Они поражали, прежде всего, своей образностью, погружавшей читателя в атмосферу душевного сумрака и бредовых видений. Об этом писал в свое время Н.Гумилев, возводивший родословную поэзии Т.Чурилина к Андрею Белому и кубофутуристам<sup>273</sup> на эту же особенность образности стихотворений «Весны после смерти» обращает внимание С.Карлинский, напомнивший о том, что во времена Н.Гумилева не было еще и термина «сюрреализм», и полагающий, что именно этот термин полнее всего выражает суть образности Т.Чурилина<sup>274</sup>. М.Гаспаров,

---

<sup>271</sup> Поплавский Б. Заметки о поэзии // Поплавский Б. Неизданное. М., 1996. С. 251.

<sup>272</sup> Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry... P. 607.

<sup>273</sup> Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Петроград, 1923. С. 205.

<sup>274</sup> Karlinsky S. Surrealism in... P. 609-610.

назвавший Т.Чурилина «футуристом-одиночкой»<sup>275</sup>, включил, тем не менее, в антологию поэзии «серебряного века» одно из самых известных стихотворений Т.Чурилина «Конец Кикапу», которое приводил и Н.Гумилев как пример поэзии, построенной по жестокой логике безумия, на образности, рожденной в стихии подлинного бреда.

Именно эти, отмеченные Н.Гумилевым, черты творчества Т.Чурилина и говорят, как утверждает С.Карлинский, о сюрреалистической природе его поэзии:

Побрили Кикапу — в последний раз.  
Помыли Кикапу — в последний раз.  
С кровавою водою таз  
И волосы, его.  
Куда-с?  
Ведь Вы сестра?  
Побудьте с ним хоть до утра.  
А где же Ра?  
Побудьте с ним хоть до утра  
Вы, обе,  
Но он не в гробе.  
Но их уж нет и стерли след прохожие у двери.  
Да, да, да, да, — их нет, поэт, — Елены, Ра и Мери.  
Скривился Кикапу — в последний раз.  
Смеется Кикапу — в последний раз.  
Возьмите же кровавый таз  
— Ведь настезь обе двери.

В те годы имя Т.Чурилина — почта забытое теперь в России — было достаточно известно и поэтам, и любителям поэзии. «Конец Кикапу» было одним из любимых (как вспоминает Л.Брик) стихотворений Маяковского, он часто его цитировал<sup>276</sup>, воспоминание об этом стихотворении оживает в строках «Посмертного дневника» Г. Иванова. Книгу «Весна после смерти» иллюстрировала Н.Гончарова. М. Цветаева, дружившая с Т.Чурилиным, была уверена в его гениальности, считала, что ему принадлежат лучшие стихи о войне 1914 года, что в его поэтических видениях открываются подлинные духовные высоты. В частности, вспоминая о первой книге поэта, она обращала внимание на одно из стихотворений, говорящее, по ее словам, о человеческом бессмертии больше, чем сказано во многих томах:

Быть может — умру  
*Наверно* — воскресну!<sup>277</sup>

С. Карлинский, считающий Т.Чурилина одним из наиболее явных и последовательных сюрреалистов в русской поэзии, замечает, что уже в «Весне после смерти» очевидна

---

<sup>275</sup> См.: Русская поэзия серебряного века. 1890-1917. Антология. М., 1993. С. 594.

<sup>276</sup> Брик Л. Чужие стихи // В.Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 344.

<sup>277</sup> Цветаева М. Наталья Гончарова // Воля России 1929. № 5-6. С. 47.

тенденция к тому, что сюрреалисты назовут позже «автоматическим письмом»<sup>278</sup>. Вот одно из стихотворений первой книги Т. Чурилина («Во мнения», 1914), демонстрирующее со всей наглядностью, как в стихии «автоматического письма», воплотившего в своих поворотах горячечный поток, казалось бы, бессвязной, произносимой на грани бреда, речи героя, в которой оживают образы, выплывающие из уголков подсознания, — как в этой словесной лаве вдруг возникает трагический образ поэта, близкий тому, что мы видели в «Облаке в штанах» Маяковского: «Урод, о урод! / Сказал — прошептал, прокричал мне народ. / Любила вчера / — Краснея, призналась Ра. / Ты нас убил! /— Прорыдали — кого я любил. / Идиот! / Изрек диагноз готгентот. / Ну так я — / Я! / Я счастье народа. / Я горе народа. / Я — гений убитого рода, / Убитый, убитый! / Всмотрись ты — / В лице Урода / Мерцает, мерцает, Тот, вечный лик. / Мой клик / — Кикапу! / На свою, на свою я повел бы тропу. / Не бойтесь, не бойтесь — любуйтесь мной / — Моя смерть за спиной».

В дальнейшем, в следующем сборнике стихов «Льву — барс» (1918) тяготение к «автоматическому письму», воплощающему в себе поток сюрреалистических видений поэта и во многом основанному на игре звукописью, еще более усиливается; сохраняется и сближающее с поэтикой сюрреализма нагромождение не связанных друг с другом образов (и об этом тоже писал С.Карлинский<sup>279</sup>). И все очевиднее становится, что сюрреализм Т.Чурилина естественно уживается в его стихотворениях с элементами футуристической поэтики. В его внимании к звуку в стихе («Прямо пряно-пьяною приступаешь, полночь»), часто связанном с обостренным чувством слова, со способностью услышать дальний голос корня этого естественно цветущего в стихе «растения» («Меты взмет, метельные, — засыпают полночь») ясно чувствуется влияние Хлебникова. Более того, порою эта тенденция в стихотворениях Т.Чурилина уводит поэтическую речь за границы смысла, наглядно показывая, что «автоматическое письмо» в предельном, крайнем своем развитии смыкается с заумью:

Монах да мох да холм да хомут,  
Тому да в омут утомой,  
Утонуть — а то ну ото смут —  
Уд о морь!

(«Пустыня»)

Эти приметы творчества, явно высвечивающие поэтическую родословную Т.Чурилина, возвращают нас к мысли о русском футуризме как одном из предшественников сюрреалистического искусства. Ведь есть закономерность в том, что поэзия Т.Чурилина 1910-х годов, выросшая на эстетической почве русского футуризма и устремленная в сферу грезы, в фантазмагорию бредовых видений, оказалась во многом родственной тому, что позднее открывалось в «Магнитных полях» А.Бретона и Ф.Супо, что возникало во французской литературе в пору сюрреалистической «эпидемии снов».

Стало быть, возвращаясь к вопросу о значении для Б.Поплавского футуристического опыта, воспринятого им в самом начале пути, можно сделать вывод о том, что с уходом его на поэтическую дорогу сюрреализма опыт этот не был, да и не мог быть утерян. И дело не только в том, что ряд значительных мотивов, образов, почерпнутых им из поэзии русских футуристов (как мы видели, обращаясь к произведениям Хлебникова и Маяковского),

---

<sup>278</sup> Karlinsky S. Surrealism in... P. 610.

<sup>279</sup> Там же.

продолжал жить в его стихотворениях, преображаясь на сюрреалистической почве. Главное заключалось в том, что в эстетике русского футуризма уже были заложены «зерна» сюрреалистического письма. Они давали знать о себе в произведениях Хлебникова, Маяковского, Крученых, других футуристов, они во многом определили природу поэзии Т.Чурилина. Поэтому путь Поплавского от «Герберту Уэльсу» до «Возвращения в ад» не означал полного, окончательного прощания с футуризмом; эстетический опыт русского футуризма (при всем несомненном значении и французской традиции) оживал в его сюрреалистических видениях. И уже отсюда понятнее становится появление у него мотивов, образов, унаследованных им из поэзии русских футуристов. Яснее становится и один из истоков трагизма поэзии Поплавского: кроме всего прочего, тропа отсюда тянется и к воспринятому опыту русского футуризма, в поэзии которого, при всей революционности и социальной активности, всегда жило острое ощущение трагического смысла взаимоотношений души и мира, поэта и окружающей жизни.

Вопрос о затаенном, опосредованном присутствии опыта русского футуризма в поэзии Поплавского заслуживает столь подробного рассмотрения именно потому, что дело здесь не только (и не столько) в Поплавском. Речь идет, собственно, об истинном месте русского футуризма в литературе XX века, о границах его влияния на дальнейшее развитие поэзии. На примере Поплавского мы видим, что, влияние это было шире самой школы, что эстетический, духовный опыт русского футуризма оплодотворял далекие, казалось бы, ему художественные явления, становясь одним из истоков новых путей поэзии (авангардистских течений) в 1920-1930-е годы. Именно так, в многообразии поисков поэзии авангарда, «бесы» русского футуризма проникали на пространства зарубежной русской литературы.

Подлинные границы этой поэтической традиции в 1920-1930-е годы, характер ее воздействия на оба пути русской поэзии становятся особенно ясны, когда мы обращаемся к опыту некоторых из поэтических сверстников Поплавского, живших в России. Опять со всей очевидностью возникает перед нами проблема литературного поколения, связанная на этот раз с вопросом об эстетическом выборе, об истинной природе тех тенденций, без которых трудно себе представить в полной мере поэтическое развитие в 1920-1930-е годы.

Не случайно, конечно, в размышлениях ряда авторов о поэзии Поплавского рядом с именем этого поэта возникает имя Н.Заболоцкого. С.Карлинский, например, считает Н.Заболоцкого одним из наиболее ярких и последовательных сюрреалистов в русской поэзии 1920-1930-х годов<sup>280</sup>. О близости двух поэтов пишет в своих воспоминаниях о Поплавском Э.Райс<sup>281</sup>. Знаменательно и то, что у обоих этих авторов при сближении имен Поплавского и Заболоцкого возникает еще одно имя — Хлебников. С Карлинский намечает поэтическую генеалогию Заболоцкого, ведущую к Хлебникову<sup>282</sup>. Э.Райс прямо говорит о традиции русской поэзии, объединившей несколько поэтических имен: Хлебников, Заболоцкий, Мандельштам, Поплавский<sup>283</sup>.

Действительно, опыт Хлебникова был необычайно важен для молодого Заболоцкого, был для него в те годы наиболее значительным поэтическим ориентиром, что признавал он и сам<sup>284</sup>. Впрочем, убедительнее всех признаний, о которых свидетельствуют мемуаристы,

---

280 Там же.

281 Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 175-177.

282 Karlinsky S. Surrealism in... P. 612.

283 Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 175.

284 См.: Гинзбург Л. Заболоцкий двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 147.

были строки из «Торжества земледелия», где возникает картина могилы автора «Ладомира»: «Вкруг него томятся ночи, / Руки бледные закинув. / Вкруг него цветы бормочут / В погребальных паутинах...»

Что же объединяло Хлебникова с двумя этими поэтами, принимавшими к следующему литературному поколению? Ведь духовные, философские основания творчества у Поплавского и Заболоцкого были во многом разными: мистицизм, богоискательство «певца Мореллы» пересекались, но не совпадали с философией творчества автора «Столбцов», восходящей к Н.Федорову, Циолковскому, да, собственно, и к Хлебникову. Связующим звеном здесь был эстетический опыт Хлебникова, который на одном из путей своего творчества обратился к средствам поэтического выражения, предвещавшим приемы сюрреалистического письма. Помимо «автоматического письма», широко, как уже говорилось, представленного в поэзии Хлебникова, ему было свойственно и создание фантазмагорических образов, соединяющих несоединимое, вызванных к жизни стихией сюрреалистического видения (такого видения, какое, скажем, открылось «прохожему» в «Гибели Атлантиды»). Именно здесь, на пути создания сюрреалистической образности, сближались поэтические миры Поплавского и Заболоцкого. Два поэта с разными биографиями, с разным духовным опытом создавали фантастические картины мира, образы которого поражали своей невероятностью, сочетанием несочетаемого, несводимостью к «приземляющим» аналогиям, верой во «всемогущество грезы», соединяющей поэтический образ с глубинами подсознания. Вот, скажем, каким видится мир в одном из стихотворений Заболоцкого часовому, стоящему под полковыми знаменами:

Там пролетарий на стене  
Гремит, играя при луне,  
Там вой кукушки полковой  
Угрюмо тонет за стеной.  
Тут белый домик вырастает  
С квадратной башенкой вверху,  
На стенке девочка витает,  
Дудит в прозрачную трубу.  
Уж к ней сбегаются коровы  
С улыбкой бледной на губах...  
.....

Вот в щели каменные плит  
Мышиные просунулись лица,  
Похожие на треугольники из мела,  
С глазами траурными по бокам.  
Одна из них садится у окошка  
С цветочком музыки в руке.  
А день в решетку пальцы тянет,  
Но не достать ему знамен.

(«Часовой»)

Обратим внимание и на другую особенность, присущую сюрреалистическому образу и бросающуюся в глаза и в этом, и в других стихотворениях раннего Заболоцкого: при всей своей фантастичности, невероятности образы, возникающие в его поэтическом мире, вполне конкретны, выпукло зрелищны. Такая же картина, как мы видели, открывается и в стихотворениях Поплавского. Вот перед нами «зарисовки» городской жизни из

стихотворения «Допотопный литературный ад»:

Шагают храбро лыбые скелеты,  
На них висят, как раки, ордена.  
А в небе белом, белизной жилета,  
Стоят часы — пузатая луна.

Сжимаются как челюсти подъезды  
И ширятся дома как животы,  
И к каждому развязно по приезду  
Подходит смерть и говорит на ты.

Такие же фантастические и, в то же время, полные изобразительной силы образы мы видели в «Возвращении в ад», в других стихотворениях Поплавского — эти примеры можно было бы продолжать.

Как и у Поплавского, сюрреалистические образы в стихотворениях Заболоцкого соединяют в себе бытовое, повседневное с фантастическим, невероятным. И если Поплавский мог написать: «Под фонарем вечернюю газету / Душа читает в мокрых башмаках» или «летит солдат на белых крылах, / Хвостиком помахивает», — то и у Заболоцкого мы читаем: «Он палец вывихнул, урод. / И визгнул палец, словно крот»; или: «Там примус выстроен, как дыба, / На нем, от ужаса треща, / Чахоточная воет рыба / В зеленых масляных прыщах». Если у Поплавского (в «Homage a Pablo Picasso») мы видим, как вполне земные «акробат и танцовщица в зори ушли без возврата», — то и у Заболоцкого (в стихотворении «Футбол») футбольный мяч «вертится между стен, / Дымится, пучится, хохочет, / Глазок сожмет: “Спокойной ночи!” / Глазок откроет: “Добрый день!”»

Вместе с тем, при всей близости сюрреалистических образов Поплавского и Заболоцкого, есть между ними и разница — и немаловажная. Вспомним «Возвращение в ад» Поплавского и «Свадьбу» Заболоцкого. Стихотворения эти очень напоминают друг друга: возникающие в них картины создаются силою сюрреалистических образов (в стихотворении Заболоцкого — в финале), в каждом из них возникает мотив *дома* и его гибели. Однако обратим внимание: сюрреализм Заболоцкого «опрокинут» во внешний (социальный) мир. В завершающих строках его стихотворения, после того, как «огромный дом», по всем законам сюрреалистического действия, «летит в пространство бытия», — перед нами открывается картина этого социального бытия: «А там — молчанья грозный сон, / Седые полчища заводов, / И над становьями народов — / Труда и творчества закон». Кстати говоря, и предпосылка сюрреалистической картины в этом стихотворении тоже оказывается образом внешнего мира — сатирическим, гротескным изображением мещанской (нэпманской, как можно понять) свадьбы. В этой обращенности поэзии в мир внешний, социальный (воплощенный во многих стихотворениях Заболоцкого 1920-х — начала 1930-х годов в сюрреалистических образах) ясно сказались и особенность поэтического развития в новой России, и позиция наследника русских футуристов, усвоившего поэтические уроки Хлебникова. Именно открытость во внешний мир дала возможность сюрреализму Заболоцкого подчас «черпать, — как заметил С. Карлинский, — из зощенковского мира коммунальных кухонь, сомнительной еды и черных рынков времен НЭПа»<sup>285</sup>.

В стихотворении же Поплавского мы видим иное: происходящее здесь сюрреалистическое действие разворачивается в пределах внутреннего мира героя, обнимающего собою все пространство создаваемого поэтического мира. То же, как мы

---

<sup>285</sup> Karlinsky S. Surrealism in... P. 615.

видели, происходит во многих других стихотворениях Поплавского. Здесь со всей очевидностью дают знать о себе близкие Поплавскому традиции русской поэзии, обращенной к духовному миру человека (Тютчев, Блок), и, конечно, традиции французских сюрреалистов и их предвестников.

Порою, правда, в поэзии Поплавского открывается выход за пределы внутреннего мира героя — и тогда происходит еще большее сближение его с поэтическим миром Заболоцкого. Так случилось в стихотворении «Жизнеописание писаря», сатирическая окрашенность которого (обращенная к образу «писца» — воплощению обывателя) сближает его со многими стихотворениями «Столбцов», а сквозящие в нем гоголевские мотивы (об этом писал в своих воспоминаниях Э.Райс<sup>286</sup>) заставляют вспомнить стихотворение Заболоцкого «Поприщин», в сюрреалистической фантазмагории которого оживают образы «Записок сумасшедшего».

Во многом схожими путями шла и внутренняя эволюция творчества двух поэтов, и в этом тоже была своя закономерность. С.Карлинский замечает, что и Поплавский, и Заболоцкий практически одновременно, в начале 1930-х годов решают расстаться с сюрреализмом: Поплавский — «из уважения к парижской школе, ... которая становилась доминирующей в эмигрантской литературе того времени», Заболоцкий — в результате травли в партийной прессе, осудившей его обращение к сюрреалистической образности (в частности, в «Торжестве земледелия»). В результате оба поэта пытались в те годы (часто безуспешно) перейти на традиционные пути в поэзии. С.Карлинский приходит при этом к достаточно интересному выводу о «сходстве идеологического давления, так похоже осуществляемого в таких разных обстоятельствах»<sup>287</sup>.

Вывод этот, безусловно, заслуживает внимания, — но с оговорками. Заметим, прежде всего, что моменты различия здесь не менее значимы, чем моменты сходства, и есть немалая дистанция между травлей в прессе, которой подвергся Заболоцкий, и тем давлением акмеистического воздуха русского Парижа, которое ощущал Поплавский. Кроме того, сложно говорить с полной уверенностью о характере эволюции творчества Поплавского. Погиб он довольно рано, при жизни вышел лишь один его сборник — «Флаги» (в 1931 году). Последующие три сборника стихов были изданы посмертно усилиями друзей поэта (в первую очередь, конечно, Н. Татищева). Неизвестно, как бы они выглядели, если бы их составлял сам поэт. Да, в начале 1930-х годов он, действительно, стал приходить к простоте поэтического слова, к традиционным формам стиха. Но черты прежней поэтики возникали вновь и вновь, и кто может знать наверняка, какая из тенденций, в конце концов, одержала бы верх.

Кроме того — и это, пожалуй, важнее — помимо «идеологического давления» на обоих путях русской поэзии были и внутренние, собственно литературные основания для возможного поворота в творчестве каждого из поэтов. Для Поплавского это было во многом связано с усилением мистических настроений; с другой стороны, с поворотом к жизни, рожденным встречей с Н.Столяровой и приведшим к созданию цикла «Над солнечную музыку воды», где поэт обратился к любовной лирике, разгонявшей «душевный сумрак» сюрреалистических видений, где зазвучали совершенно новые ноты: «Я понял вдруг, что может быть весенний, / Прекрасный мир и радостен, и прав». У Заболоцкого черты традиционной поэтики, предпосылки обращения к классической традиции возникали еще в обэриутский период, в 1920-е годы. Вот, скажем, стихотворение 1929 года «Меркнут знаки Зодиака». Начинается оно типичной сюрреалистической картиной:

---

<sup>286</sup> Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 176.

<sup>287</sup> Karlinsky S. Surrealism in... P. 616-617.



Толстозадые русалки  
Улетают прямо в небо,  
Руки крепкие, как палки,  
Груды круглые, как репа.  
Ведьма, сев на треугольник,  
Превращается в дымок.  
С лешачихами покойник  
Стройно пляшет кекуок.

Но дальше, ближе к концу стихотворения поэтическая мысль идет уже в противоположном направлении:

Разум мой! Уродцы эти —  
Только вымысел и бред.  
Только вымысел, мечтанье,  
Сонной мысли колыханье,  
Безутешное страданье, —  
То, чего на свете нет.

Как бы то ни было, внимания заслуживает, прежде всего, тот факт, что в 1920-е — начале 1930-х годов сближаются пути двух молодых поэтов России и зарубежья, воспринявших — в большей или меньшей степени — эстетический опыт русского футуризма и преобразующих этот опыт, дающих ему новую жизнь в стихии сюрреалистического творчества.

Н.Заболоцкий, как известно, был наименее «левым» из обэриутов. Естественно возникает вопрос: как же соотносилось с другим путем русской поэзии творчество более радикальных его собратьев по Объединению Реального Искусства — прежде всего, А.Введенского и Д.Хармса? Думаю, первое, что заслуживает здесь внимания — это близость их духовных устремлений тому, что открылось нам в поэзии Поплавского, многих других поэтов русского зарубежья. Быть может, это один из немногих случаев, когда взгляд на мир и на человека в нем у поэтов России и зарубежья, пришедших в литературу в 1920-е годы, почти совпадали. В произведениях А.Введенского, Д.Хармса жила не просто «склоненность» к человеческому страданию, но нескрываемая катастрофичность сознания, обращенного к происходящему крушению мира и души. Унаследованная от футуристов (прежде всего от Хлебникова) смеховая традиция оборачивалась у них «смехом смерти», напоминающим хохот героя «Возвращения в ад», открывала трагедию безысходности человеческого существования. И если у Поплавского в дневниках не раз вырывалось: «Жизнь ужасна», то и дневники Хармса отмечены тем же, постоянно повторяющимся словом «ужасный»: «Боже, какая ужасная жизнь...»<sup>288</sup>. Если в поэзии своей Поплавский, идя от «Мореллы» к «Возвращению в ад», говорил о гибели мира, о разрушении души, о воцарении хаоса, — то о том же, в сущности, писал и Введенский («Мир потух. Мир потух. / Мир зарезали. Он петух»), ту же картину гибели мира видим мы у Хармса:

И вот настал ужасный час:  
меня уж нет, и нету вас,

---

<sup>288</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 178.

и моря нет, и скал, и гор,  
и звезд уж нет; один лишь хор  
звучит из мертвой пустоты.  
И грозный Бог для простоты  
вскочил и сдунул пыль веков,  
и вот, без времени оков, летит один себе сам друг.  
И хлад кругом, и мрак вокруг.

Очевидность вселенской катастрофы, происходящей в мире и в душах, обращает этих поэтов к Богу — именно в этом контексте стоит прочитать поэтическую молитву Хармса: «Господи пробуди в душе моей пламень Твой. / Освети меня Господи Словом Твоим. / Золотистый песок разбросай у ног моих, / чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему...»<sup>289</sup>. На обоих путях русской поэзии живет острое чувство присутствия Бога или необходимости его присутствия: «Страшный, мгновенный ужас испытующего Божьего присутствия» — это в дневниках Поплавского<sup>290</sup>. «БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ / БОГ БОГ Я ОДИН» — это в «Суд ушел» А. Введенского. Ощущение богооставленности обреченного мира, неизменно возникающие эсхатологические мотивы в произведениях обэриутов соединяют их творчество с духовными поисками поэтов зарубежья. Не случайно один из них, А.Введенский, прощальные свои строки произнес на той же высокой духовной ноте обращенности к Богу:

Спи. Прощай. Пришел конец.  
За тобой пришел гонец.  
Он пришел последний час.  
Господи помилуй нас.  
Господи помилуй нас.  
Господи помилуй нас.

(«Где. Когда»)

Осознавая моменты духовного родства творчества обэриутов с тем, что создавалось в те же годы на другом берегу русской поэзии, стоит обратиться и к эстетической их ориентации, сопоставляя ее с художественными поисками поэтов зарубежья. И в этих размышлениях мы неизбежно должны будем выйти за пределы собственно группы ОБЭРИУ, представить творческие искания обэриутов в более широком контексте эстетического поиска и эволюции русского футуризма, чьим наследником было ОБЭРИУ.

Размышляя, скажем, о бессмыслице как ключевом понятии эстетики обэриутов, мы не можем не видеть преемственных связей ее с заумью, возникшей еще в 1910-е годы, в пору расцвета футуристической поэзии и восходящей к семантизации звука у Хлебникова, к его «звездному языку», к «Бобэоби пелись губы»; и к знаменитому «Дыр бул щыл» А.Крученых, написанному в 1912 году (вышло в сб. «Помада» в 1913 году) по просьбе Д. Бурлюка<sup>291</sup>.

---

<sup>289</sup> Там же. С. 402

<sup>290</sup> Поплавский Б. Из дневников. 1928-1935. Париж, 1938. С. 59.

<sup>291</sup> Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых // Svantevit Dansk tidsskrift for slavistic. Arg. 1, 1. 1975. P. 36. Цит. по кн.: Жаккар Ж-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 17.

Нет, конечно, нужды восстанавливать здесь всю историю зауми, но одну, принципиально важную, линию ее развития необходимо осознать. Во-первых, стоит вспомнить, что в середине 1920-х годов Введенский с Хармсом принимали участие в нескольких левых группировках, первой из которых был «Орден заумников DSO», возглавлявшийся А.Туфановым. Деятельность этой группы и ее лидера была направлена на развитие принципов, условно говоря, фонетической зауми, точнее — зауми, воплощенной в формах фонетической поэзии. В этом смысле группа Туфанова вела поиск в том же направлении, что и тифлисская группа «41°» (А.Крученых, И.Терентьев, И.Зданевич и др.), т.е. развивала идеи, провозглашенные еще в «Декларации слова как такового», где говорилось, что «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален) и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным»<sup>292</sup>. При этом стих понимался как «фонетическая сущность, образованная из составных частей, независимых от смысла»<sup>293</sup>, а слово теряло свои обычные графические и семантические очертания.

Вспомним и о том, что участие в группе Туфанова не затронуло глубоко творческие интересы Введенского и Хармса, хотя влияние эстетики зауми на них (прежде всего — на Д.Хармса) было очевидным. Но даже в самую начальную пору восприятия этой эстетики заумный язык обретал у них принципиально иной облик, вторгаясь в сферу смысла. Ж.-Ф.Жаккар в своей книге о Д.Хармсе приводит любопытнейший пример из стихотворения Д.Хармса «Сек», представленного при вступлении в Союз поэтов:

дриб жриб бобу  
джинь джень баба  
хлесь-хлясь — здорово —  
раздай мама!  
Вот тебе шишелю! —

и справедливо замечает при этом, что Хармс использует здесь фонетическое письмо в конкретной звукоподражательной функции и в привычном лексическом окружении, в результате чего заумь выполняет совершенно иную роль, выражая определенный смысл, определенную жизненную ситуацию.

Тем не менее, знаменательно само обращение обэриутов уже в раннюю пору их творческих поисков к эстетике зауми, о которой один из лидеров европейских дадаистов Ж.Рибмон-Дессень говорил, что ее можно «рассматривать как форму русского литературного дадаизма»<sup>294</sup>. Весьма скоро заумь в теории и в поэтической (и не только поэтической) практике обэриутов оборачивается иной стороной, выходит на качественно новый уровень: от фонетической зауми (и то, как мы видели, воспринятой весьма условно Д.Хармсом, в то время как А.Введенский не принимал ее изначально) обэриуты приходят к зауми смысловой, центральным словом в их поэтике становится *бессмыслица*<sup>295</sup>. Здесь

---

<sup>292</sup> Крученых А. Заумники. Заумный язык у Сейфуллиной // Искусство (Баху). 1921. № 1. С. 53.

<sup>293</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 19.

<sup>294</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 17.

<sup>295</sup> О смещении интересов обэриутов «из области заумной фонетики в область заумной семантики» писал М.Мейлах — см. Мейлах М. ОБЭРИУ — Диалог постфутуризма с традицией // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1993. С. 142-143.

тоже дали звать о себе преемственные связи, соединяющие эстетический поиск и художественную практику обэриутов с предшествующим опытом развития русского авангарда. Стоит снова вспомнить о тифлисской группе «41 градус», существовавшей с 1918 до начала 1920-х годов и унаследовавшей под влиянием А.Крученых (который был одним из основателей группы) принципы фонетической зауми. Нередко в стихотворениях тифлисцев заумь, покидая пределы фонетики и словотворчества, выходила в сферу смысла — и тогда в поэтической речи, построенной грамматически и фонетически правильно, соединялись обычные слова, несовместимые по смыслу: «ШЕСТИЗАРЯДНЫЙ КУБИК / шевелится в ноге / рекомендация гладит / мою глянцевою улыбку / а я ничего не вижу / насупленный щедротами ЯЩИК!..» (А.Крученых). Подобные поэтические тексты, организованные по принципу смысловой зауми, находятся на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывается принцип бессмыслицы, абсурда, соединяя это направление творчества участников тифлисской группы с тем, что несколько позже делали обэриуты и, в определенной мере, ничевоки. Вполне характерна в этом отношении книга Игоря Терентьева «17 ерундовых орудий» (Тифлис, 1919), представляющая собой свод пародийных литературных правил, рекомендаций, среди которых были и принципиально важные: «собирать ошибки / наборщиков / читателей перевирающих / по неопытности / критиков которые / желая передразнить / бывают гениально глупы». Здесь же дается пример из собственного литературного опыта: «так у меня однажды из / дурацкого слова “обруч” / вышел по ошибке Наборщик Обуч / то есть обратное Неучу / и похожее на балда / или обух очень хорошо».

Обращаясь к творческой силе «ошибки», случайности, разламывающей смысловую линию фразы и открывающей, по убеждению авторов, выход в иные смысловые пространства, участники тифлисской группы шли по этому пути совершенно осознанно: «Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумности в заумном. Там и образы, и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»<sup>296</sup>. Осознавали они и ту дистанцию, которая отделяла их от ранних футуристов, чьи идеи они и в данном случае развивали (вспомним «Садок Судей»: «Мы во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности воспеты нами»<sup>297</sup>). Об этом прямо писал, например, И.Терентьев: «На смену поэзии обновляющей (Бурлюк, Хлебников, Маяковский) идет поэзия просто и совсем новая. <...> Нелепость — единственный рычаг красоты, кочерга творчества. <...> Только нелепость дает содержание будущему»<sup>298</sup>. Вера этого, наиболее близкого из тифлисцев к Крученых, поэта (в дальнейшем — ленинградского театрального режиссера, погибшего в лагерях) в эстетику случайности, в спасительную силу нелепости ясно давала знать о себе в его стихотворениях «Я завтра так умоюсь / Что меня и парикмахер не узнает / Такие поташу за собой Прозархии / Каменные нарывы с вязанкой бубликов / На квартиру / Цыркория / Козьим узлом вознесусь / На самый просторный дом / Праматери / Пробел».

Смысловая заумь в произведениях участников тифлисской группы (прежде всего, Крученых и Терентьева) довольно редко существовала «в чистом виде», чаще всего она соединялась с элементами звуковой зауми — и в эти моменты поэтическая речь, развивавшаяся по ирреальным законам случайности, окончательно вырывалась за порог даже такого — условного, вывернутого наизнанку, пародируемого — смысла: «поэзия моя /

---

<sup>296</sup> Крученых А. Сдвигология русского стиха // Кукиш прошлякам. М.: Таллинн, 1992. С. 20.

<sup>297</sup> См.: Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века: Хрестоматия. М., 1988. С. 106.

<sup>298</sup> Терентьев И. Крученых — грандиозарь. Тифлис, 1919.

цвети сукина дочь / ромул и рем / сосали лудь / у форменной бляхи / создакрутерлигон / словоизвержогва / непеба / небада / стапага / яногах / нагахааха / готово» (И Терентьев, «1/2 вершка под пяткой»).

Возвращаясь в мысли о преемственной связи, соединяющее творчество обэриутов с опытом тифлисской группы, не забудем и в том, что, помимо всего прочего, здесь была и прямая встреча: И. Терентьев, переехав в Ленинград, работал вместе с Введенским в театре, их знакомство началось еще до вступления Введенского в группу Туфанова; затем Терентьев все больше сближается с Введенским и Хармсом. Конечно, влияние собственно тифлиского опыта здесь нет оснований преувеличивать, — но есть, видимо, закономерность и в том, что если в теоретическом арсенале Терентьева еще в тифлиские годы одним из основных понятий была «нелепость», творческая сила случайности, — то и у молодых ленинградских поэтов, будущих обэриутов, в центре создаваемой поэтической системы оказывается практически совпадающее с терентьевским понятие «бессмыслица». Напомню и о том, что нашумевшие в Ленинграде театральные постановки Терентьева оказали влияние на драматургию обэриутов (в частности, на пьесу Хармса «Елизавета Бам») и, таким образом, были одним из факторов, способствовавших возникновению в России театра абсурда (как явления и сценического искусства, и литературы) примерно за три десятилетия до того, как он появился в Европе.

Итак, центральным понятием поэтики обэриутов становится *бессмыслица*. Введенский с 1926 года называл себя «чинарь авторитет бессмыслицы»; в его поэме «Кругом возможно Бог» появляются неслучайные слова: «Горит бессмыслицы звезда,/ она одна без дна». «Битва со смыслами», обыденными, трафаретными, понимаемыми как прокрустово ложе литературы, становится важной задачей и для Хармса. Их произведения 1920-х годов дают весьма характерные образцы поэтической речи, построенной на принципе «столкновения словесных смыслов». Вот, скажем, «Начало поэмы» Введенского:

верьте верьте  
ватошной смерти  
верьте папским парусам  
дни и ночи  
холод пастбищ  
голос шашек  
птичий срам  
ходит в гости тьма коленей  
летний штык тягучий ад  
гром гляди каспийский пашет  
хоры резвые  
посмешищ <...>

Бликие примеры поэтических построений мы найдем и у Хармса: «Вот и дом полетел. / Вот и собака полетела. / Вот и сон полетел. / Вот и мать полетела. <...> Вот и камень полететь. / Вот и пень полететь. / Вот и круг полететь. <...> Часы летать. / Рука летать. / Орлы летать. / Копье летать. / И дом летать. / И точка летать».

Надо сказать, что на этом направлении эстетического поиска обэриуты не были совершенно одиноки в русской поэзии 1920-х годов. Примерно на те же цели была ориентирована, как уже говорилось, поэтическая практика ничевоков (Р.Рок, А.Ранов, С.Садиков, Л.Сухаревский и др.), хотя значительных творческих результатов она не дала. Вот типичный пример — отрывок из «Прелюдии к “Мертвому человеку”» А.Ранова:

Дал удар в дар годов  
Пустоты Мариенгоф,  
А ты, а ты без движения азов  
Пьешь, хлещешь цистерну тоски.  
Зри летит последний милли  
На разновесок киль судьбы,  
Першат плоски любви к Миле  
Пред рампой духа Бириби.

Это направление творчества, вдохновляемое стремлением очистить поэтическую речь от «смысловых шаблонов», найти в как бы случайном соединении слов некое новое смысловое (или над-смысловое) единство в эстетической своей основе совпадало с образцами смысловой зауми участников тифлисской группы. Вторжение зауми в сферу смысла приводило и к «столкновению словесных смыслов» (повторю слова, вошедшие в манифест ОБЭРИУ), и, как мы наиболее наглядно видели в процитированном из Хармса, к ««озаумниванию» синтаксиса»<sup>299</sup>. Впечатляющее описание такой поэтической «борьбы со смыслами» открывается в стихотворении Н.Заболоцкого «Битва слонов»:

Воин слова, по ночам  
Петь пора твоим мечам!

Битва слов! Значений бой!  
В башне Синтаксис — разбой.

Европа сознания  
В пожаре восстания.  
Невзирая на пушки врагов,  
Стреляющие разбитыми буквами,  
Боевые слоны подсознания  
Вылезают и топчутся,  
Словно исполинские малютки.

Торжество зауми, победившей в этой битве (и поражение поэзии, о чем Заболоцкий — уже тогда убежденный противник зауми — говорит прямо: «Поэзия, сраженье проиграв, / Стоит в растерзанной короне»), показано здесь вполне конкретно:

Синтаксис домики строит не те,  
Мир в неуклюжей стоит красоте.  
Деревьев отброшены старые правила,  
На новую землю их битва направила.  
Они разговаривают, пишут сочинения  
Весь мир неуклюжего полон значения!

---

<sup>299</sup> Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда // Олейников Н.М. Стихотворения. Бремен, 1975. С. 8.

Отсюда, от «неуклюжей красоты» открываемой этими поэтами «новой земли», где правят бал «нелепость», «бессмыслица», взрывающие смысловую основу поэтического образа, родственные нити тянутся, с одной стороны, к исходным позициям русских футуристов (вспомним еще раз слова о «помарках и виньетках творческого ожидания» из «Садка Судей»), с другой — к эстетическому принципу, провозглашенному — несколько позднее — европейскими дадаистами: «Наугад вынимать слова из шляпы»<sup>300</sup>. Стало быть, хотя А.Эфрос и писал в своей статье «Дада и дадаизм» о том, что «Россия не знала дадаистского движения»<sup>301</sup>, надо признать, что поэтический опыт и участников группы «41°», и обэриутов, и ничевоков (последние, правда, интересны в этом смысле не столько поэтическими текстами, сколько своими литературными манифестами<sup>302</sup>) во многом был родственен принципам дадаистской эстетики. Кстати, кроме опоры на теорию и практику русской зауми (Хлебников, Крученых, тифлисская группа, группа Туфанова), обэриуты могли знать о европейском дадаизме и из упомянутой уже статьи А.Эфроса 1923 года, и из статьи Р.Якобсона «Письма с Запада» (1921 г.)<sup>303</sup>. Стоит вспомнить и о том, что Хлебников и Маяковский (последователями которых считали себя обэриуты) знали о европейском дадаизме из статьи Р. Якобсона, что Хлебников интересовался дадаизмом, даже включил Т. Тзара и Ж. Рибмон-Дессеня в придуманное им «общество Председателей Земного шара». Сохранилась весьма важная запись, где Хлебников называет европейских дадаистов в числе преемников русского футуризма: «Наши ученики: Городецкий, Кузмин, Брюсов, лучисты, дадаисты»<sup>304</sup>.

Соотнесенность этого направления творческого поиска и тифлисцев, и обэриутов с принципами и практикой европейского дадаистского движения оборачивается достаточно интересной стороной, если задуматься о том, какой характер носила дальнейшая эволюция дадаистов в Европе и поэтов русского авангарда. Как известно, дадаисты во Франции в 1920-е годы обращаются к возможностям сюрреализма. И здесь мы обнаружим весьма интересные совпадения. В самом деле, уже для современников (Т. Табидзе, С. Чиковани) было очевидно, что творчество участников тифлисской группы не только совпадало по многим параметрам с опытом европейских дадаистов, но и во многом предвосхищало черты эстетики сюрреализма. Не случайно и Андре Жермен уже в 1923 г. писал о группе «41 градус» как о русском сюрдадаизме<sup>305</sup>. Вполне справедливо было бы применить это определение и к тому направлению творческого поиска обэриутов, о котором уже говорилось. Это и не удивительно — ведь с того момента, когда русская заумь, выходя за пределы фонетики и словотворчества, проникла в сферу смысла, стала определять синтаксис поэтической фразы, граница между поэтикой зауми и принципами сюрреалистического

<sup>300</sup> Тзара Т. Семь дадаистских манифестов. Париж, 1924. Цит. по кн.: Москва — Париж. Каталог выставки. Т. I. М., 1981. С. 232.

<sup>301</sup> Эфрос А. Дада и дадаизм // Современный Запад. 1923. №3. С. 125.

<sup>302</sup> См.: Никитаев А. Введение в Собачий Ящик (Дадаисты на русской почве) // Искусство авангарда: язык мирового общения. Уфа, 1993. С. 196.

<sup>303</sup> Якобсон Р. Письма с Запада. Дада // Вестник театра. 1921. № 82.

<sup>304</sup> См.: Парнис А. «Ни один Париж не видал такого скандала...» Элементы прото-дада в русском футуризме // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 113, 115.

<sup>305</sup> См.: Germain A. Pila Zdanevitch et le Surdaïsme russe // Creer. 1923. № 1; Magarotto L., Mazzaduri M., Pagni Cesa G. (eds.) L'avan-guardia a Tiflis. Venezia, 1982; Васильев И. Русский литературный авангард начала XX века (группа «41°»). Екатеринбург, 1995. С. 30-31.

письма стала весьма прозрачной. Становится ясно, что русскую поэтическую заумь, так же, как и европейский дадаизм, трудно отделить от сюрреализма: по сути своей, они представляют собой разные этапы эстетического поиска, осуществляемого в одном направлении. И там, и здесь действуют принципы «автоматического письма» (отсюда — поэтика случайности, нелепости у тифлисцев, «звезда бессмыслицы» у обэриутов), и там, и здесь вырываются на волю «боевые слоны подсознания». Художественный образ, создаваемый по рецептам рожденной опытом русского авангарда поэтики бессмыслицы, по своей смысловой структуре практически совпадал с «ошеломляющим образом» — центральным понятием в поэтической системе французских сюрреалистов. И если А. Крученых писал о «наибольшей степени наобумности в заумном», когда «и образы, и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»<sup>306</sup>, — то А.Бретон утверждал: «Возможно сближение любых слов без исключения. Поэтическая ценность такого сближения тем выше, чем более оно произвольно и недопустимо на первый взгляд»<sup>307</sup>. В результате и там, и здесь в пределах образа сводились вещи настолько несопоставимые, что образ оставался внутренне неразвитым, сводимые части не сливались в целое, оставаясь чуждыми друг другу<sup>308</sup>, — сравним «насупленный щедротами ЯЩИК» у Крученых, «хоры резвые посмешищ» у Введенского — и «стирка болтает на берегу подозрений» у Т.Тзара, или «распятая пища похожа на осень» у Ж.Арпа. Ясно, кроме того, что и там, и здесь торжествует принцип некоммуникативности поэтического образа<sup>309</sup>.

Правда, в опыте сюрреализма у обэриутов открывались и черты, чуждые творческим принципам европейских сюрреалистов. Как известно, в позднем своем творчестве, ушедшем за пределы смысловой зауми. Введенский и Хармс обращаются к традиции, включая свое поэтическое слово в контекст предшествующей художественной культуры, отвергаемой ими прежде<sup>310</sup>. Как же конкретно выражается этот диалог с традицией в произведениях Введенского и Хармса? Помимо явных и скрытых цитат из классиков, помимо «своеобразного поворота к неоклассицизму», о чем пишет М.Мейлах, объединяя этот поворот в творчестве с поисками таких великих мастеров авангарда XX века, как Пикассо, Стравинский, Баланчин<sup>311</sup>, в поздних произведениях обэриутов открываются и иные, весьма характерные новые черты. Связь с традицией, в частности, проявляется и в том, что нередко поэтический образ, поражая неожиданным соединением весьма далеких, казалось бы, предметов, остается внутренне целостным, заключая в себе глубокое содержание. Вот отрывок из «Элегии» Введенского:

Летят божественные птицы,  
их развеваются косицы,  
халаты их блестят как спицы,  
в полете нет пощады.

---

<sup>306</sup> См.: прим. 296.

<sup>307</sup> См.: Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. С. 48.

<sup>308</sup> Там же.

<sup>309</sup> См.: Подгаецкая И.Ю. Поэтика сюрреализма // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967. С. 186.

<sup>310</sup> См.: Мейлах М. ОБЭРИУ — диалог постфутуризма с традицией. С. 141-142.

<sup>311</sup> Там же. С. 142.



Они отсчитывают время,  
они испытывают бремя,  
пускай бренчит пустое стремя —  
сходить с ума не надо.

В странном и страшном облике «божественных птиц», отсчитывающих время, беспощадно приближающих смерть, мысль о которой витает над строками «Элегии», в самой смысловой структуре этого образа очевидно присутствие сюрреалистической фантазии, соединяющей несоединимое, устремленной на создание «ошеломляющего образа», не поддающегося никакому логическому, «приземляющему» объяснению. Вместе с тем, образ, как видим, сохраняет свою целостность, поэтическое слово, идущее из глубин подсознания, обретает способность к коммуникации, вступает в диалог с читателем — и, таким образом, вырывается за пределы возможностей сюрреалистического письма. Точно так же Аполлинер, которому принадлежит сам термин «сюрреализм», не вмещался в тесные рамки этой поэтики, создавая совершенно неожиданный, но целостный поэтический образ, исполненный глубокого смысла и непосредственности чувства: «деревни — медлительные веки, скрывающие влюбленных».

Бывало у обэриутов и так, что поэтический образ, созданный по всем правилам сюрреалистического письма, включался в традиционный, «реалистический» контекст — и тогда заключенная в нем «надреальная» фантазия становилась откровенно функциональной, высвечивала общий смысл произведения. В поэме «Хню» (1931) Хармс, разоблачая укоренившиеся в людях трафареты сознания, желание «верить в утвержденное», «перечитывать книги, доступные логическим правилам», замечает:

А ныне пять обэриутов,  
еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры,  
должны скитаться меж домами  
за нарушение обычных правил рассуждения о смыслах.  
Смотри, чтоб уцелела шапка,  
чтоб изо лба не выросло бы дерево...

В последней строке приведенного отрывка возникает сюрреалистический образ, который мог бы родиться под кистью Дали; включаясь в традиционный контекст, он подчеркивает реальность чуда, поджидающего за порогом шаблонного сознания. «Борьба со смыслами», таким образом, нередко оборачивалась у Хармса и у его поэтических собратьев обнажением некоего главного смысла, собирающего художественный мир воедино.

Как видим, «звезда бессмыслицы», бросающая свои лучи в потаенные сферы подсознания, открывала Введенскому и Хармсу пути, сближающие их поэтический поиск с поиском, предпринимаемым французскими сюрреалистами. Вместе с тем, даже у этих двух поэтов — наиболее «левых» из обэриутов — эволюция творчества шла в совершенно определенном направлении: от опыта смысловой зауми, часто совпадающего с опытом французских сюрреалистов и ведущего к разрушению образа, теряющего внутреннюю целостность и коммуникативность — к новой роли «бессмыслицы», устремленной к истинному единому смыслу и служащей залогом целостности создаваемого поэтического мира.

В еще большей степени включенность сюрреалистического образа в целостную поэтическую картину была свойственна почин Н. Заболоцкого. Наименее радикальный из обэриутов, он решительно не принимал зауми и шел к сюрреализму иным путем, нежели

Введенский и Хармс. Более того, он не принимал раздробленности мира, часто весьма характерной для сюрреалистического письма. Именно это было главной причиной его постепенного отдаления от остальных ОБЭРИУтов. «Предмет не дробится ... в стихах, — утверждал он, — наоборот, сколачивается и уплотняется до отказа». И тут же замечал, обращаясь к творчеству Введенского: «Он разбрасывает предмет на части... разбрасывает действие на куски... получается видимость бессмыслицы»<sup>312</sup>. И все же «слоны подсознания, боевые животные преисподней», о которых он пишет, размышляя в стихах о том, что объединяет его с братьями по ОБЭРИУ, оживают и в его поэзии периода Столбцов», он насыщает свои стихотворения тех лет образами, напоминающими видения, пришедшие в сегодняшний мир. Сюрреалистическая фантазия, лежащая в основе таких образов, оказывалась частью целостного замысла, неразделимой поэтической картины, где реальность и надреальное существовали на равных — мы видели это в «Часовом», «Свадьбе» и в других стихотворениях.

Это проявилось, в частности, в самом характере зрелищности ранней поэзии Заболоцкого, в изобразительной природе создаваемых им сюрреалистических образов. Заболоцкий называл себя «поэтом голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя»<sup>313</sup>. Творчество его в период «Столбцов» было тесно связано с поисками художников-авангардистов тех лет — но не с опытом художественного супрематизма, бывшего изобразительным аналогом поэтической зауми, а с такими художниками, как Филонов, Гончарова, Ларионов, уходящими от раздробленности мира в создании своей художественной над-реальности. Возникающие в поэзии Заболоцкого «конкретные фигуры» были зачастую совершенно фантастичны — но в самой невероятности сюрреалистического образа через изобразительную его природу открывалась общая идея произведения — скажем, идея движения в стихотворении «Движение», где в сюрреалистическом образе, появляющемся во второй части стихотворения, живет энергия движения на фоне предшествующего «реального» и совершенно статичного образа:

Сидит извозчик, как на троне,  
Из ваты сделана броня,  
И борода, как на иконе.  
Лежит, монетами звеня.  
А бедный конь руками машет,  
То вытянется, как налим,  
То снова восемь ног сверкают  
В его блестящем животе.

(1927)

Не случайно соратник Заболоцкого по ОБЭРИУ И.Бахтерев вспоминал, что думал о Филонове, слушая это стихотворение<sup>314</sup>.

Эта черта сюрреализма Заболоцкого опять-таки объединяла его с Поплавским, поэтический мир которого, оживляющий грезы, населенный видениями, не раздроблен, напротив — неизменно (как мы видели на примере многих стихотворений) сохраняет свою

---

<sup>312</sup> См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми// Воспоминания о Заболоцком. С. 94.

<sup>313</sup> См.: Там же.

<sup>314</sup> См.: Там же. С. 105.

целостность.

В этом своеобразии сюрреализма в творчестве русских поэтов при всех их различиях между собой — сказала, видимо, и черта национальной поэтической традиции, не свойственная французским сюрреалистам. Ведь есть закономерность в том, что сюрреализм с его абсолютизацией формы возник как течение именно во Франции. Еще В. Брюсов замечал, что французская поэзия в большей мере «жива ... метафорами и антитезами», нежели «целостностью замысла и певучестью строфы»<sup>315</sup>.

Вместе с тем, не забудем, что и творчество обэриутов, и весь предшествующий им опыт русского футуризма в принципиально важных моментах своей эстетической программы были близки тому направлению художественного поиска, который был избран французскими сюрреалистами, — а если иметь в виду русский футуризм 1910-х годов, то он во многом предвосхищал французский опыт. Действительно, слова о «помарках и виньетках творческого ожидания» из «Садка Судей» соотносятся не только с «наобумным языком» у Крученых, «законом случайности» у Терентьева или «звездой бессмыслицы» у Введенского, — но и с тезисом из первого манифеста французских сюрреалистов (1924) о «психическом автоматизме, при помощи которого можно выразить ... действительное функционирование мысли...»<sup>316</sup>. А как следствие — и с важным в поэтике сюрреалистов принципом «автоматического письма». Принцип этот представлен достаточно широко и у старших футуристов (Хлебников, Маяковский, Чурилин), и в постфутуристическом творчестве 1920-1930-х годов (тифлисская группа, обэриуты, ничевоки; в зарубежье — Поплавский, Шаршун). Приглядимся, например, к потоку поэтической речи в одном из стихотворений Введенского:

тут начал драться генерал  
с извозчиком больным  
извозчик плакал и играл  
и слал привет родным  
взошел на дерево буржуй  
оттуда посмотрел  
при виде разных белых струй  
он молча вдруг сгорел  
и только вьется здесь дымок  
да не спеша растет домок

(«Все»)

Возникающий во второй строфе этого отрывка сюрреалистический образ (созданный — добавлю — по излюбленной «схеме» сюрреализма: обыденный предмет поставлен в невероятную, фантастическую ситуацию) включен здесь в поток псевдореалистического повествования, соседствует с образами, не укладывающимися в рамки обычной логики и создающими заветный эффект бессмыслицы («восходит светлый комиссар / как яблок над людьми / как мирновременный корсар / имея вид семи...»). И вдобавок весь этот многослойный и естественный поток «автоматического письма», несущий в себе и бессмыслицу, и сюр, и описательную повествовательность, заключен в подчеркнuto стройные формы классического стиха, что создает пародийный эффект. Нередко в

---

<sup>315</sup> Брюсов В. Избр. соч. М., 1955. Т. 2. С. 222.

<sup>316</sup> Breton A. Les manifestes du surrealisme. P. 85.

стихотворениях Введенского поток «автоматического письма» оказывается и еще сложнее: развертывание принципа «автоматизма» до крайних его пределов порою выносит поэтическую речь за порог смысла и общепринятого языка, и тогда в ней возникают элементы звуковой зауми: «...говорит одна девица / я хочу дахин дахин / сестры начали давиться / шили сестры балдахин...» и т.д. («Ответ богов»).

Стало быть, эволюция поэтики обэриутов включала в себя, помимо всего прочего, и очевидное движение от зауми — звуковой и смысловой — к сюрреализму (здесь, напомню, не имеется в виду Заболоцкий, пришедший к сюрреализму иным путем, минуя опыт зауми). И здесь начинаются неизбежные размышления, связанные с соотношением двух потоков русской поэзии в 1920—1930-е годы.

Стоит вспомнить, что не только с Запада приходила в Россию информация об искусстве дадаизма, но и опыт русской поэтической зауми проникал на Запад (точнее — в русское зарубежье). Прежде всего, здесь стоит говорить о традициях тифлисской группы «41°». В 1921 г. один из ее участников, И.Зданевич, переехал в Париж, где преследовал цель «соединить русский и французский авангарды»<sup>317</sup>. Во Франции Зданевич быстро сблизился с дадаистами, рассказывал в своих докладах о русском футуризме, о тифлисской группе. Однако французское дадаистическое движение было уже в кризисе, выступления Зданевича не имели должного эффекта, французские дадаисты просто принимали его «как одного из своих, они не замечали его самобытности»<sup>318</sup>. Большое значение имела деятельность Зданевича в среде соотечественников — поэтов, художников. Он был одним из основателей группы «Через» в Париже, стал секретарем Союза русских художников. Продолжалась и его литературная работа, теперь уже под псевдонимом Ильязд. В 1923 г. выходит «лидантЮфАрм» — последняя из пяти его заумных пьес цикла «аслаабЛичья», продолжающая традицию звуковой зауми в ее тифлисском варианте. Издание это было памятно многим и как типографский шедевр. Летом того же года Ильязд пишет роман «Парижачьи», где заумь проявляется на разных уровнях — и в плывущем, ускользящем значении слов, и в неясном смысле самого действия, интриги романа. Позднее, с середины 1930-х годов, он пишет сонеты, в которых — характерный пример эволюции русского авангарда — стремится синтезировать принципы символизма и сюрреализма.

Интереснейшее свидетельство о проникновении опыта русской зауми в поэзию зарубежья (и о роли в этом И. Зданевича) мы находим в творчестве Б.Поплавского. Вспомним, что в начале своего пути Поплавский, по его собственному признанию, «был резким футуристом». В эмиграции он был близок с И. Зданевичем — познакомился с ним предположительно еще на пути во Францию, в Константинополе. Вместе они участвовали в деятельности парижской группы «Через». В архиве И. Зданевича найдены рукописи ранних стихотворений Поплавского — видимо, подаренных хозяину. Среди них — несколько заумных, причем написанных по всем правилам фонетической поэзии. Вот отрывок из стихотворения Поплавского «Земба»: «Панопликас усонатэо земба / Трибулациона томио шарак / О ромба муера статосгитам / И раконосто оргоносто як»<sup>319</sup>. Возникает заслуживающая внимания цепочка влияний — напрашивается вывод, что опыт звуковой зауми Поплавский воспринял от Зданевича, который, в свою очередь, обретал этот опыт в свое время в Тифлисе рядом с Крученых.

Вывод этот подтверждается и другим свидетельством, говорящим о том, что хотя Поплавский и испытал опыт зауми (правда, это было лишь эпизодом — хотя и неслучайным — в его творчестве), к сюрреализму он пришел не через заумь, как многие его поэтические

---

<sup>317</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 420.

<sup>318</sup> Гейро Р. Предисловие// Ильязд. Парижачьи. Т. 1. М.; Дюссельдорф, 1994. С. 17.

<sup>319</sup> Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 32.

сверстники (французские дадаисты, обратившиеся в сюрреализм, Введенский с его опытом смысловой зауми, Хармс), а отвергнув ее с той же решительностью, с какой принимал ее Заболоцкий. И обратим внимание – принципиальный отказ от зауми Поплавский связывает с христианскими началами творчества. Сохранилось письмо Поплавского И. Зданевичу (воодушевлявшему – как можно понять из письма – Поплавского на заумное творчество), где он прямо пишет об этом: «Вы меня обвиняете в том, что я выхожу “на большую дорогу человек”, но смеем ли мы, смеем ли мы оставаться там на горе на хрустальной дорожке? Вот будете Вы смеяться: “еще одного христианство погубило”. Да, я христианин, хотя Вам кажусь лишь подлецом, с позором покидающим “храбрый народец”. Да, я решил “сбавить тону”, сделать себя понятным... <...> ...я не хочу умереть в неизвестности, потому что *сатанинской* гордости этого я не приемлю, потому что я христианин (то есть чернь, по-нашему). <...> *Я проклинаю Вашу храбрость* »<sup>320</sup> .

Намного раньше Зданевича и Поплавского — в 1912 году — уехал из России С.Шаршун, ставший потом, в зарубежье, знаменитым художником и, кроме того, талантливым, известным зарубежному русскому читателю прозаиком и поэтом. В юности, занимаясь живописью в Москве, он сблизился с А.Крученых, М.Ларионовым, Н.Гончаровой. Оказавшись за границей — в Испании, потом во Франции — С.Шаршун активно включился в движение дадаистов, участвовал своими картинами в их выставках. В 1921 г. он опубликовал на русском языке поэму «Слепой мозг. Перевоз дада» и, кроме того, написанную на французском языке поэму «Foule immobile» («Неподвижная толпа») с собственными иллюстрациями в дадаистском духе. Идеи зауми С.Шаршун, видимо, воспринял еще в Москве — обратим внимание на круг его московских знакомых и на то, как стремительно он включился в деятельность дадаистов на Западе. Позднее обо всем этом С.Шаршун рассказал в воспоминаниях «Мое участие во французском дадаистическом движении»<sup>321</sup>.

Немаловажным фактором восприятия опыта русской поэтической зауми (и шире — русского футуризма) и взаимодействия с европейскими дадаистами была деятельность авангардистских литературных групп русского Парижа: «Палата поэтов» (1921– 1922), «Гатарапак» (1922—1923?) и «Через» (1923-1924). Участниками этих групп, каждая из которых во многом была продолжением предыдущей, был примерно один круг молодых эмигрантских поэтов: А Гингер, Б.Поплавский, Б.Божнев, Г.Евангулов, В. Парнах, М.Талов, С.Шаршун, М.Струве, В.Познер, такие поэты, как Д.Кнут, А.Юлиус, И.Рискин и др. Уже в 1921 г. один из вечеров «Палаты поэтов» (21 декабря) был посвящен творчеству С. Шаршуна и искусству дадаизма. Группа «Через» была создана по инициативе И. Зданевича и редактора авангардистского журнала «Удар» С. Ромова. Идея создания группы возникла 24 ноября 1922 г. на банкете, устроенном И.Зданевичем и С.Ромовым в честь приехавшего в Париж В.Маяковского, и была непосредственно связана с предстоящим возникновением «Лефа» (созданного, как и «Через», в январе 1923 г.), с которым «Через» должна была, по замыслу ее основателей, тесно взаимодействовать. Вообще одной из важных задач этой группы должно было стать взаимодействие со всеми силами русского и мирового авангарда — об этом говорило и ее название. По воспоминаниям одного из участников группы. А.Юлиуса, «название “Через” в представлении его организаторов должно было означать: Через все препятствия. Через всю Европу, Через границы, Через время и пространство. Через все и вся и прочее, и прочее, и прочее все в том же динамичном духе — вперед для осуществления миссии русского искусства»<sup>322</sup>.

---

<sup>320</sup> Там же. С. 94-95.

<sup>321</sup> Воздушные пути. Альманах 5. Нью-Йорк, 1967. С. 168-174.

<sup>322</sup> Юлиус А. Русский литературный Париж 20-х годов // Современник (Торонто). 1966. № 13. С. 88.

Правда, одно из заявленных «через» не осуществилось — не получилось сотрудничество ни с «Лефом», ни с другими литературными силами в Советском Союзе. Однако деятельность группы «Через» стала заметным фактором развития в зарубежье опыта русского авангарда, взаимодействия поэтов русского и французского авангарда. В вечерах группы не раз участвовали такие поэты, как Ф.Супо, С.Арно, П.Элюар, В.Гюидобро, П.Реверди, Ж.Рибмон-Дессень. Т.Тзара и др. Примечательными событиями в деятельности группы стали вечера, связанные, в частности, с искусством дадаизма и с традицией зауми. На вечере, посвященном поэту Б.Божневу (29 апреля 1923 г.), была представлена заумная пьеса Ильязда «Асел напрат». Шумную известность получил вечер «Бородатого сердца», устроенный группой «Через» в честь одного из лидеров французских дадаистов Т.Тзара 6 июля 1923 г. На вечере «планировалось совместное выступление русских и французских авангардистов. Из-за проблем в среде дадаистов вечер превратился в настоящее сражение...»<sup>323</sup>.

В связи с этим напомним еще раз, что и на родине русская поэтическая заумь развивалась в контакте с европейским дадаистическим движением — свидетельства этому я уже приводил.

Значит, если принять во внимание, какими именами и произведениями была представлена в обоих потоках своего развития поэзия русского авангарда в 1920-1930-е годы, если, думая о зарубежье, вспомнить о Б.Поплавском, И.Зданевиче, С. Шаршуне, о других поэтах, о деятельности авангардистских литературных групп русского зарубежья; если обратившись к России, задуматься об опыте старших футуристов, о судьбе «умной поэзии, об обэриутах (включая самого «правого» из них — Н.Заболоцкого), то картина вырисовывается достаточно определенная. При всех необходимых оговорках, при всем понимании сложности, многонаправленности поэтического развития есть основания говорить о том, что в ходе эволюции поэзии русского авангарда в 1920–1930-е годы, т.е. в постфутуристическую эпоху наряду с другими ее эстетическими устремлениями отчетливо обозначились два живучих и ярко представленных направления ее развития и в России, и в русском зарубежье: заумь и сюрреализм.

Два эти направления я выделяю несколько особо именно потому, что они присутствовали на обоих путях русской поэзии, создавая художественное пространство, где сближались или совпадали творческие позиции поэтов России и зарубежья. Вместе с тем, ясно, конечно, что общая картина эволюции поэзии авангарда в России была более многообразной, — и, соответственно, более широким было проникновение «бесов» русского авангарда в поэзию зарубежья.

Прежде всего, не стоит забывать о том, что важным моментом поэтического развития в России в 1920-1930-е годы было творчество старших мастеров русского авангарда: Хлебникова. Маяковского. Пастернака. И если в поэзии Маяковского и Пастернака в эти десятилетия явно обозначилось движение за пределы авангардистской поэтики, обращение к классической традиции (что, однако, проявлялось или в границах созданных ими ранее поэтических миров, или во взаимодействии с ними), то иная — посмертная — судьба была у Хлебникова, который умер в 1922 году, но произведения которого (среди них — немало не опубликованных прежде) в 1920-1930-е годы продолжали приходить к читателю.

Проблема влияния художественного опыта Хлебникова на дальнейшее поэтическое развитие, хлебниковской традиции в русской поэзии заслуживает особого разговора. Здесь шла уже речь о роли поэтических открытий Хлебникова в творчестве обэриутов (а эта тропка тянется, добавлю, оттуда, из 1920-1930-х годов к молодой поэзии 1980-1990-х). Стоит обратить внимание и на очевидность присутствия опыта Хлебникова в творческих поисках молодого поколения поэтов первой «волны» русской эмиграции. В воспоминаниях Э. Райса

---

<sup>323</sup> Гейро Р. Предисловие // Ильязд. Парижачьи. С. 19.

о Поплавском есть признание: «Многое мне тогда открывалось через него (т.е. через Поплавского. – А.Ч.). В частности, ставший мне насущно необходимым Хлебников, которого “парижская нота” в те годы клеймила и высмеивала как могла»<sup>324</sup>. Необходимость Хлебникова, его влияние чувствуется в произведениях эмигрантских поэтов «незамеченного поколения». Можно, например, вспомнить о друге Поплавского, талантливом поэте Александре Гингере. В его стихотворениях, особенно в ранних сборниках «Свора верных» (1922) и «Преданность» (1925) присутствие опыта Хлебникова несомненно. Оно дает знать о себе прежде всего в работе поэта над словом и строкой. Стихи Гингера часто раздражали читателей и критиков намеренным «косноязычием», неуклюжестью, тяжеловесностью поэтической речи, нетрадиционным синтаксисом — как в этих, например, строках:

Ведь разливы Пановой свирели  
Раздаются в рощах больше не,  
Города изрядно посерели,  
Отвратительно и во, и вне.

Это очевидное стремление к деформации привычного построения поэтической фразы («расшатывание синтаксиса», идущее во многом от Хлебникова), часто определяющее стиховой строй всего произведения, не принималось многими, поэта упрекали в «юродствовании», в «словесных вывертах», в «насилии над языком», в «нарочитой безграмотности»<sup>325</sup>. Все было, однако, серьезнее. Уходя от красоты, гладкости, создавая впечатление нарочитой «вымученности» стиха, выламывая фразу, своевольно поворачивая слово (здесь тоже был важен для него опыт Хлебникова). Гингер вдруг обнажал неожиданный и единственно верный для него оттенок смысла, создавая емкий и полный духовного простора образ: «Стихотворительное одержанье, / Язык богов, гармония комет! / Бессонный клич, сознательное ржанье / Моих разлук, моих плачевных смет...» С художественным опытом Хлебникова было, видимо, связано и пристрастие Гингера к архаизмам, к «державинскому» тону поэтической речи. В столкновении архаизмов с другим речевым полюсом — с прозаизмами — часто рождалась свойственная лишь Гингеру поэтическая интонация: «С тобой да будет Повелитель сил, / Прошений не приемлющий век. – / Дней словеса я оросил / Горохом из-под теплых век».

Присутствие опыта Хлебникова заметно и в творчестве жены А.Гингера Анны Присмановой. На фоне многих поэтов «парижской нота», ориентировавшихся на традиции акмеизма, неоклассицизма, стихотворения Присмановой резко выделялись нарочитой неуклюжестью образов, связанной с неизменным поиском новой, многозначного поэтического слова. Во внимании Присмановой — в дальнейшем одной из создателей группы поэтов-формистов — к слову, в ее стремлении максимально использовать его смысловые глубины, его звуковую фактуру (что отвращало ее от красот поэтической речи) чувствуется соприкосновение с поэтическим «почерком» Хлебникова. Об этом свойстве поэзии Присмановой точно сказал В.Вейдле: «Все, что ей дано высказать, она именно и хочет вложить в слово, слова у нее поэтому отяжелевшие, набухшие, совсем не нарядные, ... и любит она их за их узлы и бугры, а не за приятную стертость их поверхности»<sup>326</sup>. К опыту Хлебникова с его усложненной образностью, со смешением

---

<sup>324</sup> Райс Э. О Борисе Поплавском. С. 165.

<sup>325</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 162-163.

<sup>326</sup> Вейдле В. А.Присманова. Тень и Тело // Современные записки. 1937. № 63. С. 408.

смысловых ракурсов слова, с ослаблением логических связей в немалой степени восходит устремленность Присмановой к усложнению поэтического образа. Порою даже бросаются в глаза неожиданные совпадения, «пересечения» образов в произведениях двух поэтов. В стихотворении Хлебникова «А я...» возникает «лебедь, усталый устами». У Присмановой же в стихотворении «Лебедь» мы видим столь же неожиданный образ: «Неузнаваем лебедь на воде — / он как Бетховен поднимает ухо».

Надо сказать и о том, что участие эстетического опыта Хлебникова, с его неизменной устремленностью к национальным основам культуры, в развитии поэзии русского зарубежья в 1920—1930-е годы было необычайно важно. В своих воспоминаниях, обращенных к началу века, Артур Лурье заметил: «... в то время Хлебников был тем щитом, которым бешеные мальчишки от искусства отгораживались от Запада, от западной механичности и эволюционизма»<sup>327</sup>. И если потом, в условиях эмиграции, для поэтов старшего поколения Пушкин был тем именем, которое означало их ненарушаемую связь с национальной культурной традицией, которым можно было «перекликаться в надвигающемся мраке», — то для целого ряда поэтов следующего поколения первой «волны», становление которых проходило в окружении чужой культурной стихии, в обращенности к открытиям авангарда, имя и опыт Хлебникова были одним из залогов сохранения национальных основ творчества.

В размышлениях о воздействии опыта старших мастеров русского авангарда на поэзию зарубежья трудно обойти стоящую несколько особняком фигуру Б. Пастернака. Поэзия его оказала заметное влияние на творческие поиски пражской группы поэтов («Скит поэтов»). Пражских поэтов (А.Головину, Э.Чегринцеву, других) вдохновляло живущее в поэзии Пастернака острое — и часто радостное — чувство единства души и мира, взаимосвязанности, взаимопроникновения всего сущего в мире, — что в поэтическом космосе Пастернака в те годы воплощалось прежде всего силою метафоры, которая была посредником между сиюминутным и вечным, которая слиянием вещей, явлений, временных и пространственных пределов указывала на бесконечность мира и бездонность души человеческой. Присутствие опыта Пастернака косвенно сказалось и во внимании молодых пражских поэтов к форме поэтического выражения, в работе над словом, в поисках выразительного, емкого и нового поэтического образа — это было принципиальной позицией в их творческом споре с поэтами «парижской ноты». Влияние поэтики Пастернака очевидно, скажем, в стихотворениях Э.Чегринцевой — в этих, например, строках:

Город терялся, кружился и плыл,  
гребни тумана смывали костелы.  
Я возникала, мой зов был уныл,  
тело мое становилось тяжелым.  
Я возникала, росла и ждала,  
я обольщалась печально и сладко...  
Дни уходили сквозь сны и дела,  
чередовались и клали закладку.

(«Город терялся, кружился и плыл...»)

Опыт Пастернака дает знать о себе и в стихотворениях А.Головиной:

Феврали, с тобою на пари,

---

<sup>327</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. С. 147.



Что нынче светлое случится, —  
Душа устроилась внутри,  
Как возвратившаяся птица.

(«Февраль, с тобою на пари...»)

Кстати, вспоминая о роли Пастернака в творческой судьбе Поплавского (об их встрече в Берлине шла уже речь), замечу, что отдельные приметы обращения поэта русского Парижа к поэтическому миру Пастернака — при всей отдаленности его от мира Поплавского, — вплоть до сближения конкретных образов, интонаций, встречаются порою в стихотворениях Поплавского.

Конечно, картина эволюции поэзии авангарда в России была богаче и многообразнее, чем в зарубежье. Здесь были и «Леф» с его теорией «литературы факта», идеей социального заказа; и конструктивисты с их «локальной семантикой» и техницизмом. Эти направления поэтического развития не могли бы, конечно, возникнуть в зарубежье. Они были естественным порождением литературного процесса в советской России 1920—1930-х годов, их эстетические идеи (призывы к «производственному искусству», движение к факту, к документу, к деловой речи) были, в конечном счете, устремлены к созданию нового искусства, деятельно участвующего в строительстве нового мира.

Если же мы признаем, что наиболее значительным из наследников русского футуризма — имеющим свою философию, свою, рождающуюся на этой философской почве, эстетическую систему, развернуто представленную и в теоретических работах, и в литературной практике — было ОБЭРИУ, то не забудем и о том, что в своем следовании поэтике бессмыслицы обэриуты пошли дальше, нежели их предшественники на этом пути — тифлисцы (и, тем более, чем обращенные к опыту авангарда поэты русского зарубежья).

Действительно, если в стихотворениях А.Введенского середины 1920-х годов эффект бессмыслицы достигался (как и у тифлисцев, и у европейских дадаистов) нарушением семантических связей между словами во фразе («трещотками брели музеи» или «обедают псалмы по-шведски»), то в начале 1930-х в его произведениях открывается нечто новое — утверждение бессмыслицы как философской, духовной основы поэтического мира, открывающей путь к постижению некоего высшего смысла. Вот в стихотворении «Гость на коне» (1931-1934) возникает апокалиптический образ «гостя», выписанный по законам абсурдистской поэтики «Человек из человека / наклоняется ко мне, / на меня глядит как эхо, / он с медалью на спине. / Он обратного рукою / доказал мне — над рекою / рыба бегала во мгле, / отражаясь как в стекле». А дальше, услышав храп коня, принесшего ночного гостя (в сцене появления которого, в ритмике и лексике строк, предшествующих процитированным, угадывается скрытая и, конечно, не случайная реминисценция из «Ворона» Э.По), герой стихотворения вдруг видит распахнувшийся перед ним мир «привычных», т е существующих в рамках традиционного сознания, вещей и понятий — он приходит «на собрание мировое / насекомых и наук, / гор и леса, / скал и беса, / птиц и ночи, / слов и дня». И становится ясно, что оказавшийся председателем на этом собрании конь, на котором примчался ночной гость, — это и есть воплощенное традиционное сознание: «...я увидел край коня. / Конь был гладок, / без загадок, / прост и ясен как ручей». Герой признается, как он рад этой встрече и этому открытию ««простого и ясного» мира — но сразу же вслед за этим признанием в стихотворении возникает неизбежная у Введенского фигура Бога. Герой вдруг понимает, что совершил грех — грех падения в обыденное сознание, и Бог (в наказание) лишил его внутреннего зрения, позволяющего заглянуть за обветшавшие привычные смыслы. И вот перед ним опять разворачивается картина мира, — но теперь он ясно видит, что истинная, внутренняя, сверхсмысловая суть всех вещей в этом мире скрыта от него за непроницаемой «простой и ясной» оболочкой:

Ко мне вернулся день вчерашний.  
В кипятке  
была зима,  
в ручейке  
была тюрьма.  
был в цветке  
болезней сбор,  
был в жуке  
ненужный спор.  
Ни в чем я не увидел смысла.  
Бог Ты может быть отсутствуешь?  
Несчастье.

Обратим внимание на последние три строки этого отрывка — за непроницаемостью и мнимостью обыденных смыслов герой не видит смысла главного, истинного, высшего, разгадка которого сокрыта лишь в Боге (потому и вопрошает он с таким отчаянием Бога, убедившись в духовной своей слепоте). И вот, как ответ на отчаянный призыв и на раскаянье, внутреннее зрение возвращается к герою, — но обратим внимание, каким образом оно к нему приходит вновь. Герой произносит магическую фразу — *бессмыслицу* — и происходит волшебство прозревания, обыденный мир отступает, а ночной гость обнаруживает за человеческой личиной свою бесовскую природу:

я сказал смешную фразу —  
чудо любит пятки греть.  
Свет возник,  
слова возникли,  
мир поник,  
орлы притихли.  
Человек стал бес  
и покуда  
будто чудо  
через час исчез.

Стало быть, за привычными смыслами поэт прозревает смысл высший, разгадку которого знает лишь Бог, — да истинный художник может угадать его волшебной силой внутреннего зрения. И ключ к этой разгадке для поэта — «звезда бессмыслицы», сиянием своим преобразующая мир, обнажающая истинную суть вещей. М.Мейлах, точно обозначивший направленность эволюции этой стороны поэтического мира Введенского: от бессмыслицы «как нарушения привычных семантических связей» — к ней же как «способу фиксации более глубокого и точного смысла»<sup>328</sup>, приводит выразительный пример естественности для Введенского этого поиска более точного, нежели привычный, смысла вещей и понятий. В письме Хармсу и» курской ссылки поэт пишет: «Получил твое умное, в том смысле, что глупое, письмо. Потом вот еще какой ты неграмотный — разве слово “непременно” пишется так, как ты его пишешь? Ты его пишешь так: “вчера я гулял”, — ну что в этом общего со словом “непременно”. Слово “непременно” пишется так: однажды;

---

<sup>328</sup> Мейлах М. «Что такое есть Потец?» // Введенский А. Поли. собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 11-12.

потом семерка, потом река...»<sup>329</sup>.

Это же движение от бессмыслицы, посягающей на семантические связи между словами, к новому уровню постижения мира — к бессмыслице как способу открытия высшего смысла по ту сторону привычного сознания свойственно и поэзии Хармса. Если в 1926 году он пишет по законам смысловой зауми «Случай на железной дороге» («Как-то бабушка махнула...» и т.д.), то уже в 1930 году появляется его «Мечь» — произведение, во многом родственное «Гостю на коне» Введенского. Сюжет этой поэмы в диалогах (где действуют Бог, апостолы, писатели, Фауст и Маргарита) во многом построен на противостоянии писателей и Фауста. Здесь нет необходимости подробно анализировать «Мечь» Хармса — детальный и весьма интересный анализ поэмы осуществлен в работе Ж.-Ф.Жаккара<sup>330</sup>. Замечу лишь, что противостояние писателей и Фауста оборачивается здесь противостоянием привычных смыслов (приверженцем которых предстает здесь Фауст) и бессмыслицы (к которой обращаются писатели в своей борьбе со смыслами). В результате Фауст терпит поражение, бессмыслица торжествует. Причем конфликт этот принимает в поэме облик столкновения обыденного (логического, линейного) сознания и сознания творческого. Фауст хвалит стихи писателей, на что они отвечают ему: «Ах, бросьте. / Это слов бессмысленные кучи». Затем следует монолог Фауста, где он возражает писателям, отрицающим присутствие смысла в «бессмысленных кучах» написанных ими слов (т.е. в своих стихотворениях), замечая, что здесь «смыслов бродят сонные стада». Более того, он отождествляет смыслы с огнем, пожирающим слова, противопоставляя эту огненную стихию стихии воды — символа текучести (в системе миропонимания Хармса «текучая» мысль есть мысль творческая)<sup>331</sup>: «Слова сложились, как дрова. / В них смыслы ходят, как огонь». Наконец, в его монологе возникает образ, откровенно перекликающийся с «Гостем на коне» Введенского: цитируя одно из стихотворений, он замечает: «Это смыслов конь». Писатели же, отстаивая освобожденность написанных ими слов от смыслов, рассказывают, как они создавали стихотворения — и само это описание, где речь начинается с осмысленных слов, затем уходит в сферу зауми, а завершается опять осмысленным словом, становится демонстрацией «текучести» поэтической мысли:

мы писали сочиняли  
рифмовали кормовали  
пермадули гармадели  
фонфари погигири  
магафори и трясли.

Обратим внимание на семантику осмысленных слов, обрамляющих поток зауми — очевидно, что здесь речь идет не просто о «текучей» мысли, но о «битве со смыслами»<sup>332</sup>. В итоге писатели торжествуют над Фаустом, который и раньше, низвергнутый в ад, признается в тщетности попыток познать мир обыденный сознанием: «я пропал / среди наук / я комар / а ты паук». Окончательное же поражение Фауста наступает в конце поэмы, когда он, как бы признавая мнимость привычных смыслов, прощальные свои слова, обращенные к писателям,

---

<sup>329</sup> Там же. С. 12.

<sup>330</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 50-55.

<sup>331</sup> Там же. С. 49-55.

<sup>332</sup> Там же. С. 55.

говорит на зауми.

Обратим внимание и на другое: если в «Госте на коне» Введенского «конь смыслов» несет на себе беса, то в «Мести» Хармса его, этого «коня смыслов», узнает жертва беса, низвергнутый в ад пленник привычных смыслов. С другой стороны, в поэме Хармса речь персонажей, воплощающих небесную силу (Бог, апостолы), находится по ту сторону смысла — частично (апостолы) или полностью (Бог). Стало быть, как и у Введенского, в поэзии Хармса утверждается существование высшего смысла, находящегося вне мертвых оболочек привычного сознания. И если у обоих поэтов объяснение этого высшего, истинного смысла восходит к идее Бога, то привычные смыслы в их произведениях несут в себе знак греховности, демоническое начало. Так за идеей бессмыслицы и у Введенского, и у Хармса открывается мистическая глубина, за устремленностью к слову, очищенному от шелухи обыденного смысла, угадываются поиски Бога. Присутствие этой духовной основы творчества дает знать о себе во многих стихотворениях двух поэтов: в «Суд ушел» и «Кругом возможно Бог» Введенского, в «Хню», в «Молитве перед собой», в молитвенно звучащем стихотворении «Вечерняя песнь к имени моему существующей» Хармса.

\* \* \*

Итак, можно заключить, что в 1920-1930-е годы поэзия русского авангарда, наследуя открытия футуристов, развивалась на обоих путях разделенной литературы — и в России, и в зарубежье. Направления эволюции поэзии авангарда порою, как мы видели, на обоих путях поэтического развития были сходными (или почти совпадали), порою резко расходились. Очевидным (хотя и далеко не доминирующим) фактором развития поэзии зарубежья в 1920–1930-е годы было влияние эстетического опыта Хлебникова, Пастернака; вспомним, кроме того, и слова А.Бема о воздействии опыта Маяковского, имажинизма Есенина. Общими направлениями эволюции поэзии авангарда для обоих потоков литературы были заумь и сюрреализм. Вместе с тем, возникшие в России литературные авангардистские группировки с четко выраженной социальной ориентацией и соответствующей эстетической программой («Лэф», конструктивисты) не имели ни близких, ни далеких аналогов в зарубежье. Не было в поэзии зарубежья и того утверждения бессмыслицы как духовной основы поэтического мира, которое ярко дало знать о себе в творчестве обэриутов в 1930-е годы.

За этими сближениями и расхождениями двух потоков поэтического развития в 1920-1930-е годы открывается, между тем, более сложная картина соотношения путей русской поэзии в России и зарубежье. Мы только что говорили, например, что поэзия авангарда в России была в межвоенные десятилетия богаче и многообразнее зарубежной русской поэзии. Размышления наши, однако, усложнятся, если взглянуть на эти тенденции поэтического развития в более широкой исторической перспективе. Вспомним, что в 1930-е годы в советской литературе происходит ликвидация авангардистских литературных групп. В то же время, обращаясь к поэзии зарубежья, можно заметить, что опыт Хлебникова, Пастернака, обэриутов прорастает там и в следующие десятилетия, напоминая о себе в стихотворениях Ю.Одарченко, в творчестве группы формистов, в поэтических экспериментах позднего И.Чиннова, в «маньеризме» Ю.Иваска

Более того, обращаясь к конкретным тенденциям поэтического развития в России и зарубежье, мы замечаем, что картина их совпадений или несовпадений, сближений и расхождений оказывается достаточно сложной, не вмещающейся в однозначную характеристику. Да, эстетический поиск обэриутов, не ограничившихся, как мы видели, возможностями зауми и сюрреализма, был гораздо радикальнее того, что возникало в поэзии авангарда в зарубежье в те же десятилетия. Но не забудем и о том, что в духовных своих устремлениях обэриуты во многом (выделяясь в этом отношении среди советских поэтов своего поколения) сближались с поэтами зарубежья, что в их поэтическом мире неизменно ощущается присутствие Бога, что пронизывающее их поэзию чувство трагизма бытия носит

в основном (как и у поэтов зарубежья) не социальный, а экзистенциальный характер. Только учитывая все это, можно в полной мере оценить место обэриутов в соотношении двух потоков русской поэзии в 1920-1930-е годы.

Точно так же, говоря о существовании сюрреализма на обоих путях поэзии, стоит вспомнить и о том, что сюрреализм этот был во многом разный — мы видели это, сопоставляя стихотворения Б.Поплавского и Н.Заболоцкого.

Разговор о сюрреализме в русской поэзии высвечивает и еще одну проблему, которая должна быть названа. Обращаясь к истории нашей поэзии, мы видим, как зерна сюрреалистической эстетики вызревали уже на поле русского футуризма. Мы знаем, как важны были принципы сюрреализма в творчестве Б.Поплавского, Т.Чурилина, Н.Заболоцкого, как элементы сюрреалистического письма участвовали в создании поэтических миров Хлебникова, Маяковского, Введенского, Хармса. Да, сюрреализм в русской поэзии XX века (в том числе и в 1920-1930-е годы) был одной из «боковых» линий ее развития, — но он внес в нее свои краски и образы, он расширил ее возможности проникновения в затаенные уголки сознания, он ярко проявился в творчестве целого ряда крупнейших наших поэтов. Далее — сюрреализм в русской поэзии, действительно, никогда не существовал как организованная литературная группа. Но он отчетливо заявил о себе как об одной из наиболее устойчивых тенденций в развитии поэзии русского авангарда, он имел — при несомненном значении взаимодействия с западной традицией — и свои национальные истоки, предшественников — от Гоголя до Маяковского; он принес в мир европейского сюрреализма свой голос и свою духовную глубину. Все это побуждает прийти к выводу о том, что понятие «русский сюрреализм» имеет право на существование — разумеется, при широком понимании этого термина, не ограниченном представлениями об определенной группе или организованном движении. Осознавая же, как взаимодействовали художественные миры В.Хлебникова, Н.Заболоцкого, Д.Хармса — и К.Малевича, П.Филонова; или Б.Поплавского — и А.Минчина, Х.Сутина, М.Шагала, мы можем говорить и о культуре русского сюрреализма.

Как видим, «бесы» русского авангарда оказались и вездесущими, и достаточно живучими. Они проникли (гораздо раньше разгрома авангардистских групп в России) в поэзию зарубежья — проникли так естественно, что даже Ходасевич, предостерегавший в свое время от их проникновения, с явным сочувствием отзывался, скажем, о поэзии Поплавского. Мало того, они время от времени проникали, как мы помним, и в поэзию самого Ходасевича. Они проложили свои пути и в дальнейшее развитие зарубежной русской поэзии. В России же они, громко заявив о себе в 1920-е годы, оказались в силах выживать и продолжать свое действие в условиях жесточайшего диктата 1930-х. Замолчали они лишь в самом конце предвоенного десятилетия — чтобы заговорить вновь уже в наше время, в 1970-1990-е годы.

## ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

С. Карлинский, к работам которого мы не раз уже обращались, заметил, сопоставляя творчество Б.Поплавского и Н.Заболоцкого: «Яркое и уникальное раннее творчество этих двух поэтов свидетельствует и еще об одном: разделение русской литературы на советскую и эмигрантскую оказывается порою чистой условностью. Вечной же истиной остается разделение поэзии на хорошую и посредственную»<sup>333</sup>.

Знакомство с произведениями, созданными в 1920-1930-е годы поэтами России и зарубежья, сопоставление их снова и снова убеждает нас как в существовании этой вечной

---

<sup>333</sup> Kariinsky S. Surrealism in... P. 617.

истины, так и в ее недостаточности. На каждом из двух путей своего развития в эти десятилетия русская поэзия, как мы видели, открывает перед нами как родовые свои черты, объединяющие оба потока поэтического развития в целостный организм с единой родословной, так и черты своеобразия каждого из этих потоков. И Поплавский, и Заболоцкий, действительно, замечательные русские поэты, и в их произведениях 1920—1930-х годов есть немало родственного. Но есть ведь закономерность и в том, что сюрреалистическая фантазия, одухотворяющая их поэтические миры, развивается чаще всего в разных направлениях: не выходя за пределы «стеклянного дома» (души человеческой) — и вовне, в «пространство бытия», к «становьям народов». Это, видимо, и есть один из многих случаев, когда родственные поэтические явления, не оставляя сомнений в их принадлежности к единой литературе, обнаруживают и черты, отличающие их друг от друга, когда понятия «советский» и «эмигрантский» наполняются конкретным эстетическим содержанием. Более того, принадлежность к разным литературным процессам, развивающимся в пределах одной литературы (с единой «корневой системой», с единой исторической, культурной памятью, с общими для обоих потоков традициями), нередко оборачивалась противостоянием творческих, духовных позиций: вспомним Ходасевича и Мандельштама середины 1920-х годов, вспомним Б.Поплавского и Э. Багрицкого — примеры можно продолжать.

И все же различия или противостояние творческих, духовных устремлений, проявляющиеся и в структуре произведений, и в направленности эволюции поэтического творчества, происходили в пределах единой литературы. Да, поэтов России и зарубежья разделяло многое: разный социальный, жизненный опыт, разная духовная, нравственная атмосфера, питающая творчество, часто — разные мировоззренческие его основания, да и просто — разные исторические обстоятельства, в которых находились поэты *здесь* и *там*. Но при всем этом — мы открываем книги, например, Ходасевича и Мандельштама, и видим, что, прежде всего перед нами художники, рожденные одной национальной культурой, вырастающие на одних поэтических традициях, что как бы ни были противоположны их творческие устремления в 1920-е годы, в их произведениях оживает опыт одних и тех же великих предшественников. Нередко мы видели, как, при всех различиях, эта принадлежность к единой литературе, причастность к одной — пусть и пережитой по-разному — исторической трагедии дают знать о себе в близости, а порой и общности внеэстетической, содержательной сферы творчества (вспомним фигуру скорбящего Орфея, возникающую на обоих берегах русской поэзии, вспомним эсхатологические мотивы и отчаянные поиски Бога в произведениях Поплавского и обэриутов). И вот когда мы осознаем, что художественные миры, возникающие на обоих путях поэтического развития, существуют в одной «звездной» системе, в одном, пусть и противоречивом, но внутренне целостном духовном пространстве русской поэзии, — тогда все различия и противостояния внутри этой целостности воспринимаются несколько иначе.

В связи с этим стоит вернуться к работам авторов, одними из первых обратившихся к проблеме соотношения двух потоков русской литературы после 1917 года. Я имею в виду упоминавшуюся уже работу Ф. Больдта, Д. Сегала и Л. Флейшмана «Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века» и связанный с нею доклад Л. Флейшмана на женевском симпозиуме 1978 года. Ценность этих работ очевидна, об этом я уже писал, — обращая, в частности, внимание на принципиально важную мысль в докладе Л.Флейшмана о необходимости «построения интегральной картины новой русской литературы, составные части которой могут быть представлены в динамических отношениях системного взаимодействия...» При этом Л.Флейшман, определяя принципы взаимоотношения двух потоков литературы, творил о «системных отношениях метропольной и эмигрантской подсистем и их взаимодействии».

Полностью разделяя идею построения интегральной картины русской литературы послеоктябрьских десятилетий, хотел бы, однако, обратить внимание и на то, что, предлагая свою «формулу» целостности разделенной русской литературы 1920-1930-х годов — одна

литература и два литературных процесса, — я не случайно обратился к иному понятийному ряду, нежели тот, который принят Л.Флейшманом: система и две подсистемы. Думаю, что разница здесь не просто терминологическая, что, уходя от понятий «система» и «подсистема» к более традиционным и гораздо более объемным понятиям «литература» и «литературный процесс», мы уходим от арифметики к алгебре, от линейной логики в осмыслении процессов соотношения двух потоков русской литературы в 1920-1930-е годы — к представлению о сложном, многослойном, подчас противоречивом характере этого соотношения.

Об этом стоит сказать потому, что исходная позиция, принятая Л.Флейшманом, говорившим в Женеве о «системных отношениях» двух «подсистем», при всей плодотворности заложенной в ней основной идеи — идеи целостности литературы, — дала о себе знать и в его докладе, и в работе, написанной в соавторстве с Ф.Большдтом и Д.Сегалом. Проявилось это в определенной схематизации представлений о соотношении двух потоков русской литературы в 1920-1930-е годы — в схематизации, ведущей, в конечном счете, к упрощению, а порой и искажению действительной картины этого соотношения. В работе Ф.Большдта, Д.Сегала и Л.Флейшмана говорится, например, об «акцентировке разрыва с классической традицией» в советской России в 1920-е годы, «в силу чего в метропольной литературе возникает питательная среда для превалирования радикальных поэтических групп», — и об утверждающейся тогда же в литературе зарубежья «принципиальной установке... на традицию», имеющей «дополнительный (негативный) оттенок размежевания с радикальными литературными течениями 1910-х годов». О 1930-х годах эти авторы пишут следующее: «Победа антиавангардистских течений в литературной политике метрополии сопровождается характерными процессами в эмиграции <...>: здесь конституируются новые авангардистские явления (сюрреализм — Б. Поплавский, дадаизм — С. Шаршун), не представленные в СССР»<sup>334</sup>. Иными словами, в соответствии с предлагаемой схемой характер соотношения двух потоков русской литературы в 1920–1930-е годы строится по принципу отталкивания: акцентировка одних эстетических, духовных приоритетов *здесь* неизбежно ведет к утверждению противоположных приоритетов *там* — и к возникновению соответствующих литературных явлений.

О том же еще определеннее говорил Л.Флейшман и в Женеве: «Ясно, что и антиэксперименталистские установки конца 20-х годов (в зарубежной русской литературе.— А.Ч ) — такой же ответ на прокламирование “изобретения” в метропольной литературной жизни, как культивирование эксперименталистского культурного наследия в эмиграции — реакция на фиксацию литературных норм “реализма” в советской литературе 30-50-х годов»<sup>335</sup>.

В истоке этого взгляда на пути и побудительные силы развития разделенной литературы как целостности в 1920-1930-е годы (и, как видим, за пределами этого периода) как раз и оказывается утверждаемое Л.Флейшманом представление о соотношении двух потоков русской литературы как о «системных отношениях» двух «подсистем». Суть этих «системных отношений» недвусмысленно определена Л.Флейшманом в том же докладе, где он прямо говорит о «факте распада системы на противопоставленные подсистемы»<sup>336</sup>. Сама же «система» в рамках этой концепции оказывается, таким образом, не диахронической глубиной, какой является *литература*, питающая своим историческим, духовным,

---

<sup>334</sup> Большдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л. Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. С. 79-80.

<sup>335</sup> Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции // Одна или две русских литературы? С. 66.

<sup>336</sup> Там же. С. 65.

эстетическим опытом оба потока литературного развития, а лишь арифметическим соединением двух «противопоставленных подсистем». И вот если смотреть на эти «противопоставленные подсистемы» как на «составные части» распадающейся «системы», то во взаимодействии этих «составных частей», действительно, на первый план выступают отличительные признаки каждой из них. Итогом такой плоскостной интерпретации взаимодействия двух потоков русской литературы становится вполне стройная и изящная схема соотношения тенденций литературного развития в каждой из «подсистем»: «Релевантными представляются точки несовпадения и попеременного доминирования, ступенчатой смены доминирующих конструктивных принципов в обеих подсистемах»<sup>337</sup>.

Между тем реальный опыт поэтического развития свидетельствует о другом. Обратимся к фактам, затронутым в упомянутых работах. Во-первых, в 1920-е годы, когда в России слышнее стали голоса радикальных литературных групп, когда происходила радикализация эстетических позиций у ряда поэтов, никакой угрозы «превалирования радикальных поэтических групп» все же не было, как не было в пределах всей литературы, развивавшейся здесь, и «акцентировки разрыва с классической традицией». Мы видели, что даже в 1920-е годы ориентация на традицию, на смысловую основу образа, на классический русский стих оставалась в России ведущим фактором поэтического развития — т.е. тем, что Л.Флейшман называет «доминирующим конструктивным принципом». Более того — обращаясь к поэтическим путям Ахматовой и Есенина в эти годы, учитывая и то, что было создано в пределах традиции в 1920-1930-е годы О.Мандельштамом, имея в виду и направление эволюции творчества Маяковского и Пастернака в это время, располагая многими другими примерами, которые уже приводились, можно утверждать, что наивысшего взлета на пути развития традиции в 1920-1930-е годы русская поэзия достигла именно в России.

Кроме того, не забудем и о том, что в 1920-е годы, когда в России активизировались радикальные литературные группы» были они и в зарубежье («Палата поэтов», «Гатарapak», «Через»). Более того, в самом начале 1920-х годов в поэзии зарубежья существовала тенденция развития, противоположная тому, о чем говорится в процитированной работе трех авторов. Вот, например, что об этом писал Г.Адамович: «В первое время эмиграции была смесь парижских эксцентрических утонченностей с увлечением дубоватым отечественным футуризмом, уже кончавшимся в Москве»<sup>338</sup>. Практически то же самое, только с большей непримиримостью к «эмигрантскому незрелому футуризму» констатировал и его литературный оппонент В. Ходасевич<sup>339</sup>. Конечно, доминантой литературного развития в зарубежье была ориентация на традицию, — однако, эстетическое пространство поэзии русского зарубежья было достаточно многообразным, не ограничиваясь лишь доминирующей линией развития. Вспомним в связи с этим, что помимо парижской поэзии, был и пражский «Скит поэтов», ориентирующийся во многом на опыт русского авангарда.

Что же касается 1930-х годов, то сюрреализм Поплавского и дадаизм Шаршуна не могли возникнуть как реакция на «победу антиавангардистских течений» в СССР в начале 1930-х годов уже потому, что возникли раньше: сюрреализм Поплавского — в 1920-е годы, дадаизм Шаршуна — в 1910-е. Кроме того, заметим, что, вопреки предлагаемой схеме, сюрреализм и дадаизм (в его русском варианте — т.е. поэтическая заумь) в России были, причем заумь по времени своего возникновения опередила европейский дадаизм. Вспоминая еще раз запись, где Хлебников называет европейских дадаистов «нашими учениками», обратим внимание на неслучайность этого определения. Русская заумь, совпадая многими

---

<sup>337</sup> Там же. С. 65.

<sup>338</sup> Адамович Г. Парижские впечатления // Последние новости. 1934. 12 апреля.

<sup>339</sup> Ходасевич В. Летучие листы. По поводу «Перекрестка» // Возрождение. 1930. 10 июля.



своими параметрами с европейским дадаизмом, возникла раньше (дадаизм, как известно, был провозглашен в 1916 г. в Цюрихе). Н.Харджиев, обращаясь к пьесе А.Крученых «Победа над солнцем» (1913), справедливо говорил о том, что «в качестве автора “Победы над солнцем” Крученых может быть назван "первым дадаистом”, на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе»<sup>340</sup>. Этот опыт, как мы видели, имел продолжение и развитие в послеоктябрьские десятилетия. Сюрреализм же, хотя и не был представлен в России организованной группой, имел в русской литературе свои национальные истоки, ярко проявился в творчестве целого ряда русских поэтов и прозаиков уже в 1910-е годы, и эта боковая линия литературного развития продолжалась и в 1920-1930-е годы — мы это видели на примере творчества Н.Заболоцкого, А.Введенского, Д.Хармса. Говоря о «победе антиавангардистских течений» в начале 1930-х годов, не забудем и о том, что А. Введенский и Д.Хармс до конца 30-х эволюционировали в пределах своей эстетики. Необходимо, стало быть, учитывать разницу между «литературной политикой метрополии» и реальностью литературного процесса, не укладывающегося в рамки этой политики.

Значит, если видеть «интегральную картину новой русской литературы» не как механическую сумму двух «противопоставленных подсистем», а как сосуществование и взаимодействие имеющих одну корневую основу двух литературных процессов во всей их объемности, — то картина литературного развития 1920-1930-х годов оказывается гораздо сложнее схемы, построенной на пресловутой концепции отталкивания. Тогда то и дело рушатся выстроенные согласно этой схеме ступени «попеременного доминирования» ведущих тенденций развития на двух берегах русской литературы; весьма значимыми оказываются не просто периферийные «случаи синхронного совпадения, цитации или стилистической переключки», признаваемые Л.Флейшманом <sup>341</sup>, а параллельное утверждение в России и в зарубежье одной и той же лидирующей тенденции (обращение к традиции), существование и здесь, и там одних и тех же маргинальных линий развития (например, сюрреализм и заумь). Безусловно, весьма важными и даже знаковыми остаются и черты, определяющие своеобразие каждого из двух потоков русской поэзии — такие, скажем, как активизация авангардистских поэтических групп, радикализация эстетических поисков в творчестве поэтов, не связанных прежде с авангардом (Мандельштам, Кузмин) в России в 1920-е годы; постепенное затухание (а говоря о причинах — и задавливание) авангардистского эксперимента в России 1930-х годов на фоне продолжающегося его развития в зарубежье (никак, разумеется, не доминирующего и не ставшего тенденцией) и т.д. Те же черты родства, своеобразия, а нередко и противостояния мы видим и в содержательной сфере поэтического творчества в России и в зарубежье. Не забудем и о том, что момент отталкивания, противостояния был принципиально важен для многих участников литературного развития тех лет, прежде всего в зарубежье (это мы видели во многих уже приведенных высказываниях эмигрантских поэтов и критиков), был одним из вполне реальных стимулов их творчества. Сегодня же, оглядываясь назад и осознавая объективный смысл и итог взаимодействия двух потоков русской литературы в 1920—1930-е годы, мы видим и родовые черты, определяющие принадлежность обоих потоков к одной литературе, и черты своеобразия каждого из них — своеобразия, за которым часто открывается трагедия рассечения национальной литературы. Все это позволяет говорить о том, что в основе соотношения двух потоков русской поэзии (и шире – литературы) в 1920-1930-е годы лежал не принцип отталкивания, а *компенсации*, взаимодополняемости, обеспечивающий полноту и многообразие художественных поисков в пределах разделенной, но внутренне целостной русской литературы.

---

<sup>340</sup> Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 302.

<sup>341</sup> Флейшман Л. Несколько замечаний к проблеме литературы русской эмиграции. С. 65.

Компенсационный характер соотношения двух потоков поэтического развития проявлялся не только в обращении поэтов России и зарубежья к опыту классической традиции или авангарда (о чем шла у нас речь), — он, собственно, и определяет суть всех творческих и духовных поисков русских поэтов там и здесь, оказывается в основании их внутреннего диалога. Рассеченная поэзия сумела выразить сложный, противоречивый духовный опыт рассеченной нации. И когда *здесь* утверждалось радостное чувство слияния души с миром, чувство «утра революции» (в «Сестре моей — жизни» Б.Пастернака), *там* возникал «Слепой» В. Ходасевича с его горькой убежденностью в полном и непоправимом отчуждении души от мира. Когда *здесь* в целом ряде произведений торжествовала, говоря словами Поплавского, «антихристианская мораль», обесценивающая, в конечном счете, личность, душу человеческую — *там* среди духовных оснований творчества незыблемы были понятия личности и веры. В этом была не только историческая неизбежность или некая высшая справедливость, — в этом была необходимая полнота духовного, нравственного, исторического опыта нации, воплощенного поэзией. Расколота лира русского Орфея продолжала петь, и в этой песне соединялись, дополняя друг друга, голоса с обоих берегов единой поэтической реки.

Эта точка отсчета важна и при обращении к проблеме свободы творчества на каждом из путей русской поэзии — проблеме, которая возникала в начале нашего разговора и затаенно присутствовала на всем его протяжении, бросая трагическую тень на судьбы Мандельштама, Заболоцкого, обэриутов, других поэтов, живших в России, и говоря, прежде всего, о высоком достоинстве русской поэзии, сумевшей — в лучших своих проявлениях — отстоять свободу духа в условиях диктата. Спор об этой проблеме, о преимуществе в этом отношении одного пути русской поэзии над другим, продолжает тлеть и до сих пор, поэтому возможных своих оппонентов в этом вопросе я отсылаю к В.Вейdle, к честным и точным словам, сказанным им в статье «Умерла Ахматова»: «Знаем, что не осудила. Знаем еще тверже: и нам благодарить ее надо за то, что она осталась там» <sup>342</sup>.

Завершая разговор о русской поэзии 1920–1930-х годов, о ее сложной, противоречивой, но сбереженной, выжившей в тяжелейших исторических испытаниях целостности, стоит обозначить — хотя бы пунктиром — возможные дальнейшие пути изучения этой проблемы, назвать некоторые из вопросов, ждущих своего решения.

Работа, под которой я подвожу сейчас черту, является, в сущности, первым монографическим исследованием, в котором практическое рассмотрение поэзии 1920-1930-х годов последовательно осуществляется в соотношении двух потоков поэтического развития — в России и в зарубежье. Напоминаю об этом лишь потому, что с этим связан и выбор методологии работы, неизбежно носящей проблемный характер. В дальнейшем же принципиально важным направлением в изучении этой проблематики представляется фронтальное историко-литературное описание развития русской поэзии 1920-1930-х годов как целостности, в соотношении художественного опыта России и зарубежья. Здесь стоило бы подчеркнуть определение «историко-литературное», так как важен выбор именно этого жанра, этой методологии, естественных включающих такого рода работу в контекст подготовки истории русской литературы XX века. Весьма плодотворным при этом должно оказаться неизбежное соотнесение опыта поэтического развития на двух путях русской литературы с тенденциями развития прозы в России и зарубежье. Соотнесение это, видимо, выявит целый ряд неожиданных проблем, не возникавших при раздельном рассмотрении этих направлений литературы.

Необходима, в то же время, разработка целого ряда проблем, связанных с изучением русской поэзии по двум потокам ее развития в 1920-1930-е годы. Безусловно, специального исследования заслуживает проблема взаимодействия русской поэзии XX века и европейских

---

<sup>342</sup> Вейdle В. О поэтах и поэзии. С. 60.

литературных (культурных) традиций. Необычайно важны были бы исследования, посвященные сопоставительному изучению языка русской поэзии на двух путях ее развития. Очевидна, кроме того, необходимость сопоставительного стиховедческого описания поэтического опыта России и зарубежья 1920-1930-х годов. Обстоятельное исследование подобного рода уже было осуществлено Дж. Смитом в 1978 году<sup>343</sup>, однако ясно, что все проблемы эволюции русского стиха этого периода (в сопоставлении опыта двух путей поэзии) 14-страничная статья Дж. Смита рассмотреть не могла.

Особого внимания — если учитывать специфику изучаемого периода — заслуживает проблема рассмотрения русской поэзии 1920-1930-х годов (в России и зарубежье) в контексте культуры того времени, в соотнесении тенденций ее развития с пересекающимися поисками в живописи, музыке, архитектуре, сценическом искусстве. Невозможно в полной мере понять историю русского футуризма и постфутуристического развития поэзии в России без учета художественных открытий Кандинского, Малевича, Филонова, Ларионова, Гончаровой — этот ряд можно продолжать, включая в него и Мейерхольда, и Татлина, и С.Прокофьева... Трудно без этих имен представить и поэзию зарубежья — а здесь должны быть названы еще и Сутин, и Шагал, и Челищев, и Терешкович, и Стравинский, и Баланчин. Порою только такой широкий подход позволяет ярче высветить те или иные конкретные проблемы поэтического развития. Стоило бы, скажем, осознать, каким образом теория и практика супрематизма К.Малевича смыкались с теорией и практикой русской поэтической зауми, какую роль сыграли статьи Малевича в становлении теоретической базы ОБЭРИУ. Или осознать неслучайность того факта, что Н.Гончарова иллюстрировала книгу Т.Чурилина, а Хармс писал стихи, посвященные Малевичу и Филонову. Или заметить определенную закономерность в том, что именно И.Зданевич был среди тех, кто открыл гениального примитивиста Пиросмани: творчество и одного, и другого в самих своих принципах (речь не идет об уровне) основывалось на началах «чистого», детского сознания. Или задуматься над тем, что Маяковский и Поплавский были художниками, а Филонов и Шаршун писали стихи.

Безусловно, внимания заслуживает и проблема изучения философских (мировоззренческих) основ творчества на двух путях русской поэзии. Весьма полезны были бы и локальные сопоставительные исследования по модели: «Ходасевич и Мандельштам», «Поплавский и Заболоцкий».

Словом, завершая разговор о целостности русской поэзии 1920-1930-х годов, я вижу, что разговор этот, в сущности, еще только начинается. Попытка заключения обернулась новыми «предварительными размышлениями», и список проблем, ждущих своей разработки, оказывается все более и более внушительным. Что ж, вспомним строки Ходасевича: *«Лети, кораблик мой, лети, Кренясь и не ища спасенья...»*

## ЧАСТЬ II. О ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

### ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ: СПОР ПОКОЛЕНИЙ

Извечная проблема литературы — конфликт поколений, конфликт в широком смысле, оборачивающийся и творческим диалогом, и преемственностью, и, порою, противостоянием, — в зарубежье, в условиях эмигрантского существования обретает особую остроту, отражая

---

<sup>343</sup> Smith G.S. The Versification of Russian Emigre Poetry, 1920-1940 // The Slavonic and East European Review. Vol. 56. № 1. 1978. January.

в себе весь драматизм судьбы литературы в изгнании. Об этой простой истине мне, в частности, напомнили два письма, отделенные друг от друга дистанцией примерно в сорок лет и написанные людьми очень разными, принадлежавшими к разным поколениям литературы русского зарубежья. Обратиться к этим — нигде до сих пор не опубликованным — письмам представляется уместным, т.к. за ними нам открываются, как я постараюсь показать, характерные и непростые моменты развития зарубежной русской литературы.

Сначала — несколько слов о предыстории первого письма. 9 октября 1935 г. в Париже погиб при невыясненных до конца обстоятельствах (то ли от передозировки наркотика, то ли — скорее всего — приняв за наркотик яд) поэт, прозаик, литературный и художественный критик Борис Поплавский. Неожиданная эта смерть имела немалый резонанс: Поплавский был кумиром поэтической молодежи русского Парижа, одной из наиболее ярких фигур в своем литературном поколении. Многие поэты, критики русского зарубежья откликнулись на трагическое событие, и среди этих откликов не осталась незамеченной статья В.Ходасевича «О смерти Поплавского», появившаяся в «Возрождении» 17 октября. В статье Ходасевич писал об «ужасной внутренней неслучайности этого несчастья», находя одну из главных его причин в самой атмосфере русского Монпарнаса, в царившем здесь «воздухе распада и катастрофы, которым дышит, отчасти, даже и упивается молодая наша словесность». Кроме того — и это было основным в статье — важную и вполне реальную причину и гибели Поплавского, и отчаянного положения многих молодых литераторов русского зарубежья Ходасевич видел в отношении старших писателей-эмигрантов к молодому литературному поколению — в отношении, которое он характеризовал как «поразительное равнодушие», «оскорбительное невнимание», «недоброжелательство», прямо говоря и о ревности старшего поколения, о его стремлении сохранить монополию в газетах и журналах, в издательских портфелях. Подчеркивая, что такое отношение толкает молодых на путь безверия и отчаяния, Ходасевич давал страшную статистику смертей — он утверждал, что если писатели старшего поколения потеряли за годы эмиграции троих: Юшкевича, Потемкина и Чирикова, то не меньше, что совершенно неестественно, потеряли и молодые: Буткевича (умершего с голоду), Болдырева (покончившего с собой) и теперь Поплавского 344.

Статья Ходасевича, конечно, привлекла внимание многих, стала предметом горячих споров. Весьма характерным примером реакции на нее было письмо, которое И.С.Шмелев написал спустя 10 дней после выхода статьи и специально по этому поводу. Адресовано письмо Владимиру Феофиловичу Зеелеру, бывшему тогда секретарем русского Союза писателей и журналистов в Париже. Приведу его полностью.

«28. X — 35. 7 ч. веч.

Дорогой друг Владимир Феофилович,

по поводу дурно пахнущей статьи Гадосевича: смерть выполняет свое дело с большим бесстрашием, чем “пахучий” злописец. К подсчитанным им троим надо добавить: Леонида Андреева, М.Арцыбашева, М.Первухина (романист, автор многих повестей и рассказов, помимо журнал. работы), Аверченко, А.Черного — Гликб., Кожевникова, романиста Голицына-Муравлина (чем хуже Болдырева?), драмат. Урванцева, И.Н. Ладыженского, Нину Петровскую (самоуб.) — не молодежь все. Как же X. “подогнал” свою статистику под свою произвольную выдумку. И, если уж становиться — условно — на точку зрения сего “статистика”, что *такая* статистика смертей что-нибудь доказывает, надо внести еще одно существенное исправление: при сравнительных статистических выкладках надо исходить из равных оснований; а мы знаем, что писателей “старш. возр.” куда меньше, чем представителей литературы “сегодн. дня”. /Неразб/ Эта молодежь страдает великим

---

344 Ходасевич В. О смерти Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 142-145.

самоуверенностью и гордыней она все знает, ей нечему учиться у нас — и она *не* учится. Говорю, гл. обр. об околачивающихся по монпарн. кафе, о проклятой “богеме”, губящей иногда подлинные дарования.

Привет, Ваш Ив.Шмелев

От интервью отказался: статья “воняет”, и у меня нет охоты копаться в ней, доставлять новое пахучее удовольствие себе и читателям.

Х-ч клеветает м. пр. и на (общ. организации!) Союз пис. и журн. Вам видно по книгам, скольким богемчикам и сколько было выдано за эти 10-13 лет. К молодежи *надо* причислить — и по достоинству — самого автора пахучей статьи, ибо он, понятно, числит себя в “Сегодняшнем дне”»<sup>345</sup>.

Как видим, все письмо проникнуто полным неприятием того, о чем писал Ходасевич, — кроме, пожалуй, отношения к «проклятой “богеме” и к монпарнасским кафе. Надо, однако, признать, что проблема, затронутая Ходасевичем, действительно существовала. Не случайно Ходасевич обращался к этой теме не только в связи с гибелью Поплавского, но и раньше — в статьях «Подвиг» (1932) и «Литература в изгнании» (1933). Об этом же писал позднее и представитель «молодых» — В.Варшавский в известной своей книге с характерным названием «Незамеченное поколение»<sup>346</sup>. Наконец, эта же тема поднималась и автором, которого трудно было бы заподозрить в заигрывании с кем бы то ни было, в том числе и с литературной молодежью — З.Гиппиус прямо писала не просто о тяжелейшем положении многих молодых писателей (в результате издательской политики старших собратьев), но об угрозе гибели «целого литературного поколения»<sup>347</sup>.

И все же в непримиримости позиции И.С.Шмелева, во всем содержании его письма была своя глубокая правота, которую важно понять, за которой открываются значительные проблемы литературного развития в зарубежье, да и вообще — русской литературы, культуры в нашем столетии. Обратим внимание, прежде всего, на главную, наверно, мысль в письме: о самоуверенности и гордыне «этой молодежи»: «она все знает, ей нечему учиться у нас — и она *не* учится». Эту тревогу за судьбу русской литературной традиции, которая может быть прервана в следующем поколении, разделяли многие старшие мастера. Ведь и Ходасевич, настойчиво напоминая молодым поэтам русского Монпарнаса о необходимости учиться мастерству, перенимать опыт русской классики, услышал в ответ от того же Поплавского слова, выразившие мнение многих молодых: «Верно, но неинтересно». Упомянутый уже В.Варшавский, оговариваясь, что «старшие писатели относились к молодым, в общем, дружественнее, чем это выходит по Ходасевичу и Гиппиус», все же подчеркивал, что «в том, как они оба описывают положение молодой эмигрантской литературы, нет никакого преувеличения» — и приходил при этом к заслуживающему внимания выводу: «Причина была, верно, в том, что молодые не могли и не хотели писать так, как тогда требовалось»<sup>348</sup>. Более определенно о том, как же тогда требовалось, написала Н.Берберова в своих мемуарах: «Было ... усиленное давление со стороны тех, кто ждал от нас продолжения бунинско-шмелевско-купринской традиции реализма... Попытки выйти из него никем не понимались, не ценились. Проза Цветаевой — едва ли не лучшее, что было в эти годы — не была понята. Поплавский был прочтен после его смерти, Ремизова

---

<sup>345</sup> Бахметевский архив Колумбийского ун-та. Фонд В.Ф. Зеелера.

<sup>346</sup> Варшавский В.С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 164-173.

<sup>347</sup> Там же. С. 168-169.

<sup>348</sup> Там же. С. 170, 172.

никто не любил»<sup>349</sup>. Стоит вспомнить в связи с этим и свидетельства Н.Берберовой о том, что З.Гиппиус «не говорила о Набокове и не слушала, когда другие говорили о нем»; что Бунина имя Набокова приводило в ярость. При всей субъективности воспоминаний Н.Берберовой (не всех и не всегда — если вспомнить о Бунине — имя Набокова приводило в ярость), очевиден значительный разрыв между двумя поколениями русского зарубежья — разрыв, заключающийся не просто в разных творческих приоритетах (не проза Бунина или Шмелева, как мы только что видели у Берберовой, а, скажем, проза Цветаевой), но в разном отношении к традиции. Для таких мастеров старшего поколения, как Бунин, Шмелев, Куприн, другие (кого можно в этом смысле поставить за ними) верность национальной литературной, культурной традиции имела громадный нравственный смысл, означая и верность оставленной родной земле, и преодоление изгнанничества. В Слове, соединяющем их с со стихией национальной культуры, обретали они духовную Родину. Сохранение традиция, осознанное ими как *миссия*, не приводило, вместе с тем, к литературной окостенелости, открывая возможности для живого развития. Не случайно один из самых глубоких критиков русского зарубежья, В.Вейдле заметил: «Традиция — не повторение пройденного..., а новизна — не новаторство... <...> ... Когда вышла “Жизнь Арсеньева”, я не раз думал, что в ней не меньше новизны, хоть и совсем другой, чем в “Защите Лужина” или “Даре”<sup>350</sup>. Примерно то же можно сказать и о «Лете Господнем». Именно поэтому, сохраняя верность традиции и способность развиваться внутри традиции, старшие писатели относились порою с такой непримиримостью к попыткам молодых литераторов эту традицию разрушить, выйти за ее пределы. Стоит, конечно, оговориться, что речь в данном случае идет не обо всем следующем поколении, но о тех случаях, когда подобные попытки в творчестве молодых были очевидны. Напомню, однако, что это стремление выйти за пределы национальной литературной традиции (прежде всего, традиции русского реализма) было не только очевидно, но стало и знаковым явлением в новом поколении писателей первой «волны». Вспомним прозу Набокова, Газданова, Поплавского (соединявшего и в поэзии своей опыт русской и европейской литературных, культурных традиций); вспомним пренебрежительные оценки творчества Бунина в мемуарах В.Яновского, не случайно противопоставившего «старой прозе», воплощением которой был для него Бунин (по словам Яновского — «зубр, обреченный на вымирание»), молодую русскую (эмигрантскую) прозу, определившуюся в середине 1930-х годов и «вдохновляемую» — как подчеркивает автор мемуаров — «европейским опытом»<sup>351</sup>. Нельзя в связи с этим не вспомнить и о том, с какой снисходительностью описывает та же Берберова выступление И.С.Шмелева, читавшего в июне 1942 года в Париже, как можно понять, отрывки из «Лета Господня»: «21-го была в Париже. Этот день может оказаться памятником нашего времени — снижения нашей культуры, убожества и пошлости нашей жизни. <...> Побывала в трех захолустьях...» Далее мемуаристка описывает одно из «захолустий», в котором она в тот день побывала: «...В 4 часа, в зале Русской консерватории, было чтение Шмелева. Было много народу, все почти — старше шестидесяти лет и несколько детей. <...> Читал Шмелев, как читали в провинции до Чехова: с выкриками и бормотаньем, по-актерски. Читал захолустное, елейное, о крестных ходах и севрюжине. Публика была в восторге и хлопала. Да будет тебе земля пухом, великая держава!»<sup>352</sup> Оставляя в стороне роднящие этот текст с воспоминаниями Яновского

---

<sup>349</sup> Берберова Н. Курсив мой. М., 1996. С. 400-401.

<sup>350</sup> Вейдле В. Традиционное и новое в русской литературе двадцатого века // Русская литература в эмиграции / Под ред. Н.П.Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 12.

<sup>351</sup> Яновский В.С. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 133-134.

<sup>352</sup> Берберова Н. Курсив мой. С. 481.

глумливый тон и высокомерность (не по масштабу самого автора) оценок творчества крупнейшего русского писателя, замечу, что эта запись Берберовой звучит как прямой ответ на письмо Шмелева к Зеелеру, вступает с ним в диалог, подтверждая обоснованность суждений автора письма и ясно говоря о том, что дистанцию, разделяющую два литературных поколения, осознавали обе стороны.

Нельзя не учитывать при этом, что картина соотношения литературных поколений в русском зарубежье в 1920-1930-е годы была несколько сложнее, нежели просто диалог старых мастеров и литературной молодежи. Было и, так сказать, «промежуточное» поколение — писатели более молодые, нежели Бунин и Шмелев, но, в отличие от поколения Поплавского, успевшие в той или иной степени состояться еще в России: В.Ходасевич, Г.Иванов, Г.Адамович, К.Мочульский, Н.Оцуп и др. Их взаимоотношения с литературной молодежью были принципиально иными: для молодых литераторов русского зарубежья они были не «зубрами, обреченными на вымирание», а старшими братьями, порою литературными мэтрами, «властителями дум» (например, В.Ходасевич, Г.Иванов, Г.Адамович); с их же стороны очевидно было заинтересованное внимание к творчеству молодых, стремление поддержать их. За этим, конечно, стояла не просто большая, нежели у старых мастеров, возрастная близость с новым литературным поколением, но, в первую очередь, близость духовная, стремление обратить слово не в прошлое, а в сегодняшний день. Ведь, скажем, у Ходасевича, искреннего и страстного ревнителя классической литературной традиции, «пушкинского дома» в русской литературе, в эмигрантский период поэтическое слово, обращаясь к трагедии человека в сегодняшнем мире, нередко не вмещалось в пределы этой традиции, выламывалось из него, воплощая чувство дисгармонии, поселившейся в мире и в душе человеческой. И тогда в стихотворениях его рождались образы, невысказанные под пушкинскими горизонтами: здесь звучал «железный скрежет какофонических миров», здесь возникали «уродики, уродища, уроды», «опустошенные» существа с «песьями головами», «дома как демоны», «клубки червей», выползающие на дорогу. В этом, надо сказать, Шмелев и Ходасевич были антиподами: один писал «Лето Господне», другой — «Европейскую ночь». Неудивительно, что Шмелев, в лучших своих произведениях эмигрантских лет воспевавший идеальный образ России, выписывающий этот образ, по счастливому выражению О.Михайлова, словом, как бы покрытым позолотой, в своем письме (о котором у нас идет речь), говоря горькие слова о литературной молодежи в зарубежье, с не меньшей, если не с большей непримиримостью отзывается о «Гадосеиче» (памятуя, возможно, о «клубках червей» из стихотворения поэта). Это не было случайностью у Шмелева — с той же мерой «сердечной приязни» писал он о духовном лидере монпарнасских поэтов Г.Адамовиче, именуя его «Содомовичем». Замечу, кстати, что сам Г.Адамович, при всем блеске его литературно-критического дара, мог, например, — как бы демонстрируя небезосновательность шмелевского злословия — сказать (в разговоре с эмигрантским поэтом, критиком Ю.Иваском): «Что останется от эмигрантской литературы? Проза Набокова и поэзия Поплавского»<sup>353</sup>.

Спор поколений, ясно слышимый в письме Шмелева, не был ограничен разным отношением к традиции, к задачам литературы, к слову. За этим стояли и более глубокие вещи — хотя все здесь, в сущности, взаимосвязано. Отвергаемая многими молодыми — по выражению Берберовой — «бунинско-шмелевско-купринская традиция реализма» предполагала, помимо всего прочего (или над всем прочим), воссоздание образа России, воскрешение черт утраченной родины. Сколько бы ни было пущено в свое время критических стрел по поводу «ностальгической» прозы старших мастеров, — лучшее, что было создано Буниным и Шмелевым в эмиграции (а это и есть вершины зарубежной русской прозы), написано о России. Этого образа России не было — и не могло быть — у молодых, рано лишенных своего, как говорил Бунин, «Белевского уезда», сохранивших в душе, в

---

353 Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 419.

памяти лишь смутно различимые его черты. А отсюда, от этой лишенности корней — достаточно характерный для молодой эмигрантской литературы уход от реальности и, в конечном счете, непреодолимое одиночество героя, трагическая разобщенность душ в иллюзорном мире. «Герой молодой эмигрантской литературы, — как точно заметил один из представителей этого поколения, — не живет, а только смотрит из своего одиночного заключения на жизнь, проходящую мимо, как вода мимо губ Тантала. Подлинные, укорененные в действительности восприятия смешиваются с мечтаниями и снами»<sup>354</sup>. Это мы видим и в романах Поплавского, и у Газданова, и у С. Шаршуна, это находит высшее выражение в прозе Набокова. Отсюда — и разная роль *слова* в творчестве писателей разных поколений русской эмиграции.

\* \* \*

Было бы весьма интересно, размышляя о споре поколений в литературе зарубежья, обратиться к творчеству двух ярких — и противостоящих друг другу — мастеров, чьи имена здесь уже звучали — И.Шмелева и В.Набокова. Стоило бы, выясняя полярность позиций, сопоставить произведения этих двух писателей с точки зрения роли художественного слова в них. Я попытаюсь лишь кратко обозначить некоторые наиболее, на мой взгляд, важные направления подобного сопоставления.

Обращаясь к произведениям, принципиально важным для каждого из писателей — к таким, как «Богомолье» и «Лето Господне» И. Шмелева, как «Защита Лужина», «Приглашение на казнь» и «Другие берега» В.Набокова, ясно видишь, насколько своеобразные и далекие друг другу художественные миры открываются здесь перед читателем. Замечу при этом, что какими-то своими сторонами эти миры сближаются, соприкасаются друг с другом. Очевидна, скажем, большая изобразительная сила художественного образа, художественного слова и у Шмелева, и у Набокова. Вот на страницах «Богомолья» перед нами «Москва-река в розовом туманце», а на ней рыболовы в лодочках, которые «подымают и опускают удочки, будто водят усами раки». А в «Лете Господнем» мы видим «черную кашу галок в небе», наблюдаем, как в солнечном луче «суетятся золотинки». Подобные примеры живописания словом, создания абсолютно конкретной, отчетливо видимой читателем картины у Шмелева можно приводить и приводить, об этом свойстве его таланта писали многие — напомним здесь лишь слова И.Ильина о Шмелеве как «великом мастере слова и образа», умеющем находить «слова точные, насыщенные и изобразительные»<sup>355</sup>. И столь же очевиден изобразительный дар Набокова — создателя тончайших, изощренных в своих зрительных подробностях словесных зарисовок. Открываем, например, «Защиту Лужина» и на первых же страницах видим и ободранные коленки юного еще героя — поданные крупным планом, со «всеми теми царапинами, которыми расписываются песчинки, камушки, острые прутики», видим комара, который, присосавшись к этой ободранной коленке, «поднимал в блаженстве, рубиновое брюшко». Итак, слово изобразительное как момент, сближающий, казалось бы, художественные миры Шмелева и Набокова.

Если же сопоставлять именно «Лето Господне» с некоторыми страницами «Защиты Лужина», то открывается еще один общий момент, проявляющийся и в изобразительных образах — мир, запечатленный в них, увиден глазами ребенка.

И все-таки даже здесь, в изобразительных образах, сближающих, на первый взгляд, художественные поиски двух писателей, сокрыто непримиримое их различие, если не

---

<sup>354</sup> Варшавский В.С. Указ. соч. С. 197.

<sup>355</sup> Ильин И.А. О тьме и просветлении. Мюнхен, 1959. С. 176.



противостояние. Суть этого различия — в принципиально разной природе изобразительности у Шмелева и у Набокова, а в конечном счете — в принципиально разном отношении к художественному слову. Надо сказать, что сами писатели высказались по этому поводу весьма недвусмысленно. Вот что пишет Шмелев, завершая свой рассказ «Русская песня»: «Впервые тогда, на крыше сеней, почувствовал я неведомый мне дотоле мир — тоски и раздолья, таящийся в русской песне, неведомую в глубине своей душу родного мне народа, нежную и суровую, прикрытую грубым одеянием. <...> Тогда-то, на ранней моей поре, — впервые, быть может, — почувствовал я силу и красоту народного слова русского, мягкость его, и ласку, и раздолье. Просто пришло оно и ласково легло в душу. Потом — я познал его: крепость его и сладость. И все узнаю его...» Слово (а значит, и художественное слово) как воплощение души народной — вот позиция Шмелева, высвечивающая и его понимание миссии литературы. А вот известные слова Набокова о Гоголе, сказанные им в лекциях по русской литературе: «...Если вы хотите узнать у него что-нибудь о России, ... если вас интересуют "идеи" и "вопросы", держитесь подальше от Гоголя... <...> Ему нечего вам сказать... Его произведения, как и все великие достижения литературы, это феномен языка, а не идей...» Феномен языка, а не идей — т.е. феномен художественного слова, оторванного от жизни, от национальной почвы. Отсюда — и набоковская интерпретация творчества как «решения литературной теоремы», и его объяснение задач, поставленных им перед собой в «Защите Лужина»: «придать очертанию сада, поездки, череды обиходных событий подобие тонко-замысловатой игры...»

Разные, а точнее сказать — противостоящие друг другу позиции двух писателей в понимании задач и возможностей литературы, в отношении к слову ясно сказались и в самой художественной ткани их произведений. Мы читаем Шмелева — и в глаза бросается, прежде всего, невероятное языковое богатство повествования, все эти «арбузы с подтреском», «тартанье мартовской капели», «усатые» звезды, «бархат звонный» кремлевских колоколов, богатейшая словесная палитра таких, скажем, глав в «Лете Господнем», как «Рождество», «Яблочный Спас», «Постный рынок» — примеры эти можно множить бесконечно. Понятны становятся восхищенные слова такого мастера, как А.И.Куприн, о «богатстве, мощи и свободе русского языка» у Шмелева<sup>356</sup>. Очевидно становится, что воссоздание живой, многоголосой народной речи оказывается для писателя и задачей самоценной, что в этом контексте художественное слово становится овеществленным (и неизменно живым) памятником национальной культуры. Отсюда — и эмоциональная насыщенность художественного слова у Шмелева, то необычайное его свойство, где сила изобразительности оборачивается, по выражению И.Ильина, «силою ясновидящей любви»<sup>357</sup>, ощущаемой постоянно на пространствах вершинных произведений писателя. Можно, например, вспомнить редкостную по живописности и любовной интонации картину весеннего утра в главе «Мартовская капель» в «Лете Господнем», где все залито золотом, где и «золотые окна» лежат на полу и на лежанках, где сверкают золотые искры, где сыплются золотые капли, вьются золотые нити капели и т.д. И здесь же мы видим, как изобразительное слово у Шмелева обретает и смысловую объемность. Ребенок, герой повествования, видит, как в комнату льется солнце, как «широкая золотая полоса, похожая на новенькую доску, косо влезает в комнату» — и размышляет: «По таким полосам, от Бога, спускаются с неба Ангелы, — я знаю по картинкам. Если бы к нам спустился!» Так изобразительная сила художественного слова у Шмелева открывает в нем иные измерения, показывая и психологию ребенка, и «православный строй души» (И.Ильин). Иными словами — изобразительность становится здесь той основой, откуда открывается историческая, культурная, метафизическая глубина художественного слова. Не случайно в описаниях

---

<sup>356</sup> Куприн А.И. К 60-летию И.С.Шмелева// За рулем. Париж, 1933. 7 декабря.

<sup>357</sup> Ильин И.А. О тьме и просветлении. С. 176.

праздников и скорбей в «Лете Господнем», в описаниях красоты этого мира неизменным рефреном звучит одно, настойчиво повторяемое, слово: «Помни!» Не случайно, глядя на золотисто-розовый Кремль над снежной Москвой-рекой, герой признается: «Это — мое, я знаю. И стены, и башни, и соборы, и дымные облачка за ними ... были во мне всегда... Бунты, и тополи, и плахи, и молебны... — все мнится былью, моей былью... будто во сне забытом». Стало быть, художественное слово у Шмелева предстает и вещью самоценной, и мощным средством изобразительности, и средоточием исторической, культурной памяти, соединяющей человека с основами национальной жизни и открывающей за бытовыми подробностями воссоздаваемого мира духовные глубины.

Иную картину мы видим у Набокова. Взгляд на слово как на основного участника литературной игры, как на важнейшую составляющую «литературной теоремы» диктует свои законы. Здесь уже перед нами — не пиршество словесных красок, передающее, как у Шмелева, мощный, многоголосый поток живой народной речи, — а тончайшая словесная вязь, выписывающая подробнейший, искусный рисунок мира, открывающегося герою — скажем, летнего парка в «Других берегах». Каждое слово здесь — единственно возможный мазок в строго продуманной картине повествования. Об этом писал и сам Набоков, обозначая как точку отсчета в подобном выстраивании текста даже не слово, а букву: «Чтобы основательно определить окраску буквы, я должен букву пересмаковать, дать ей набухнуть и излучиться во рту, пока воображаю ее зрительный узор». В этом изящнейшем объяснении принципов выбора очередного мазка в создаваемой картине важны два момента. Во-первых, это путь к созданию действительно тончайшего словесного рисунка, богатого множеством подробностей и неуловимых стилистических переливов — в чем Набоков, как известно, был выдающимся мастером. Однако важен и другой момент — на таком пути творчества «во главу угла, — как точно выразился О.Михайлов, — ставится безусловное эстетство»<sup>358</sup>. Действительно, можно бесконечно восхищаться и тем же зорко увиденным «рубиновым брюшком» комара, и богатейшей многоцветной коллекцией бабочек, и изысканным в своих цветовых оттенках изображением гриба под елкой (на страницах «Других берегов»), но трудно не увидеть и того, что функция художественного слова здесь ограничена чисто изобразительными задачами, что слово у Набокова лишено той исторической, культурной, а порою и метафизической глубины, которая свойственна слову в поздних произведениях Шмелева. Если же говорить о таком, например, произведении, как «Приглашение на казнь», то здесь слово становится главным инструментом гротесковой игры понятиями и предметами, элементом сюрреалистической «поэтики сна», где жизнь предстает как мир фантомов, а любая ее подробность «офантасмагорена», как удачно выразилась Л.Фостер, писавшая об этой стороне романа Набокова<sup>359</sup>. Говоря об этом свойстве набоковского слова, надо сказать и о смысловой, мировоззренческой его основе. Здесь стоит заметить весьма примечательную направленность словотворчества, примеры которого встречаются и у Шмелева, и у Набокова. Если, скажем, Шмелев в картине весеннего утра создает совершенно естественно звучащее слово «золотинки» (пылинки, снующие в солнечном луче) как вполне реальное воплощение красоты и радости жизни, то словотворчество Набокова идет в противоположную сторону. В «Приглашении на казнь» у него возникает неологизм «нетки», обозначающий бесформенные, непонятные предметы, которые, если их приставить к кривому зеркалу, давали точные отражения вещей («нет на нет давало да»). Неологизм (словесная структура которого сама по себе весьма показательна) воплощает в данном случае полную иллюзорность мира, жизнь как цепь фантомов, где единственной заслуживающей доверия реальностью становятся отражения фантомов друг в

---

358 Михайлов О.Н. Литература русского зарубежья. М., 1995. С. 362.

359 Фостер Л.А. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, August 21-27, 1973. Vol. 11. P. 207-208.

друге.

Противостояние, таким образом, очевидно. С одной стороны, слово в своей неразрывной связи с национальной жизнью, слово как воплощение исторической, культурной памяти народа, — с другой стороны, слово как утонченное средство изображения, слово как элемент чисто литературной игры, слово, оторванное от стихии национальной жизни. Как видим, конфликт литературных поколений в русском зарубежье 1930-х годов имел под собой вполне серьезные художественные основания, за ним стояли разное отношение к целям и возможностям литературы, к слову как первоэлементу творчества, а в конечном счете — к национальной культурной традиции. При этом не стоит забывать, что проблема эта не ограничена, конечно, ни пределами зарубежья, ни 1930-ми годами, — что два взгляда на литературу и на роль слова в ней, отмеченные в данном случае именами Шмелева и Набокова, обозначили собой существование двух различных, во многом противостоящих друг другу путей развития, которыми шла русская литература через весь XX век, вплоть до наших дней. Ведь не случайно Набокова сегодня называют провозвестником русского постмодернизма, в котором отношение к слову как к инструменту литературной игры достигает своего предела — и здесь уже не (Приходится говорить ни об исторической, культурной глубине художественного слова, ни о какой-либо соотнесенности с традицией, ни о национальной природе такого «творчества»). И еще одно напоминание здесь важно: фигурами Шмелева и Набокова здесь обозначены крайние точки, полюса в противостоянии двух путей литературы, двух взглядов на возможности и предназначение художественного творчества и художественного слова. Все же основное — многообразное, непростое, противоречивое, богатое творческими поисками и открытиями — развитие русской литературы в XX веке, и в России, и в зарубежье, шло *между* этими полюсами.

\* \* \*

Наконец, что еще разделяло писателей разных поколений эмиграции первой «волны» и о чем необходимо сказать, размышляя о письме Шмелева — это нередкая разница в самих духовных основаниях творчества. Идея «сбережения огня», верность национальной культурной традиции для писателей старшего поколения были неотделимы от веры отцов, от православия. Все, собственно, шло отсюда, из этого истока: и образ родины, и представления о русской культуре, о важнейших слагаемых души и жизни. В молодом поколении все было сложнее. Живущая в душах и в творчестве молодых идея Бога далеко не всегда обретала очертания определенной конфессии: порою молодой писатель равно принимал все направления христианского учения, порою готов был находить духовную опору и в мечети, и в синагоге, и под сводами православного храма, и в католическом соборе (об этом писал, например, друг Б.Поплавского поэт А.Гингер); порою обращение к Богу оборачивалось жадной мистической «встречи с Богом», мучительным и опустошающим «романом с Богом» (это слова Поплавского). Все это было, в частности, свойственно тому монпарнасскому духу, о котором так яростно писал Шмелев Зеелеру.

Таким образом, спор поколений, шедший в русском литературном зарубежье в 1920-1930-е годы и прочитываемый в письме Шмелева Зеелеру, шел по трем важнейшим основаниям: *Слово, Россия, Вера*. Содержание этого спора во многом определило и направленность развития литературы русского зарубежья, и дальнейшую ее судьбу.

Думаю, что вполне уместным и многозначительным послесловием в этом разговоре может быть обращение к другому письму, найденному, как и первое, в Бахметевском архиве в Нью-Йорке. Письмо это написано более сорока лет спустя, в 1978 году, Юрием Иваском, имя которого уже здесь упоминалось и который к этому времени стал известным в США русским поэтом, критиком, литературоведом-русистом, философом. Адресовано письмо Александру Бахраху — мемуаристу, критику. Здесь речь идет уже о третьей «волне» эмиграции — и интересно, как Ю.Иваск, знавший многих известных писателей тех,

межвоенных десятилетий, имевший, в частности, обширную дружескую переписку с Б.Поплавским, — как он воспринимал представителей третьей «волны». Вот отрывок из его письма:

«Я очень много вижу ТРЕТЬИХ, дружу с ними. Но раздражает и утомляет их звериная ненависть ко всему русскому. Россия (всякая) сука, жаба... Осенью Шемякин послал мне АПОЛЛОН 77 и еще 6 альбомов с разными комплиментами и рисунками. Я ответил письмом в 7 стр. и его размножил, но это не для печати. Не ругал, но критиковал. Ответа не было и его не будет. Вспомнил пророчество Мережковского, в моем присутствии (я только раз был у НИХ в 38 г.) — Г'оссия т'юг'ма, а после освобождения от большевиков не п'евг'атится ли в баг'дак! Авангард и есть бардак. Художники еще годятся, но поэты, прозаики: графоманы»<sup>360</sup>.

Письмо это интересно в данном случае тем, что оно как бы вступает в перекличку с письмом Шмелева 1935 года. Ю.Иваск, принадлежавший к младшему поколению первой «волны», теперь принимает эстафету у автора «Лета Господня» и продолжает начатый Шмелевым спор поколений, обращая его уже к «ТРЕТЬИМ». Но теперь спор этот (идуший, в основном, по тем же основаниям), как мы видим, выходит на принципиально новый уровень. Если прежде речь шла о нежелании многих молодых учиться у своих предшественников, об их стремлении выйти за пределы традиции русского реализма, — то теперь постаревший уже представитель того, «незамеченного» поколения упрекает литераторов третьей «волны» эмиграции не просто в уходе от традиции, в обращении к опыту авангарда, — а в графоманстве, во вторичности. Если прежде можно было говорить об обделенности молодого поколения писателей, лишенных своего «Белевского уезда» и нередко поэтому уходящих от воссоздания образа родины, — то теперь речь прямо идет о «звериной ненависти ко всему русскому», к России. Учтем к тому же, что эти слова написаны человеком, сохранявшим добрые отношения с представителями третьей «волны». Очевидно, что спор поколений, начатый в литературном зарубежье в 1920-1930-е годы, теперь с 1970-х, с появлением третьей «волны», набирает совершенно иную силу драматизма и непримиримости.

## ПЕТЕРБУРГ — ПАРИЖ или Акмеизм в русском зарубежье

В 1931 году в статье «Гумилев и Блок» В.Ходасевич вспоминал о событиях десятилетней давности, связанных с попыткой Н.Гумилева возродить в послереволюционном Петрограде «Цех поэтов» т.е. создать уже третий «Цех», призванный продолжить

традиции первого, рожденного в 1911 г.: «В начале 1921 г. Гумилев вздумал его воскресить и пригласил меня в нем участвовать. <...> Как раз в тот вечер должно было состояться собрание, уже второе по счету. Я жил тогда в "Доме Искусств", много хворал и почти никого не видел. Перед собранием я зашел к соседу своему, Мандельштаму, и спросил его, почему до сих пор он мне ничего не сказал о возобновлении "Цеха". Мандельштам засмеялся: "Да потому, что и нет никакого "Цеха". Блок, Сологуб и Ахматова отказались. Гумилеву только бы председательствовать... А вы попались. Там нет никого, кроме гумилят". "Позвольте, а сами-то вы что же делаете в таком "Цехе"?" — спросил я с досадой. Мандельштам сделал очень серьезное лицо: "Я там пью чай с конфетами"»<sup>361</sup>.

Разговор этот, воскрешенный в воспоминаниях Ходасевича, интересен не только как одна из забавных «басек» тех лет, но и как немаловажная страничка нашей литературной

---

<sup>360</sup> Бахметевский архив Колумбийского ун-та. Фонд А.Бахраха.

<sup>361</sup> Ходасевич В. Гумилев и Блок // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 328.

истории. В разговоре этом важно все: и «схваченная» несколькими словами судьба акмеистической линии русской поэзии в те годы, и фигуры собеседников — двух поэтов, чья дальнейшая жизнь (на родине и в изгнании) отразила в себе трагедию разделения русской литературы после революции 1917 года.

Возвращаясь сегодня к смыслу того давнего разговора двух поэтов, можно сказать, что, хотя, действительно, некоторые из основных имен, связанных с акмеизмом, — кроме Н.Гумилева и О. Мандельштама — остались за пределами третьего «Цеха поэтов», хотя акмеизм как *организованная литературная сила* прекратил свое существование уже в 1914 г. (с распадом первого «Цеха поэтов»), — вместе с тем, акмеизм сохранился как художественный принцип, как литературная позиция, продолжая жить в широком контексте традиционалистской поэзии постсимволизма, в контексте того движения русской поэзии от мистицизма к земному, к предметному, к живописной природе образа, которое В. Вейдле, имея в виду и внутреннюю связь с Петербургом, и место создания первого «Цеха поэтов», назвал «петербургской поэтикой», подчеркнув в то же время, что поэтика эта в рамки акмеизма никак не вмещается<sup>362</sup>. При этом он обозначил контуры широкого русла этого нового пути русской поэзии, назвав в связи с этим имена И.Анненского, М.Кузмина, позднего А.Блока, А.Ахматовой, О. Мандельштама, Н.Гумилева, В.Ходасевича<sup>363</sup>. Именно в этом, расширительном смысле, акмеизм давал знать о себе и в деятельности третьего «Цеха поэтов»; именно так, в широком контексте петербургской поэтической школы (включающей в свои пределы и акмеистические принципы, и неоклассицизм, и опыт неореализма или *нового реализма*, о котором применительно к Ахматовой писал В.Жирмунский) он продолжил свою жизнь и в изгнании, во многом определяя эстетическое «лицо» поэзии русского зарубежья. И каждый из участников приведенного здесь разговора во многом воплотил в себе это движение русской поэзии и в России, и за ее пределами.

В 1920-1930-е годы традиция петербургской школы утверждалась и во многом доминировала в поэзии русского зарубежья. Проявлялось это даже в организационных формах литературной жизни. Опыт детища Гумилева, «Цеха поэтов» (само название которого — «цех» — звучало как манифест, противостоя «башне» Вяч.Иванова) получил в зарубежье широчайшее распространение. Поэтические группы под тем же названием возникали повсюду: бакинский «Цех поэтов», два тифлиских «Цеха», константинопольский «Цех поэтов» (1919), парижский 1920-го года, юрьевский «Цех поэтов» (Тарту, 1929-1932), ревельский «Цех» (1933-1935)<sup>364</sup>. Это были более или менее известные из многочисленных и часто недолговечных поэтических групп.

Наиболее же значимыми наследниками первого и третьего «Цехов», развивавшими в зарубежье традиции петербургской школы, были берлинский Цех поэтов (1922-1923) и особенно парижский (1923-1926), созданные и руководимые Г. Ивановым и Г. Адамовичем — лидерами второго «Цеха» и участниками третьего. Собственно. Берлин и Париж стали основными вехами на эмигрантском пути гумилевского Цеха. В Берлин, бывший, как известно, в начале 1920-х годов столицей русского зарубежья, приехали в 1922 г. участники третьего Цеха поэтов Г.Иванов, И.Одоевцева, Н.Оцуп. В 1922-1923 гг. проходили их выступления на поэтических вечерах с рассказом о деятельности третьего Цеха и чтением стихов. В феврале 1923 г. в Берлине состоялся вечер Цеха, в котором принял участие и Г.Адамович, приехавший из Парижа и выступивший с докладом о современной русской поэзии и о литературной позиции Цеха. Обратим внимание на то, что уже здесь, в докладе

---

<sup>362</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 109.

<sup>363</sup> Там же С. 110-111.

<sup>364</sup> См.: Коростелев О.А. Цех поэтов // Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940). Т. 2. Часть 3. М., 1998. С. 100.

Г.Адамовича, речь о Цехе шла не в жанре воспоминаний: обсуждалась позиция живой и значимой литературной группы. Этот вечер, помимо самого факта возрождения Цеха, показателен двумя моментами: во-первых, литературной идеологией Цеха провозглашался неоклассицизм, была подтверждена антиромантическая позиция, на знамени цеховиков были подняты имена Расина и Пушкина как высших образцов гармоничного и «сдержанного» искусства. Кроме того, весьма знаменательной и, быть может, даже символической — в свете дальнейшей судьбы литературы русского зарубежья — была развернувшаяся на этом вечере острая полемика между участниками цеха (Г.Адамовичем, Н.Оцупом) и сторонниками авангарда (И.Эренбургом и В.Шкловским) <sup>365</sup>.

Деятельность Цеха в Берлине ознаменовалась и публикациями: в 1923 г. были переизданы три альманаха петроградского Цеха и вышел новый, четвертый, включивший в себя произведения эмигрировавших участников Цеха: Г.Иванова, И.Одоевцевой, Г.Адамовича, Н.Оцупа.

В 1923 г., с отъездом основных «цеховиков» из Берлина начался парижский этап истории Цеха поэтов, продолжавшийся по 1926 г. (минуя многочисленные мелкие группы, часть из которых была уже названа, это был пятый, после берлинского, Цех поэтов). История его началась 1 ноября 1923 года, с вечера Цеха, о котором рассказывал очерк в «Звене»: «Петербургский цех поэтов, четыре раза распадавшийся, переживший смерть одного из своих вождей и измену другого (имелся в виду С. Городецкий – А.Ч.), с примерным упорством вновь формируется, ныне в Париже, уже в пятый раз...»<sup>366</sup>. Собрания Цеха поэтов в течение трех лет его деятельности в Париже проводились в кафе Ла Болле — это было литературное кафе с немалой историей, в прежние времена целителями его были Вийон, Верлен и Уайльд. Литературная позиция Цеха постепенно трансформировалась — от неоклассицизма она «дрейфовала» (что ясно обозначилось в середине 1920-х годов) к идеям «парижской ноты». Деятельность парижского Цеха поэтов была замечена и на оставленной родине — и оценена как «контрреволюционная»<sup>367</sup> (эту оценку разделяли, видимо, и сами участники пятого Цеха).

Вместе с другими литературными силами, действовавшими в русле петербургской школы (здесь пятый Цех был не одинок), близкими ей, и шире — верными классической традиции, парижский Цех поэтов сыграл свою роль в создании той атмосферы русского Парижа (и, в определенной мере, всего русского литературного зарубежья), которая определялась — после краткого периода активности авангардистских литературных групп — ориентацией на традицию. В этом отношении стоит оценить ту роль, которую сыграла петербургская школа — во многом делавшая погоду в соотношении поэтических сил — в оппозиции «левым» течениям, в объединении литературы русского зарубежья вокруг идеи сохранения, сбережения классической литературной традиции, оставшейся на протяжении межвоенных десятилетий наиболее мощной тенденцией поэтического развития. Вот как вспоминал об этом поэт и мемуарист Ю.Терапиано: «Мужественная смерть Н. Гумилева, расстрелянного в 1921 году по делу о Таганцевском заговоре, создала новый ореол вокруг возглавлявшегося им акмеизма. Гумилева начали превозносить не только как поэта, но и как политического борца, рыцаря без страха и упрека, а его стиль, заодно с общим акмеистическим стилем, стал как бы чертой, отделяющей “прекрасное прошлое нашей культуры” от “революционной свистопляски” и всяческого “безобразия”, процветающего

---

<sup>365</sup> См.: Накануне. 1923. 10 марта. № 281. С. 4. Цит. по: Коростелев О.А. Цех поэтов. С. 98.

<sup>366</sup> Хроника литературы и искусства: Цех поэтов // Звено. 1923. 26 ноября. № 43. С. 3. Цит. по: Коростелев О.А. Цех поэтов. С. 98.

<sup>367</sup> См.: Петербургский [Адонц Гайк]. На службе контрреволюции // Жизнь искусства. 1923. 20 ноября. №46; Г.А. [Адонц Гайк]. Ходасевич, Адамович, Иванов и К° // Жизнь искусства. 1925. 15 декабря. № 50.

“там”. В первые годы эмиграции оппозиция левым течениям в поэзии (как дореволюционным — футуризму, так и послереволюционным) являлась обязательной для зарубежных поэтических идеологов. “Хаосу” — формальной левизне, переходившей то и дело в заумь, порой — в открытое издевательство над языком, противопоставлялся “Космос” — неоклассицизм, связь с “Золотым веком” русской поэзии и, конечно, акмеистическая вещность и ясность»<sup>368</sup>.

О том же еще категоричнее (и с противоположных, заметим, позиций) писал В.Марков: «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве. Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма»<sup>369</sup>.

Здесь необходимы важные оговорки. Прежде всего, в категоричности своей В.Марков упрощает картину литературного развития в русском зарубежье, где опыт футуризма (и шире — авангарда) все же вполне ясно давал о себе знать<sup>370</sup>. Преобладающей же тенденцией поэтического развития на этом берегу русской литературы была, как уже говорилось, ориентация на традицию, и роль эмигрантских наследников акмеизма, петербургской школы — и, в частности, парижского Цеха поэтов — в этом объединении литературных сил вокруг идеи «сохранения огня» была очевидной. Но, конечно, было бы ошибкой говорить о петербургской школе в поэзии русского Парижа как о факторе противостояния двух потоков разделенной литературы — достаточно вспомнить, что на другом берегу этой литературной реки оставались Ахматова и Мандельштам. Напротив, развитие этого опыта и в России, и в зарубежье было одним из слагаемых целостности разделенной русской литературы. Конечно, и внутри этой тенденции не было монолитного единства. Парижский Цех поэтов был, повторим, лишь одной из литературных сил, действовавших на поле петербургской школы. По этому пути шли как старые «цеховики» и ориентирующаяся на них молодежь, так и поэты, не отождествлявшие себя с акмеизмом. Естественно, что здесь были и разногласия, и полемика, и литературная борьба — способствовавшие, в конечном счете, поэтическому развитию. Наиболее крупными и, в определенной степени, противостоящими фигурами, воплощавшими этот опыт и собиравшими вокруг себя многих поэтов русского зарубежья, были В.Ходасевич и Г.Иванов. Каждый из них заслуживает, конечно, специального рассмотрения в контексте нашего разговора.

\* \* \*

Для всех, кто когда-либо писал о В.Ходасевиче, возникала проблема его литературной классификации — неясно, по разряду какого направления определять его творчество. Свою литературную неприкаянность» (С.Бочаров) сам он объяснял причинами биографическими — опоздал родиться: «Мое опоздание помешало мне даже в литературе. Родись я на десять лет раньше, был бы я сверстником декадентов и символистов: года на три моложе Брюсова, года на четыре старше Блока. Я же явился в поэзии как раз тогда, когда самое значительное из мне современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время родиться новому. Городецкий и Гумилев, мои ровесники, это чувствовали так же, как я. Они пытались создать акмеизм, из которого, в сущности, ничего не вышло и от которого ничего не осталось, кроме названия. Мы же с Цветаевой, <...> выйдя из символизма, ни к чему и ни

---

<sup>368</sup> Терапиано Ю. Русская зарубежная поэзия // Ковалевский П.Е.. Зарубежная Россия. Париж, 1971. С. 242.

<sup>369</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журнал. 1954. №37. С. 175.

<sup>370</sup> См.: Чагин А. Расколота лира. М., 1998. С. 131-132.

к кому не пристали, остались навек одинокими, “дикими”. Литературные классификаторы и составители антологий не знают, куда нас приткнуть»<sup>371</sup> .

Три момента здесь важны: сохранившийся навсегда пиетет перед символизмом, полный скептицизм в отношении акмеизма и ясное осознание своего промежуточного положения в литературе. Оно, это промежуточное положение, нашло, конечно, свое отражение и в творчестве, на нем создавался поэтический мир Ходасевича, во многом оно определяло его своеобразие. Это стало ясно уже в «Путем зерна» (1920)— третьей его книге и первой на пути поэта к восхождению. Здесь, помимо символистских мотивов (которые, как мы увидим, вновь и вновь будут возникать, преображаясь с поворотами поэтического пути), в его художественный мир входит реальность окружающей жизни. Сказывается это и на самом строе стиха — появляются белые «пушкинские» ямбы — целый внутренний цикл белых стихов — с их неспешной и вполне конкретной повествовательностью<sup>372</sup> ; моментальные зарисовки окружающей реальности возникают и во многих других стихотворениях книги («Слезы Рахили», «Швея», «В Петровском парке», «Смоленский рынок», «По бульварам»). Вспомним, что стихотворения третьей книги написаны примерно в 1915-1920 годы, годы войны и революции. Широкое вторжение в поэзию конкретных реалий времени — присланный старухе-матери «кочок кровавый заскоружлой солдатской шинели» («Слезы Рахили»), труп повешенного, качающийся на ремешке («В Петровском парке»), почти документальные картины «страдающей, растерзанной и падшей» Москвы наутро после ноябрьских боев 1917 года («2-го ноября») и т. д. — вносит в поэзию Ходасевича отчетливую ноту дисгармонии. Трещина, прошедшая через поэтический мир автора «Путем зерна», задевает и те стихотворения, где историческая реальность отсутствует: интонация тревоги и надлома звучит в строках об ожидаемом «долгожданном госте» с «улыбкой, страшною немножко» — т.е. смерти (у этого образа был и автобиографический подтекст), в признании о том, что «и во сне душе покоя нет: / Ей снится явь, тревожная, земная», и во многих других стихотворениях книги. Острое чувство дисгармонии, проникшее в поэтический мир Ходасевича, отзывается и на самой плоти стиха. В работе современного исследователя тонко отмечены — как тенденция — случаи отклонения, сдвига от используемых поэтом в третьей книге классических стиховых форм<sup>373</sup> — и обратим внимание на то, что за легкими смещениями ритмики и интонации («Смоленский рынок»), за разорванной рифмовкой стихотворения «По бульварам», за ритмическими сбоями в белых стихах таится все то же неизменное ощущение трагедийности современного мира и души в нем.

Обратим внимание и на то, что с приходом в поэтический мир Ходасевича новых для него образов и мотивов: страшноватой улыбки окружающей земной жизни; развенчанной красоты («Брента»), заставляющей полюбить «прозу в жизни и в стихах»; впервые появившегося здесь (и неизменно возникающего в дальнейшем) мотива тесноты и темноты обступающего недоброго мира, в котором нет и намека на какую-либо «высшую реальность»: «В темноте, задыхаясь под шубой, иду, / Как больная рыба по дну морскому» («По бульварам») — с появлением этих новых черт творчества в пространство третьей книги, пронизанное символистскими мотивами, проникают отчетливые приметы постсимволистского сознания. Стоит заметить, что и свойственная перу Ходасевича

---

<sup>371</sup> Ходасевич В. Младенчество // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 255.

<sup>372</sup> О появляющихся в стихотворениях третьего сборника «автобиографическом образе и мемуарной, чуть ли не дневниковой конкретности повествования» писал С. Бочаров — см. Бочаров С. Ходасевич II Литература русского зарубежья (1920-1940). М., 1993. С. 187.

<sup>373</sup> См. Богомолов Н. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Богомолов Н. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 105— 106.



«эстетика неприятного» (С.Бочаров) проявилась уже здесь, что в некоторых стихотворениях книги живет память о «Падали» Бодлера... Замечая, скажем, как в стихотворении «Про себя» поэт уподобляет «чудесный образ» свой «спине мохнатой» паука, но затем говорит о высоком смысле «отметки крестовидной» на этой спине, понимаешь, что уже к этим годам творчества можно отнести обращенные к Ходасевичу слова Вяч. Иванова (из его письма от 12 января 1925 г.), напомнившего о дуализме поэтики Бодлера: «Это соединение жестокого веризма и гимнической монументальности. Синтез de l'Ange et de la clarogne (ангела и падали. — А.Ч.), как изображение человека — вот Ваше паскалевское задание, выполненное с редко изменяющим вам мастерством»<sup>374</sup>. Выполнение этого «паскалевского задания» можно заметить и в других стихотворениях третьей книги (например, «В Петровском парке»); позднее этот «дуализм лирического пафоса» будет утверждаться и в «Тяжелой лире» (в стихотворении «Не матерью, но тульской крестьянкой...»<sup>375</sup>), и в стихотворениях «Европейской ночи».

Итак, взаимодействие тем, мотивов, идущих из опыта символизма, и примет постсимволистского сознания (соединенных, добавим, с классической ясностью и четкостью поэтического рисунка) дало знать о себе уже в «Путем зерна». Еще отчетливее эта «промежуточность» поэтики Ходасевича проявилась в «Тяжелой лире» (1922). Раздвоенность души, осознающей себя на перекрестке между *там* и *здесь*, между земной реальностью и проступающим сквозь нее иным бытием утверждается здесь уже развернуто. Часто это связано с возникающим в поэзии Ходасевича тютчевским мотивом «покрова» и «бездны». Имя Тютчева немало значило для Ходасевича, в нем нашел он своего предшественника, неизменно прозревающего за гармонией — хаос, за твердью — бездну. В стихотворении «День» (1921) поэт прямо обращается к загадке «покрова» и «бездны». Рисуя картину «обычного» городского дня с его «ленивой прелестью», сладострастьем, суетой и бесовщиной, он пишет: «И, верно, долго не прервется / Блистательная кутерьма, / И с грохотом не распадется / Темно-лазурная тюрьма». Образ небесного свода — «темно-лазурной тюрьмы» воплощает здесь идею «покрова», непроницаемой преградой отделившего «блистательную кутерьму» (т.е. хаос) земного мира от «бездны» — души. Заметим, что, обращаясь к тютчевскому мотиву, Ходасевич не повторяет поисков своего предшественника, возникающее в его поэтическом мире непримиримое противостояние «покрова» и «бездны» далеко от тютчевских прозрений. В отличие от Тютчева, у которого зов бездны резкой диссонирующей нотой вторгается в картину светлого дня, разрушая его гармонию, открывая шевелящийся под ним «древний хаос», — прибежищем хаоса у Ходасевича оказывается, наоборот, земной день, а бездна, угадываемая за «темно-лазурным» панцирем дня, — обителью духа, желанной для героя, стремящегося вырваться к ней из «блистательной кутерьмы», из «тюрьмы» суетного дня (о том же пишет он и в стихотворении «Ласточки»). В этой, во многом противоположной интерпретации восходящего к Тютчеву образа сказалась черта сознания человека двадцатого столетия, для которого гармония возможна лишь за пределами этого мира, которому земной мир, «злой и лживый», представляется воплощением хаоса.

Стало быть, присутствие вечности, бездны за голубым покровом дневного мира очевидно и в «Дне», и в других стихотворениях «Тяжелой лиры». Часто присутствие духа, проступающего сквозь бранные покровы реальности, ощущается поэтом почти физически — и тогда возникают образы, где движение духа показано чуть ли не с акмеистической четкостью и предметностью: «Пробочка над крепким иодом! / Как ты скоро перетлела! / Так вот и душа незримо / Жжет и разъедает тело» («Пробочка», 1921); или: «Прорезываться

---

<sup>374</sup> Новый журнал. 1960. № 62. С. 287.

<sup>375</sup> Об этом, приводя и письмо Вяч.Иванова, подробно писал С.Бочаров — см.: Бочаров С. Ходасевич. С. 181.

начал дух, / Как зуб из-под распухших десен» («Из дневника», 1921). В целом ряде случаев ощущение жизни «на грани как бы двойного бытия» становится главной движущей силой в создании стихотворения («Покрова Майи потаенной...», «Большие флаги над эстрадой...», «Гляжу на грубые ремесла...», «Ни жить, ни петь почти не стоит...» и др.). Присутствие бездны, т.е. духовные горизонты жизни поэт распознает нередко не над (как в «Дне») грубой материальностью мира, но в самом этом мире, погружаясь в него и угадывая «В нем заключенное бытие / Совсем иного бытия» («Ни жить, ни петь почти не стоит...») Именно это качество поэзии Ходасевича имел в виду В.Вейдле, говоря о «земной духовности “Тяжелой лиры”» и уточняя при этом: «Поэзия в “Тяжелой Лире” стремится всегда не вверх, а сквозь, не воспаряет над действительностью, а внедряется в нее, чтобы ее пронзить и сквозь нее прорваться»<sup>376</sup>. Опять, на новом уровне творчества, дает знать о себе «промежуточность» мироощущения и поэтики, соединяющая в себе устремленность к иным, духовным пределам и прочнейшую укорененность в пределах земных.

И все же эта неизменная «раздвоенность» поэтического сознания напоминает об истоках творчества Ходасевича, о том, что опыт Тютчева, Фета, Баратынского пришел к нему, преображенный открытиями русского символизма, которые были так важны для него еще в самом начале его поэтического пути. Отсюда – дар и стремление слышать «бытие совсем иного бытия» в толще материального мира. Отсюда, во многом, и новое осмысление тютчевского мотива «покрова» и «бездны». Отсюда и фигура поэта – Орфея, проникающего взором в суть вещей, открывающего запредельные миры в обыденной реальности. Не случайно именно этот образ оказывается в центре стихотворения «Баллада», завершающего книгу Ходасевича. Проза земной жизни остается и в «Балладе» одним из необходимых полюсов распахнутого поэтического мира – даже здесь, как видим, «промежуточность» мироощущения дает знать о себе.

Впрочем, испытав еще в самом начале своего пути влияние символизма, Ходасевич все же в полной мере символистом не стал. Да, он «защитился от символизма Пушкиным», как метко заметил В.Вейдле<sup>377</sup>, но заметим, что и символизм был для него в определенной мере связан с памятью о «золотом веке» русской литературы, был осознан им как продолжение высокой традиции<sup>378</sup>. Кроме того, важно заметить, что стремление к «иному бытию», неизменно жившее в поэзии Ходасевича, было сохранено и воплощено в его стихотворениях как *тема*, завешанная символизмом, но воплощенная иными средствами. Даже «Баллада» — самое, казалось бы, «символистское» стихотворение «Тяжелой лиры», кажется написанным на тему символизма произведением поэта уже иного типа. Не случайно о символизме как о теме, глубоко пережитой в поэзии Ходасевича, писал В.Вейдле<sup>379</sup>; не случайно уже в наше время было сказано, что «можно было бы составить каталог тем символистского происхождения, заметных в “Тяжелой лире”»<sup>380</sup>. Именно это имел в виду Горький, не без язвительности назвавший Ходасевича «символистом по должности»<sup>381</sup>.

Стоит в связи с этим обратить внимание на то, о чем шла речь: в стихотворениях «Тяжелой лиры» поэзия открывает для себя «иное бытие», не отринув материальный мир с

---

<sup>376</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича // Русская литература. 1989. № 2. С. 152-153.

<sup>377</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. С. 45.

<sup>378</sup> См.: Бочаров С. Ходасевич. С. 193-194.

<sup>379</sup> См.: Вейдле В. О поэтах и поэзии. С. 45.

<sup>380</sup> Бочаров С. Ходасевич. С. 190.

<sup>381</sup> Горький М. Поли. собр. соч.: Варианты к художеств, произв. Т. 5. М., 1977. С. 695.

его вполне конкретными — порой грубыми — очертаниями, но в союзе с ним. Темы символистского происхождения решаются в стихотворениях Ходасевича на иных художественных основаниях. В таких, скажем, стихотворениях, как «Улика», «Покрова Майи потаенной...», «Гляжу на грубые ремесла...» и другие живет завешанная символизмом жажда постижения «высшей реальности». Но открывает поэт ее, выходя во внешний, реальный земной мир: «Покрова Майи потаенной / Не приподнять моей руке, / Но чуден мир, отображенный / В твоём расширенном зрачке. / Там в непостижном сочетаньи / Любовь и улица даны: / Огня эфирное пыланье / И просто – таянье весны». В этом выходе поэта во внешний мир, в простоте и завершенности внутреннего и внешнего рисунка, в изобразительной природе образа, в строгости и скупости стиховых средств открываются уже черты постсимволистского типа творчества. При этом Ходасевич не «прикрывал свой символизм акмеистической одеждой», как утверждал в свое время В.Марков<sup>382</sup>. Скептически относясь к «так называемому акмеизму», он, тем не менее, воплощал в своей поэзии многое из того, что было свойственно поэтам «Гиперборея» — включая и сужение (в сравнении с миром символизма) духовных горизонтов и эмоционального диапазона творчества. Г.Федотов имел все основания назвать Ходасевича «одним из старших постсимволистов, т.е. поэтом того поколения, к которому принадлежат в России О.Мандельштам, А.Ахматова, Б.Пастернак и большинство поэтов эмиграции»<sup>383</sup>.

Строже становится и сам стих Ходасевича — в «Тяжелой лире» последовательно утверждаются классические, «пушкинские» стиховые формы, царит пятистопный ямб. Поэзия Ходасевича всегда была обращена к прошлому поэтическому опыту, но в годы создания «Тяжелой лиры» устремленность к «золотому веку», к Пушкину стала принципиальной жизненной позицией, воплощая верность национальной культурной традиции, оказавшейся, как полагал поэт, перед угрозой разрушения. Особенно ясно это сказалось в 1921 году, году пушкинской речи, в которой Ходасевич говорил о конце «Петровского и Петербургского периода русской истории», об имени Пушкина, которым будут теперь люди «аукаться, ... перекликаться в надвигающемся мраке»<sup>384</sup>. Вскоре последовала гибель Блока и Гумилева. Практически одновременно Ходасевич и Мандельштам пишут тогда стихотворения, где прощаются с прежней жизнью и говорят о встрече с новым — беспощадным — миром; и стихотворение Ходасевича «На тускнеющие шпильки...» интонацией и настроением почти совпадает с «Умывался ночью на дворе...» Мандельштама: «И вот в этом мире новом, / Напряженном и суровом, / Нынче выпал первый снег... / Не такой он, как у всех». Летом 1922 г. Ходасевич покидает Россию, осознавая себя приверженцем и защитником «пушкинского дома» в русской литературе.

Эмигрантский путь Ходасевича стал путем творческого воплощения нового, трагического духовного опыта, обретенного поэтом в 1920-е годы. Последняя его поэтическая книга «Европейская ночь» (не имевшая при жизни поэта отдельного издания, объединившая стихотворения 1922-1927 годов) обозначила выход к новой поэзии, открытия которой были глубоко и тяжело пережиты автором как часть его жизненной катастрофы и духовного ее преодоления. Очевидная новизна поэзии Ходасевича сказалась на всех уровнях творчества — от «поверхности» стиха до духовных его оснований. Резко изменившаяся тональность поэзии, судорожный, отрывистый ритм стиха, откровенность яростных эпитетов — эти, отмеченные критикой<sup>385</sup>, жесткие черты новой поэтики Ходасевича лают знать о

---

<sup>382</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме. С. 176.

<sup>383</sup> Федотов Г.П. Защита России. Париж, 1988. С. 258.

<sup>384</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 203,205.

<sup>385</sup> См.: Вейдле В. Поэзия Ходасевича. С. 154-155.

себе в последней его книге постоянно. Духовные просторы, открывавшиеся или угадываемые во многих стихотворениях «Тяжелой лиры», теперь сужены до предела — и, напротив, здесь в полной мере развернут только еще возникающий в «Тяжелой лире» мотив тесноты и темноты мира, обступающего героя. Все здесь происходит, как сказано в «Окнах во двор»: «Всегда в тесноте и всегда в темноте, / В такой темноте и в такой тесноте!» Читая в завершающем книгу стихотворении «Звезды» о «сгустках жировых» пляшущей «звезды», нельзя не вспомнить слова В.Вейдле об «омерзительно вещественном» мире «Европейской ночи». Чувство непоправимой разъятости души и мира живет в стихотворении «Слепой», высвечивая те черты нового поэтического мира Ходасевича, которые были бы невысказанными в «Тяжелой лире»: «Палкой щупая дорогу, / Бродит наугад слепой. / Осторожно ставит ногу / И бормочет сам с собой. / А на бельмах у слепого / Целый мир отображен / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого — / Все, чего не видит он». Все подробности внешнего мира скользят по бельмам слепого, отражаясь в них, но не проникая в душу героя. Внутренний его мир наглухо отгорожен от мира внешнего, от «чужого» (термин В.Вейдле), душа и мир здесь несоединимы. Эта жутковатая аллегория оказывается знаком новой черты сознания, определяющей многое в последней книге Ходасевича.

Конечно, и в «Тяжелой лире» речь шла о разделенности души и мира, но там еще жила надежда, там поэт все же утверждал возможность преодоления этой разделенности, за темно-лазурной тюрьмой земного дня там ощущалось дыхание вечности, в последней же книге поэта все иначе. Надежды не осталось, душа и мир напрочь отделены друг от друга, душа человеческая ожесточена и мир стал вместилищем хаоса. Отсюда — и тщательно выписанные подробности внешнего, «мертвого» мира («Берлинское», «Окна во двор» и др.), и «серошетиновые собаки», «уродики, уродища, уроды», «клубки червей», «дома — как демоны», «опустошенные» существа с «песьюми головами», вышедшие «на перекрестки тьмы» и т.п. Понятно, что при всей изобразительной силе подобных образов, они находятся вне пределов петербургской школы — здесь поэт выходил на перекрестки авангарда, создавая экспрессионистские картины, опираясь (в стихотворениях «Берлинское», «С берлинской улицы...») на возможности сюрреализма.

Здесь же, в новом духовном опыте, воплощенном в стихотворениях «Европейской ночи», — и неизменный внутренний контраст между строгими законами пушкинской поэтики, исповедуемыми Ходасевичем, и еле (и не всегда) сдерживаемым этими строгими рамками «диким голосом катастроф». Поверяя пушкинской гармонией дисгармоничность современного мира, стремясь совладать классическим метром с разразившимся вокруг и проникающим в стих хаосом, Ходасевич неизбежно подвергал характерным деформациям саму поэтику, расширяя лексику, выламывая строку, ужесточая ритм и т.д., — иными словами, сохраняя и верность эпохе, и приверженность классическим заветам. Именно здесь, в отношении к традиции, становится особенно ясно, какими, порой, разными путями шла русская поэзия — в России и в зарубежье — в эпоху исторических потрясений. Ведь, скажем, и «Европейская ночь» Ходасевича, и цикл Мандельштама 1921—1925 годов, как ни далеки они друг от друга, в чем-то очень важном, несомненно, друг другу родственны. И прежде всего — острым чувством дисгармонии, заставляющим Ходасевича писать о «железном скрежете какофонических миров», а Мандельштама (в «Концерте на вокзале») — о тверди, кишасей червями. Конечно, пути воплощения этого чувства дисгармонии у двух поэтов были разными — и дело не только в их эстетической позиции, но и в их судьбах, в том, какой из двух потоков русской поэзии представлял каждый из них. Ходасевич, как уже говорилось, всегда был приверженцем классического стиха — в эмиграции же эта позиция вышла на принципиальную высоту, воплощая верность национальной культурной традиции. Поэзия Мандельштама не в меньшей степени в предшествующие годы была погружена в традицию. И вот в начале 1920-х годов — в момент исторического разлома — Ходасевич, вышедший в «Европейской ночи» на новые поэтические рубежи в воплощении трагедии человека XX века, трагедии эмиграции, продолжал отстаивать заветы классической традиции, неизменно демонстрируя верность ямбу как воплощению духовного облика

утраченной родины. В этом был, конечно, и его личный выбор, и его понимание задач литературы в изгнании (как известно, именно вокруг идеи сбережения традиции объединились все основные силы русского литературного зарубежья). Перед Мандельштамом же в эти годы стояла иная задача: в поисках нового поэтического языка, адекватного новой эпохе, он идет не только на обновление привычного арсенала поэтических средств, но и на решительное усложнение своей поэзии, вплоть до зашифрованности, затемнения смысла поэтического образа (здесь сказалось, конечно, и стремление защитить свою поэзию от грубого вторжения извне), выходит за пределы традиции, к границам авангарда. Оговоримся, что путь Мандельштама не был типичен для поэтов, живших в России — достаточно вспомнить Ахматову — но, вместе с тем, это был один из значимых векторов поэтического развития, имевший особую актуальность именно в России. У зарубежья, между тем, цели были иными.

Разговор, как видим, неизбежно возвращается к проблеме традиции. Постсимволистский характер поэзии Ходасевича очевиден и в «Европейской ночи». Изобразительная природа поэтического образа (более того — в большинстве случаев противостоящая музыкальному началу), подчеркнутая предметность слова, раздельность переживания, отчетливо выписанные подробности внешнего и внутреннего мира, сближают Ходасевича с поисками «поэтов круга Гумилева». Сближает и другое: ни один, ни другие не ограничивали свои поэтические пути жесткими рамками какого-либо течения, действуя на своем поле, но, по мере необходимости, расширяя его или выходя за его пределы. В частности, в том и заключалась «промежуточность» эстетической позиции Ходасевича, что он и в позднейшем творчестве своем соединял уроки классического наследия с ритмами, голосами эпохи, что в свой предметный, земной, порою жесткий и, казалось бы, обездушенный поэтический мир он принес память о символизме, которая не меняла природу его поэзии, но сообщала ей еще одно измерение. «Промежуточность» — как функция звена («И все ж я прочное звено...») Именно поэтому многие стихотворения «Европейской ночи» не отвечали (или не вполне отвечали) тем критериям, которые предложил в своей знаменитой статье В. Жирмунский, обращаясь к поэзии «преодолевших символизм». Ходасевич, собственно, далек был от идеи «преодоления», темы символизма жили в земном, вещественном мире его поэзии, влияя в определенной мере на действующие в нем законы. Вспоминая В.Вейдле, можно сказать, что от акмеизма с его сужением духовных горизонтов Ходасевич защитился символизмом — и, конечно, опять Пушкиным. (В сущности, та же — или большая — свобода поиска была и у Ахматовой, и у Мандельштама: не существовало дистиллированного акмеизма.) Ни символизма, ни акмеизма Ходасевичу не пришлось преодолевать, так как ни к одному из этих берегов он никогда не примыкал безраздельно (хотя не забудем, что символистский берег был для него неизмеримо выше). Есть, вместе с тем, все основания видеть его поэзию на пространстве петербургской школы, объединяющей в своих пределах и принципы акмеизма, и эмоциональное, духовное, стиховое богатство позднейшего творчества русских символистов, повернувших свою поэзию к земным началам, и свободу поисков в пределах традиции. Именно на этом пути Ходасевич, как справедливо утверждал В.Вейдле, «и стал, в двадцатых годах, главным оплотом этой (петербургской.— А.Ч.) поэтики, вместе с Ахматовой и отчасти с Мандельштамом...»<sup>386</sup> .

\* \* \*

Г.Иванов, обретший в зарубежье славу, ставший в русском Париже 1930-х годов поэтическим оппонентом Ходасевича (критическим оппонентом был его соратник по третьему Цеху Г. Адамович), начал свой эмигрантский путь, имея более чем скромную

---

<sup>386</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. С. 120-121.

репутацию талантливого стихотворца без собственной темы в поэзии. Известны были слова Блока о ранних его вещах: «Страшные стихи ни о чем». В.Жирмунский, рецензируя один из ранних сборников Г.Иванова «Вереск» (1916), писал об ограниченности творчества молодого поэта, о недостаточной масштабности и глубине его поэзии<sup>387</sup>. Когда в 1921 г., в пору третьего Цеха, появился сборник Г.Иванова «Сады», прозвучала убийственная реплика Л.Лунца: «В общем, стихи Г.Иванова образцовы. И весь ужас в том, что они образцовы»<sup>388</sup>.

Ходасевич, писавший еще в 1916 г. о «Вереске», давал, в сущности, ту же оценку творчеству молодого Г.Иванова — не думая, очевидно, о том, что одно из его суждений окажется пророческим: «У Георгия Иванова, кажется, не пропадает даром ни одна буква; каждый стих, каждый слог обдуман и обработан.. И все это с большим вкусом приправлено где аллитерацией, где неслыханной рифмой, где кокетливо-небрежным ассонансом: куда что идет, где что к месту — это все Георгий Иванов знает отлично... Г.Иванов умеет писать стихи. Но поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно, только этого и надо ему пожелать»<sup>389</sup>.

«Пожелание» сбылось, катастрофа произошла — революция, утрата прежних устоев жизни, эмиграция. В поэзии Г.Иванова в 1920–1930-е годы не только меняется тональность, в ней открывается новая, отсутствовавшая прежде, духовная глубина — глубина отчаяния. Поэт обретает свою тему, которая во многом будет формировать дальнейшее его творчество. Событием стал выход в 1931 г. сборника Г.Иванова «Розы», о котором К.Мочульский писал: «До “Роз” Г.Иванов был тонким мастером, изысканным стихотворцем, писавшим “прелестные”, “очаровательные” стихи. В “Розах” он стал поэтом»<sup>390</sup>. Действительно, перемена, произошедшая в творчестве Г.Иванова, была очевидной. В «Садах» это был еще ученик акмеистов, овладевший мастерством поэтической графики и живописи, живущий в мире «литографий старых мастеров», персидских ковров, мейссенского фарфора, видящий даже природу вокруг себя в образах гравюры или литографии: «На западе желтели облака. / Легки, как на гравюре запыленной». Словом, это была та поэзия, которая (наряду с другими произведениями молодых «цеховиков») вызвала яростный отклик Н.Тихонова — его статью «Граненые стеклышки».

В «Розах», а затем и в «Отплытии на остров Цитеру» (1937) появляется другой, незнакомый ранее читателю, Г.Иванов — не мастер изысканных стихотворных «вещиц», а поэт с неизменно трагическим взглядом на мир. Об этой черте новой поэзии Г.Иванова точно сказал Г.Адамович: «Вот что хотелось бы сказать и о теперешних стихах Георгия Иванова: сгоревшее, перегоревшее сердце. В сущности, уже и последний его сборник следовало бы озаглавить не “Розы”, а “Пепел”, — если бы не была так названа одна из книг Андрея Белого»<sup>391</sup>. Чувство переживаемой трагедии неизменно живет в стихотворениях обоих сборников Г.Иванова 1930-х годов. В «Розах», где чувствуется временами прежняя красота, элегическая сладость<sup>392</sup>, оно порой дает знать о себе исподволь:

---

387 Русская воля. 1917. 16 января.

388 Лунц Лев. Цех поэтов // Книжный угол. 1922. № 8. С. 49.

389 Ходасевич В. О новых стихах // Колеблемый треножник. С. 512.

390 Мочульский К. «Розы». Стихи Георгия Иванова // Современные записки. 1931. № 46. Цит. по: Мочульский К. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 301.

391 Последние новости. 1931. 22 октября.

392 См.: Вейдле В. Георгий Иванов // Континент. 1977. № 11. С. 362.

Злой и грустной полоской рассвета.  
Угольком в догоревшей золе.  
Журавлем перелетным на этой  
Злой и грустной земле...

В обновляющемся поэтическом мире Г.Иванова черты нового проступают сквозь приметы давно знакомого. «Полоска рассвета», тлеющий уголек, перелетный журавль, грустная ночная земля — поэтическая картина построена на близких ученику акмеистов изобразительных образах, выписанных с присущим Г.Иванову изяществом. Однако они лишены уже прежней декоративности, здесь нет ни гравюр, ни ковров, ни Кустодиева, ни Ватто. Мир, создаваемый явно по рецептам акмеистического письма, становится проще, грустней и естественней. Все же и эти образы словно бы «целиком» перенесены из узаконенного давней традицией поэтического «арсенала». Но обратим внимание — сквозь тихую грусть, озаряющую стихотворение, уже здесь, в первой строфе, прорываются новые в мире Г.Иванова, горькие образы — горечь эта слышна в дважды повторенном эпитете «злой», добавляющем непривычно резкую диссонансную ноту в традиционнейшие образы «грустной полоски рассвета» и «грустной земли». Это лишь один пример того, как поэтический мир, созданный на акмеистических основаниях, проникается исподволь новым, рожденным временем, содержанием.

Важна и другая черта, открывающаяся в процитированном здесь стихотворении, — она дает знать о себе во многих стихотворениях Г.Иванова и отзывается в произведениях других поэтов русского зарубежья. Синтаксис поэтической речи здесь своеобразно усечен, фраза лишена естественного начала, озвучена лишь частично: /Быть бы мне/ «злой и грустной полоской рассвета...» и т.д. За этой игрой синтаксисом стоит идущий от опыта петербургской школы (в частности, от Ахматовой) психологизм лирического рисунка: неполная высказанность поэтического размышления, его «свернутость» — сообщающие строке звучание обрывка фразы или облик торопливой, сиюминутной записи «для себя»,

создающие интимную интонацию «лирического дневника». Эта особенность поэтического письма встречается и в целом ряде других стихотворений Г.Иванова 1920-1930-годов («Синий вечер, тихий ветер...», «Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья...», «Синеватое облако...» и др.). К этому — к созданию поэзии как лирического дневника, — ориентируясь на опыт Г. Иванова, призывал Г.Адамович молодых поэтов русского Парижа, и доверительная «дневниковая» интонация проникала в русскую зарубежную поэзию.

Нота отчаяния, неизменно звучащая теперь в стихотворениях Г. Иванова, разрушает их предполагаемую светлую тональность, приводя к повторяющейся мысли: «Я не жду ни счастья, ни солнечного света», «надежды больше нет». Прощание с надеждой оказывается и прощанием с былыми романтическими представлениями о жизни и искусстве, переходом к иному типу поэзии — к таким стихотворениям, как «Хорошо, что нет Царя...», «Холодно бродить по свету...», «По улицам рассеянно мы бродим...», «Синеватое облако...» и другим, где отчаяние, становясь художественной идеей, диктует и форму, стиль поэтической речи, исключая любые изыски и красоты. Стихотворения эти — совершенно новые, немислимые прежде у Г.Иванова. Словарь здесь скуп, синтаксис предельно прост:

Хорошо, что нет Царя.  
Хорошо, что нет России.  
Хорошо, что Бога нет.

В этих стихотворениях уже ясно просматриваются черты того духовного опыта и тон, отражающей его, поэтики, которые в полной мере дали знать о себе в «Дневнике» и «Посмертном дневнике» с их обнаженным трагизмом. Вспоминая сказанные о более позднем творчестве Г.Иванова слова В.Вейдле, заметившего, что Г.Иванов «свернул шею» своей прежней поэзии ради выхода к новому творчеству<sup>393</sup>, заметим, что началось это еще в 1920-1930-е годы, когда были написаны строки: «Холодно бродить по свету, / Холодной лежать в гробу...» или «По улицам рассеянно мы бродим. / На женщин смотрим и в кафе сидим. / Но настоящих слов мы не находим, / А приблизительных мы больше не хотим». Именно тогда поэтическое слово Г.Иванова стало обретать черты той мужественности акмеизма, о которой говорил Н.Недоброво применительно к Ахматовой («лирическая душа скорее жесткая чем слишком мягкая, скорее жестокая, чем слезливая»), о которой в наше время хорошо сказал А.Павловский: «...Самый дух их (акмеистов — А. Ч.) творчества отличался своеобразной мужественностью — и не только у Гумилева или у Мандельштама, но и у Ахматовой. Поскольку они принимали мир таким, каков он есть в реальности, они и не могли не быть мужественными, уже сама их эстетическая позиция предполагала именно такое качество»<sup>394</sup>. Именно тогда, стремясь выразить в слове чувство трагизма жизни, решительно уходя от прежних поэтических берегов. Г. Иванов впервые обращается к прозаизмам. Здесь, конечно, как справедливо заметил В.Вейдле, сказалось и внимание к опыту Ходасевича<sup>395</sup>.

Говоря о восприятии Г.Ивановым опыта автора «Европейской ночи», нельзя не сказать и о том качестве поэзии Г.Иванова, которое определяется термином «центонность» — внутренняя цитатность. Об этом свойстве поэзии Г.Иванова писали уже не раз, обращаясь к разным периодам его творчества, от «Вереска» до последних сборников<sup>396</sup>. Степень близости приемов и мотивов некоторых стихотворений Г.Иванова и В.Ходасевича провоцировала порой на обвинения в прямых заимствованиях (о чем писали В.Вейдле и сам Ходасевич в связи со стихотворением Г.Иванова «В глубине, на самом дне сознания...», воспроизводившим и поэтическую идею, и некоторые конкретные приемы из стихотворения Ходасевича «В заботах каждого дня...») Дело было, однако, в другом: цитатность — порою как бы произвольная — в эмигрантские годы вышла в творчестве Г.Иванова на новый уровень, стала особенностью поэтики, выразившей стремление обрести в вакууме изгнания опору — причастность к материке русской поэзии<sup>397</sup>. И характерно, какой круг имен постоянно присутствовал в поэтическом мире Г.Иванова: Блок. Ахматова, Кузмин. Анненский, Ходасевич. Заметим и то, что этим своим свойством творчество Г.Иванова примыкает к той черте поэзии петербургской школы, которая гораздо более мощно и глубоко проявилась в произведениях Ахматовой и Мандельштама, о чем писали авторы концепции русской семантической поэтики.

---

<sup>393</sup> Там же. С. 364.

<sup>394</sup> Павловский А. О творчестве Николая Гумилева и проблемах его изучения // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 16.

<sup>395</sup> Вейдле В. Георгий Иванов. С. 364.

<sup>396</sup> См.: Ходасевич В. Отплытие на остров Цитеру // Колеблемый треножник. С. 606; Вейдле В. Георгий Иванов. С. 364; Марков В. Русские цветные поэты (П.А.Вяземский и Г.Иванов) // To Honor Roman Jakobson. The Hague. Paris, 1967. Vol. 2. P. 1273. То же в кн.: Марков В. О свободе в поэзии. СПб., 1993; Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX 158-161.

<sup>397</sup> См. Богомолов Н.А. Там же. С. 159.



Пути обновления поэзии шли и на иных основаниях. В поэтическом мире Г.Иванова, построенном во многом на «петербургских» началах, за предметными подробностями земного мира. За вязью изобразительных образов (а часто — в них самих) явственно открывается глубина духовного бытия. Даже в близких к «Садам» стихотворениях тина «Злой и грустной полоской рассвета...», где новый Г. Иванов только начинается, сквозь акмеистически вещный, предметный мир проступают иные глубины, идущие от опыта символизма. Дают знать они о себе затаенно, исподволь, проявляясь в полных духовного смысла образах света (часто «сияния» — этот образ будет настойчиво повторяться у Г.Иванова в 1930-е годы), в звуковых образах. Порою в своем повороте к символизму Г.Иванов оказывался гораздо радикальнее других поэтов петербургской школы, не закрывавших, как мы видели на примере Ходасевича, для себя эти пути. В таких стихотворениях, как «Это только синий ладан...», «В сумраке счастья неверного...», «Это месяц плывет по эфиру...», «Только всего — простодушный напев...», «Ни светлым именем богов...», «Душа человека. Такою...» и другие его поэзия преобразуется неузнаваемо: земной, «внешний», предметный мир уходит из нее («мир отплывает как свеча...»), в ней раскрываются безмерные просторы души человеческой, обнимающие собой всю открывающуюся картину мира; изобразительные образы уступают теперь место иной стихии — музыке, которая становится в этом мире одной из спасительных его основ: «Падает песня в предвечную тьму, / Падает мертвая скрипка за ней... / И, неподвластна уже никому, / В тысячу раз тяжелей и нежней, / Сладше и горестней в тысячу раз, / Тысячью звезд, что на небе горит. / Тысячью слез из растерянных глаз — / Чудное эхо ее повторит» («Только всего — простодушный мотив...») Здесь помыслы поэта устремлены именно к тому «невыразимому», «невоплотимому», от чего в свое время отвернулся акмеизм.

И всё же нередко на этом пути творчества поэзия Г.Иванова преодолевает власть абстракций, вырастающих «за пределами жизни и мира, / В пропастях ледяного эфира», и, сохраняя в себе опыт символизма, одухотворяет им земную картину мира и человека в нем. В таких стихотворениях, как «Синеватое облако...», «Закроешь глаза на мгновенье...», «Замело тебя, счастье, снегами», и других возникающая картина далека от «надмирности»; поэтическая речь, как правило, предельно проста, обнажена, символами становятся самые простые слова и предметы: «Синеватое облако / (Холодок у виска) / Синеватое облако / И еще облака... / И старинная яблоня / (Может быть, подождать?) / Простодушная яблоня / Зацветает опять...» («Синеватое облако...») Приходилось уже, обращаясь к этому стихотворению, показывать, что реальный, «объективный» мир ограничен здесь пределами скобок — именно в скобках решается сегодняшняя судьба лирического героя, а всё, что осталось за скобками (облако, яблоня и т.д.) — символы прекрасного и невозвратимого прошлого. В этом и подобных стихотворениях открывалась та самая «последняя» простота, к которой призывал Г.Адамович молодых парижских поэтов, но на высоту которой дано было подняться немногим. Выход к символической глубине нагого поэтического слова, к своего рода символизму «простых» слов стал одним из оснований новой поэзии Г.Иванова; эта черта творчества получила окончательное развитие позднее, в 1940-1950-е годы. Здесь опять дала знать о себе сила поэтической традиции. (Вспомним: «Ночь, улица, фонарь, аптека...») Опыт символизма (символизма, преобразившегося на поле «петербургской поэтики», символизма Блока третьего тома) был воспринят и здесь, и с этим Г.Иванов вышел (в некоторых стихотворениях 1930-х годов, таких, как «Синеватое облако...», «Замело тебя, счастье, снегами...» и т.д., — и особенно в 1940-1950-е годы) к новому взлету своей поэзии, где идущая от законов петербургской поэтики строгость и определенность поэтического слова естественно соединялась с символической многомерностью образа. Именно на этом пути в поздних своих произведениях стал Г.Иванов все более сближаться с Ходасевичем и, воплощая предельную степень человеческого отчаяния, пошел, по словам В.Вейдле, «дальше, чем Ходасевич ... по пути Ходасевича, да и не по прямой линии его

\* \* \*

Именно В.Ходасевич и Г.Иванов оказались в центре события, всколыхнувшего на рубеже 1920-х и 1930-х годов литературную жизнь русского Парижа и отразившего в себе значительные проблемы развития поэзии в русском зарубежье.

8 марта 1928 г. в «Последних новостях» появилась статья Г. Иванова, называвшаяся «В защиту Ходасевича». В статье этой автор, подтверждая данное ему в свое время прозвище «Жорж опасный» и славу сокрушителя литературных репутаций, признался в давней любви к стихам Ходасевича — и тут же дал уничтожающую характеристику его поэзии, называл Ходасевича «прилежным учеником Баратынского» и утверждая, что «можно быть первоклассным мастером и — остаться второстепенным поэтом», что никакие «хорошие ямбы» не заменят «музыку в душе». Статья сразу, конечно, оказалась в центре внимания литературного Парижа; Ходасевич был оскорблен; молодые поэты в своих оценках разделились, так что «споры на Монпарнасе, — как вспоминает Ю. Терапиано, — не раз грозили перейти в открытое столкновение»<sup>399</sup>.

Это событие заслуживает упоминания потому, что в нем отразилось более крупное и значительное, нежели литературная дуэль между Ходасевичем и Г.Ивановым, противостояние, существовавшее в поэзии зарубежья в те годы. Претензии, высказанные Г.Ивановым, явно проецировались, помимо фигуры самого Ходасевича, и на ту полемику, что годами шла между Ходасевичем, который был ведущим критиком в «Возрождении», и Г.Адамовичем, работавшим в «Последних новостях». В целом ряде своих статей Ходасевич последовательно противостоял позиции Адамовича, призывавшего к простоте и обнаженной искренности в поэзии, считавшего, что в условиях эмиграции, в ситуации исторического и культурного безвременья, воцарившегося в Европе, поэты должны стремиться не к оттачиванию мастерства, не к совершенству формы, а к максимально прямому, правдивому выражению себя в слове, к созданию произведения как «человеческого документа», очищенного от формальных ухищрений. Ходасевич же, считая исторической миссией эмиграции сбережение классической литературной и национальной культурной традиции, говорил о внимании к слову, о необходимости совершенствовать мастерство, учиться у классиков. Споря с идеей литературы как «человеческого документа», он утверждал, что «произведение художественно никчемное никакой начинкой не спасается, как безголосые певчие не спасаются “отменным поведением”», и ядовито писал о критиках, «с наивностью невежества» презирающих вопросы формы, которые для них «нечто вроде “изучения тараканьей ножки”»<sup>400</sup>.

Ирония судьбы заключается в том, что позиция Ходасевича в данном случае очень близка и позиции, и всему духу деятельности Гумилева — автора «Анатомии стихотворения», — с которым Ходасевич был не слишком близок; оппонентом же его выступал ученик Гумилева, активный участник третьего Цеха, которого Ходасевич одно время (уже в эмигрантские годы) считал «гумилевским мальчиком»<sup>401</sup>.

---

<sup>398</sup> Вейдле В. Георгий Иванов. С. 365.

<sup>399</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 120.

<sup>400</sup> Ходасевич В. О форме и содержании // Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 591-592.

<sup>401</sup> Vladislav Khodasevich to Mikhail Karpovich: Six Letters (1923— 1932) //Oxford Slavonic Papers. 1986. Vol. XIX. P. 144.

За этими противостоящими позициями стояли вполне реальные поэтические силы: с одной стороны, Ходасевич и близкий ему круг поэтов, входивших, в основном, в группу «Перекресток» (Д.Кнут, Ю.Мандельштам, Г.Раевский, В.Смоленский и др.); с другой — Г.Иванов, Адамович и пестуемое им, не оформленное организационно сообщество поэтов, названное «парижской нотой». Надо сказать, что в споре двух взглядов на задачи поэзии молодежь в большинстве своем поддержала Адамовича. Г.Федотов вспоминал: «...Вся воспитательная работа Ходасевича, все его усилия обучить молодежь классическому мастерству ... не приводили ни к чему. Молодежь шла за Адамовичем»<sup>402</sup>.

Правда, граница, разделяющая приверженцев Ходасевича и поэтов «парижской ноты», была достаточно условной. Обе стороны исповедовали, в основном, принципы петербургской школы. При этом одни («Перекресток») ориентировались на неоклассицизм (А.Л.Бем в Праге отмечал, что позиция этой группы поэтов «восходит к русскому акмеизму»<sup>403</sup>), другие («парижская нота») — на принципы «лирического дневника» и непосредственность поэтического выражения. В поисках всесильного в своей исповедальности *единственного* слова поэты «парижской ноты» отстранились от «ухищрений формы», беспощадно «отсекая» в стихотворении все «лишнее». «Все, что в поэзии может быть уничтожено, должно быть уничтожено: ценно лишь то, что уцелеет»<sup>404</sup>.

Психологизм, камерность, интонация лирического дневника живут в стихотворениях А.Штейгера, ставшего воплощением стиля «ноты»: «Как нам от громких отучиться слов — / Что значит “самолюбие”, “униженье” / (Когда прекрасно знаешь, что готов / На первый знак ответить, первый зов, / На первое малейшее движенье)...» или: «Мы отучились даже ревновать — / От ревности любовь не возвратится... / Все отдано, что можно отдавать, / “Но никогда не надо унывать”. / (Придя домой, скорей ничком в кровать, / И пусть уж только ничего не снится)». (Приведены полностью стихотворения из сборника «Неблагодарность». Париж, 1936.) Поэзия А.Штейгера (особенно после выхода сборника «Неблагодарность») пользовалась большим признанием в зарубежье, о ней высоко отзывался и Ходасевич, отметивший родственность дневниковой лирики поэта записям В. Розанова в «Уединенном» и «Опавших листьях»<sup>405</sup>.

Другим поэтом, чье имя неразрывно связано с «парижской нотой», была Л.Червинская. Интонация и поэтика дневника (родовая черта «парижской ноты») соединялись в ее стихотворениях с повышенной эмоциональностью, здесь звучали мотивы одиночества, тоски, несчастной любви. Стихотворения Червинской часто были обращены к мимолетным движениям души («То, что около слез. То, что около слов. / То, что между любовью и страхом конца...»), к тихим подробностям жизни в их связи с жизнью души: «Со вчерашнего дня распустились в воде анемоны, / Очень много лиловых и красных больших анемонов. / Мне приснилась любовь... Почему оборвался мой сон? / Говорят, что весна это время счастливых влюбленных... / Что же делать тому, кто в свою неудачу влюблен?» (Стихотворение из сборника «Приближения. Париж. 1934). Адамович высоко оценивал творчество Червинской; Ходасевич же, считая ее поэзию «глубоко характерной для сегодняшнего дня», отмечал ее «бледность и анемичность» и выводил беспощадный диагноз: «Это произошло *от отсутствия литературного мировоззрения*, которое (отсутствие) у

---

<sup>402</sup> Федотов Г. О парижской поэзии // Ковчег. [Нью-Йорк]. 1942. С. 193.

<sup>403</sup> Бем А.Л. Русская литература в эмиграции// Меч. 1939. 22 января. То же см.: Бем А.Л. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 336.

<sup>404</sup> Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 178.

<sup>405</sup> Возрождение. 1936. 28 мая.

Червинской не только очевидно, но и как бы сознательно подчеркнута. Если угодно — отсутствие этого мировоззрения именно и составляет ее мировоззрение»<sup>406</sup>. Поэзия Червинской, тем не менее, ярко выразила если не мировоззрение, то настроение «парижской ноты».

С позицией этого течения парижской поэзии полемизировал не только Ходасевич. Руководитель и литературный идеолог пражской группы «Скит» А.Л.Бем писал уже в середине 1930-х годов, что «общепарижский поэтический стиль» себя изжил, что выработался штамп, который грозит окончательно обезличить эмигрантскую поэзию»<sup>407</sup>. (Заметим, что в этих словах звучит и невысказанное признание влияния «парижской ноты» на эмигрантскую поэзию.) Дал он (на примере поэзии Червинской) и подробное описание основных примет этого «штампа»: «Приглушенные интонации, недоуменно-вопросительные обороты, неожиданный афоризм, точно уместающийся в одну-две строки, игра в “скобочки”, нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис... — вот почти весь репертуар литературных приемов “дневниковой поэзии”». Признавая Л.Червинскую — в отличие от Ходасевича — «наиболее ярким и ... наиболее талантливым представителем “парижского направления”», А.Л. Бем, вместе с тем, говорил об исчерпанности самого направления: «Борьба с “красивостью”, с литературными условностями кончилась тем, что “дневниковая” поэзия впала в худшую поэтическую условность — в манерность и позу»<sup>408</sup>.

Надо сказать, что взгляд «со стороны» (из Праги) был точен — и подтверждался, помимо прочего, поэтической практикой участников пражской группы: А.Головиной, Э.Чегринцевой и других. Творчество поэтов «Скита» не было подвержено штампам «парижского направления»; более того, ориентируясь на традицию, пражане не избегали и иных влияний, — это прямо подтверждал руководитель «Скита», видевший слабость парижских поэтов в том, что они «почти не отразили в себе русского футуризма», в то время, как «Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С.Есенина, и через В.Маяковского, и через Б.Пастернака»<sup>409</sup> (стоило бы упомянуть здесь и М.Цветаеву). Не боясь потерять «акмеистическую невинность», лучшие из участников «Скита» открывали свое творчество воздействиям всего богатого опыта русской поэзии XX века — в чем, собственно, разделяли позицию крупнейших мастеров петербургской школы. Один из ярких тому примеров — поэзия А.Головиной (сестры А.Штейгера), в которой можно обнаружить приметы влияния, скажем, М.Цветаевой, — но при этом совершенно очевидны и присутствие опыта Ахматовой, и «петербургская» зоркость к предметным очертаниям мира, и та, далекая от какой-либо анемичности, радость жизни, с которой когда-то и рождался акмеизм:

По колее плывя с весною,  
Душа, теперь не унывай —  
Картинкою переводною  
Навстречу движется трамвай.  
Такой беспечный, краснобокий —  
Из детской комнаты игра —  
Под колесом бегут потоки

---

<sup>406</sup> Ходасевич В. Колеблемый треножник. С. 595.

<sup>407</sup> Меч. 1936. 5 апреля.

<sup>408</sup> Бем А. Поэзия Л. Червинской // Меч. 1938. 1 мая. То же см.: Бем А.Л. Письма о литературе. С. 317.

<sup>409</sup> Меч. 1936. 22 марта.

(«В апреле»)

Возвращаясь же к парижской поэзии, стоит сказать и о том, что «парижская нота», при очевидных творческих потерях, о которых говорили и Ходасевич, и Бем, именно потому и стала во многом определять поэтическую атмосферу русского Парижа, что сумела выразить те настроения, которые были достаточно широко распространены и в поэзии, и вообще в эмигрантской среде, — и были связаны далеко не только с тяготами эмиграции, с горечью изгнания, но и с живущей в литературах мира в те годы экзистенциальной тоской человека в момент исторического безвременья. Рожденная в эпоху культурного кризиса, «парижская нота» — отвечая призывам ее литературного идеолога Адамовича — и отразила в себе этот кризис, прошедший по душам людей. Во многом она шла в этом за своим поэтическим мэтром Г. Ивановым. Но если для Г.Иванова стремление к «последней простоте», интонация дневника были лишь средством для прорыва к новой поэтической высоте, то для многих поэтов «ноты» это становилось постоянной чертой творчества, оборачиваясь, как верно замечал А.Бем, «манерностью и позой». Стоит вспомнить в связи с этим злую и небезосновательную реплику В.Маркова: «"Парижская нота" — примечание к Георгию Иванову»<sup>410</sup>. Скажем и о другом — не поэтикой, но самим духом своим, воспеванием мотивов тоски, одиночества, душевного смятения поэзия «парижской ноты» отходила от первоначальной идеи акмеизма, пришедшего в русскую поэзию с лозунгом любви к этому миру и поэтического прославления его; в этом смысле она, скорее, восходила к эпохе русского декадентства.

Были, однако, и иные черты у поэзии русского Парижа. В творчестве поэтов «Перекрестка», ориентировавшихся на позицию Ходасевича (эта группа, кстати, объединяла в себе поэтов Парижа и Белграда), ощутимо было влияние идей неоклассицизма, внимание к поэтической форме, приверженность классическому русскому стиху и часто — идущая от опыта петербургской школы предметность и четкость очертаний поэтического мира. В поэзии, например, В.Смоленского заметно было влияние Ходасевича — и в образности, и в любви к ямбу, который был для молодого тогда поэта, как и для Ходасевича, воплощением России. В его стихотворениях 1920-1930-х годов, где мотивы тоски и одиночества тоже звучали нередко, была, вместе с тем, жажда преодоления испытаний, прорыва сквозь мглу сомнений и безверия к свету. В стихотворении, посвященном Ходасевичу, он писал именно об этом:

Все глуше сон, все тише голос,  
Слова и рифмы все бедней, —  
Но на камнях проросший колос  
Прекрасен нищетой своей.  
Один, колеблемый ветрами,  
Упорно в вышину стремясь,  
Пронзая слабыми корнями  
Налипшую на камнях грязь,  
Он медленно и мерно дышит —  
Живет — и вот, в осенней мгле,  
Тяжелое зерно колышет  
На тонком, золотом стебле.

<sup>410</sup> Марков В. О поэзии Георгия Иванова // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 85.

(«Все глуше сон, все тише голос...»)

И все же граница, разделяющая два течения парижской поэзии, была весьма прозрачной, во многом условной. Ведь при всех спорах, при всех различиях творческих позиций, приверженцев Ходасевича объединяла с поэтами «парижской ноты» ориентация на одни традиции — на опыт петербургской школы с ее предметностью, изобразительной, пластической природой образа, строгостью, точностью поэтического слова, нередко соединявшимися с символической глубиной поэтического мира. Словом, произведения мастеров обоих «направлений» парижской поэзии звучали явно в петербургском регистре, Летний сад продолжался Монпарнасом. Это создавало тот общий акмеистический воздух русского Парижа, который во многом определял поэтическую ситуацию и здесь, и в зарубежье в целом.

P.S. В качестве послесловия можно сказать о том, что доминирование петербургской школы в поэзии русского Парижа имело и свою негативную сторону. В свое время (полвека назад) В. Марков, доводя до крайности позицию Эйхенбаума, сопоставлявшего внутренний диапазон двух течений: футуризма и акмеизма, писал об акмеизме как о «благополучной эстетике», как об отказе от «езды в незнаемое» — и высказал при этом крамольную мысль: «Иногда кажется, что не умри Гумилев в подвалах Чеки, акмеизм мог бы стать официальной литературной теорией, и не надо было бы изобретать “социалистического реализма”»<sup>411</sup>. Обостряя ситуацию применительно к литературе зарубежья, и понимая всю аллегоричность утверждаемого, рискну сказать, что петербургская школа, вобравшая в себя опыт акмеизма и доминировавшая в поэзии русского Парижа, помимо всего бесспорно ценного и плодотворного, что она дала, в какой-то степени сыграла (по крайней мере, в пределах «парижской поэзии») роль своего рода эмигрантского «соцреализма», основного метода, часто подавлявшего попытки поэтических поисков в иных направлениях. Примером тому может быть, в частности, поэтическая судьба Б. Поплавского. С.Карлинский, сопоставляя пути внутренней эволюции Заболоцкого и Поплавского, замечает, что и Поплавский, и Заболоцкий практически одновременно, в начале 1930-х годов решают расстаться с сюрреализмом: Поплавский — «из уважения к парижской школе, ... которая становилась доминирующей в эмигрантской литературе того времени», Заболоцкий — в результате травли в партийной прессе. В результате оба поэта пытались в те годы (часто безуспешно) перейти на традиционные пути в поэзии. С.Карлинский приходит при этом к характерному выводу о «сходстве идеологического давления, так похоже осуществляемого в таких разных обстоятельствах»<sup>412</sup>. При всей радикальности этого вывода, — в частности, при том, что в случае с Поплавским под «идеологией» надо, видимо, понимать не идеологию литературную — добавлю, что С.Карлинский, писавший об этом в 1960-е годы, не мог знать, что в конце 1990-х в архиве Поплавского будет найден полностью им подготовленный сборник «Автоматические стихи», содержащий почти 200 (!) неизвестных ранее сюрреалистических стихотворений, написанных «в стол», поскольку опубликовать такие стихи в акмеистической ситуации русского поэтического Парижа было нереально. Это дало возможность французской исследовательнице Е. Менегальдо назвать Поплавского «внутренним эмигрантом» зарубежной России<sup>413</sup>. Как видим, механизмы целостности

---

<sup>411</sup> Марков В. Мысли о русском футуризме // Новый журнал. Кн. XXXVIII. 1954, С. 180.

<sup>412</sup> Karlinsky S. Surrealism in Twentieth-Century Russian Poetry: Churilin, Zabolotskii, Poplavskii // Slavic Review. 1967. № 4. P. 616-617.

<sup>413</sup> Менегальдо Е. Борис Поплавский — от футуризма к сюрреализму // Поплавский Б. Автоматические

разделенной русской литературы включают в себя и такого рода моменты.

## ПРАГА — ПАРИЖ: диалог А.Бема и Г.Адамовича

Мне уже приходилось писать об акмеистической линии развития зарубежной русской поэзии, проходящей, по несколько армейскому выражению Г.Адамовича, «вокруг “оси” Петербург — Париж». Речь тогда шла, в частности, о неоднородности поэзии русского Парижа, о дискуссии между В.Ходасевичем и Г.Адамовичем и теми поэтическими силами, что стояли за ними («Перекресток» и «парижская нота»). При этом важно было показать, что пограничная полоса между двумя полемизирующими сторонами — при всей, порою, остроте этой полемики — была достаточно условной, что у поэтов «Перекрестка» и «парижской ноты» было больше сходных, чем разъединяющих их черт творчества, что и те, и другие в своих художественных поисках оставались, в основном, в пределах «парижско-петербургской» поэтики.

Гораздо более принципиальным оказался другой полемический диалог, шедший в 1930-е годы между Парижем и Прагой, между идеологом «парижской ноты», духовным лидером поэтической молодежи русского Монпарнаса Г.Адамовичем и А.Л.Бемом, профессором Карлова университета в Праге, известным историком литературы, создателем и руководителем пражского объединения молодых русских писателей «Скит поэтов» (позднее просто «Скит»). Собственно, диалога в традиционном его понимании (как, скажем, у Г.Адамовича с В.Ходасевичем) между ними и не было. А.Бем нередко в своих полемических выступлениях адресовался к имени и позиции Г.Адамовича, но прямого ответа не получал: Г.Адамович или не считал нужным затевать еще одну литературную «дуэль», или, возможно, в ряде случаев искренне не замечал критических стрел, выпущенных в него оппонентом, печатавшим свои статьи, в основном, в берлинских и варшавских изданиях. Однако ответы косвенные, без обращения к оппоненту, были, и весьма существенные, и нередко адресат в них вполне угадывался. Позиции участников этого непрямого диалога настолько различались между собой, что порой полемика принимала облик противостояния.

Быть может, не прямой характер диалога между А. Бемом и Г.Адамовичем, и острота его имели отчасти и личностную подоплеку. Слишком разными были его участники: Г.Адамович, начинавший свой путь в литературе как поэт, во многом остававшийся поэтом и в литературно-критической своей деятельности, где важной точкой отсчета было *впечатление* ; и А.Бем, исследователь, со свойственной ему дисциплиной мысли и сложившейся системой взглядов на историю и традиции русской литературы. Не случайно одно из первых обращений к имени Г.Адамовича у А.Бема носило откровенно нелестный характер — в статье «О критике и критиках» 1931 года он не без ядовитости писал: «Право, я вовсе не такого уже плохого мнения о критических способностях Г.Адамовича, но ему иногда, положительно, нечего сказать, а, хочешь не хочешь, сказать надо» (и далее следовала цепочка примеров подобного критического творчества)<sup>414</sup>.

Противостояние, однако, носило и более глубокий, сущностный характер, демонстрируя резкое различие, а нередко и непримиримость позиций по важнейшим вопросам развития русской литературы в изгнании. Со всей очевидностью это проявлялось в обращении к проблемам фундаментальным — к представлениям о тех литературных истоках, которые должны были стать важнейшими ориентирами, духовной опорой для русского писателя в изгнании. В самом деле, мог ли А.Бем, немало своих работ посвятивший

---

стихи. М., 1999. С. 16-17.

<sup>414</sup> Бем А.Л. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 39.

Пушкину, принять суждения о нем Г.Адамовича? Ведь еще в конце 1920-х годов, в статье, посвященной творчеству Б.Пастернака, Г.Адамович утверждал, что «кажется, мир сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину», что «кажется, можно достичь пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир»<sup>415</sup>. Это обращение к пушкинской теме А.Бем просто назвал «вылазкой против Пушкина», с удовольствием вспоминая о той отповеди, которую дал автору «вылазки» В.Ходасевич<sup>416</sup>. Не случайно в названии статьи А.Бема «Культ Пушкина и колеблющие треножник», обращенной против Г. Адамовича, оживает заголовок одной из известных «пушкинских» статей В.Ходасевича — позиции парижского и пражского критиков здесь едины. Говоря о «колеблющих треножник», о тех литераторах в зарубежье, что затеяли «прямой поход против Пушкина», А.Бем подчеркивает, что «теоретиком этого нового антипушкинского движения является Г. Адамович, а органом, его приютившим — журнал «Числа»»<sup>417</sup>. «Видите ли, — замечает лидер «Скита», — Пушкин для Г.Адамовича слишком «прост», недостаточно сложен, до подозрительности ясен. Его литературная непогрешимость, словесное совершенство, в сущности, привели и его самого, и всю русскую литературу в тупик...»<sup>418</sup> Автор статьи приводит весьма впечатляющие высказывания Г.Адамовича о «барабанном ... «люблю тебя, Петра творенье»», о том, что «в «Медном всаднике» нет уже внутренней уверенности. Рука опытнее, чем когда бы то ни было, но ум и душа сомневаются, и все чуть-чуть, чуть-чуть отдает будущим Брюсовым»<sup>419</sup>. А рядом — и утверждения Г.Адамовича о том, что Пушкин сам исчерпал себя в своем творчестве, что литературная его смерть опередила его трагическую гибель<sup>420</sup>; и, наконец, что Пушкин — это чудо, но чудо «непонятно-скороспелое, подозрительное, вероятно, с гнильцой в корнях...»<sup>421</sup>. Эти и подобные рассуждения заставили А.Бема говорить о новой «писаревщине», об «интеллигентском нигилизме» и напомнить, что «русская литература в ее самых сложных проблемах укоренена в Пушкине»<sup>422</sup>.

Позиция Г.Адамовича была, однако, не просто лихой импровизацией или поэтическим полетом фантазии — за ней стоял свой, настойчиво утверждаемый взгляд на задачи литературы в изгнании. Три десятилетия спустя, в поздней редакции «Комментариев», где были сняты случайные, опрометчивые высказывания прежних лет (подобные только что процитированным), Г.Адамович вспоминал и те споры, и своих оппонентов (имя А.Бема только что не было названо): «...раздавалось главным образом хихиканье: “сноб”, “выскачка”, “не знает, что еще выдумать”, “Пушкин, видите ли, для него плох”, ... и т.д. О Пушкине, кстати, и вопреки досужим упрекам со стороны — никогда, вероятно, так много не думали, как в тридцатых годах двадцатого века в Париже. Но не случайно в противовес ему

---

<sup>415</sup> Звено. 1927. 3 апреля.

<sup>416</sup> См.: Ходасевич В. Бесы // Возрождение. 1927. 11 апреля.

<sup>417</sup> Бем А.Л. Письма о литературе. С. 54.

<sup>418</sup> Там же. С. 55.

<sup>419</sup> Адамович Г. Комментарии // Числа, кн. 1. 1930. С. 138,142-143.

<sup>420</sup> Бем А. Л. Письма о литературе. С. 58.

<sup>421</sup> Адамович Г. Комментарии // Числа, кн. 2-3. 1930. С. 169.

<sup>422</sup> Бем А.Л. Письма о литературе. С 54, 57.



было выдвинуто имя Лермонтова, не то чтобы с большим литературным пиететом или восхищением, нет, но с большей кровной заинтересованностью...» И дальше слова, не только не случайные, но чрезвычайно важные для понимания позиции лидера парижской «ноты»: «...В области приближения к совершенству Лермонтов от Пушкина и отстает и едва ли его когда-нибудь нагнал бы. Но у Лермонтов есть ощущение и ожидание чуда, которого у Пушкина нет. У Лермонтова есть паузы, есть молчание, которое выразительнее всего, что он в силах был бы сказать. Он писал стихи хуже Пушкина, но при меньших удачах его стихи ближе к тому, чтобы действительно стать отражением “пламя и света”»<sup>423</sup>. Оппозиция *Пушкин – Лермонтов*, предлагаемая Г.Адамовичем и подхваченная его последователями (например, Б.Поплавским), была, конечно, отмечена А. Бемом и отвергнута им. Правда, он, опираясь на более радикальные высказывания Г.Адамовича 1930-х годов, увидел в предлагаемой оппозиции лишь принижение творческого потенциала Пушкина: «Что было бы дальше,— вопрошал на страницах «Чисел» Г.Адамович, — если бы Пушкин жил, — кто знает? — но пути его не видно, пути его нет (в противоположность Лермонтову)»<sup>424</sup>. Возражая против подобного «противоположения Лермонтова Пушкину как начала живого, творчески жизненного началу замкнутому, не дающему выхода творческому напряжению», что показательно, как замечает А.Бем, для «небольшой группки современной критики», лидер пражского «Скита», опираясь на свой опыт изучения творчества Лермонтова, утверждал, что «если уже высказывать предположения – “что было бы дальше”, то больше оснований говорить о тупике у Лермонтова, чем у Пушкина»<sup>425</sup>. Между тем, мимо его внимания прошли – или *как бы* прошли — слова Г. Адамовича не о предпочтении Лермонтова Пушкину, а о «кровной заинтересованности» молодого поколения русских «парижских» поэтов в Лермонтове, в неразгаданном чуде его «молчания», его «пауз», которые лидер парижского направления русской поэзии ставил выше несомненного совершенства пушкинского стиха. В этом было, как полагали в 1920-1930-е годы Г. Адамович и его последователи, веление времени – той, переживаемой поэтами-изгнанниками поры исторического безвременья, проходящего на фоне кризиса европейской культуры, когда помыслы истинного поэта должны быть обращены не на «литературные развлечения», не на выдумывание новых «измов», не на «словесную изобретательность», а на поиски того единственно верного слова, в котором будет выражено неотразимое, сказана окончательная правда о человеке, о любви и о страданиях души человеческой. «...Для развлечений, — вспоминал позднее Г.Адамович, — было неподходящее время, неподходящая была и обстановка. В первый раз — по крайней мере на русской памяти — человек оказался полностью предоставленным самому себе... Впервые движение прервалось, была остановка, притом без декораций, бесследно разлетевшихся под “историческими бурями”. Впервые вопрос “зачем?” сделался нашей повседневной реальностью без того, чтобы могло что-нибудь его заслонить. ...Зачем писать стихи так-то и о том-то, когда надо бы в них “просиять и погаснуть”, найти единственно важные слова, окончательные, никакой серной кислотой не разъедаемые, без всех тех приблизительных удач, которыми довольствовалась поэзия в прошлом...»<sup>426</sup>. Отсюда — и отказ не просто от формальных поисков, но вообще от внимания к поэтической форме, сформулированный как «антибальмонтовщина», ставший принципиальной позицией Г.Адамовича и вдохновляемой им «парижской ноты». «Все, что в поэзии может быть уничтожено, должно быть

---

<sup>423</sup> Адамович Г. Комментарии// Одиночество и свобода. М., 1996 С. 231-232.

<sup>424</sup> Адамович Г. Комментарии // Числа, кн. 1.1930. С. 142.

<sup>425</sup> Бем А. Письма о литературе. С. 56-57.

<sup>426</sup> Адамович Г. Комментарии // Одиночество и свобода. С. 229.

уничтожено: ценно лишь то, что уцелеет»<sup>427</sup>. В этих поисках «миража поэзии абсолютной», в стремлении найти то самое единственное, «окончательное» слово на путях эстетического самоограничения и возникла необходимость в Лермонтове как в том голосе из классического прошлого, «который больше других казался обращенным к нашему настоящему», который служил «оправданием поэтической катастрофы, которая не катастрофой быть не соглашалась...»<sup>428</sup>. Ведь не весь Лермонтов, не Лермонтов вообще оказался нужен молодым поэтам Монпарнаса и их литературному идеологу Г.Адамовичу. В поисках наглого исповедального поэтического слова, несущего в себе ту единственную правду, которая достойна быть сказанной, они вспомнили лишь «паузы» и «молчание» у Лермонтова, вспомнили лишь те лермонтовские строки, где, по их представлениям, «разбег и стремление слишком много несут в себе смысла, чтобы не оборваться в бессмыслицу или в риторическую трясину...»<sup>429</sup>, иными словами — где безмерность содержания перехлестывает тесные пределы формы, разрывая и разоблачая их.

Как видим, поэтическая форма отделена в этих размышлениях Г.Адамовича от содержания, и именно с точки зрения главенства содержания — того верховного смысла, который возвышается над совершенством или несовершенством формы,— предпочтение отдается им Лермонтову, более Пушкина, более других русских поэтов, обращенному, по его мнению, к сегодняшнему дню русской поэзии. Несомненно, этот важный момент в позиции Г.Адамовича был увиден его пражским оппонентом. Не случайно одну из своих статей, направленных против эстетических «рецептов» парижского направления русской поэзии, А.Бем назвал «Соблазн простоты» (1934), поставив в основание своей аргументации понятие, предложенное А.Белым в его книге о Гоголе — «формосодержание», говорящее о неразделимости двух слагаемых этого понятия<sup>430</sup>. Суждения критика были здесь весьма последовательны в своей, порой, категоричности. Обращаясь к стихотворениям поэтов, наиболее отчетливо воплотивших эстетику «парижской ноты», он не без ядовитости писал: «Простота, на мой взгляд, только там, где нет “формосодержания”, а есть — или форма, или содержание. Очень “прост” в своей поэзии А.Штейгер. Но прост не “простотой”, а тем, что за этой простотой ничего нет. Это голая форма простоты и пустоты. Подкупающе “просто” звучат стихи Л.Червинской, но в них больше человеческого, чем поэтического». Отсюда, от этого наблюдения приходит критик к выводу, распространяемому им на всех молодых парижских поэтов (которых он называет условно *поэтами «Чисел»*): «Объединяет их, пожалуй, то, что они хотят своей поэзией больше “сказаться”, чем “сказать”. Поэзия для них не активный процесс преобразования мира через собственное его постижение, а только “отдушина” для личных переживаний. Поэтому в круг поэтических переживаний втянут очень ограниченный мирок самого автора. В этом смысле, если хотите, их поэзия интимна”. Но за этой интимностью нет “трагичности”, или, вернее, трагедийности, даже когда в ней идет речь о смерти и судьбе»<sup>431</sup>. Важно и другое суждение автора статьи, достаточно неожиданное, видимо, для Г.Адамовича и его последователей и звучащее прямым протестом против претензий поэтики Монпарнаса на роль своего рода основного метода в эмигрантской поэзии: выступая против «призыва к простоте в поэзии», А.Бем подчеркивал, что «под другим соусом нас вновь толкают в сторону утилитарной поэзии, в сторону

---

427 Там же. С. 228.

428 Там же. С. 232.

429 Там же.

430 Бем А. Письма о литературе. С. 178, 179.

431 Там же. С. 179.

“служения” поэзии каким-то вне ее стоящим целям. А так как эти цели к тому же “с куриное яйцо”, весьма скромные и “интимные”, то поэзия рискует, действительно, зайти в тупик»<sup>432</sup>. При этом А.Бем вполне убедительно показал и несостоятельность попыток молодых поэтов в их стремлении к «простоте» ориентироваться на опыт Г.Иванова, напоминая, что утверждаемая поэтическим мэтром «парижской ноты» скупость поэтических средств — это не та простота, что хуже воровства, но, напротив, результат величайшего внимания к поэтической форме и зрелого мастерства.

Между тем уже в следующей статье, полемически обращенной к Парижу, А.Бем замечает, что пресловутая «простота» стихов Г. Иванова стала уже поэтическим каноном для большинства молодых парижских поэтов, и «у многочисленных подражателей звучит нестерпимо». При этом он приводит примеры из стихотворений В.Мамченко, Ю.Терапиано, А.Штейгера, В.Злобина, Л.Кельберина, где те или иные «словесно-ритмические формулы» Г. Иванова стали уже поэтическими штампами<sup>433</sup>. Знаменательно то, что статья эта называется «О двух направлениях современной поэзии» — здесь А.Бем, быть может, впервые прямо говорит от существования двух путей русской поэзии в эмиграции — путей Парижа и Праги. Сопоставляя стихотворения парижского поэта Г. Раевского и участниц пражского «Скита» Э.Чегринцевой и А.Головиной, он показывает, что решаемая в стихотворении Г.Раевского тема оказывается «больше фактом внутренней жизни поэта, чем поэтически оформленным переживанием»; у Э.Чегринцевой же и А.Головиной «поток личного как бы течет глубже, под ... внешним узором словесного рисунка», ничем прямо «не выдавая этой связи с интимным миром поэта» — т.е. выходя на уровень поэтического обобщения и, таким образом, становясь фактом искусства<sup>434</sup>. Эти наблюдения получили развитие в статьях А.Бема «О стихах Эмили Чегринцевой» (1936) и «Поэзия Л.Червинской» (1938). Во второй из этих статей лидер «Скита» опять обращается к молодой парижской поэзии на примере творчества Л.Червинской, воплотившей в себе рецепт «ноты» («игра в “скобочки”’, нарочитая простота словаря и разорванный синтаксис...»), определяемые им как эстетика поэтического дневника. «Выработав литературную манеру, — заключает А.Бем.— поэзия интимности и простоты неизбежно убивает самое себя. <...> Борьба с “красивостью”, с литературными условностями кончилась тем, что “дневниковая” поэзия впала в худшую поэтическую условность — в манерность и позу»<sup>435</sup>. В статье же о стихах Э.Чегринцевой А. Бем обращает подчеркнутое внимание на вещьность и образность ее поэтической палитры, на богатство средств, которыми владеет эта участница «Скита», на многообразие традиций, оживающих в ее творчестве. И приходит, пожалуй, к одному из важнейших выводов в сопоставлении двух путей зарубежной русской поэзии: «Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б.Пастернака и М.Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С.Есенина, и через В.Маяковского, и через Б.Пастернака. <...> Думается мне, именно здесь лежит одно из основных различий между “пражской” и “парижской” школами...»<sup>436</sup>.

Было и другое важнейшее различие между поэтами Парижа и Праги. Еще в 1931 г. в статье о направлении журнала «Числа», объединившего на своих страницах молодых

---

<sup>432</sup> Там же. С. 177.

<sup>433</sup> Там же. С. 196-197.

<sup>434</sup> Там же. С. 198-199.

<sup>435</sup> Там же. С. 317.

<sup>436</sup> Там же. С. 248.

парижских поэтов, А.Бем недвусмысленно определил это направление: «Для “Чисел”, — утверждал он — ... надо брать наименование “декаданса” в его подлинном значении “упадочничества”, явления литературного разложения». Речь в связи с этим шла о живущем в произведениях поэтов «Чисел» чувстве усталости и пресыщенности жизнью, об утверждаемой здесь апологии смерти, философии жалости<sup>437</sup>. Этот разговор был продолжен пять лет спустя, в статье о парижском альманахе «Круг», о тех из его статей, где делалась попытка дать теоретическое, мировоззренческое обоснование «парижскому» направлению русской поэзии. Вот что пишет А.Бем о наиболее характерных в этом отношении статьях альманаха: «Ю.Терапиано в статье “Соппротивление смерти” старомодным языком начала века поет гимн смерти». «Л.Червинская (речь идет о ее статье «Скука». — А. Ч.) купается в “скуке”, как воробей в пыли, и радостно при этом чирикает на все лады о метафизическом значении “скуки”». И далее следует вывод пражского оппонента, звучащий как приговор: «Надо быть глухим к “музыке времени”, чтобы не слышать, как напряженно сейчас бьется пульс жизни... Чистейшим анахронизмом, каким-то незаконным пережитком уже отошедшей от нас эпохи декаданса являются сейчас “умные разговоры” о смерти и жалости, усталости и т.п. <...> ... Всем своим содержанием “Круг” еще раз с большой наглядностью показал, что “парижское” направление эмигрантской литературы находится вне жизни, что оно задыхается в атмосфере монпарнасской кружковщины»<sup>438</sup>. Конечно, в этом споре между двумя поэтическими школами звучал не только голос Праги «Встречные удары» наносил Г.Адамович, отметивший, скажем, в своей рецензии на второй выпуск «Скита», наряду с «романтизмом» и «порывистостью» пражских поэтов, не столь высокую «разборчивость в выборе поэтических средств» и сильное влияние Пастернака, причем большей частью копирование «лишь оболочки его стиля»<sup>439</sup>. В одном из очерков своих «Литературных заметок», рецензируя книгу стихов А.Головиной «Лебединая карусель», Г.Адамович пришел к достаточно меткому и любопытному наблюдению, высвечивающему, в определенной степени, литературные истоки расхождения поэтических путей Парижа и Праги: «Несомненно, во всяком случае, что у поэтической молодежи русской Праги есть свое “лицо”. <...> У нас тут все больше звезды, покойники и ангелы, там — аэропланы и радио. Парижане — пессимисты и меланхолики, пражане — оптимисты и здоровяки. <...> Словом, приблизительно — Петербург и Москва <...>»<sup>440</sup>. Позднее Г.Адамович вспоминал, имея в виду, конечно, А.Бема и русскую Прагу: «Нам говорили “с того берега”, из московских духовных предместий, географически с Москвой не связанных: вы — в безвоздушном пространстве, и, чем теснее вы в себе замыкаетесь, тем конец ваш ближе. Спорить было не к чему, не нашлось бы общего языка. Вашего “всего” — следовало бы сказать — мы и не хотим, предпочитая остаться “ни с чем”. Наше “все”, может быть, и недостижимо, но, если есть в наше время ... одна миллионная вероятность до него договориться, рискнем, сделаем на это ставку!» А дальше следовало признание: «Конечно, чуда не произошло. Нам в конце концов пришлось расплачиваться за мираж поэзии абсолютной... <...> ... На деле бывало так: слово за словом, в сторону, в сторону, не то, не о том, даже не выбор, а отказ от всякого случайного, всякого произвольного предпочтения, ... не то, нет, в сторону, в сторону, с постепенно слабеющей надеждой что-либо найти и в конце концов — ничего, пустые руки, к вящему торжеству тех, кто это предсказывал. Но и с дымной горечью в памяти, будто после пожара, о котором не знают и не догадываются

---

437 Там же. С. 71-72.

438 Там же. С. 267-269.

439 Адамович Г. «Скит» // Последние новости. 1934. 5 июля.

440 Последние новости. 1935. 24 января.

предсказатели»<sup>441</sup>.

И все же, при всей принципиальности спора, шедшего между Прагой и Парижем, при всей непримиримости позиции А.Бема в этом споре, между двумя этими поэтическими центрами русского зарубежья никогда не было жесткого противостояния. Г.Адамович, например, признавал талант А.Головиной, Э.Чегринцевой, других пражских поэтов. О проникновении «парижских настроений» в круги пражской писательской молодежи писал сам А. Бем<sup>442</sup>. Настроения «парижской ноты» были близки, например, «скитнику» В.Мансветову, с сочувствием воспринимались А.Головиной, сестрой одного из признанных поэтов «ноты», А.Штейгера. И вот завершающая иллюстрация к сюжету: когда А.Головина уехала из Праги в Париж, она была очень тепло встречена, было ее чествование на Монпарнасе, и участники этого торжества отправили А.Бему открытку — послание в стихах с автографами В.Ходасевича, Г.Адамовича, Г.Иванова, Ю.Терапиано. Г.Раевского, В.Смоленского, А.Ладинского, С.Шаршуна, П.Ставрова и др. Рукой Ю.Фельзена там было приписано: «Как хотелось бы литературный спор между Парижем и Прагой закончить дружеским общением в Москве»<sup>443</sup>.

## ФИНСКАЯ ТРОПА В РУССКОМ РАССЕЯНИИ

Листая страницы поэтических сборников или газетных, журнальных подборок стихов, вышедших в разное время на пространствах русского зарубежья, любитель поэзии может встретить такие, например, строки:

Купол церкви православной  
Бледным золотом блистает  
Над туманным финским лесом.  
Тучи серые проходят.  
Бродят тучи над Суоми.

Строки эти, написанные в 1932 г. жившим в Финляндии русским поэтом Вадимом Гарднером (о котором я еще скажу чуть позже) как бы стоят эпиграфом к сегодняшней нашей встрече, своим содержанием и всей своей поэтической сутью воплощая в себе то направление разговора, которое определено для нашего семинара: русская культура в финском контексте. Вглядимся, вслушаемся в этот стихотворный отрывочек: мы увидим сияние купола православного храма над просторами финских лесов, услышим размеренное звучание русского поэтического слова, повторяющего в своем неспешном движении ритмы «Калевалы». А дальше, завершая стихотворение, образы древнего эпоса приходят в сегодняшний мир: «Там у самой у дороги / В старой кузнице краснеет / В очаге огонь ретивый, / И пылает, и искрится. / Алым блеском озаренный, / Показался Ильмаринен».

Эти строки В. Гарднера естественно обращают нас к проблеме, которая долгое время,

---

<sup>441</sup> Адамович Г. Комментарии // *Одиночество и свобода*. С. 230.

<sup>442</sup> Бем А.Л. Письмо В.Федорову от 06.09.1934// Литературный архив Музея национальной письменности (Прага). К. 10. — Цит. по кн. «Скит». Прага, 1922-1940. Антология. Биография. Документы. Вступ. ст. Л. Белошевой. М., 2006. С. 74.

<sup>443</sup> См.: Скит. Прага, 1922-1940. С. 74-75.

до середины 1980-х годов для нас, российских литературоведов, как бы не существовала (или почти не существовала) – это проблема разделения, рассечения русской литературы после 1917 г. на два потока, на два рукава этой реки – в России и в зарубежье. За последние 15–20 лет много уже написано в России на эту тему, немало белых пятен на этом большом участке литературной истории уже закрыто. И все-таки сделана еще малая часть той огромной работы, которая должна быть сделана; остается еще масса неисследованного, не получившего должного осмысления материала, связанного с развитием русской литературы в изгнании и всего комплекса проблем, с этим связанных.

В частности, при всем внимании к тому, что мы называем литературными «гнездами» русского рассеяния, к таким центрам зарубежной русской культуры, литературы, как Париж, Берлин, Прага, Харбин и т.д., до сих пор на периферии нашего внимания (т.е. внимания российских исследователей) остается финская сторона проблемы, финская тропа на том пути изгнания, который открылся перед русской литературой, культурой после 1917 года. Я попытаюсь вкратце, пунктирно обозначить те темы, которые возможны на этом пути наших размышлений.

Прежде всего, стоит начать с начала – и вспомнить о том, что Финляндия сыграла особую роль в истории русского рассеяния в XX веке; что после 1917 года именно Финляндия стала одним из тех (наиболее востребованных) мостов, по которым не примирившиеся с новым режимом люди уходили в изгнание, в эмиграцию. Этим каналом пользовались многие; если же называть имена, связанные с русской литературой, культурой, то можно вспомнить, что П.Б. Струве (известный философ, экономист, литературный критик, оппонент Ленина) именно через Финляндию уехал в 1918 г. в Англию, а затем во Францию; что через Финляндию отправился в эмиграцию в 1919 г. замечательный русский художник, талантливый литератор Борис Григорьев; что в 1921 г. отсюда отправился сначала в Берлин, а затем к другим своим эмигрантским «причалам» М. Горький; что в том же 1921 году другой известный русский писатель, Александр Амфитеатов, переживший к тому времени уже три ареста в революционной России и опасавшийся нового ареста, бежал на лодке вместе с семьей в Финляндию – а потом была Прага, потом – Италия; наконец, что известный литературный критик В. Шкловский, опять-таки опасаясь ареста, в 1922 г. переправился нелегально в Финляндию, а оттуда – в Берлин. Подобные примеры можно продолжать. Стоит, видимо, сказать о том, что воссоздаваемая сегодня историками литературы, культуры панорама русского зарубежья будет неполной без этого образа Финляндии, открывшей дверь в эмиграцию многим людям – писателям, художникам и т.д., спасшей, в сущности, жизнь многим из них и ставшей для них первым шагом по часто невеселым дорогам русского рассеяния.

Конечно, эта миссия Финляндии как двери в большой мир объяснялась не только географической близостью, но и особым положением этой страны, еще недавно входившей в состав Российской империи, – многие еще продолжали воспринимать ее как «свою заграницу». Здесь жили и после 1917 г. оказались в эмиграции крупнейшие мастера русской культуры – И.Е. Репин и Л.Н. Андреев. О Репине я ничего говорить не стану, это тема для отдельного выступления. Что же касается Л. Андреева, то он, не приняв октябрьскую революцию, 25 октября 1917 г. уехал в Финляндию на свою дачу на Черной речке (Ваммельсу), и после провозглашения 31 декабря 1917 г. независимости Финляндии оказался эмигрантом. Единственным художественным произведением Л. Андреева этих лет стал роман «Дневник сатаны», работу над которым прервала смерть писателя в сентябре 1919 года. Роман был опубликован в 1921 г. в Гельсингфорсе в издательстве «Библион». Произведение это, вполне характерное для настроений писателя в эмигрантские годы, представляло версию истории Мефистофеля, появляющегося среди людей, чтобы убедиться, насколько убог и жалок построенный ими мир. В художественном отношении роман напоминал некоторые предшествующие произведения писателя – такие, как «Анатэма». Однако с наибольшей силой в годы эмиграции проявился талант Л. Андреева-публициста. Его дневниковые записи, выступления в печати, письма 1918–1919 годов к В.Л.Бурцеву, И.В.

Гессену, П.Н. Милюкову, Н.К. Рериху и др. деятелям русской эмиграции свидетельствовали о непримиримой позиции писателя в отношении власти большевиков, о его тревоге за судьбу России. Ярким подтверждением неизменности этих настроений стала статья «S.O.S.», написанная Л. Андреевым в феврале 1919 г. и опубликованная в Выборге отдельной брошюрой (было еще и парижское издание этой статьи – в газете «Общее дело» в марте 1919 г., были ее издания в Англии, Германии, Чехословакии). Здесь звучал категорический отказ от высказанного американским президентом Вильсоном предложения воюющим русским вступить в переговоры – и страстный призыв к союзным державам – США, Франции, Англии – помочь России в ее борьбе с большевизмом. Впервые текст этой статьи прозвучал в чтении актрисы Л. Яворской на собрании в Гельсингфорсе 18 февраля 1919 г.; и уже на следующий день последовал отклик газеты «Русский листок», где статья оценивалась как «одна из самых сильных и ярких страниц творчества нашего талантливого писателя». Обратим внимание и на то, что яростное неприятие вызывали у писателя не только кровь и разрушения, связанные с революцией и гражданской войной, но и культурная политика новой власти в России, направленная на раскол и уничтожение национальной культуры – об этом Л. Андреев прямо писал в дневниках, частично опубликованных после смерти писателя, в 1920 и 1922 гг. в Париже и Берлине, подчеркивая, что «в этом смысле Луначарский со своим лисьим хвостом страшнее и хуже всех других Дьяволов из этой свирепой своры»<sup>444</sup>.

Я обращаю внимание на эту сторону эмигрантского пути Л. Андреева потому, что такая художественная и гражданская позиция была достаточно типична для писателей-эмигрантов, оказавшихся в Финляндии в годы гражданской войны или сразу после ее завершения – память о пережитом еще не остыла, боль от крушения самих устоев прежней жизни, казавшихся незыблемыми, была слишком жива. Писатели и ощущали себя, и в самом деле были полноправными участниками исторического столкновения – отсюда и подчеркнутая публицистичность писательского слова, и его, нередко, яростная непримиримость. В полной мере это относится и к А.И. Куприну, покинувшему Россию вместе с отступающими войсками Юденича и прожившему менее года – с ноября 1919 по июнь 1920 – в Гельсингфорсе. Этот финский период эмигрантского пути Куприна, при всей своей краткости, был чрезвычайно насыщен работой. В 1920 г. здесь, в издательстве «Библион» вышел сборник его рассказов «Звезда Соломона», куда, в основном, вошли произведения, опубликованные еще в России, но были и рассказы (такие, скажем, как «Лимонная корка»), написанные в Финляндии и увидевшие свет вначале в газете «Новая русская жизнь». И все же главным содержанием творчества Куприна в Финляндии была его публицистика – месяцы, проведенные в Гельсингфорсе, стали временем его наивысшей активности как публициста. Финский исследователь Бен Хеллман в одной из своих работ подсчитал, что за этот короткий период (7–8 месяцев!) писатель опубликовал в местной русской печати около 90 статей, очерков, комментариев, рассказов и стихотворений<sup>445</sup>. При этом основной целью всех публицистических работ Куприна стала борьба против советской власти печатным словом. Не случайно одной из первых эмигрантских работ Куприна стала статья, посвященная памяти недавно скончавшегося Л. Андреева и рассказывающая о Л. Андрееве, прежде всего, как о противнике новой власти в России. Куприн, таким образом, принял эстафету от Л. Андреева, продолжая начатое им дело развенчания большевистской революции и новых порядков, утверждаемых на покинутой родине. В своих статьях, публикуемых в «Русской жизни» и, главным образом, в «Новой русской жизни» (где Куприн, по свидетельству главного редактора этой газеты, Ю. Григоркова, стремился публиковаться

---

<sup>444</sup> Письмо к В.Л. Бурцеву от 9 сент. 1919 // Вопросы литературы. 1991. № 7. С. 186.

<sup>445</sup> Хеллман Б. Александр Куприн против советской власти // Культурное наследие российской эмиграции. 1917-1940. Кн. 2. М., 1994. С. 194.

в каждом номере <sup>446</sup>) писатель неизменно разоблачал советский строй, порядки казарменного коммунизма, его идеологию, безнравственность и цинизм новой власти в России. Здесь я опять не могу не назвать имя Бена Хеллмана, первым (если я не ошибаюсь) прямо сказавшего об определенности и последовательности политической, гражданской позиции Куприна-публициста как непримиримого борца с властью большевиков – в то время, как многие и российские, и западные авторы создавали в своих работах, в основном, образ Куприна – чистого художника, далекого от политики, слабо разбирающегося в смысле происходивших событий и вообще оказавшегося в эмиграции достаточно случайно. В очерках, вошедших в публицистические циклы «Памятная книжка», «Записная книжка», в таких статьях, как «Троцкий. Характеристика», «Голос друга», «Противоречия», «Пророчество первое», «Вне политики», «Пролетарские поэты» и во многих других шла речь и об истоках революции, и о ее ужасах (многие из этих статей носили характер свидетельства очевидца), и о той вине, которая лежит в этом смысле на русской литературе.

Эта высокая публицистическая нота, подчеркнутый гражданский пафос, характерные для многих произведений «русской Финляндии», были присущи не только произведениям собственно публицистического жанра, но проникали и в иные, далекие, казалось бы, от публицистики, сферы творчества, во многом определяя, например, и содержание, и весь художественный строй поэтических произведений. В этом отношении немалый интерес представляет творчество Ивана Савина, «поэта Белой мечты», как называли его критики. Настоящая фамилия И.Савина была Саволайнен, отец его был финном. Участник гражданской войны, деникинский офицер, И. Савин сполна хлебнул всей горечи прокатившихся по России событий: четыре его брата-белогвардейца погибли, сам он, больной тифом, был взят в плен красными в Крыму, чудом избежал расстрела, сумел бежать, добраться до Петрограда и, используя свое финское происхождение, получить разрешение на выезд в Финляндию. В Гельсингфорсе 24-летний И. Савин в свободное от работы на заводе время начинает заниматься литературным творчеством, пишет стихи, военные рассказы, фельетоны, воспоминания – и сразу же завоевывает внимание и любовь эмигрантской читательской публики. Стихи Савина (которые, при всем многообразии творчества, были для него главным) пользовались необыкновенной популярностью в 20-е годы, и не только, как заметил один из современников, среди бывших участников Добровольческой армии, действительно считавших его «своим поэтом»<sup>447</sup>. Придя к читателю впервые в Финляндии, стихи Савина очень скоро стали известны на пространствах всего русского зарубежья; их переписывали, они печатались в русских газетах, журналах Парижа, Берлина, Белграда, Риги, Ревеля, в других городах и странах. Бунин очень заинтересованно отзывался о поэзии Савина; Амфитеатров написал о Савине хвалебную статью. Он был принят Репиным в «Пенатах», после чего всегда был там желанным гостем, и художник жалел потом, что не успел написать портрет этого молодого красивого, разносторонне талантливого человека; о ранней смерти Савина (умершего в 1927г.) Репин писал как о «невознаградной потере»<sup>448</sup>. Стихи Савина были той самой гражданской поэзией, которая находила особенно горячий отклик тогда, в 20-е годы среди людей, совсем недавно потерявших родину и бывших, так или иначе, участниками происходившей исторической трагедии. Проникнутая религиозными мотивами, поэзия Савина была полна мыслей о России, о необходимости жертвенного служения ей, о готовности к смертельной схватке с тем злом, которое поэт видел в большевизме. В его стихах слышна идущая от Блока высокая романтическая нота, а

---

<sup>446</sup> Григорков Юрий. А.И.Куприн (Мои воспоминания)// Современник. Торонто. 1960. № 2. С. 42-43.

<sup>447</sup> См.: Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 200.

<sup>448</sup> Савина-Сулимовская Л.В. Предисловие // Савин И. Только одна жизнь. Нью-Йорк, 1988. С. 11.



живущий в них героический пафос заставляет вспомнить о Гумилеве:

«Оттого высоки наши плечи, / А в котомках акриды и мёд, / Что мы, грозной дружины предтечи, / Славословим крестовый поход. / ... / Да придет! Высокие плечи / Преклоняя на белом лугу, / Я походные песни, как свечи, / Перед ликом России зажгу».

Это была, в то же время, и новая русская поэзия, поэзия молодого поколения, прошедшего через купель гражданской войны – и если в стихах сверстников Савина, советских поэтов (Н.Тихонова, И. Сельвинского, других) жила высокая героика отгремевших событий, то в произведениях *этого* поэта, выразившего другую сторону исторической правды, не угасали боль и горечь пережитого, звучала неумолкающая трагическая нота – достаточно прочесть его стихи, начинающиеся строками: «Кто украл мою молодость...?», или страшное стихотворение, посвященное братьям, расстрелянным в Крыму: «Ты кровь их соберешь по капле, мама, / И, зарывав у Богоматери в ногах, / Расскажешь, как зияла эта яма, / Сынами вырытая в проклятых песках...». Именно это стихотворение вспоминал и цитировал Бунин, откликнувшийся на весть о безвременной смерти И. Савина некрологом с несчастливым названием «Наш поэт»: «После долгой и тяжелой болезни скончался в Гельсингфорсе молодой поэт и белый воин – Иван Савин... И вот еще раз вспомнил я его потрясающие слова, и холод жуткого восторга прошел по моей голове, и глаза замутнились страшными и сладостными слезами... То, что он оставил после себя, навсегда обеспечило ему незабвенную страницу и в русской литературе...».

Вспоминая об Иване Савине, не забудем, что в поэзии «русской Финляндии» звучали разные голоса, и далеко не всегда это была гражданская поэзия. Была, однако, одна черта, объединившая живших на этой земле русских поэтов. Это была ориентация на классическую традицию, обновленную открытиями символизма и опытом акмеистов, увенчанную именами Пушкина, Блока, Ахматовой, Гумилева. Иными словами, петербургская школа русской поэзии поселилась в 1920–1930-е годы на финской земле, во многом определяя художественные поиски живших здесь поэтов-изгнанников. В начале своего выступления я цитировал строки из стихотворения Вадима Гарднера. Этот поэт, основательно забытый сегодня, был еще в начале века участником литературных собраний «на башне» у Вяч. Иванова, опубликовал в 1908 и 1912 годах два сборника стихов, был замечен Блоком; о его стихах с одобрением писали Н. Гумилев, М. Кузмин, М. Лозинский, С.Городецкий; в 1913 г. он был принят в «Цех поэтов». В Финляндии, куда Гарднер бежал в 1921 году, у него вышел третий поэтический сборник «Под далекими звездами» (1929), в стихотворениях которого оживали традиции русского символизма.

Представление о финском берегу русского литературного зарубежья неотделимо, конечно, от имени Веры Сергеевны Булич, прекрасного поэта, прозаика, литературного критика, мастера поэтического перевода, познакомившей русского читателя со многими произведениями финских и немецких поэтов. Вера Булич, дочь известного петербургского филолога и музыковеда, директора Бестужевских курсов профессора Сергея Константиновича Булича, после 1917 г. поселилась со всей семьей на даче под Выборгом; потом, после смерти отца, переехала в Гельсингфорс, где и прожила всю жизнь до 1954 г. Публиковать стихи, а также рассказы, сказки, переводы, литературно-критические статьи она начала с 1920 г. в гельсингфорской газете «Новая русская жизнь», а затем и в других центрах русского зарубежья; у нее вышло четыре поэтических сборника. Поэзию Веры Булич критики часто сближали с творчеством поэтов русского Парижа с их ориентацией на опыт акмеизма, на традиции петербургской школы. Изысканность поэтического рисунка, свойственная этой школе, соединена в ее стихах с истинным лиризмом:

Облокотясь о милые колена,  
Следить, как всходит, медля, чуть смутна,  
За стогом хрусткого сухого сена  
Тяжелая медовая луна. <...>

...Мы сено теплое с тобой рассыпем,  
Чтоб лечь среди прожженных солнцем трав,  
И, лунный мёд с росой мешая, выпьем  
Сладчайшую их всех земных отрав.

Обращение к имени и творчеству Веры Булич неизбежно ведет к разговору о более широких материях – о литературной, культурной жизни русской диаспоры в Финляндии 1920–1950-х годов. Вся жизнь В. Булич была связана со «Славикой» – славянским отделением библиотеки Хельсинкского университета, где она работала до конца своих дней. Долгие годы она была членом правления, а со второй половины 1930-х годов – и председателем «Светлицы» – литературно-художественного, философского объединения, собравшего вокруг себя большой круг русской интеллигенции в Финляндии. Большим успехом в 30-е годы пользовались «светличные» литературно-художественные вечера, участники которых читали свои новые произведения, выступали с докладами, посвященными выдающимся мастерам русской культуры (В. Булич, например, рассказывала там о творчестве Пушкина, Лермонтова, Тургенева, Батюшкова, Анненского, о финской поэзии). Вера Булич входила и в правление русского академического объединения в Гельсингфорсе, возникшего в 1931 г. в связи с 175-летием Московского университета.

Литературная, культурная жизнь русских в Финляндии формировалась не только подобными объединениями и группами, но, конечно, и деятельностью гельсингфорских издательств «Фундамент» (1918–1919) и «Библион» (1919–1924), целого ряда русских периодических изданий, среди которых можно было бы назвать «Журнал Содружества», упоминавшиеся уже газеты «Русская жизнь» и «Новая русская жизнь», а кроме того – «Русский вестник», «Русский голос», «Путь», «Рассвет» и целый ряд других<sup>449</sup>.

Итак, глядя на финский берег русского литературного зарубежья 1920–1930х годов, мы найдем здесь яркие имена и произведения; мы убедимся в интенсивности протекавшей здесь литературной, культурной жизни русской диаспоры. Что же касается своеобразия этого голоса зарубежной русской литературы, то, во-первых, оно заключалось, как мы видели, в возросшей, подчеркнутой публицистичности творчества писателей, собравшихся здесь на рубеже 1910-х и 1920-х годов, т.е. в разгар тектонических событий, потрясших жизнь России. Кроме того, внимания заслуживает и тот факт, что на фоне других центров русского литературного, культурного зарубежья – такие, как Париж, Берлин, Прага, Харбин – где главной тенденцией литературного творчества была ориентация на традицию, на развитие наследия русской классики, на опыт символизма и акмеизма, – но существовали и весьма активно себя проявляли и авангардистские группы, объединения – русская литература в Финляндии в целом (быть может, одно из значимых исключений здесь – «Дневник Сатаны» Л.Андреева) представляла собой один из неизменных оплотов традиционализма, верности освященной веками традиционной системы нравственных ценностей, устремленности к сохранению, сбережению заветов русской классики и воспринявших эти заветы открытий Серебряного века.

## БОРИС ПАСТЕРНАК И РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

---

<sup>449</sup> См.: Еськина Л.А. «Журнал Содружества», «Новая русская жизнь», «Светлица» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1919- 1940. Т. 2. Периодика и литературные центры; Азаров Ю.А. Периодика русской эмиграции в Финляндии 20-х годов: «Русская жизнь», «Новая русская жизнь» // Литература русского зарубежья. 1920-1940. Вып. 3. М., 2004.

Обращаясь к драматическим моментам русского литературного развития в XX веке, а, стало быть, — неизбежно — к проблеме ее разделения после 1917 г., мы неизменно (по крайней мере, последние лет двадцать) подчеркиваем мысль о внутренней целостности литературы, рассеченной на два «рукава», два потока развития в России и в зарубежье. Особенно наглядное подтверждение этот вывод находит при обращении к конкретным фактам, говорящим о неослабевающем заинтересованном внимании, с каким писатели, литературные критики русского зарубежья следили за всем, что происходит на оставленном ими литературном материке, на родине. Обращение к тому или иному яркому имени или явлению, увиденному ими в литературе, развивавшейся в советской России, вызывало немедленную реакцию, часто оказывалось в эпицентре споров, высвечивая соотношение сил в литературе русского рассеяния.

Творчество Б.Пастернака было одним из неизменных предметов внимания в критике русского зарубежья, столкновения мнений о нем во многом отражали борьбу направлений поэтического развития 1920-1930-х годов. Уже в 1922 г. в журнале «Эпопея» (Берлин. № 3) появилась статья М.Цветаевой «Световой ливень, поэзия вечной мужественности», посвященная книге «Сестра моя — жизнь» и провозгласившая появление нового большого поэта в русской литературе: «И какая книга! — Он точно нарочно дал сказать все — всем, чтобы в последнюю секунду, недоуменным жестом — из грудного кармана блокнот: “А вот я... Только я совсем не ручаюсь”... Пастернак, возьмите меня в поручители перед Западом — пока — до появления здесь вашей “Жизни”»<sup>450</sup>. Цветаева безоговорочно признает подлинность и исключительность поэтического дара Б.Пастернака: «Думаю, дар огромен, ибо сущность, огромная, доходит целиком. Дар, очевидно, в уровень сущности, редчайший случай, чудо...» Будучи ранее знакомой с Б.Пастернаком «почти что шапочно: три-четыре беглых встречи», Цветаева дает выразительный портрет поэта, неотделимый от восприятия его творчества: «Внешнее осуществление Пастернака прекрасно: что-то в лице зараз и от араба и от его коня: настороженность, вслушивание, — и вот-вот... Полнейшая готовность к бегу. — Громадная, тоже конская, дикая и робкая роскошь глаз. (Не глаз, а око). Впечатление, что всегда что-то слушает, непрерывность внимания и — вдруг — прорыв в слово — чаще всего довременное какое-то: точно утес заговорил или дуб. Слово (в беседе) как прерывание исконных немот. Да не только в беседе, то же и с гораздо большим правом опыта могу утвердить и о стихе»<sup>451</sup>. Восторженное восприятие Цветаевой поэзии Б.Пастернака обнаруживает близость эстетических позиций двух поэтов: автор статьи делится радостью открытия совершенно нового и в то же время внутренне родственного ей поэтического мира: «Пастернак — большой поэт. Он сейчас больше всех: большинство из сущих *были*, некоторые *есть*, он один *будет*. Ибо, по-настоящему, его еще нет: лепет, щебет, дребезг, — весь в Завтра! — захлебывание младенца, — и этот младенец — Мир. Захлебывание. Задохновение. Пастернак не говорит, ему некогда договаривать, он весь разрывается, — точно грудь не вмещает: а — ах! наших слов он еще не знает: что-то островитянки-ребячески-перворайски невразумительное — и опрокидывающее. В три года это привычно и называется: ребенок, в двадцать три это непривычно и называется: поэт»<sup>452</sup>. Оставляя «специалистам поэзии» подробности поэтики Б.Пастернака, Цветаева обращает внимание на стихии, действующие в его поэтическом мире. Это и стихия света, «световой ливень», «светопись», «свет в пространстве, свет в движении, световые прорези (сквозняки), световые взрывы, — какие-то световые пиршества. Захлестнут и залит. И не солнцем только,

---

<sup>450</sup> Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 260-261.

<sup>451</sup> Там же. С. 261.

<sup>452</sup> Там же. С. 262.

всем, что излучает, — а для него, Пастернака, от всего идут лучи»<sup>453</sup>. Это и быт, обилие которого в поэзии Б.Пастернака очевидно, который «для Пастернака — что земля для шага», «почти всегда в движении: мельница, вагон, бродячий запах бродящего вина, ... даже сои у него в движении: пульсирующий висок». А отсюда и сила прозаизма, который у Б.Пастернака, «кроме природной зоркости, — ... святой отпор Жизни — эстетству»<sup>454</sup>. Это и стихия дождя, неизменно живущая в стихотворениях Б.Пастернака; цитируя их, Цветаева приходит к мысли о первородстве поэта — певца природы «Кто у нас писал природу? Не хочу ворошить имен., но — молниеносным пробегом — никто, господа. Писали, и много, <...> но как изумительно ни писали, все о , никто — ее: самое: в упор». Говоря поэзии Б.Пастернака, как о «сплошном настезь», о ее открытости «в Жизнь», Цветаева ясно говорит и об открытости ее в историческое время, о созвучности с эпохой: «Пастернак не прятался от Революции в те или иные интеллигентские подвалы (Не подвал в Революции — только площадь и поле!) Встреча была. — Увидел ее впервые — там где-то — в маревах — взметнувшейся копной, услышал — в стонущем бегстве дорог. Далась она ему (дошла), как все в его жизни — через природу»<sup>455</sup>. Диалог с Б.Пастернаком, начавшись с этой статьи, уже не прекращался, давал жать о себе в поэзии Цветаевой, в ее статьях, в письмах. Позиция полного приятия творчества Б. Пастернака, признания его одним из крупнейших современных поэтов была развита Цветаевой в статье «Эпос и лирика современной России (Владимир Маяковский и Борис Пастернак)», опубликованной в Париже, в журнале «Новый град» (1932. № 6; 1933. № 7). Выделяя эти две фигуры как дважды явленное «цельное полное чудо поэта», Цветаева ставит их рядом, «потому что они сами в эпохе, во главе угла эпохи, рядом стали и останутся»<sup>456</sup>. При этом она, последовательно сопоставляя творчество двух поэтов, подчеркивает мысль об истинно лирической природе поэзии Б.Пастернака: «Все во мне — Пастернак. Я во всем Маяковский. ... Пастернак — поглощение, Маяковский — отдача. Маяковский — претворение себя в предмете, растворение себя в предмете. Пастернак — претворение предмета в себя, растворение предмета в себе...»<sup>457</sup>. Ту же мысль о поэзии Б. Пастернака как о «чистой лирике» Цветаева утверждает и в статье «Поэты с историей и поэты без истории»<sup>458</sup>.

Новизну художественного мира Б.Пастернака, значительность его места в современной русской литературе признавали и критики, чьи эстетические пристрастия не были столь близки творческой позиции поэта. К. Мочульский, обращаясь в статье 1923 года «О динамике стиха (Б Пастернак)» к стихотворениям «Сестры моей — жизни» и «Тем и вариаций», обращал внимание, прежде всего, на «непонятность, кажущуюся косноязычием», на «загадочность, тревожащую и волнующую воображение». Однако уже здесь критик угадывает за хаосом — единство совершенно нового видения мира, за косноязычием — стремление к обновлению поэтического языка: «В начале творчества — хаос, но Слово носится над ним и творит из него мироздание. Ни опыта веков, ни упорного труда поколений для поэта не существует: он должен все сделать с начала. Свое видение мира — еще не бывшее — он выразит в словах — еще никогда не звучавших, — вот отчего язык его кажется

---

453 Там же. С. 262, 264.

454 Там же. С. 267-268.

455 Там же. С. 270.

456 Там же. С. 294.

457 Там же. С. 299.

458 Руски архив. Белград, 1934. № 25-27.

нам “явно чужим”. Старые наименования, условные обозначения и привычные связи разрываются, рушатся». Пристальный анализ стихотворений Б.Пастернака открывает возможности создаваемой поэтом «новой словесной формы», выявляя ее приметы на уровне звука, ритма, синтаксиса<sup>459</sup>. Позднее, в 1925 г., Мочульский, вспоминая первые свои впечатления, окончательно подводит черту под размышлениями о «косноязычии и бесформенности» стихов Б.Пастернака, за которыми открывалось «стремление к предельной сжатости и динамике»; он подчеркивает, как давно обдуман вывод, мысль о Б.Пастернаке — большом художнике: «Мы понимаем теперь глубокую серьезность и правдивость его творчества, внутреннюю его законность. Перед нами не сноб и не фигляр, а подлинно большой поэт. Едва ли его стихам суждена широкая популярность: его мир особый и недоступный; ни одна торная дорога не ведет к нему. Но Пастернак прочно занял свое место в русской поэзии и влияние его на молодежь — очень значительно». Эту оценку творчества Б.Пастернака критик распространяет и на его прозу, обращаясь, прежде всего, к повести «Детство Люверс», где, по его мнению, «Пастернак с большим искусством дает нам масштаб детского сознания», дает «онтологию детской души, решительно отбросив все психологические погрешности»<sup>460</sup>.

Вместе с тем, фигура Б.Пастернака, будучи одним из наиболее ярких воплощений связанных с футуризмом новых путей русской поэзии, воспринималась в зарубежье по-разному; более того, порой она оказывалась в центре споров о поэзии в России и в зарубежье, о судьбах национальной литературы. 3 апреля 1927 г. в «Звене» появилась статья Г.Адамовича из серии его «Литературных бесед». Статья была посвящена поэзии Б.Пастернака; поводом к ее написанию послужило опубликование в «Воле России» отрывков из поэмы «Лейтенант Шмидт». Помимо прочего, Адамович предпринял здесь попытку рассмотреть творчество Б.Пастернака в соотношении с пушкинской традицией русской поэзии: «Пастернак явно не довольствуется в поэзии пушкинскими горизонтами, которых хватает Ахматовой и которыми с удовлетворением ограничил себя Ходасевич. Пастернаку, по-видимому, кажутся чуть-чуть олеографичными пушкинообразные описания природы, чуть-чуть поверхностной пушкинообразная отчетливость в анализе чувств, в ходе мыслей. Некоторая правда в этом его ощущении, на мой взгляд, есть. Кажется, мир, действительно, сложнее и богаче, чем представлялось Пушкину. И, кажется, можно достигнуть пушкинского словесного совершенства при более углубленном, дальше и глубже проникающем взгляде на мир. Во всяком случае, теоретически в этом невозможного нет. Пушкинская линия не есть линия наибольшего сопротивления. Не надо преувеличивать цену ясности, в которой не вся мировая муть прояснена. От заветов Пушкина Пастернак отказался».

Неделю спустя, 11 апреля, в «Возрождении» была опубликована статья В.Ходасевича «Бесы», ставшая ответом на статью Адамовича. Со всей непримиримостью к посягательствам на «пушкинскую линию» в русской литературе Ходасевич писал: «...Все, что Адамович сказал о Пушкине и Пастернаке — глубоко неверно. Но он нечто более важное очень верно почувствовал, только о нем не сказал. <...> Ныне, с концом или перерывом петровского периода, до крайности истончился, почти прервался уже, пушкинский период русской литературы. Развалу, распаду, центробежным силам нынешней России соответствуют такие же силы и тенденции в ее литературе. Наряду с еще сопротивляющимися — существуют (и слышны громче их) разворачивающиеся, ломающиеся: пастернаки. Великие мещане по духу, они в мещанском большевизме услышали его хулиганскую разудалость — и сумели стать “созвучны эпохе”. Они разворачивают пушкинский язык и пушкинскую поэтику, потому что слышат грохот разваливающегося здания — и воспевают его разваливающимися стихами, вполне последовательно: именно

---

459 Звено. 1923. 3 дек.

460 Мочульский К. Проза Бориса Пастернака // Звено. 1925. 22 июня.

“ухабистую дорогу современности” — ухабистыми стихами». Прочитав строки из пушкинских «Бесов» и сказав о надвинувшемся на Россию мраке — «затмении пушкинского солнца», Ходасевич закончил статью призывом — «оградиться от бесов здесь». Вместе с тем он посчитал нужным подчеркнуть дистанцию между Б.Пастернаком и теми литературными силами («бесами»), которые «дом Пушкина громят»: «пастернаки (а не Пастернак) весьма возле дома сего хлопочут...»; «прекрасным и чистейшим домом» была названа в статье «не до-пастернаковская, а до-футуристическая ... поэзия русская». Б.Пастернак стал здесь не конкретным объектом инвектив автора, а символом, обозначением определенного направления поэтического развития, неприемлемого для Ходасевича и прямо враждебного, в его понимании, важнейшей задаче литературы зарубежья — задаче сохранения и развития «пушкинского дома» — классической литературной традиции.

В этом споре, на острие которого не случайно оказалось имя Б.Пастернака, отразилось реальное соотношение литературных сил зарубежья. Адамович, разделявший идею сбережения традиции, не ограничивал ее «пушкинскими горизонтами» и признавал «некоторую законность» стремлений Б.Пастернака (как понимал эти стремления сам критик) к их преодолению, о чем прямо сказал в следующей своей статье — ответе Ходасевичу<sup>461</sup>. При этом в произведениях Б.Пастернака Адамович находил иные творческие просчеты, и в его размышлениях по этому поводу дают знать о себе взгляды вдохновителя «парижской ноты» с ее отказом от «словесной изобретательности». Уже в статье от 3 апреля 1927 г., открывшей полемику с Ходасевичем, Адамович, обращаясь к отрывкам из поэмы «Лейтенант Шмидт», утверждал: «Стихи довольно замечательны, — но скорей в плоскости “интересного”, чем в плоскости “прекрасного”. Как почти всегда у Пастернака, они кажутся написанными начерно. Черновик — все творчество Пастернака. Оговорив все это, следует добавить, что он — работник выдающийся. <...> Слишком задержался Пастернак на своих черновиках, пора бы ему подвести итоги, подсчитать свои “завоевания и достижения”, произвести отбор их и постараться использовать. Импрессионизм свой он довел до крайности,— пора бы запечатлеть жизнь менее рассеянно. Звуковым ассоциациям и сцеплениям он предавался до полной потери чувств, пора бы овладеть ими... Вообще пора бы понять, что в искусстве, гонясь за средствами, можно потерять или пропустить цель. Средства же — слова и все словесное, цель — ум, душа, человек, сердце». Этот взгляд на Б. Пастернака как на мастера «стилистических изощрений и опытов», ограничившего свои творческие задачи лишь поисками в области поэтической формы, вновь и вновь утверждается в статьях Адамовича. То же самое пишет критик и прозе Б. Пастернака. Обращаясь к «Повести», опубликованной в июльском номере «Нового мира» в 1929 г., критик видит в ней, в основном, образец «среднего Пастернака». Признавая проявившиеся здесь «зоркость, слух и чутье к жизни», Адамович замечает, что «стиль Пастернака изнемогает под грузом метафор и всевозможных словесных роскошеств», что автор и в прозаических своих опытах создает «полубутафорский, квазипоэтический, разукрашенный и размалеванный мир»<sup>462</sup>. Наиболее развернуто эта оценка творчества Б.Пастернака дана в статье 1933 года, посвященной книге стихов «Второе рождение»<sup>463</sup>. Здесь критик пишет уже о заслуженном признании творчества Б.Пастернака, об окружающем его ореоле «высокого искусства», об ощущаемой за ним «трудной тяжести индивидуальной культуры, со всеми ее провалами, взлетами и срывами, — тяжести, не сброшенной с плеч в угоду новейшим ребяческим басням, а принятой покорно и навсегда». Критик задается вопросом: «тот ли он, кого давно уже ждет русская поэзия?» — и отвечает отрицательно: «...Это скорее

---

461 Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1927. 12 апр.

462 Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1929. 26 сент.

463 Адамович Г. Стихи Б. Пастернака («Второе рождение») // Последние новости. 1933. 9 февр.

новый Андрей Белый, чем новый Блок, — т.е. художник большого блеска и размаха, но болезненно разбросанный, сам себя опустошающий, в конце концов, — не знающий, о чем писать и потому с одинаковой легкостью пишущий о чем угодно». Признавая незаурядное мастерство Б.Пастернака, Адамович, как и прежде, не находит внутренней целостности в его художественном мире, собранном, по мнению критика, из поэтических частностей: «Какую бы книгу действительно глубокого и живого поэта мы ни припомним, всегда возникает при этом некий единый образ, отвечающий в нашем сознании замыслу творца. <...> У Пастернака нет поэзии, есть только стихи. Стихи полны достоинств, и вполне понятно, что тот, кто чувствителен к ремесленной, и, так сказать, материальной стороне искусства, многими пастернаковскими строчками поражен и обворожен... <...> Но лишь в редчайших случаях у Пастернака ... за прихотливейшей словесной гимнастикой сквозит нечто такое, что эту гимнастику оправдывает». Подчеркивая, что в стихах Б.Пастернака «виден мастер», Адамович находит в этом и непреодолимую ограниченность творчества: «Но бывают поэты, о мастерстве которых не хочется даже и говорить: не важно, не интересно... Едва ли когда-нибудь Пастернак этого добьется». Даже двадцать пять лет спустя, в 1958 г. критик утверждал то же: «...Читаешь Пастернака — и с первой же строки знаешь, чувствуешь, что тебе предлагают нечто художественное, поэтическое, да еще новое. А мало что расхолаживает сильнее, чем художественность назойливая или, правильное сказать, — наглядность художественных намерений. <...> Пастернак дает поэзию, “поэзию” в кавычках. А когда голодному дают пирожное, он склонен сказать: дайте кусок хлеба. Поэтического голода кремом не утолить»<sup>464</sup>. С подобной оценкой творчества Б. Пастернака во многом связана и довольно спокойная реакция Адамовича в 1930-е годы на жесткую критику, развернувшуюся в СССР после статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки» (о творчестве Шостаковича) и направленную «против всякой новизны, против “трюкачества”, против формализма, против всякой сложности, не сразу доступной, а в литературе — преимущественно против Пастернака». Признавая, что «культ простоты был установлен “по-большевистски”, в порядке правительственного предписания», Адамович видел в этом не только самодурство власти, но и ее стремление учесть «веяния времени», найти опору в «идущих снизу стремлениях». Осознание того, что Б.Пастернак, как и Шостакович, несет в себе «современное, западное (или продолжает довоенное, русское) обострение художественного восприятия, индивидуалистического и очень узкого», приводило критика к мысли о несовпадении этой художнической позиции с возможностями и интересами миллионов и миллионов людей, еще недавно не умевших ни читать, ни писать, и теперь вовлеченных в культурную жизнь; о необходимости поступиться «нашими уединенными, утонченными наслаждениями ради того, чтобы какое-либо наслаждение могли получить и те, которые до сих пор были его лишены»<sup>465</sup>. Вместе с тем, Адамович воспринимал Б.Пастернака в ряду тех живущих в России писателей, творчество которых позволяло ему говорить о том, что русская литература в России жива, что она «отстаивает себя, свои права и свою свободу», и что «традиции прежней, великой русской словесности нельзя считать оборванными»<sup>466</sup>.

В то время как позиция русского Парижа в восприятии творчества Б.Пастернака была достаточно сложной, иная ситуация была в Праге. Фигура Б.Пастернака не раз была одним из моментов полемики между двумя центрами литературного зарубежья — прежде всего, в статьях, рецензиях руководителя пражского «Скита поэтов» (затем просто «Скита») А.Л.Бема, выходявших в 1930-е годы под общей рубрикой «Письма о литературе». В

---

<sup>464</sup> Невозможность поэзии // Опыты. 1958. № 9. Цит. по: Адамович Г. С того берега. М., 1996. С. 332-333.

<sup>465</sup> Литература в СССР // Русские записки. 1938. № 7. Цит. по: Адамович Г. С того берега. С. 280-281.

<sup>466</sup> Адамович Г. О положении советской литературы // Современные записки. 1932. № 48. С. 303.

отклике на появление второго тома юбилейного издания „Очерков по истории русской культуры» П.Н.Милюкова А.Л.Бем обращает внимание читателя на то, как рассмотрен в книге период 1890-х годов и начала XX века, названный П. Н. Милюковым «упадочным периодом девяностых и девятисотых годов». Упрекая автора книги в «неверном и пристрастном изложении этой эпохи», А.Л.Бем демонстрирует это, в частности, на примере обращения П.П.Милюкова к опыту футуризма и к творчеству Б.Пастернака. «В своих оценках футуризма,— пишет А.Л.Бем,— П. Милюков не выходит за пределы общепринятых суждений в эмигрантской литературе. <...> Правильно устанавливая связь Б.Пастернака с футуризмом, он видит в нем высшее выражение замкнутости поэзии в себе, не отказывая ему, впрочем, в силе: “строение по ассоциациям”, “смысловые разрывы”, “смещение плоскостей” ... у этого сильного поэта применяются виртуозно и приводят к полному затемнению смысла, который приходится с трудом отгадывать”» (Милюков П. Очерки по истории русской культуры. Т. 2. Ч. 1. Париж, 1931. С. 376). Оценивая эту характеристику поэзии Б.Пастернака как «малоудачную», А.Л.Бем, в сущности, распространяет это определение на весь обзор периода 1890-1900-х годов<sup>467</sup>. Собственную же характеристику творчества поэта А.Л.Бем наиболее развернуто дал в рецензии на книгу «Второе рождение». Критик оценивает «Второе рождение» как новый этап творчества Б.Пастернака, его наблюдения звучат прямой полемикой с отзывом Г.Адамовича о той же книге: «...Стихи Бор.Пастернака последних лет резко отличны от предшествующих. Разбросанные по журналам, они уже обратили на себя внимание. отличаясь — независимо от отдельных удач и срывов — той особенной лиричностью, которая за стихом невольно вызывает образ поэта. <...> Перед нами не только крупный поэт, бесспорно, самый значительный поэт, среди нас живущий, но и единая “поэтическая личность”». Размышляя о сказавшихся в книге чертах творческой эволюции поэта. А.Л.Бем выделяет присущее новому Б.Пастернаку соединение простоты с глубиной, «упрощение и синтаксиса, и словесного материала»<sup>468</sup>.

В критических откликах поднимался вопрос и о влиянии творчества Б. Пастернака на поэзию, литературу русского зарубежья. А.Л.Бем, обозначая поэтические приоритеты созданного им литературного объединения, замечал: «Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б.Пастернака и М.Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, ... и через В.Маяковского, и через Б.Пастернака. <...> Думается мне, именно здесь лежит одно из основных различий между “пражской” и “парижской” школами...»<sup>469</sup>. В эти суждения вносят поправки воспоминания В.Ходасевича о Париже 1925 года, где «футуристические веяния» еще «почитались свежими, даже открывающими какие-то горизонты», где были стихотворцы, подражающие «Пастернаку и дореволюционному Маяковскому и до сих пор находятся в той стадии футуризма, которая пройдена Маяковским к 1918г., имажинистами и т.п. группами — к 1920, Пастернаком — примерно к 1924 году»<sup>470</sup>.

Итоговым осмыслением творчества Б.Пастернака эмиграцией первой «волны» можно считать работу В.Вейдле «Пастернак и модернизм», написанную в 1960 г. и включенную в книгу «О поэтах и поэзии» (Париж, 1973). Статья В.Вейдле стала дважды итоговой: и потому, что критик сумел возвыситься над существовавшими в течение десятилетий точками

---

<sup>467</sup> Бем А.Л. «Об упадочном» периоде русской литературы // Руль. 1931. 10 сент.

<sup>468</sup> Бем А. — Борис Пастернак. Второе рождение. М.: Изд. «Федерация», 1932 // Современные записки. 1933. № 51. С. 454-456.

<sup>469</sup> О стихах Эмили Чегринцевой // Меч. 1936. 22 марта.

<sup>470</sup> Ходасевич В. Летучие листы. По поводу «Перекрестка» // Возрождение. 1930. 10 июля.



зрения на произведения Б.Пастернака (от восторженной, как у М.Цветаевой, до сдержанно-критической при полном признании таланта и мастерства поэта — как у Г.Адамовича); и потому, что предметом осмысления стал завершившийся уже творческий путь Б.Пастернака, приведший его к «Доктору Живаго» и заставляющий теперь, с учетом происшедшего перелома в творчестве, пересмотреть все прежние о нем суждения. Вспоминая слова Б.Пастернака: «Я не люблю своего стиля до 1940 года» и «Я во всем искал не сущности, а посторонней остроты», В.Вейдле замечает: «Без Пастернака “Сестры моей жизни” не было бы и Пастернака, имеющего право осудить “Сестру мою жизнь”»<sup>471</sup>. Прослеживая все этапы поэтического пути Б.Пастернака, В.Вейдле утверждает мысль о внутренней целостности, неразделимости этого пути. Он обращается к «Биографическому очерку», и воспоминания Бориса Пастернака о том, как были написаны когда-то стихотворения «Венеция» и «Вокзал», побуждают критика заметить, что поэт «уже и тогда, вопреки покаянным словам о себе, искал “сущности”, а не “посторонней остроты”»; что «по внутреннему устремлению своему он и тогда уже не был модернистом», поскольку добивался сходства образа с реальной его основой, «а модернизм состоит в отсутствии всякой заботы о сходстве ... и в искании остроты при полном отождествлении ее с сущностью»<sup>472</sup>. Полностью принимая де высочайшие характеристики, данные М.Цветаевой Б. Пастернаку — автору «Сестры моей — жизни» и «Тем и вариаций», В.Вейдле отмечает и появление признаков обновления поэтического стиля во «Втором рождении»<sup>473</sup>, и наступление «последней фазы» творчества Б. Пастернака в стихотворениях, помеченных началом 1941 года и образующих цикл «Переделкино». При этом отношение поэта к модернизму не подвергается в статье В.Вейдле упрощению — речь здесь идет, имея в виду период до 1940 г., о балансировании на грани: «Пастернак, по своей природе, модернистом не был, ... но он примыкал к модернизму, рос в его окружении и — как раз по характеру своего поэтического дара — легко за модерниста мог сойти»<sup>474</sup>. Столпотворение, буйство слов, «толпившихся у его дверей, врывавшихся к нему гурьбой» и складывавшихся в прихотливые словесные узоры то, что сам поэт назвал позднее «выкрутасами» и «побрякушками» — соседствовали с неизменной заботой о содержании, несводимом к темам, сюжетам, к словам и формам, но обращающем, как сказано в дневнике Живаго, к «какому-то утверждению о жизни». Автор статьи, размышляя о том, как труден был путь поэта, приводит слова самого Б.Пастернака, показавшего в «Докторе Живаго» направленность этого пути: «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, ... Всю жизнь он заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в ужас от того, как он еще далек от этого идеала» (Часть 14. Гл. 9). Именно так, утверждает В.Вейдле, произошел окончательный перелом творчества Б.Пастернака — «в переходе от заметного стиля к незаметному», в «отказе замечать то самое, что до этого поэт острее всего и замечал, чем он и руководствовался в оценке своих произведений: сверкание их словесной ткани». Но «отказ от модернизма, — замечает критик, — не есть отказ от поэзии. Прозрачность ткани не означает ее порчи, и она всего драгоценней там, где, глядя на нее, мы видим, что драгоценна не она»<sup>475</sup>.

---

<sup>471</sup> Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 86.

<sup>472</sup> Там же. С. 89.

<sup>473</sup> Там же. С. 94, 96.

<sup>474</sup> Там же. С. 97.

<sup>475</sup> Там же. С. 99-100.

## ГАЙТО ГАЗДАНОВ: ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ТРАДИЦИЙ

В 1936 году в Париже, в одном из номеров «Современных записок» прозвучали горькие, полные чувства безнадежности, слова об участии молодого поколения писателей русской эмиграции. «Живя в одичавшей Европе, в отчаянных материальных условиях, не имея возможности участвовать в культурной жизни и учиться, потеряв после долголетних испытаний всякую свежесть и непосредственность восприятия, не будучи способно ни поверить в какую-то новую истину, ни отрицать со всей силой тот мир, в котором оно существует,— оно было обречено»<sup>476</sup>. Слова эти принадлежали Гайто Газданову, одному из известных уже тогда писателей того самого молодого поколения первой «волны» русской эмиграции, прошедшему все крутые повороты судьбы, выпавшие на долю многих его сверстников: Добровольческая армия, эмиграция, — Константинополь, Болгария, потом, наконец, Париж, где в поисках заработка было освоено немало профессий, и где начался литературный путь. Полные пессимизма слова Газданова, вызвавшие немалый шум среди писателей и литературных критиков русского Парижа, не были случайными: еще пятью годами раньше, в статье «Мысли о литературе». Газданов выделил среди молодых литераторов зарубежья лишь три имени: поэтов Б.Поплавского и А.Ладинского и прозаика В.Сирина, определив всю остальную «продукцию» своих литературных сверстников в эмиграции словом, звучащим как приговор: беллетристика. Свою, столь невеселую, оценку литературной ситуации в русском зарубежье автор статьи объяснял, среди прочих причин, литературным консерватизмом молодых писателей, ориентирующихся в своих творческих поисках, в основном, на опыт старших мастеров, принесших в новое время дух и приемы прежней, дореволюционной литературы<sup>477</sup>.

Резкие критические суждения Газданова прозвучали в контексте того спора о судьбах русской литературы в изгнании, который шел на страницах эмигрантской печати в 1920-1930-е годы. Между тем само творчество Газданова явно противоречило его же суровым оценкам судьбы и перспектив литературы молодого поколения русской эмиграции. Ко времени написания нашумевшей статьи в «Современных записках» Газданов был уже известен как автор многих рассказов, романов «Вечер у Клэр» и «История одного путешествия», был признан одним из наиболее ярких писателей своего поколения. И дело, конечно, не просто в самом факте признания молодого писателя. Творчество Газданова уже тогда, в тридцатые, со всей очевидностью убеждало в том, что ставшие предметом горячих споров в критике проблемы литературы в изгнании не означают творческого тупика и для нового поколения, пришедшего в литературу уже в годы эмиграции. И что верность давним истокам, память о великих уроках русской литературы никак не противоречит восприятию всего нового, что принес XX век с его историческими потрясениями, духовными открытиями и безднами в русское и мировое искусство и литературу; не противоречит и постижению опыта европейской культуры, в стихии которой во многом формировалось сознание молодых писателей-эмигрантов.

Пруст, Чехов, Бунин — вот имена, которые традиционно возникают в размышлениях о генеалогии газдановской прозы. Имя Пруста было названо сразу после появления романа «Вечер у Клэр», построенного, как известно, на приеме «потока сознания». Действительно, события, потрясения и повороты внутренней жизни героя становятся здесь предметом изображения и авторской рефлексии, внешний мир становится здесь лишь необходимым

---

<sup>476</sup> Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. № 60.

<sup>477</sup> См.: Новая Газета. 1931. № 4.

обрамлением, цепочкой огней, вех и призраков, сопровождающих жизнь души на любых изломах ее пути. Эта особенность прозы Газданова не прошла, естественно, мимо внимания критики. «Как и у Пруста, — писал Н.Оцуп о «Вечере у Клэр», — у молодого русского писателя главное место действия не тот или той город, не та или иная комната, а душа автора, память его, пытающаяся разыскать в прошлом все, что привело к настоящему, делающая по дороге открытия и сопоставления, достаточно горестные»<sup>478</sup>. Более того, внутренний мир героя не только и не просто составляет основное пространство повествования (как пишет об этом Н.Оцуп), — он становится и объектом самопознания, и в этом смысле он находится в непростых, часто напряженных отношениях с миром внешним, соперничая с ним в борьбе за внимание и любовь героя: «...бывали долгие периоды, когда я забывал о том мире внутреннего существования, в котором пребывал раньше. Изредка, однако, я возвращался в него, ... и замечал, что второе мое существо, одаренное способностью бесчисленных превращений и возможностей, враждебно первому и становится все враждебнее по мере того, как первое обогащается новыми знаниями и делается сильнее». Отношение же героя к двум этим мирам было совершенно определенным: «...Я был слишком равнодушен к внешним событиям; мое глухое, внутреннее существование оставалось для меня исполненным несравненно большей значительности». Это, не угасающее и в других произведениях Газданова, внимание и любовь к «внутренней жизни», эта медлительная речь, в неспешном течении которой мысль автора кружит по лабиринтам внутреннего мира героя (недаром один из критиков — Л.Ржевский — назвал прозу Газданова медитативной) — все это, конечно, во многом находится в притяжении художественного мира Пруста. Однако не стоит упускать из виду и другого, более давнего и, быть может, более важного истока, соединяющего эту значительнейшую особенность газдановской прозы с русской литературой. Перечитаем «Вечер у Клэр», особенно те страницы романа, где рассказчик вспоминает себя в детстве — в раздумьях, в событиях двойной, внутренней и внешней, жизни юного героя, в его болезненных видениях, в мечтах над книгой, в воспоминаниях о родителях, об учителях — во всем этом смутно проглядывает другой образ, просвечивают черты Николеньки Иртеньева из «Детства» Л.Толстого. В пристальном внимании героя к своему «внутреннему существованию», в подробном описании каждого движения души, в калейдоскопе разрозненных, как бы случайно сплетенных эпизодов, свидетельствующих в соединении своем о пути этого «внутреннего существования» во времени — иными словами, в том, что составляет духовную и художественную суть романа Газданова, виден отблеск того художественного открытия, которое сделал в свое время Л. Толстой, перенесший в первой своей повести основное внимание с внешнего на внутреннее, предложивший сложный, противоречивый процесс самопознания личности (то, что Чернышевский назвал «диалектикой души») в качестве первостепенного предмета литературы. Да, конечно, мы не найдем у Газданова свойственной Толстому логической последовательности в описании внутренней (впрочем, как и внешней) жизни героя, а стало быть, и единой фабулы повествования, которое у автора «Вечера у Клэр», как и у Пруста, строится по истоду случайных и внешних ассоциаций. Впрочем, вспоминая позднее (сорок лет спустя) свидетельство писателя, признавшегося, что в пору работы над первым своим романом он Пруста еще не читал, заметим, что в этом внешне хаотичном, ассоциативном построении повествования скорее дало знать о себе разорванное, лишенное цельности сознание человека XX века, что объективно сближает его, конечно, с художественным миром Пруста. И все же эта новая черта литературы утверждается на том художественном пространстве, которое открыл для русской (и не только для русской) литературы Л.Толстой. На этом же пространстве возникали почти бесфабульные рассказы и пьесы Чехова; в этой же системе координат существует и «Жизнь Арсеньева» Бунина с его очевидным пренебрежением к «фабуле и внешнему действию», о чем писал Г. Адамович,

---

<sup>478</sup> Числа. 1930. № 1. С. 232.

видевший в Бунине одного из предшественников Газданова 479.

Задумываясь о родственной нити, соединяющей прозу Газданова с миром Толстого, вспомним и о том, что стоит за этим обостренным вниманием к внутренней жизни человека. Да, в фабульной основе своей проза Газданова, казалось бы, хаотична; сам писатель не раз говорит об этом — вспомним «Призрак Александра Вольфа», где герой-повествователь не раз признается в потере «представлений о времени», в сознательном отказе от «строгой хронологической последовательности». Однако здесь же звучит многозначительная фраза одного из второстепенных героев. «Последовательность событий во всякой человеческой жизни чудесна». И здесь же герой вспоминает о том, как в один из дней далекой гражданской войны он выстрелил в преследующего его всадника, о роковом выстреле, определившем судьбу и самого героя, и его противника и жертвы, Александра Вольфа, будущего писателя. «...И получалось так, — осознает он вдруг, — точно вот из одного моего движения возникал целый мир. <...> Кто мог знать, что в этом мгновенном, вращающемся полете пули был заключен, в сущности, город над Днепром, и непередаваемая прелесть Марины, ... и жизнь Вознесенского, и трюм корабля. Константинополь. Лондон, Париж, и книга "I'll Come Tomorrow", и эпитафия о трупе со стрелой в виске?» Из одного движения возникает целый мир — эта мысль у Газданова не случайна, к ней он возвращается не раз, хотя бы в том же романе, где в другой сцене герой, покидая дом своей возлюбленной, думает о том, что никто не может понять его счастья потому, что никто не прожил именно этой жизни и «не знал именно этого соединения вещей», которое сопутствовало ему, и что если бы в истории его жизни не хватало хотя бы одной подробности, то все было бы нарушено, не было бы этого счастья. Весь мир, вся нескончаемая череда событий в нем заключены в душе и судьбе каждого конкретного человека, в этих огромных пределах единичной судьбы определена вся «чудесная последовательность» подробностей жизни. Этот, очевидный в прозе Газданова, взгляд на конкретного человека, на единичную личность как на первичную ценность бытия соединяет его с миром Толстого. Но если на горизонтах этого классического мира русской литературы Толстому достаточно было показать раненого князя Андрея наедине с огромным вечным куполом небес, чтобы этим двуединством человека и неба, земного и горнего утвердить мысль о бесценности человеческой личности, — то Газданов идет к этой же, воспринятой у Толстого и его наследников, цели иначе, говоря на языке своего времени, собирая осколки души и судьбы человека, раздробленных беспощадным двадцатым веком, и напоминая об изначальной целостности и непреходящей значимости этого единичного существования.

Отсюда же, от Толстого, от уроков русской классики — не просто необычайная изобразительная сила, которую признавали, по-жалуй, все критики, но и психологизм портретных характеристик и пейзажа. Не стану задерживаться на цитатах — достаточно вспомнить описание Александра Вольфа или двух собеседников, чей разговор на польском языке нечаянно подслушал герой в парке незадолго до отъезда из России; можно вернуться и к той сцене, где герой, полный любви, покидает дом Елены Николаевны и замечает, что каждая деталь окружающего пейзажа «сопровождает» его чувство. Эта же картина, так же, как и раздумья героя о жестокостях гражданской войны, как и воспоминания о родителях или гимназических учителях в «Вечере у Клэр» (подобные примеры можно продолжать) ясно свидетельствуют и о другой, весьма важной черте, соединяющей прозу Газданова с русской литературой. Повествование у Газданова — об этом шла уже речь — хаотично, последовательность событий нарушена, фабула практически отсутствует, но все подробности этого разлетающегося в клочья воспоминаний, разорванного, калейдоскопичного мира надежно связаны воедино теплым лирическим чувством, часто сопряженным с иронической интонацией. В этой особенности газдановских произведений, отмечаемой современниками (М.Слономов, М.Осоргиным и др.), оживает, прежде всего,

опыт прозы Чехова, где лирическое начало заменяло почти исчезающую фабулу, где художественное слово обладало способностью и сблечь образы, голоса и звуки навсегда ушедшей жизни, и воспеть ее, и простить, и оплакать. Русскую природу внутреннего лиризма произведений Газданова отмечали критики (Г.Адамович, Л.Ржевский), сравнивая порой это качество газдановской прозы с безупречным и холодным словесным искусством В.Набокова.

Размышляя о чертах, соединяющих прозу Газданова с миром русской классики, с уроками русского реализма, нужно, однако, помнить и о том, что автор «Вечера у Клэр» был художником, рожденным на разломе эпох, пережившим историческое потрясение, перевернувшее и его судьбу, — и в произведениях своих он стремился к созданию новой литературы, отвечающей усложнившемуся содержанию эпохи. В его произведениях ясно дают знать о себе открытия русского Серебряного века, опыт русской и европейской культуры, литературы первых трех десятилетий XX века. Немало есть работ, рассказывающих о том, как проявились в прозе Газданова черты эстетики символизма. Весь роман «Призрак Александра Вольфа», как показали исследователи<sup>480</sup>, пронизан символистскими мотивами двойничества, во многом связанными с темой смерти и с образом Александра Вольфа. Стоит обратить внимание и на другое. Вся, на первый взгляд, полуавантюрная, полудетективная (при своей калейдоскопичности) фабула романа во многом построена на мотиве путешествия: это и путешествие героя по дорогам гражданской войны, это и — в широком смысле — жизненный путь, осознаваемый героем как одно длинное путешествие от рокового столкновения с Александром Вольфом на юге России до последнего выстрела в парижской квартире. При этом можно заметить, что все путешествие героя по жизни — это путешествие двойное, оно проходит в двух измерениях — земном и мистическом. На первом из этих путей герой участвует в гражданской войне, чудом спасает свою жизнь, застрелив, как он полагает, скачущего на него врага, оказывается в Париже, работает в газете, влюбляется, встречается с давним своим неприятелем и, наконец, убивает его, защищая любимую женщину. На втором же все эти жизненные перипетии героя, весь этот кольцевой сюжет означают затянувшийся на много лет поединок с призраком, со смертью, которую воплощает в себе Вольф — «всадник на апокалиптическом белом коне», чье лицо и при жизни хранило на себе «трудноопределимое выражение, нечто похожее на мертвую значительность, — выражение, казавшееся совершенно невероятным на лице живого человека». Вольф, двойник-антипод героя, несет в себе «идею убийства», он губителен для всех, с кем соприкасается (это мы видим по судьбе Елены Николаевны), он представляется герою «невольным оли-цветворением всего мертвого и печального», героя не покидает мысль о его «призрачности». И если при первой встрече призрак смерти временно отступает, то потом, в Париже, он кружит над героем, оборачиваясь то книгой, то ее автором, — и, наконец, финальная сцена: Вольф окончательно и наверняка убит, призрак исчезает — и герою вдруг кажется, «что время заклубилось и исчезло, унося в этом непостижимо стремительном движении долгие годы» его жизни. Двойное путешествие героя заканчивается: земной его путь продолжается, мистический же — многолетний, многозначный поединок с призраком смерти, со своим двойником, с идеей смерти в себе — этот мистический путь сворачивается и исчезает вместе с призраком. Так проходит через весь роман символистский мотив двоemiрия, в развитии которого утверждается мысль о победе человека над смертью, поселившейся в его душе.

И еще одна черта, идущая от символизма: первостепенная роль музыкального начала в художественном строе газдановской прозы, дающая знать о себе на всех уровнях текста: в упругой ритмике речи повествователя, в музыкальной логике развития сюжета<sup>481</sup>, в

---

<sup>480</sup> См.: Сыроватко Л.В. Принцип «Speculum Speculorum» в романе Газданова «Призрак Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 81-89.

<sup>481</sup> Федякин С. Газданов // Литература русского зарубежья. 1920-1940. Вып. 2. М., 1999. С. 227-228.

музыкальных образах, пронизывающих произведения Газданова.

Газдановскую прозу нельзя понять в полной мере и вне контекста современных, т. е. относящихся к 1910-1930-м годам, русских и европейских школ живописи и поэзии. Порою страницы до произведений напоминают живописные полотна неоромантиков — как в сцене в бильярдной в «Вечере у Клэр», где лица игроков словно выхвачены несколькими мазками из густого синего дыма над сукном. Но вот в этом же романе возникает, рожденный воспаленным воображением героя, образ его вечной любви — Клэр, лежащей на диване на фоне петуха на рисунке, Дон-Кихота на ковре, Леды и лебедя на стене. И вдруг мы видим, как Клэр летит над городом вместе с этими петухом, Дон-Кихотом, Ледой и лебедем, вместе с героем и его няней, как «ее ноги в черных чулках плывут по воздуху, как по воде», а вокруг нее город, а за городом Россия, а за Россией весь огромный мир. Трудно оценить в полной мере характер этой картины, если забыть о Шагале, если не соотнести ее и с теми видениями, что рождались на страницах сюрреалистических стихов Бориса Поплавского и французских поэтов бретонской школы. А затронув тему сюрреализма у Газданова, нельзя не дочитать всю сцену с летящей Клэр до конца: «И опять я видел бледное лицо отдельно от тела, и колени Клэр, словно отрубленные чьей-то рукой и показанные мне... И я смотрел в это лицо, как глядел бы в паноптикуме на говорящую голову, окруженную восковыми фигурами в странных костюмах, нищими, бродягами и убийцами». Эта зловещая сцена явно сродни появившимся лет на десять раньше стихотворениям Гумилева «Заблудившийся трамвай» и Ходасевича «Берлинское», где возникают полные грозных предчувствий сюрреалистические картины, построенные, как и эта, вокруг образа отрубленной головы.

И эта сцена в первом романе Газданова, и страшный призрак Александра Вольфа, и мотив убийства, неизменно кочующий из одного газдановского произведения в другое (а подобные примеры можно продолжать) — все это говорит о катастрофичности сознания, проявляющейся во всех ипостасях творчества писателя и открывающей в нем одну из важных черт духовного опыта его поколения. Отсюда лучи идут и к Поплавскому, и к Набокову, и к Ю.Одарченко, и — на другом берегу русской литературы — к обэриутам.

## **«НАСКВОЗЬ МУЖЕСТВЕННЫЙ МИР» АЛЕКСАНДРА ГИНГЕРА**

Передо мной — две книги, два памятника уходящим поэтам. Первая — прощальная, вышедшая в Париже в 1949 году книга избранных стихов Довида Кнута<sup>482</sup>, в том же 49-м уехавшего навсегда из Парижа в Израиль. На одной из последних страниц высится тщательно выстроенная, причудливая колоннада выходных данных (ими не мог не восхититься Я.Цигельман в своей статье <sup>483</sup> о поэте). На втором, неприметном, «полуподвальном» этаже этой затейливой архитектурной постройки читаю скромную запись: «Корректуру правил Александр Гингер».

Открываю вторую (вышедшую незадолго до первой) книгу — антологию стихов русских зарубежных поэтов «Эстафета» <sup>484</sup> — и вижу, что весь этот сборник, объединивший произведения многих известных поэтов, предваряют вынесенные на фронтиспис строки из стихотворения того же Александра Гингера: «Я сойду, отдавши

---

<sup>482</sup> Кнут Д. Избранные стихи. Париж, 1949.

<sup>483</sup> Цигельман Я. Здравствуйте, Довид Кнут! // ЕВКРЗ. Т. 1. 1992. С. 58-59.

<sup>484</sup> Эстафета. Сборник стихов русских зарубежных поэтов / Под ред. И.Яссен, В.Андреева, Ю.Терапиано. Париж; Нью-Йорк, [1948?].

эстафету / Новым слугам прелести земной».

Кто же он, этот поэт, не чуравшийся черной литературной работы (был отличный, говорят, корректор) и оставивший стихи, давшие ему право говорить от имени целого поэтического поколения? Биографических сведений о нем сохранилось немного, да он и не придавал им никакого значения, подчеркнуто отстраняя свой путь в поэзии от подробностей каждодневной жизни. Потому и дышит такой иронией его единственная «Автобиография» — написанное в 1924 году под этим названием стихотворение «без метра» с посвящением Сергею Шаршуну:

*Родился в Петербурге.*

*Был на военной службе (но не добровольцем, а по обязательному набору).*

*Труслив, мало интересен.*

*Успехом не пользуюсь.*

*Думаю начать для здоровья принимать рыбий жир.*

«Портрет», как видим, не претендует ни на полноту, ни на достоверность. Истинный портрет поэта приближается к читателю постепенно, «проступая» отдельными черточками на страницах его сборников, в воспоминаниях друзей, в их произведениях. Вот я смотрю на фотографию Гингера, сделанную в 1965 году Яковом Шапиро (тем самым, который иллюстрировал своими гравюрами последний сборник Д.Кнута) и открывающую книжку стихов «Сердце», вышедшую буквально за несколько дней до смерти поэта. Лицо его, некрасивое и исполненное благородства, тайной муки и духовной сосредоточенности, невольно заставляет вспомнить Аполлона Безобразова — героя одноименного романа Бориса Поплавского, друга поэтической юности А.Гингера: «Лицо это было так обыкновенно и вместе с тем так странно, так банально и вместе с тем так замечательно, что я на очень долгое время как бы погрузился в него, хотя оно было непроницаемо...» Еще раньше в романе возникает «его необыкновенно волевой профиль — смесь нежности и грубости, красоты и безобразия»<sup>485</sup>. И хотя вряд ли уместно сводить образ героя Б.Поплавского к одному конкретному прототипу (как это сделал, скажем, Ю.Терапиано, недвусмысленно связав воедино в своих воспоминаниях имена Гингера и Аполлона Безобразова<sup>486</sup>), все же очевидно, что многое для своего героя Б.Поплавский взял от Гингера. И дело здесь, конечно, не только в совпадениях или близости портретных характеристик. Поразительно прежде всего то, как на перекрестии двух образов — воссозданного и реального — вдруг ярко высвечивается порою («задевая» подтекст романа, обретая глубину символа) та или иная черта духовного облика поэта А.С.Гингера.

Во второй главе романа есть сцена, где Аполлон Безобразов приходит поздно вечером на гремящий оркестрами Монпарнас и, сев за столик вблизи толпы танцующих, пьет простое белое вино и смотрит, как шумит и веселится собравшаяся здесь в эту ночь «интернациональная богема». А дальше действие, увиденное глазами героя-рассказчика — Васеньки, становится таким подчеркнуто многозначительным, что в размышлениях о Гингере трудно его обойти.

Васенька вспоминает, как сидел и пил в ту ночь Аполлон Безобразов, как он, словно бы опьянев (но на деле оставаясь трезвым — это Поплавский показывает очень выразительно), «стараясь попасть не в такт музыке, медленно махал в воздухе своей красной рукой... Очевидно ему было приятно махать именно не в такт, хотя это было *очень трудно* (курсив мой. — А. Ч.), потому что в поздний час этой душной ночи, казалось, даже дома и деревья ... медленно вибрировали вместе с людьми в такт величественно-пошлой музыке оркестров. Казалось, даже теплый асфальт подымался и опускался от ее прикосновения, и, очевидно,

---

<sup>485</sup> Поплавский Б. Домой с небес. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 26-27.

<sup>486</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 228.

только один Аполлон Безобразов еще защищался от нее...»<sup>487</sup>

«Махать именно не в такт» музыке оркестров (т.е. привычной, давно знакомой музыке) — да ведь это Б. Поплавский пишет о своем друге Гингере, с которым они встретились в самом начале 1920-х в Париже, в группе русских поэтов и художников «Гатарapak», а потом вместе перекочевали в «Союз молодых поэтов и писателей», с которым публиковались даже иногда вместе<sup>488</sup>, с которым сживали вечерами в монпарнасском ресторане «Доминик». Ведь именно в этом осознанном сопротивлении канонам и заключалась, пожалуй, одна из главных и неизменных черт поэзии А.Гингера.

«Непопадание в такт» было здесь, видимо, неизбежным — настолько необычной была сама личность поэта. «Удивительный человек», «в своем роде единственный», «редкостно-своеобразный» — так писали о нем современники. Необычно в нем было все: и внешность, и одежда, и манера говорить, и всяческие причуды, чудачества, на которые невозможно было сердиться. Читаешь воспоминания о Гингере — и перед тобой возникает фигура человека с резким, запоминающимся лицом, в странной накидке, сшитой на заказ наподобие российских шинелей прошлого века, с характерным гнусавым голосом — гнусавость эта особенно подчеркивалась при чтении стихов. «Его неожиданные, срывающиеся интонации и четкое разделение фраз в разговоре, фонетические подъемы и провалы в чтении стихов — так никто не говорил и не читал, кроме Гингера», — вспоминал Г.Газданов<sup>489</sup>. Чудачества его были вполне безобидны, но неизменно ему сопутствовали: то заговорит по телефону чужим голосом, то отпустят взъерошенные баки, то появится в костюме альпиниста.

Одним из неизменных его пристрастий, лучше сказать — страстью, была игра в карты (азартные игры вообще), воспетая им в стихотворениях (увековеченная, кстати, Б.Поплавским в «Аполлоне Безобразове») и бывшая, возможно, одним из оснований свойственного Гингеру фатализма. «Я, вероятно, мог бы проиграть состояние, — говорил он сослагательном наклонении, потому что у меня его никогда не было»<sup>490</sup>.

Необычная внешность не раз была причиной случившихся с Гингером происшествий, порою немаловажных. Она однажды буквально спасла ему жизнь — но об этом я расскажу чуть позже. Она же оказалась причиной размолвки с Мережковским и, в результате, прочного неприятия А.Гингером и его женой, поэтессой Анной Присмановой, таких значительных литературных объединений довоенного Парижа, какими были «Зеленая лампа» и «Воскресения» у Мережковских. Об этом случае писал в своих воспоминаниях Ю.Терапиано: «Я очень жалел всегда, что один нелепый инцидент сразу же, еще в 1926 году, если не ошибаюсь, оттолкнул от Мережковских Александра Гингера и Присманову. Во время их первого знакомства с Мережковскими на одном из “Воскресений” Мережковский, считавший, что внешность человека, а особенно его лицо, выражает “самое в нем сокровенное” и восхитившись необычайной внешностью Гингера и Присмановой, столь неуклюже и даже бестактно выразил свой восторг, что оба они обиделись — и больше никогда у Мережковских не бывали»<sup>491</sup>.

Был он по вере своей буддист, солнцепоклонник, и это, как мы увидим, отразилось и в стихах его, и в судьбе.

---

<sup>487</sup> Поплавский Б. Указ. соч. С. 31-32.

<sup>488</sup> Гингер А., Поплавский Б., Шаршун С. Перевоз № 11, Трое // Числа. 1933. № 9.

<sup>489</sup> Газданов Г. Памяти Александра Гингера // Новый журнал. 1966. № 82. С. 126.

<sup>490</sup> Там же. С. 130.

<sup>491</sup> Терапиано Ю. Указ. соч. С. 133.



Поэзия была естественным продолжением этой редко и необычно личностной. С первого своего сборника «Свора верных» (Париж, 1925) он обратил на себя внимание своеобразным, ни на кого не похожим творческим почерком, новизной поэтической интонации. «Его стихи... было невозможно приписать кому-либо другому... Он прекрасно знал поэзию — русскую и французскую, — к тому же в литературе у него был непогрешимый вкус, то, что в музыке называется абсолютным слухом. Но когда он сам начинал писать, это было так, как если бы никто до него никогда не сочинял рифмованных строк», — так вспоминал о А.Гингере Г.Газданов<sup>492</sup>. Своеобразие Гингера бросалось в глаза, стихи его часто раздражали читателей и критиков намеренным «косноязычием», неуклюжестью, тяжеловесностью поэтической речи. Можно представить себе, как в двадцатые годы, когда русская зарубежная литература была в значительной части охвачена пафосом сохранения, сбережения традиции, — как могли в то время восприниматься такие, скажем, строки:

Ведь разливы Пановой свирели  
Раздаются в рощах больше не,  
Города изрядно посерели,  
Отвратительно и во, и вне.

Это очевидное стремление «махать не в такт» привычной музыке, дающее знать о себе во многих стихотворениях Гингера (особенно в 1920-е годы), часто определяющее стиховой строй всего произведения, — не принималось многими, поэта упрекали в «юродствовании», «в словесных вывертах», в «насилии над языком», «в нарочитой безграмотности»<sup>493</sup>. Но, как и герой Поплавского защищался неровными взмахами руки от привычной музыки оркестров не оттого, что был пьян, а потому, что ему *так было приятно*, — так и Гингер нарушал привычный ход стиха не потому, что хотел поюродствовать, — он *так слышал*, он не мог писать иначе. Позднее, в 1930-е годы и особенно после войны, из его стихов в основном исчезла эта подчеркнутая изломанность синтаксиса — но некая угловатость, затрудненность поэтической речи (трудно определяемая порою, но неизменно узнаваемая) остались навсегда, осев в лексике, в столкновении смыслов: «О нехорошем горе несуразном / Ломаем перья, голосом поем...»

Своеобразие гингеровского голоса в поэзии во многом шло и от необычности словесного ряда, выстраиваемого им в стихотворениях. Немало писали критики о пристрастии Гингера к архаизмам («Просительной не простираю длани, / Покорно полузакрываю вежды...»), не раз восставая против языковых «экспериментов» поэта. Известна, например, резкая полемика между А.Гингером, С.Маковским, А.Ремизовым и Г.Адамовичем по поводу гингеровского архаизма «матернее лоно». В том споре Ремизов стал на сторону Маковского, считавшего найденный Гингером эпитет недопустимым и непристойным. Гингера поддержал (до некоторой степени) Г.Адамович, напомнив, что слово «матерний» в значении «материнский» встречается у некоторых старых поэтов, — в частности, у Батюшкова. Потом он все же заметил, что стилистически протест С.Маковского «не лишен оснований», упрекнув Гингера не в грубости, а в некоторой манерности <sup>494</sup>.

Архаизмы жили в стихах Гингера и в дальнейшем — в третьем его сборнике «Жалобе и

---

<sup>492</sup> Газданов Г. Указ. соч. С. 127.

<sup>493</sup> См.: Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 162-163.

<sup>494</sup> Адамович Г. Об Александре Гингере // Мосты. 1966. № 12. С. 67.

торжество» (Париж, 1939), в послевоенных сборниках. Однако не только ими определялось своеобразие гингеровского «словаря». Было и другое, о чем он сам сказал еще в 1922 году: «На прозаизмами богатой лире / Распространиться разрешите мне...» Прозаизмы неизменно, от первого до последнего сборника, вторгались в поэтическую речь Гингера. В его стихах душа «колобродит», «семена роняя, беспочвенные семечки луца», «лещ, сгая по водопроводу / Рапортовал и плакал впопыхах», в них льется «надо гробом» «самовольная луна, / С белым-белым гардеробом, / С волосами изо льна» — цитировать можно бесконечно. Именно из соединения, столкновения двух речевых полюсов — архаической лексики и прозаизмов — из этого своего рода «стилистического максимализма» часто рождалась та неповторимость интонации, то своеобразие поэтического образа, которые никому другому уже не припишешь: «С тобой да будет Повелитель сил, / Прошений не приемлющий вовек. — / Дней словеса я оросил / Горохом из-под теплых век».

Не знаю, парадоксально ли это или, напротив, естественно, но даже критики, высоко оценивавшие талант Гингера, не принимали у него именно то, что составляло своеобразие его поэзии. С неизменно доброжелательным вниманием читал Гингера Г.Адамович; в одном из писем А.Бахраху в 1957 г. среди немногих отмеченных им литературных впечатлений он кратко замечает: «Стихи Гингера — пять с плюсом»<sup>495</sup>. И все же статью, посвященную памяти Гингера и полную восхищения и тонких наблюдений, критик, из уважения к покойному поэту, завершает честной и весьма характерной оговоркой: «К чему эти архаизмы, к чему навязчивая литературность стихов, подчас граничащая с той же манерностью?.. Какие крепкие стихи, как умело, ладно, ловко, мастерски они сработаны! Но если бы попроще, поразговорнее, посерее, побледнее были бы слова, — разве не убедительнее был бы их взлет, все то вообще, что в них рвется к небу, ...к преодолению смерти?.. Если бы Гингер мне сейчас позвонил, я бы... именно об этом с ним и заговорил. Но рассказ продолжается, даже и без ответов собеседника»<sup>496</sup>.

Ясно, конечно, что эта оговорка говорит лишь о взглядах самого критика, оказавшего в свое время немалое влияние на поэтов русского Парижа. «Собеседник», однако, свой ответ дал уже давно. Со спокойной твердостью отстаивая независимость творческой позиции, защищая право «махать не в такт», Гингер писал: «У каждого растет своя березка, / И яблоня особая цветет. / Не следует чужого трогать воска / И медом пользоваться чуждых сот». Тонкий знаток и страстный ревнитель русского языка (что признавали и поклонники его, и оппоненты), человек, прекрасно знавший русскую и европейскую поэзию, — он в собственном своем творчестве был внутренне свободен от подражания каким-либо поэтическим образцам — что тоже было очевидно для всех<sup>497</sup>. Уходя от красоты, гладкости, создавая впечатление нарочитой «вымученности» стиха, выламывая фразу, своевольно поворачивая слово (здесь, кстати, он опирался и на языковой опыт русского футуризма), сталкивая различные стилевые пласты, Гингер вдруг обнажал неожиданный и единственно верный для него оттенок смысла, создавал емкий и полный духовного простора образ: «Стихотворительное одержанье, / Язык богов, гармония комет! / Бессонный клин, сознательное ржанье / Моих разлук, моих плачевных смет...»

Не отсюда ли, не из этой ли, стойко отстаиваемой творческой позиции (в какой-то мере, конечно) открывается нам одно из объяснений противоречивого сочетания имени и фамилии героя романа Б.Поплавского, звучащее как литературный манифест?

И все же, помимо «сильных» поэтических средств, ему был дан дар и негромкой ворожбы словом, требующей абсолютного поэтического слуха (совершенно прав был

---

<sup>495</sup> Columbia UNIV. Libraries; Bakhmetev Archive, A.Bacherac Papers; Ms Coll / Bacherac Box 1.

<sup>496</sup> Адамович Г. Указ. соч. С. 268.

<sup>497</sup> См., напр.: Струве Г. Указ. соч. С. 162-163.

Г.Газданов), раздвигающей смысловые границы образа и дающей ему порой силу лирического взлета:

Не понимаешь, ты не понимаешь  
Лесов и слов и сот и воркотни,  
Закутываешься и поднимаешь  
Задумывающийся воротник.

Своеобразие поэзии Гингера признавали все, независимо от конкретных оценок тех или иных его стихов. Необычна была и его поэтическая судьба. Один из признанных поэтов молодого поколения «первой волны», блистательный полемист, радетель чужих талантов, лишенный даже следов какой бы то ни было зависти в литературе, «наш общий друг», как назвал его А.Бахрах, — Гингер постепенно (к концу 1920-х годов) отошел от кипения литературной жизни, печатался довольно редко. (Ю.Терапиано высказал догадку, что Гингер сознательно отошел в сторону, чтобы уступить дорогу А.Присмановой, чей талант он высоко ценил <sup>498</sup>. Может быть, какая-то правда в этом и есть, хотя кто знает, что значит в поэзии — «уступить дорогу».)

Однако голос его продолжал звучать и не затерялся в поэтическом многоголосье русского зарубежья. В Париже, с которым навсегда связала его эмигрантская судьба, выходили и дальше сборники его стихов: в 1939 г. — «Жалоба и торжество», в 1957 г. — «Весть», в 1965 г. — книга избранных стихов «Сердце». И хотя написано им было не так уж много, гингеровская нота в зарубежной русской поэзии всегда была слышна и ничем незаменима — а это ли не удача для поэта?

И дело было не только в том, что он нашел свой голос, свои краски, свою интонацию в поэзии — это значило многое, но не все. То, *о чем* он писал, было отмечено той же печатью неповторимости, непохожести, тоже часто попадало «не в такт» многим мелодиям, звучавшим тогда в поэзии зарубежья. Напомню еще раз — третья книжка стихов Гингера «Жалоба и торжество» вышла в 1939 году, — т.е. в начале большой войны. Трагедия надвинулась на Европу. Ощущение трагедии, чувство безысходности кило в произведениях многих поэтов зарубежья, и не только тогда, но много раньше, в 1920-е и 1930-е годы. Оно нередко окрашивало звучание «парнасской ноты», объединившей в те десятилетия многих поэтов русского Парижа именно не общностью формальных поисков (поэты были очень разные), а единым желанием «просиять и погаснуть» в слове, несущем в себе боль души человеческой в момент исторического безвременья (а для эмигрантов оно было особенно тяжким), правду любви и сострадания. Тоска, боль, отчаянье — чувства эти часто давали знать о себе и у крупнейших поэтов (таких, скажем, как В.Ходасевич и Г.Иванов), стоящих над любыми «нотами» и объединениями. И вот в это время, причем именно в самый драматический момент начала европейской катастрофы, находится поэт, не просто произнесший ободряющее слово, но настойчиво призывающий к преодолению трагедии, снова и снова напоминающий о том, что в «надвигающемся мраке» есть у человека духовные опоры: вера, мужество, радость бытия. Это не значит, конечно, что безотрадная сторона жизни не была открыта Гингеру или не уязвляла его душу. Напротив, он остро чувствовал трагизм земного существования и ясно видел драматичность происшедшего, и не случайно третья книга его открывается эпиграфом, взятым из его же старого стихотворения: «Помяни безвременно-покойных / И о них не плакать не моги». Но не случайно, конечно, и то, что третья книжка названа так многозначительно — «Жалоба и торжество». Гингер использовал здесь название своего стихотворения, написанного в 1922 году, — но в контексте новой

---

<sup>498</sup> Терапиано Ю. Указ. соч. С. 228-229.

книги смысл этого названия преобразился, в нем зазвучала мужественная мысль о преодолении трагедии. Сборник этот означал некий важный поворот в поэзии А.Гингера. Конечно, были у него и раньше стихотворения, где он говорил о добре и единении, признавался в любви к жизни, «к радостной земле» — «Повесть» (1923), «Надежда» (1924) и т.д. Однако слишком постоянно слышна была в прежних сборниках Гингера нота скепсиса, разочарования. «Под одиночественной паутиной / Плывут онанистические дни» — вот как воспринимал он тогда каждодневную жизнь, в которой любое проявление человеческой активности представлялось ему «случайной и посредственной игрой». В стихах его раздавалась хвала «святой лени», воспевалась мечта об идеальной жизни, свободной от общения с людьми, — «простая, как могила и обезлюженная пустота».

Такие образы и такие мысли в третьем сборнике Гингера и в следующих его книжках уже немислимы. Скепсис уходит, свет надежды и любви, просветами прорывавшийся раньше в его стихотворениях, озаряет теперь горизонты его поэзии. В этом смысле три последних сборника А.Гингера представляют собой единую книгу, с единым образом мира и взглядом поэта на него. Поворот очевиден — от тоски «онанистических дней» поэт приходит к ясному, радостному приятию «дней — высоких ступеней уверенной любви». Видимо, прежде всего в этом сказался тот «неуклонный духовный подъем», который видел в поэзии Гингера Г.Адамович<sup>499</sup>.

Причем если прежде поэт со свойственным ему тогда скептическим взглядом на мир подчеркнуто не желал кого бы то ни было к чему бы то ни было (дурному или доброму) призывать — «На всем вышеизложенном, однако, / Ни капли не настаиваю я», — то теперь он именно настаивает, призывая людей к единению в преодолении трагичности и одиночества жизни:

Братья, сестры! Перед этим  
жалким ужасом земным  
станем мы подобно детям,  
руки мы соединим.

Необычайно важна становится теперь для Гингера связующая роль слова, искусства, поэзии. В его стихотворениях возникает образ Музы, передающей из поколения в поколение огонь человеческой души («Факел»), поэзии, несущей весть дальним и ближним, живым и ушедшим («Весть»).

Именно в деятельной жизни видит теперь поэт красоту и смысл человеческого пути на земле, он приветствует «мореплавателей и охотников, / Путешественников и борцов», он утверждает, что «всегда хороша / Мускулистых шей краснота». В его стихах (видимо, в предчувствии надвигающейся войны в «Жалобе и торжестве») возникает образ «воина честного», ратного мужа, который «встанет храбрый на встречу рока». Он призывает к мужеству и человеческому достоинству:

Я считаю, что я недостаточно смел  
И что это большой грех,  
И поэтому смелым раздать готов  
Весь запас дорогих венков.  
.....

---

<sup>499</sup> Адамович Г. Указ. соч. С. 268.

А когда спасения больше нет,  
Надо чистую рубашку надеть,  
Чтобы Бог не сказал, что в смертный час  
Позабыл человек чистоту.

В стихах Гингера, как видим, часто звучит теперь — не в ущерб поэтической их сути — дидактическая нота. И удивительно, с какой полнотой выразилась в них сама личность поэта. «В его стихах есть та же прямота, несговорчивость, духовная требовательность, которые были в нем, как в человеке», — вспоминал Г.Адамович<sup>500</sup>. Можно было бы добавить — и благородство, и бесстрашие. Не раз в своих стихах Гингер писал о том, что он «недостаточно смел», о своем «малодушьи», — однако во всех жизненных испытаниях ему никогда не изменяло, как удачно сказал Газданов, «спокойное мужество». В годы германской оккупации Парижа оставаться в городе для Гингера с его откровенно еврейской внешностью было безумием, но уговорить его уехать из Парижа или по крайней мере не гулять по улицам целыми днями оказалось невозможным. Четыре раза его приходили арестовывать — судьба уберегла поэта, каждый раз он случайно уходил куда-либо. Газданов в своих воспоминаниях рассказывает, с каким трудом, узнав о готовящейся облаве на евреев, ему удавалось уговорить Гингера ночевать у него. «После долгих переговоров он соглашался и мы шли ко мне. — Откуда у вас эта суетливость, — говорил он по дороге, — и этот хронический страх? Вы должны быть храбрее, и вы же кавказец по происхождению. Правда, вы не родились на вершине какого-нибудь Казбека — это смягчающее обстоятельство. Кофе у вас утром будет? Я привык по утрам пить кофе»<sup>501</sup>.

Как это ни удивительно, необычайная, запоминающаяся и не оставляющая никаких сомнений в национальной принадлежности внешность Гингера спасла его однажды в годы оккупации. «Вы знаете, — рассказывал он, — я недавно попал в облаву. Полицейский на меня посмотрел и потом буквально сказал мне следующее: — Один ваш вид у меня вызывает отвращение. Уходите отсюда. — И я ушел»<sup>502</sup>.

К еврейству своему, как и вообще к вопросу о национальности, Гингер, по-видимому, был в достаточной мере равнодушен. «Я... не еврей, вы же знаете, что я буддист», — сказал он как-то другу, пытавшемуся уговорить его быть осторожнее на улицах оккупированного Парижа<sup>503</sup>. В этой, сказанной походя, фразе дала знать о себе, пожалуй, одна из самых значительных особенностей Гингера, в большой мере определившая и смысл его поэзии. В своем отношении к человеку и миру он исходил прежде всего из понятия веры. В нем жила рождающая силы и надежду ясная уверенность в присутствии высшей силы, способной «руку горя властно отвести», прозрение в небесах пространств духовных — об этом писал он в одном из лучших своих стихотворений «Сердце»:

Нет, я вырос без церкви, без быта,  
Как же стало, что с каждой весной  
Очевидней, сильнее открыта  
Глубина, ширина надо мной?

---

<sup>500</sup> Там же. С. 267-268.

<sup>501</sup> Газданов Г. Указ. соч. С. 129.

<sup>502</sup> Там же.

<sup>503</sup> Там же.

Не случайно, конечно, образ воина в его стихах (в сборнике 1939 года) прежде всего одухотворен «старинной верой», дающей ему силы на ратный подвиг («Верность», «Стисни губы, воин честный...»). Вера определяет и нравственное понимание человеческого подвига, возможного только через жертвенность «Не солдат, кто других убивает, / Но солдат, кто другими убит. / Только жертвенность путь очищает, / И душе о душе говорит».

Понятие веры у Гингера шире определенной конфессии, он готов ощутить присутствие верховной силы и в мечети, и в синагоге, и под сводами православного храма, и в католическом соборе. Одно из самых проникновенных его стихотворений «Доверие» посвящено почитаемой им католической святой Терезе Малой: «Как жалок лепет слов твоих напрасных / В беспомощных молитвенных стихах, / Как жарок ворох роз приснопрекрасных / В твоих руках, чахоточных руках!..»

При этом был он солнцепоклонником в самом прямом смысле слова. С началом каждой весны он исчезал на целый день из дома и пролеживал где-нибудь на пустыре под солнцем до наступления сумерек. Солнцу, «роднику тепла и света», сложил он свой поэтический гимн, цитируемый всеми, кто размышлял о его поэзии: «Отец мой солнце, я с тобой сегодня / Лицом к лицу — / К тебе влекусь любовней и свободней, / Чем сын к отцу...» Эту веру в животворящую силу солнца, поклонение ему (как тут не вспомнить о «высокой ноте солнечного сияния» Аполлона Безобразова! <sup>504</sup>) А.Гингер сохранил до последних дней жизни. В стихотворении, завершающем предсмертную его книжку стихов, он писал:

Пока еще ты блещешь в небесах,  
пока живешь — еще живу и я.  
О сильный друг, стоящий на часах коротких дней!  
Отец и мать моя!  
Когда-нибудь придется умирать.  
Мой правнук, будь со мной на склоне дней.  
На солнце выставь смертную кровать  
и с ней меня, лежащего на ней.

В вере своей обретал поэт «духовные крылья», постигал жизнь вокруг как «безграничное поле любви». Она, эта вера, давала ему силы воспринимать жизнь — при всем ее трагизме — как бесценный дар, неизменно верить, что «нас поджидает счастье за углом».

Эта же вера давала силы А.Гингеру и в моменты самых тяжелых испытаний. Когда в 1960 г. скончалась его жена Анна Присманова, с которой он прожил почти сорок лет, которую горячо любил, которую когда-то, еще в 1920-е годы, называл «свирелью света», — он написал о ее смерти Борису Константиновичу Зайцеву, хорошо знавшему их обоих. Письмо это стоит привести целиком — так ясно сказались в нем и сила любви, и возвышающая сила веры.

1960

*Дорогой Борис Константинович  
С Новым Годом!*

*Спасибо за письма. Письмо с откликом на «Веру» пришло в день смерти Присмановой. Оно лежало нераспечатанное рядом с ней на столе. Я вернулся вечером с работы, взял это письмо и ушел в кухню, чтобы ее не будить. Там я долго сидел, ел, и только часа через два*

---

<sup>504</sup> Поплавский Б. Указ. соч. С. 126.

понял...

*Она была человек гораздо лучше и значительнее чем Вы можете думать. Я не верю, что так называемая смерть могла нас разлучить, я хочу верить что мы еще можем помочь друг другу. А кто думает что ничего нет, я их не осуждаю, им еще хуже. Кто не думает каждый день о победе духа над веществом, тем я не завидую. Кто «не любит попов», это гордыня: я недостаточно силен чтобы обходиться без помощи посредников, и я не стыжусь в этом признаться.*

*Я никогда не был хорошим мужем, но я любил мою жену, она занимала огромное место в моей жизни, и она это знала. А если не знала, то теперь знает. Вечная память!*

*Сердечный привет Вере Алексеевне.*

*Ваш Гингер А. 505*

(Здесь и далее сохранена пунктуация автора. — А. Ч.)

В письмах Гингера о смерти А.Присмановой в полной мере дали знать о себе и то достоинство, та высокая требовательность, к которым он всегда призывал в своих стихах. Вот он пишет Роману Гулю в «Новый журнал» — и стоит обратить внимание, как он предлагает для публикации в журнале стихи только что скончавшейся жены, признанного поэта:

*<...> Когда я разберу ее рукописи и пошлю Вам кое что для Нового Журнала, но только вы понятны возьмете то (если будет) что безоговорочно подойдет, все равно как было бы при жизни. Через некоторое время...*

*Спасибо.*

*Ваш Гингер А. 506*

Смерть А.Присмановой была тяжелейшим ударом для А.Гингера и вскоре после этого он заболел той страшной болезнью, которая свела в могилу и его жену. Он угасал, зная, что умирает, и только торопился с подготовкой последнего своего сборника «Сердце», который составлял, как завещание. И теперь мужество и сила духа не оставили его. В свое время он писал: «Дела отчаянья и розни / бесповоротно отмети; / ревнуй о том чтоб к смерти поздней / с бесстрашным сердцем подойти». Так и встретил он свой смертный час — с бесстрашным сердцем. «Чего в нем не было — это страха смерти... — вспоминал Г.Газданов.— И он ждал ее прихода с тем же непоколебимым душевным мужеством, с которым он прожил всю свою жизнь»<sup>507</sup>.

Завещал похоронить он себя по буддийскому ритуалу, что и было выполнено его сыновьями. Тело А.Гингера было сожжено в крематории («Я хотел бы, чтобы меня сожгли», — сказал за тридцать лет до этого Аполлон Безобразов <sup>508</sup>), а месяц спустя в тринадцатом округе Парижа в буддийском храме, куда пришли родные, друзья, читатели поэта, была совершена церемония поминовения.

А за несколько дней до смерти он увидел свою, только что вышедшую, последнюю книгу стихов, в которой, говоря опять словами из романа его друга Бориса Поплавского, продолжал жить «солнечно-неподвижный, угрожающе-прекрасный, насквозь мужественный мир»<sup>509</sup> Александра Гингера.

---

<sup>505</sup> Columbia UNIV. Libraries; Bakhmetev Archive, B. Zaitsev Papers; Ms Coll / Zaitsev Box 1.

<sup>506</sup> Yale Univ. Libraries; Beinecke Library, Gul', Roman Papers; Gen MSS 90, Box 5.

<sup>507</sup> Газданов Г. Указ. соч. С. 132.

<sup>508</sup> Поплавский Б. Указ. соч. С. 150.

<sup>509</sup> Там же. С. 265.

Прошли годы, десятилетия. Далеко позади остались пути первой эмиграции, забываются или уходят в уголки памяти иные имена. И не так уж часто приходят сегодня к читателю стихи А.Гингера, за строками которых — давно минувшие беды и радости, увиденная поэтом и навсегда пронзившая его душу красота Божьего мира. Но я открываю книгу — и на меня опять смотрит некрасивое, странное лицо, и гнусавый, срывающийся голос говорит: «Я верю, что ничто не исчезает бесследно. И если бы я в это не верил, если бы лучшие вещи в нашей жизни были обречены на безвозвратную гибель, было бы слишком трудно, слишком тягостно жить, вы не думаете?»<sup>510</sup>.

## МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И АВАНГАРДОМ: ПОЭЗИЯ АННЫ ПРИСМАНОВОЙ

В критических статьях, публиковавшихся в эмигрантской периодике, в воспоминаниях, обращенных к литературной жизни русского Парижа 1920-1930-х годов, нередко можно было встретить одни и те же стихотворные строки, не без удовольствия цитируемые критиками и мемуаристами как пример поэтического курьеза:

Неузнаваем лебедь на воде —  
Он, как Бетховен, поднимает ухо.

Автора этих строк знали все — это была Анна Присманова, привлекавшая внимание к своим стихам с первых лет эмиграции, еще в Берлине, начавшая печататься в России, принятая Н.Гумилевым в «Союз поэтов». Уехав из России, А.Присманова была деятельной участницей литературной жизни русской эмиграции: печаталась в берлинских изданиях; переехав в Париж, была среди тех, кто основал «Союз молодых поэтов и писателей», объединивший молодое поколение первой «волны». И все же в поэзии зарубежья она, как и ее муж, поэт Александр Гингер, во многом стояла особняком — не случайно А.Бахрах, вспоминая о Присмановой в статье, вышедшей вскоре после ее смерти и посвященной ее памяти, начал свои размышления словами французского поэта Мореаса о «горькой сладости одиночества»<sup>511</sup>. На фоне многих произведений поэтов русского Парижа, ориентированных, как правило, на традиции акмеизма, неоклассицизма, стихи Присмановой (уже с первого ее сборника, «Тень и тело», вышедшего в Париже в 1937г.) резко выделялись подчеркнутой «неуклюжестью» образов, неожиданность которых — как в приведенных выше строках из стихотворения «Лебедь» — раздражала, ставила в тупик критиков, упрекавших автора в «умышленном щеголянии гротеском, экстравагантностями, нарочито нелепыми словосочетаниями», в «беспомощном вызове здравому смыслу, логике и эстетике»<sup>512</sup>. Действительно, образов, подобных «лебедю», было у Присмановой немало. Ю.Терапиано, чьи критические суждения здесь цитировались, приводил немало примеров таких поэтических экстравагантностей: «...Как поздно вырастает мудрый зуб, / Как трудно безо лба душе бодаться...», или: «Там шеи неподвижны, как бревно...», или: «Кто просит вас

---

<sup>510</sup> Газданов Г. Указ. соч. С. 128.

<sup>511</sup> Бахрах А. [А.Б.] Памяти Анны Присмановой // Мосты. 1961. № 6. С. 365.

<sup>512</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924-1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 233-234.



вникать в глаза слепых, / Кто носит нас вокруг глухого слуха? / То — сердце, натываясь на столпы, / Летает вокруг сияния, как муха...»

Долгое время подобные образы в глазах читателей как бы сопровождали поэтическое имя А.Присмановой. Ю.Терапиано вспоминает, что «стихотворение “Лошадь” аудитория всегда просила Анну Присманову прочесть, и она с пафосом читала: “Мы ночью слышим голоса / И ясно видим все, что было. / К нам каждой ночью в три часа / Приходит белая кобыла...”»<sup>513</sup> Надо сказать что эта, доходящая порой до карикатурности неуклюжесть образов, свойственная и поэзии А.Гингера, самым очевидным образом совпадала и с внешним обликом необычайной супружеской пары, экстравагантность которой сочеталась с весьма характерной лепкой лица, не оставляющей никаких сомнений в национальной принадлежности. Эта особенность не раз определяла судьбу двух поэтов. В середине 1920-х, это, в данном случае в буквальном смысле, «лица необщее выражение» послужило причиной размолвки с Мережковским, бестактно восхитившимся необычайной внешностью Присмановой и Гингера. После этого случая, о котором рассказал Ю.Терапиано в своих воспоминаниях, оба они никогда больше у Мережковских — и, значит, на заседаниях «Зеленой лампы» и на «Воскресениях» — не бывали. Позднее этот сюжет получил свое развитие, повлияв, в определенной мере, на расстановку поэтических сил русского Парижа — сказавшись на противостоянии созданной Присмановой группы «формистов» с «Зеленой лампой» Мережковских.

Конечно, за бытовым эпизодом, запечатленным в воспоминаниях Ю.Терапиано, а особенно за последствиями его стояло нечто большее — была немалая дистанция, даже невысказанный спор между эстетической позицией «Зеленой лампы» и художественными основаниями творчества, исповедуемыми Присмановой и Гингером. Нарочито неуклюжие образы Присмановой, выглядящие странно в акмеистическом воздухе русского Парижа, говорили, прежде всего, о происходящем в ее творчестве неизменном поиске нового, многозначного поэтического слова. Об этом свойстве поэзии Присмановой точно сказал В.Вейдле: «Все, что ей дано высказать, она именно и хочет вложить в слово, слова у нее поэтому отяжелевшие, набухшие, совсем не нарядные,... и любит она их за их узлы и бугры, а не за приятную стертость их поверхности»<sup>513</sup>. Во внимании Присмановой к слову, в ее стремлении максимально использовать его смысловые ресурсы, его изобразительную силу, звуковую его фактуру (что отвращало поэта от красот поэтической речи), в стремлении к уходу от стертых смыслов открывается один из важнейших истоков ее творчества — это опыт русского футуризма и, в частности, поэтические открытия Хлебникова с его усложненной образностью, со смещением смысловых ракурсов слова, с ослаблением логических связей между словами — слагаемыми поэтического образа. Преемственная нить, соединяющая поэзию Присмановой с художественным миром Хлебникова, дает знать о себе иной раз и самым очевидным образом, высвечиваясь в неожиданных совпадениях, «пересечениях» образов в произведениях двух поэтов разных поколений. Возвращаясь, скажем, к присмановскому образу лебедя, что «как Бетховен поднимает ухо», можно вспомнить стихотворение Хлебникова «А я...», где возникает «лебедь, усталый устами». И в одном, и в другом стихотворении возникает, как видим, не просто лебедь, но лебедь фантастический, нереальный, «неузнаваемый», как пишет сама Присманова, — и в этой странности образа открываются иные его смыслы, сообщая ему, образу, большую объемность.

«Странность» образов, возникающих в поэтическом мире Присмановой, роднит ее поэзию и с поисками ее поэтических сверстников, наследников русского футуризма, включает ее и в более широкий, не ограниченный пределами зарубежья, литературный, культурный контекст 1920–1930-х годов. Такие явления, как поэзия Присмановой, не могут быть поняты в достаточной мере без соотнесения с путями развития постфутуризма в России

---

<sup>513</sup> Вейдле В. А.Присманова. Тень и тело // Современные записки. 1937. № 63. С. 408.

и зарубежье и с эволюцией авангардистских школ русской и мировой живописи в межвоенные десятилетия. Возвращаясь все к тому же «Лебедю», обратим внимание на внутреннее родство этого стихотворения, написанного в 1936 г., со стихотворением Н. Заболоцкого «Движение» (1927). Здесь на фоне совершенно статичной, выполненной в лубочной манере, фигуры извозчика возникает сюрреалистический образ коня, чьи смещенные, порой близкие человеческим, черты увидены в стремительном процессе движения:

Сидит извозчик, как на троне,  
Из ваты сделана броня,  
И борода, как на иконе,  
Лежит, монетами звеня.  
А бедным конь руками машет,  
То вытянется, как налим,  
То снова восемь ног сверкают  
В его блестящем животе.

Восемь сверкающих ног скачущего коня, его машущие руки (в последней детали очевидно совмещение образов коня и извозчика, неразделимых в своей динамике) — эта картина, несомненно, в истоках своих восходит к художественным принципам футуристического искусства, к прозвучавшим еще в конце 1900-х и в 1910-х годах призывам к воссозданию мира в его движении, в совмещении, взаимном пересечении планов, проникающих друг в друга предметов. Эти идеи были восприняты и наследниками футуризма — не случайно соратник Заболоцкого по ОБЭРИУ И. Бахтерев вспоминал, что думал о Филонове, слушая это стихотворение<sup>514</sup>. Разрабатываемые Филоновым принципы «аналитической живописи» вполне соотносились с позициями художников, исповедующих идеи футуризма, экспрессионизма, во многом представляя собой дальнейший поиск в том же направлении и оказываясь на пересечении путей поэтов и художников мирового авангарда 1910-1930-х годов. В таком контексте существует стихотворение Н. Заболоцкого 1927 года. В стихотворении же Присмановой тот же, что и у Заболоцкого, принцип контраста становится основой для развития традиционно романтического мотива: от подчеркнуто приземленных образов, созданных по принципу жизнеподобия (с привкусом натурализма), поэтическая мысль выходит к утверждению неодолимой силы и вечного очарования искусства, поэзии, творчества, воплощенных в образе лебедя:

Как мы с трудом бредем по борозде,  
с трудом по суше волочит он брюхо.  
Неузнаваем лебедь на воде —  
он как Бетховен поднимает ухо.

В стихию отражения, в волну,  
врастает он, мгновенно хорошея.  
Напоминает грудь его луну,  
и сон — его серебряная шея.

---

<sup>514</sup> См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми // Воспоминания о Заболоцком, М., 1984. С. 105.

Однако стоит обратить внимание и на то, что при всей традиционности возникающего здесь романтического мотива, испокон веку бытующего в поэзии, — средства, используемые Присмановой для выстраивания этого традиционного мотива, оказываются весьма близки тому, что мы видим и в стихотворении Заболоцкого. Опять перед нами идущее от футуристической традиции совмещение, пересечение образов и планов изображаемого: сквозь очертания лебедя проступают человеческие черты, сам он вращается в волну, «в стихию отраженья» (т.е. в стихию творчества), мгновенно преображаясь, обретая фантастические черты, приводящие этот образ на грань сюрреалистического творчества с его верой во всемогущество грезы. Речь здесь, конечно, идет не только об «ухе» и о Бетховене, но и о лебедь — «белом привидении над тиной», о лебедь — «уходящем сновидении» (вот намек на одну из главных стихий сюрреалистического творчества). Смещение контуров изображаемого, пересечение его другими предметами и смысловыми планами опять заставляет соотносить возникающую здесь поэтическую картину с открытиями художников-авангардистов 1920—1930-х гг. — и если Заболоцкому был близок Филонов, то в связи с Присмановой стоит вспомнить, например, Сутина. Конечно, контекст, в котором родилось и жило это стихотворение, был гораздо более широким: за образом лебедя, вращающегося в волну и преображающегося в этом слиянии, возникает, например, целый мир поэзии Пастернака, вдохновляемой в те десятилетия стремлением преодолеть «перегородку тонкоробость», проникать сквозь все преграды, «как образ входит в образ и как предмет сечет предмет» (о влиянии поэзии Пастернака на Присманову писали Ю.Терапиано, Е.Таубер<sup>515</sup>). Современники иронически улыбаются над строками о лебедь, что «как Бетховен поднимает ухо», — но историкам литературы стоит помнить и о том, что за этими и подобными образами стояла футуристическая традиция передачи взаимопроникновения предметов и явлений в изобразительных образах. Об этом ясно писали еще итальянские футуристы-художники, и строки из их манифеста по самому характеру мировидения вполне родственны тому, что мы обнаруживаем в стихотворении Присмановой: «Сколько раз на щеке особы, с которой мы беседовали, мы видели лошадь, бежавшую очень далеко, в конце улицы»<sup>516</sup>.

Включенность поэзии Присмановой в широкий контекст литературы и культуры русского и европейского авангарда (или близкой авангарду) оборачивалась иной раз удивительными сближениями с иными художественными мирами. В своих воспоминаниях Ю.Терапиано рассказывает: «Помню, как-то я зашел днем к Гингерам, и Присманова начала читать свое, новое тогда, стихотворение:

Лишь кость чиновника сидит  
Над беспросветными листьями.  
А кровь его а окно глядит  
На осень с красными кустами.

Гингер осмелился возразить, что “кость” — одна и какая? — “чиновника” вряд ли удачна, а кровь уж никак не может глядеть в окно, находясь внутри тела.

Но Присманова бурно запротестовала, велела “Александру Самсоновичу” (они называли друг друга по имени-отчеству) и мне немедленно уходить в кафе, так как мы не

---

<sup>515</sup> См.: Терапиано Ю. Встречи: 1926-1971. М., 2002. С. 199; Таубер Е. «Розы или рожь?» // Новый журнал. 1961. № 64. С. 155.

<sup>516</sup> Манифест футуристических живописцев // Бобринская Е. Футуризм. М., 1999. С. 26.

способны понимать настоящего поэта!»<sup>517</sup>. За этим забавным сюжетом стоит работа поэта над вторым своим сборником «Близнецы» (1946), в центре лирического сюжета которого — борьба двух начал, живущих в душе человека: два начала эти — «кость трезвости и кровь огня». Образы эти сквозной темой проходят через весь второй сборник Присмановой; как и в процитированном выше стихотворной («Кузнец»), они предстают иной раз в зашифрованном виде, удивляя своей странностью, порой кажущейся нелепостью. Но интересно, насколько близко смыкаются здесь поэтические поиски Присмановой с теми путями творчества, которые были пройдены двадцатью годами раньше Мандельштамом в его цикле стихов 1925-1931 годов с их затемнением смысла, с изощренной зашифрованностью многих образов и целых стихотворений. В эти годы Мандельштам, идя по пути резкого усложнения поэтического образа, выходит на пространства авангарда. И вот в одном из наиболее значительных стихотворений цикла — «Я по лесенке приставной...» — возникают зашифрованные образы: «розовой крови связь» и «травы сухорукий звон», внутренний, истинный смысл которых, ставший предметом анализа целого ряда исследователей<sup>518</sup>, оказывается настолько близок содержанию образов «крови» и «кости» в стихотворении Присмановой, что возникает вопрос: не читала ли Присманова этого стихотворения Мандельштама (написанного в 1922 г.), нет ли здесь, помимо близости и широко понятой преемственности творческих поисков, и прямого влияния мандельштамовских образов, отозвавшихся в стихах эмигрантского поэта?

Итак, одним из важнейших слагаемых своей поэзии Присманова оказывается включена в широкий контекст русского и европейского авангарда — от преемственных связей, соединяющих ее с опытом Хлебникова, Мандельштама, Пастернака, и до сближений, пересечений с поисками Заболоцкого, Поплавского, французских сюрреалистов, с открытиями художников русского и европейского авангарда 1920-1940-х годов. Это, однако, не означает, что художественный мир Присмановой существовал и развивался исключительно на пространстве авангарда. Быть может, именно потому многие гротескные, «неуклюжие», соединяющие несоединимое образы ее поэзии и вызывали ироническую реакцию у современников, что — в отличие от того, что происходило у Хлебникова, Пастернака, у раннего Заболоцкого, в сюрреалистических стихотворениях Поплавского и т.д. — образы эти у Присмановой проросли на достаточно традиционной эстетической почве. Многие в ее поэзии определялись традиционными формами стиха, опорой на смысловой образ, погруженностью в мир русской и мировой классики, в мир традиционных нравственных ценностей. Обратим внимание, какие литературные имена возникают в стихах Присмановой. Ряд вырисовывается отнюдь не авангардистский: стихотворения о Лермонтове, о Пушкине, стихотворный цикл о детстве Некрасова. Эти имена как ориентиры, остающиеся за пределами литературных споров и пристрастий, высются в поэтическом мире Присмановой — и на этом фоне уже не удивляешься, когда видишь у нее рядом с самыми экстравагантными образами стихотворения, где поэт выступает подлинным мастером реалистического повествования (это очевидно во многих стихах о детстве — таких, как стихотворения цикла «Песок», рассказывающие о родной Прибалтике). Порою Присманова демонстрирует замечательную способность кратко, несколькими мазками, не уходя в гротеск и в семантические изломы авангарда, создать яркий, запоминающийся и подлинно реалистический образ:

Когда-то, как приморский инок,

---

<sup>517</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа... С. 233-234.

<sup>518</sup> Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, 1976. P. 46-47; Струве Н. Осип Мандельштам. Томск, 1992; Чагин А. Расколота лира. М., 1998. С. 85-86.

я — бедности не замечая —  
питалась серебром сардинок  
и золотом пустого чая.

Так что «бурное веселье и смех у слушателей на публичных чтениях»<sup>519</sup>, о чем вспоминают мемуаристы, были, скорее всего, вызваны именно контрастом между авангардистской природой того или иного образа (будь то лебедь, что «как Бетховен, поднимает ухо», или «кость» и «кровь» чиновника) и окружающим его традиционным поэтическим «пейзажем», на фоне которого подобные образы могли восприниматься как непонятно откуда возникшие литературные сорняки. Обратим внимание: образ лебедя (о чем шла уже речь) оказывается у Присмановой одним из слагаемых традиционнейшего романтического мотива; в стихотворении же «Кузнец» почти анекдотически выглядящие образы «кости» и «крови» чиновника получают в дальнейшем вполне традиционное — и тоже романтическое — развитие и истолкование:

Он гнет над знаками скелет,  
без воли, без негодованья,  
но кровь его — лелеет след  
от прошлого существованья.

Была чернильница пуста,  
Гусиные летали перья,  
и возле зелени листа  
гуляли дикость и доверье.

Там, с ярким жаром пред лицом,  
он был в нездешнем освещеньи —  
он был цыганским кузнецом  
в предшествующем воплощеньи.

Этот процесс взаимопроникновения традиции и авангарда шел у Присмановой и в обратном направлении: опыт авангарда присутствует в ее произведениях не только в конкретных гротесковых образах, пронизавших все ее творчество, от первых двух, уже упомянутых, сборников до третьего — «Соль» (1949), но и заметно дает знать о себе, проникая на пространства традиционного, поэтического повествования, сказываясь здесь в деталях: в подчеркнутой непримиримости к поэтическим красотам (в стихотворении «Обвинение» на скамье подсудимых «сидят красивые слова»), в изломанности, сохранившейся неуклюжести синтаксиса, в нарушении, некотором искажении семантических связей в поэтической речи. Порой это опять-таки создавало комический эффект, как случилось, например, в последнем крупном (и совершенно реалистическом) произведении Присмановой — поэме «Вера», рассказывающей о Вере Фигнер, где героине дается следующая лаконичная характеристика: «Со счастливым детством сзади, / С казематом впереди...»

Стало быть, размышляя о своеобразии поэтического «почерка» Присмановой, стоит, прежде всего, говорить о поэтике контраста — контраста между «сентиментальностью и

---

<sup>519</sup> Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа... С. 233.

гротеском», о чем писал в свое время Ю.Иваск<sup>520</sup>, а если заглянуть в истоки этой черты творчества, — то контраста между традиционализмом и авангардом, уживающимися друг с другом и взаимодействующими на пространствах художественного мира Анны Присмановой.

## БЕСПОЩАДНЫЙ МИР ЮРИЯ ОДАРЧЕНКО

В конце 1940-х годов в поэзии русского Парижа зазвучал новый голос, ни на кого не похожий, резко выделяющийся в общем поэтическом многоголосье, более того — шокирующий, приводящий в оторопь не только неискушенного читателя, но и многих выдавших виды поэтов, критиков русского зарубежья. Вот что, например, «выпевал» этот голос:

Мальчик катит по дорожке  
Легкое серсо.  
В беленьких чулочках ножки,  
Легкое серсо.  
Солнце сквозь листву густую  
Золотит песок,  
И бросает тень большую  
Кто-то на песок.  
Мальчик смотрит улыбаясь:  
Ворон на суку,  
А под ним висит качаясь  
Кто-то на суку.

Стихотворение это было написано Юрием Павловичем Одарченко, видимо, в 1948 году и вошло в его единственный прижизненный сборник стихов, имеющий идиллическое название «Денек» (Париж, 1949). Выход этой книги прошел почти незамеченным критикой — если не считать нескольких весьма похвальных слов, сказанных о ней в статье Г. Иванова о послевоенной эмигрантской поэзии («Возрождение», № 10). Оба этих момента немаловажны — и молчание критики, собратьев по поэтическому цеху, и звучащие откровенным контрастом на фоне этого молчания слова Г. Иванова — о «смелых и оригинальных стихах», о «неизвестно откуда вдруг появившемся новом самобытном поэте». Обратим внимание — в словах Георгия Иванова звучит не только одобрение, но и искреннее удивление самим фактом неожиданного появления нового поэта.

Действительно, немало странного и загадочного было в жизни и в самой личности Юрия Одарченко. Он жил в Париже с 20-х годов и принадлежал к младшему поколению первой «волны» эмиграции — к поколению Набокова, Газданова, Поплавского. Ю. Одарченко имел в Париже небольшое ателье, был достаточно известным художником по тканям. Вообще он был разносторонне талантливым человеком — и поэтом, и прозаиком, и художником (помимо работы в ателье), и пианистом. Стихи он писал с 30-х годов, дружил с поэтом В. Смоленским — но нигде в те годы стихи свои (вполне тогда традиционные) не публиковал, и, как вспоминал Ю. Терапиано, «категорически отказался участвовать в каких

---

<sup>520</sup> Иваск Ю. Поэзия «старой» эмиграции // Русская литература в эмиграции / Под ред. Н.П.Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 65.

бы то ни было поэтических объединениях и не захотел ни с кем познакомиться»<sup>521</sup>. Поэтому, действительно, когда Ю. Одарченко начал публиковать свои стихи (это было уже после войны, в конце 40-х годов), их появление на поэтическом небосклоне русского Парижа для очень многих оказалось полной неожиданностью. Но молчание критики при появлении сборника «Денек» объяснялось, конечно, не только этим. Само содержание стихов Ю. Одарченко, сам строй его поэзии были не только новыми, неожиданными для поэтов русского Парижа, но произвели на многих скандальное, шокирующее впечатление — как вспоминают, «среди еще живых поэтов «парижской ноты», группировавшихся вокруг Г. Адамовича, по словам одного из них, «о нем говорить было как-то страшновато и почти неприлично»<sup>522</sup>. В чем же здесь было дело? Друживший с Ю. Одарченко К. Померанцев вспоминает вечер в 1947 году у В. Смоленского, на котором присутствовали еще Г. Иванов, И. Одоевцева, А. Гингер, Г. Раевский. «На этом вечере Одарченко прочел свое маленькое стихотворение:

Как прекрасны слова:  
Листопад, листопад, листопады!  
Сколько рифм на слова:  
Водопад, водопад, водопады!  
Я расставляю слова  
В наилучшем и строгом порядке —  
Это будут слова  
От которых бегут без оглядки.

<...> ...При последних двух строках («Это будут слова...») чуть вздрогнувший Георгий Иванов, человек исключительно чуткий к поэзии и к другим поэтам: он, пожалуй, один только тогда почувствовал в стихах Одарченко что-то новое, до сих пор не бывшее»<sup>523</sup>. Эти две последние строки, в которых была заключена целая эстетическая, да и вообще художественная программа, были, конечно, не просто новы для поэтов «парижской ноты», исповедовавших, прежде всего, акмеистические традиции, эстетику лирического дневника,— они были им глубоко чужды, внутренне враждебны. Правда, исток был общим — острое чувство дисгармонии жизни, отзывавшееся и в звучании «парижской ноты». Однако здесь, у Одарченко, это чувство выходит на новый уровень, оборачиваясь катастрофичностью сознания, открывая потайные, низшие этажи души, прозревающей сквозь любую подробность жизни ее страшную изнанку:

Чашка чайная, в чашке чаек  
С отвратительной сливочной пенкой.  
Роза чайная, в розе жучок  
Отливает зловещим оттенком.  
Это сон? Может быть.  
Но так много случайностей  
В нашей жизни бывает за каждый денек,

---

<sup>521</sup> Терапиано Ю. Юрий Одарченко // Русская мысль. 1975. 20 июля.

<sup>522</sup> Бетаки В. Корень зла // Одарченко Юрий. Стихи и проза. Париж, 1983. С. 233.

<sup>523</sup> Померанцев К. Юрий Павлович Одарченко и его мир // Одарченко Юрий. Стихи и проза. С. X.

Что, увидевши розу душистую, чайную,  
Я глазами ищу — где зловещий жучок.

Стоит добавить, что это внимание к темной изнанке жизни имело и свою метафизическую глубину, оборачиваясь острым ощущением присутствия иного, таинственного, потустороннего измерения, неизменно открытого поэту. «Одарченко,— вспоминал К. Померанцев,— был исключительно сложной личностью. Он, как Гоголь — недаром он его так любил — жил в двух реальностях: обычной, знакомой всем нам, и другой, страшной, видимой лишь ему одному. И эта вторая реальность постепенно заслоняла первую и становилась для него главной и основной... <...> ...Этот зловещий жучок должен быть везде»<sup>524</sup>. Мысль о жизни «в двух реальностях» была так важна, что позднее К. Померанцев вновь обратился к ней, вспоминая о поэте: «Он был вторым человеком ... из близких мне людей, который жил в двух мирах: нашем, обычном, и в мире низших духовных существ, причем так, что иногда оба мира сливались и разговор с ним становился по-настоящему страшным»<sup>525</sup>. Существование «второй реальности» было очевидно для Одарченко и помимо поэзии — ему неизменно был открыт этот мир низших существ — бесов, которых он называл «элементалами». Одарченко видел их «так же отчетливо, как мы видим птиц и животных, уверял, что они вовсе не страшные, и довольно талантливо изображал их на своих картинах, украшавших его комнату-ателье». «Хорошо помню одну из них»,— пишет друг поэта,— «Шабаш ведьм на Лысой горе». На первом плане лежат две прелестные молодые женщины (ведьмы?), на которых пляшут молодые зеленые чертики, тогда как с горы, служащей фоном картине, слетают столь же маленькие серые дракончики. Другая картина изображала голову недавно умершего ... жестокого судьи с искаженным лицом и набрасывающихся на него чертей и гномов, но уже пострашнее» (не напоминает ли эта последняя картина сцену на балу из «Мастера и Маргариты»?— А. Ч.). Подобные же картины возникают и на страницах написанного — скажем, в прозаическом «Ночном свидании», где в самом начале рассказа появляются вполне реалистическими красками выписанные «красные человечки», карабкающиеся по облупленному карнизу,— черти, ставшие здесь столь же очевидной принадлежностью воссозданного дня, как и пассажиры за столиками харьковского вокзала. Простота перехода из одной реальности в другую, а точнее — их совмещение пронизывает весь этот рассказ, оказываясь и в основе сюжета (беседа героя с пришедшим к нему домой умершим, как выясняется позднее, другом — в его образе угадывается поэт Владимир Смоленский), проникая даже в звучание слов: «Севастополь, Симферополь, Мефистофель...». Соединение двух миров, слияние действительного и потустороннего живет и в других — собственно, почти во всех (немногих) прозаических вещах Одарченко: в таких его рассказах, как «Папоротник», «Рыжики», «Оборотень». Жизнь «в двух реальностях» выходила за черту искусства, определяя многое в жизни и судьбе поэта: «Бывало и так, что сидишь с Юрием Павловичем и разговариваешь с ним о каком-нибудь политическом событии, только что вышедшей книге или просто о каком-либо пустяке, а он вдруг делает быстрый жест рукой, словно муху у вас на колене ловит.

— Что случилось?

— Да вот, опять черта на тебе хотел поймать: зеленый такой, и на тебя глаза тарасил».

Вскоре после очередного рассказа Одарченко (в разговоре с другом) о страшных «корчах и схватках» борющихся друг с другом чертей, гномов и других «элементалов» под землей, под отелем, где он жил, поэт был найден в своей комнате мертвым возле газовой

---

<sup>524</sup> Померанцев К. Вспоминая Юрия Павловича Одарченко // Русская мысль. 1975. № 3026.

<sup>525</sup> Померанцев К. Юрий Павлович Одарченко и его мир. С. 1.



плиты — резиновая трубка, подводящая газ, была у него во рту<sup>526</sup>.

Возвращаясь к поэзии, заметим, что дело здесь не только в неизменно открытой поэту страшной изнанке жизни, где в каждой розе копошится зловещий жучок, где каждая, самая идиллическая, картина (как в стихотворении о мальчике, играющем в серсо) завершается страшным видением смерти. Катастрофическое сознание высвечивает такие потемки души, такие ее глухие углы, какие и не принято было никогда в русской поэзии выносить на всеобщее обозрение. (Потому и не принимали стихи Одарченко поэты русского Парижа, верные канонам поэтической традиции). Катастрофа — не просто в окружающей жизни, но в самом человеке, *во мне самом* — вот где сердцевина поэтического мира Ю. Одарченко. Он беспощадно разоблачает перед всеми себя, — а значит, и каждого: «Стоит на улице бедняк, / И это очень стыдно. / Я подаю ему медяк, — / И это тоже стыдно». А дальше выходят на свет подспудные, обычно скрывающиеся, постыдные мысли, фантазии: «Я плюнул в шапку бедняку, / А денежки растратил. / Наверно, стыдно бедняку, / А мне — с какой же стати?». Традиционные нравственные представления выворачиваются здесь наизнанку — и точно такой же «наоборотный» характер носят все остальные подробности возникающей поэтической картины, где ни на солнце, ни под фонарем не видно ни зги, где героем стихотворения оказывается пришедший в сегодняшний день мертвец, где лежать в сырой земле гораздо отраднее, чем жить среди живых:

Фонарь на улице потух  
И стало посветлее,  
А пропоет второй петух —  
В могилу поскорее.  
Над ней стоит дубовый крест  
И это очень ясно:  
В сырой земле так много мест  
И это так прекрасно!

В поэзии Одарченко рождается четкая и безжалостная формула: «Человек, это значит злодей». Именно на этом круге переживаний родилось самое знаменитое стихотворение Ю. Одарченко «Чистый сердцем», названное одним из критиков «редким примером чистого сюрреализма в русской поэзии» <sup>527</sup>:

По канату слоник идет —  
Хобот кверху, топорщатся уши.  
По канату слоник вперед  
Сквозь моря продвигается к суше.

Как такому тяжелому Бог  
Позволяет ходить по канату?  
Тумбы три вместо маленьких ног,  
А четвертая кажется пятой.

Вдруг в пучину сияющих вод

---

<sup>526</sup> Там же. С. II-IV, XVI-XVII.

<sup>527</sup> Бетаки В. Примечания // Одарченко Юрий. Стихи и проза. С. 245.

Оступившись, скользнет осторожный?  
Продвигается слоник вперед,  
Продолжая свой путь невозможный.

А дальше следует совершенно поразительный и типичный для Одарченко поворот мысли:

Если так, то подрежем канат,  
Обманув справедливого Бога.  
Бог почил, и архангелы спят...  
«Ах, мой слоник!..» — туда и дорога!

Всё на небе так сладостно спит,  
А за слоника кто же осудит?  
Только сердце твердит и твердит,  
Что второе пришествие будет.

Совершается здесь, как видим, и еще один, не менее поразительный поворот поэтического «сюжета» — в двух последних строках стихотворения. «Одарченко словно рисует нам», — писал в связи с этим стихотворением В. Бетаки — «трехслойную схему человеческой психологии: в глубинах глубин — вера, совесть, духовность. Выше — слой всего мерзкого. Это и есть подполье. А совсем сверху — тонкая кора благопристойности, приличия, короче, все, что отблескивает лицемерием, которое мы так тщимся выдать за свою сущность, словно мы однородны насквозь. И, скрывая свое подполье от других, а что еще хуже — и от себя, делаем уж вовсе недоступными те глубины, где сохраняется святое... Одарченко видит себя без верхнего слоя. Без приличной и лакированной коры»<sup>528</sup>. В связи с этим стоит задуматься о том, в русле каких же традиций создается и существует беспощадный поэтический мир Ю. Одарченко. В. Бетаки предлагал явно напрашивающуюся параллель — Бодлер и так называемые «проклятые поэты». И мысль эту он развивал вроде бы вполне логично: «Бодлер назвал свою книгу «Цветы зла». Это было почти полтора века назад. Если у цветов предполагается наличие корней, то после Бодлера становится необходимым добраться до них. <...> ...Должен был появиться в русской литературе XX века поэт, который начнет копать в себе, показывать уже не бодлеровские цветы, а корни, поэт, который, идя на психологическое самоуничтожение, распахнет подполье своей души, заставив тем самым заглянуть в себя и ужаснуться в той степени, в какой это доступно тому или иному из нас»<sup>529</sup>. Опять, как видим, перед нами проблема взаимодействия эмигрантской литературы с традициями национальной культуры — собственной, родной или чужой, берущей в свою орбиту поэта-изгнанника. И в этом смысле литературный, историко-культурный контекст, в котором существует художественный мир Ю. Одарченко, оказывается более сложным и не ограничен, конечно, лишь французской традицией.

Внимательный читатель, открыв томик стихов и прозы Ю. Одарченко, может заметить, что все, написанное им, даже на уровне конкретных строк, образов постоянно, осознанно соотносено с огромным миром русской культуры — от фольклора, от сказки до современной литературы, находится в сложном взаимодействии с этим миром. Часто эта погруженность в

---

<sup>528</sup> Бетаки В. Корень зла. С. 238.

<sup>529</sup> Там же. С. 234-235.

стихию национальной литературной, культурной традиции носит характер отталкивания: в возникающих в стихотворениях Одарченко реминисценциях из произведений русской литературы, фольклора, в открытой переключке с предшествующими литературными образцами слышна полемика автора с ними и со связанными с ними, как он полагает, иллюзиями. Читаешь стихотворение «Прасковья, Паша, Пашенька!..», где возникает идеальный, казалось бы, мир, выписанный в стилистике русской сказки, и вдруг видишь, что хлеба, которые взойдут для героини — Пашеньки,— сеет «злодей Али-Баба»; что появившиеся уже в первой строфе сказочные облака — те, что «белее молока» — к концу стихотворения скисают. В другом стихотворении Одарченко пишет о своей тревоге, о боязни остаться поэтом лишь той самой изнанки жизни: «Как бы мне в стихах не сбиться / Лишь на то, что ночью снится» — и в поисках спасения взывает к солнцу как знаку пушкинского поэтического мира (именно пушкинского — не случайно в этих строках звучат ритмы, мелодика, да и сюжетные мотивы «Сказки о царе Салтане», «Сказки о мертвой царевне»):

Солнца, солнца, солнца луч,  
Озари из темных туч  
В голове моей больной  
Твой прекрасный рай земной.

Однако солнце, озарившее своими лучами мир современного поэта, открывает лишь картину непоправимой духовной, жизненной катастрофы, выполненную в красках страшного сюрреалистического видения:

Я прикован к гильотине,  
Голова моя в корзине,  
И от солнечных лучей  
Кровь немного горячей.

Точно так же в стихотворении, начинающемся тютчевской строкой — «Весь день стоит как бы хрустальный» — развернута картина этого дня с очертаниями стройных деревьев, с «кружевной тенью» веток. И вдруг в покой и гармонию этого мира «осени первоначальной» врывается посланец иного, страшного мира — в образе внезапно взлетевшей перед поэтом мухи «с кулак величиной»:

В хрусталь из душного застенка  
Жужжа врывается она.  
Зловещим натрия оттенком  
Сверкает синяя спина.

И трупного удушье духа  
Всемирную колышет жуть...  
Огромная слепая муха  
В разъятую влетает грудь.

Подобные случаи полемического обращения к миру русской литературы, демонстрация разрушения устоев этого мира в современном сознании у Одарченко нередки — здесь и Блок

(возникающие в эпиграфе «перья страуса склоненные» — и само стихотворение о том, как человек — «злодей» — вырвал перья из страуса и перерубил ему «напряженную шею»), и Горький («так ли уж гордо звучит — Человек?»), и память о классическом русском романсе («роза душистая, чайная» — и жучок в ней), и вообще традиционный круг романтических образов русской поэзии:

Лишь для вас мои чайные розы,  
Лишь о вас все случайные грезы.  
Вы с улыбкою нежной своей,  
Вы с изгибами рук-лебедей!  
Ваши волосы — шелковый лен,  
Голос ваш — колокольчика звон,  
А глаза на прелестном лице —  
Две зеленые мухи цеце.

Но важна и другая закономерность — полемика с образами, мотивами предшествующей литературы, культуры исчезает, как только творчество Одарченко соприкасается с миром Гоголя. Здесь, напротив, открывается путь преемственности и диалога. Вообще, особого внимания заслуживала бы тема: Гоголь и русская литература *1910-1930-х годов*, позволяющая с большей полнотой увидеть истоки мистических исканий литературы начала XX века, некоторых открытий русских футуристов, черт сюрреализма, возникающих в произведениях писателей разных поколений и т. д. Обращаясь, в частности, к творчеству поэтов, внутренне близких Одарченко, вспомним и образ Вяя, не случайно возникающий в «Возвращении в ад» Б. Поплавского, и гоголевские мотивы в его же «Жизнеописании писаря», вспомним, как в сюрреалистической фантазмагории «Поприщина» — одного из ранних стихотворений Н. Заболоцкого — оживают образы «Записок сумасшедшего». В произведения Одарченко гоголевский мир (воспринятый, конечно, и через опыт Серебряного века) приходит, прежде всего, страшными фантастическими образами первых повестей — наиболее прямо это проявилось в рассказе «Папоротник», в содержание которого «вплетены» сюжетные мотивы и образы «Вечера накануне Ивана Купала». Диалог с Гоголем идет здесь на многих уровнях: и в избранном времени действия (оно происходит как раз в такой вечер — накануне Ивана Купала); и в главной сюжетной линии рассказа: дети спорят, кто из них (самый храбрый) пойдет ночью к заброшенной могиле и сорвет с нее цветок папоротника, который должен расцвести в эту волшебную ночь. Есть здесь и прямое обращение к певцу Диканьки, и прямая цитата из его повести — усевшись вокруг костра, дети читают вслух страницу «безумного Гоголя» с возникающей здесь картиной рождения цветка папоротника. Оживают и образы гоголевской повести: отправившийся ночью на могилу герой рассказа, Коленька, играет там в косточки с мертвецом — Ивасем, о гибели которого шел рассказ в «Вечере накануне...». В этой фантастической картине соединения двух миров — нашего и иного — опять звучит голос Гоголя. Происходит это интереснейшим образом — здесь вновь возникает та же картина рождения цветка папоротника, эта сцена взята автором в кавычки, но перед нами лишь видимость цитаты. Гоголевский текст здесь приведен с очевидными неточностями, он, в сущности, не процитирован (как в начале рассказа), а пересказан. Некоторые фразы в нем отсутствуют, другие несколько изменены — словно они или возникают в памяти мальчика, героя рассказа, или произнесены самим автором «Вечера накануне Ивана Купала», вошедшим в этот сегодняшний мир, чтобы напомнить о реальности сказочного, об иллюзорности обыденного: «Листья простых папоротников сомкнулись над ним и вдруг «маленькая цветочная почка стала будто краснеть и вот уже она движется, как живая. И все больше, больше краснеет, как уголь. Вспыхнула звездочка — что-то тихо затрещало,— и

цветок папоротника развернулся, словно пламя».

Неизменно звучит в стихотворениях Одарченко переключка с голосами современников — поэт, не участвовавший, как уже говорилось, ни в каких литературных объединениях, вполне отчетливо обозначал свое место среди собратьев по цеху. Вот далеко не случайные его строки из стихотворения «Я себя в твореньи перерос...»: «Куст каких-то ядовитых роз / Я взрастил поэзии на смену». Конечно, здесь прежде всего напрашивается ассоциация — о которой уже писали критики — с «Цветами зла» Бодлера. Однако этим круг ассоциаций не исчерпывается, неизбежно возникает здесь и имя Ходасевича, написавшего двадцатью годами раньше (в «Петербурге», открывающем книгу «Европейская ночь»): «И каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку, / Привил-таки классическую розу / К советскому дичку» (В. Вейдле замечал, что «в четырех строчках дана здесь очень содержательная поэтика»<sup>530</sup>). Теперь, в конце 40-х, поэт следующего поколения говорит о том, что мрак сгущается, что поэзия выходит на новые рубежи постижения трагедии души в современном мире. Потому и цитированные уже его строки: «Я расставлю слова / В наилучшем и строгом порядке — / Это будут слова, / От которых бегут без оглядки» полемически (быть может, и неосознанно) обращены к автору «Европейской ночи», страстному ревнителю классического русского стиха, заветов «пушкинского дома» в русской поэзии, призывавшему молодых поэтов (поколения Одарченко) читать и учиться, тщательно работать над стихом. «Верно, но неинтересно»,— ответил когда-то на эти призывы Б. Поплавский. Одарченко же обращает внимание на другое — и самый традиционный стих, утверждает он, может нести в себе новый, небывалый еще в поэзии, накал боли и ужаса. Переключка с Ходасевичем в его поэзии продолжается, свидетельствуя и о близости некоторых — весьма важных — духовных оснований творчества, и о том, что в произведениях Одарченко русская поэзия обретает новую трагическую глубину. В стихотворении «Денечек, денечек, вот так день!..», одном из центральных в сборнике по своей значимости (не случайно именно к нему восходит название единственной прижизненной книжки поэта — «Денек») возникает поэтическая картина дня, охватывающая все — и дома, и улицы, и души, и стихи: «Денечек, денечек, вот так день! / Весь день такая дребедень: / В душе, на ярмарке, в церквах /Ив романтических стихах...». И тут же следует «неожиданное» продолжение, резко обнажающее зловещую изнанку этого «денечка»:

Денечек, денечек, вот так день!  
Туманный день. И бездны тень  
В душе, на ярмарке, в церквах  
И в драматических стихах.

А если солнышко взойдет  
И смерть под ручку приведет,  
То это будет все равно —  
В гробу и тесно и темно.

Обратим внимание — со второй строки отрывка начинается тютчевский мотив *бездны*, зияющей под покровом этого мира. Но если для Тютчева зов бездны приносит в мир тревогу «ночной души», явственно доносясь, как только завоет «ветр ночной», как только померкнет день и «ночь хмурая, как зверь стокий / Глядит из каждого куста»,— то поэту XX века не надо ждать наступления ночи, в любой подробности самого обычного «денечка» ему открывается «бездны тень». Имя Тютчева немало значило и для Ходасевича, в нем нашел он

---

<sup>530</sup> Вейдле В. Поэзия Ходасевича// Русская литература. 1989. № 2. С. 157.

— как и позднее Одарченко — своего предшественника, бьющегося душой «на пороге как бы двойного бытия», неизменно прозревающего за гармонией — хаос, за твердью — бездну. Именно об этом писал он в стихотворении «День» (1921), создавая поэтическую картину, с которой явно соотнесен «Денечек...» Одарченко. Ведь здесь, в стихотворении Ходасевича, ощущение «двойного бытия» в «усыпительном покое» солнечного дня обретает зримые очертания, воплощаясь в фигурки кишащих на улицах и в домах залитого солнцем города «бесов юрких», словно соскочивших с картин, что висели в ателье Одарченко одно-два десятилетия спустя (преемственность, значит, здесь могла быть лишь противоположной): бесы здесь и афиши расклеивают, и скатываются по крыше к людским ногам, и ловят мух, и танцуют и т. д. А далее, в двух завершающих строфах, идут тревожные размышления поэта о непрекращающейся бесовской кутерьме сегодняшнего дня, отделившего человека прочным панцирем от духовных пространств бытия:

И, верно, долго не прервется  
Блистательная кутерьма,  
И с грохотом не распадется  
Темно-лазурная тюрьма.  
И солнце не устанет парить,  
И поп, деньку такому рад,  
Не догадается ударить  
Над этим городом в набат.

Взаимодействие стихотворений, созданных Ходасевичем и Одарченко, весьма показательно. У обоих поэтов «бездна тень» присутствует в сегодняшнем мире, оказывающемся прибежищем хаоса (у Ходасевича это названо «кутерьмой», у Одарченко — «дребеденью»). Это объединяет две поэтические картины в их соотнесенности с художественным миром Тютчева, для которого ночные голоса бездны резкой диссонирующей нотой вторгаются в картину безмятежного, светлого дня, нарушая его гармонию, напоминая о шевелящемся под ним хаосе. И у Ходасевича, и у Одарченко этот, идущий от Тютчева поэтический мотив получает новую интерпретацию (хаос, бездна как принадлежность сегодняшнего дня), говорящую о важной черте сознания человека XX века, для которого гармония в этом мире уже невозможна, недоступна. Но точно так же показательна и дистанция в интерпретации этого мотива между двумя поэтами — представителями разных литературных поколений. Обратим внимание на завершающие строки стихотворения Ходасевича: мир для него — «темно-лазурная тюрьма», непроницаемой стеной отгородившая человека от сферы духа, и стену эту не так легко сокрушить. Именно поэтому в последних строках «Дня» поэт бьет тревогу, говорит о набате, который должен, пока не поздно, ударить над городом — ведь душе человеческой (а значит, и поэзии) необходимо взорвать этот мир, эту стену, чтобы обрести свободу и гармонию. Иная, гораздо более безотрадная картина предстает в стихотворении Одарченко — в последней строке здесь возникает образ уже не «тюрьмы» (как у Ходасевича), а «гроба», в котором «и тесно, и темно». Смысл этого образа получает окончательное развитие в следующем стихотворении сборника — «Есть совершенные картинки...» — где поэт прямо пишет: «Когда в стремительной ракете / Решив края покинуть эти / Я расшибу о стенку лоб, / Поняв, что мир — закрытый гроб». «*Мир — гроб*» — эту крышку уже не открыть, эту стену не взорвать — именно поэтому и не звучит в завершающих строках стихотворения Одарченко — как звучал у Ходасевича — тревожный голос набата: поздно, теперь уже «все равно». Возникновение этого образа выразительно говорит о том, как решительно в творчестве Одарченко русская поэзия пошла по пути развития тютчевского мотива «покрова» и «бездны», выходя на новый уровень человеческой трагедии.

Поэзия автора «Денька» взаимодействует с творчеством Ходасевича и в ином плане: здесь высвечивается один из истоков сюрреализма Одарченко — говоря точнее, исток национальный, не связанный исключительно с опытом французских сюрреалистов и их предшественников (Бодлера, Лотреамона и др.). В этом смысле заслуживает внимания преемственная линия, соединяющая трех русских поэтов в воплощении одного и того же трагического мотива. В 1921 г. Н. Гумилев создает одно из самых загадочных своих произведений — «Заблудившийся трамвай», где мистическое стремительное путешествие на трамвае сквозь времена и пространства приводит героя в зеленую — и возникает подлинно сюрреалистическая, полная грозных предчувствий, картина: здесь «вместо капусты и вместо брюквы / Мертвые головы продают», здесь «В красной рубашке, с лицом как вымя, / Голову срезал палач и мне, / Она лежала вместе с другими / Здесь, в ящике скользком, на самом дне». Это обращение основателя акмеизма, одного из лидеров петербургской школы русской поэзии к возможностям сюрреализма было, возможно, и неожиданным, но вполне закономерным: в поворотный момент и национальной истории, и своей собственной судьбы поэт искал новые пути творчества, адекватные вызовам времени. За этими поисками стоял и опыт новейшей русской поэзии, и открытия европейского авангарда. Заметим, что и среди мастеров петербургской школы Гумилев был не одинок в этих поисках, выводящих за пределы традиции. Через два года после появления «Заблудившегося трамвая» Ходасевич, уже в эмиграции, пишет «Берлинское», где возникают фантазмагорические образы, поразительно совпадающие со строками из стихотворения Гумилева: герой, глядя из-за столика кафе на окна проплывающего мимо трамвая, вдруг видит отразившуюся в них «отрубленную, неживую, / Ночную голову мою». А четверть века спустя другой поэт русского изгнания, Одарченко, в стихотворении «Как бы мне в стихах не сбиться...» (оно уже цитировалось) создает вполне близкий двум предыдущим образ: «Я прикован к гильотине, / Голова моя в корзине...». Пути трех поэтов здесь явно соединяются: и по выходу творчества в область сюрреалистического видения, и по трагическому (а в случае с Гумилевым и, в определенной мере, с Одарченко — пророческому) смыслу этих образов. Если же задуматься о преемственной линии, соединяющей эти стихотворения, то нельзя, прежде всего, исключить предположения, что «Берлинское», написанное Ходасевичем в 1923 г., создано не без воздействия «магического», как называл его (если верить воспоминаниям очевидцев) сам автор<sup>531</sup>, стихотворения Гумилева. Что же касается Одарченко, то оба стихотворения старших мастеров были, несомненно, ему известны. Понятно, что подлинное значение этой преемственной цепочки образов явно шире самого факта прямого воздействия одного поэта на другого: здесь высвечивается одна из линий исторического движения русской поэзии в 1920-1940-е годы, воспринявшая и родственные (и далеко не случайные для нашей литературы этого времени) содержательные мотивы, и объединяющий разные поэтические миры путь художественных поисков — путь сюрреализма. Размышляя о взаимодействии поэзии Одарченко с творчеством современных ему русских поэтов, стоит заметить, что не случайно, видимо, Г. Иванов одним из первых заметил нового поэта. Здесь, скорее всего, сказалось не только острое чутье на истинную поэзию, но и осознание своей внутренней близости многому из того, что писал автор сборника «Денек». Действительно, откроем вышедший в 1938г. «Распад атома» Г.Иванова (произведение, названное Ходасевичем «поэмой в прозе») — мы увидим здесь немало родственного стихотворениям Одарченко — то же обращение к сюрреалистической поэтике сновидения; ту же демонстрацию низших этажей, глухих углов человеческой души, ее распада, «безобразия» и распада мира: «...душа, как взбаламученное помойное ведро — хвост селедки, дохлая крыса, обгрызки, окурки, то ныряя в мутную глубину, то показываясь на поверхность, несутся вперегонки. Я хочу чистого воздуха. Сладковатый тлен — дыхание мирового уродства — преследует меня, как страх». Читая строки Одарченко, полемически

---

<sup>531</sup> См.: Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С. 273.

противостоящие предшествующей литературе, тем традиционным ее устоям, которые Ходасевич называл «пушкинским домом» русской культуры, можно вспомнить, что чуть раньше, в «Распаде атома» прозвучали уже отчаянные вопросы-восклицания: «Пушкинская Россия, зачем ты нас обманула? Пушкинская Россия, зачем ты нас предала?». Нет, стало быть, причин исключать здесь и момент влияния. В то же время, небезосновательно и наблюдение Г. Струве, заметившего, что в поздней поэзии Г. Иванова заметно уже влияние Одарченко<sup>532</sup> — это, действительно, можно подтвердить, называя такие стихотворения Г. Иванова, как «Снова море, снова пальмы...», «Голубая речка...», «Жизнь пришла в порядок...» и многие другие.

Как видим, взаимодействие поэзии Одарченко с творчеством поэтов-современников захватывало одновременно и содержательную сферу — поэтическое осмысление углубляющегося противостояния души и обездушенного мира, гибели души в этом мире; и область художественных поисков — обращение к возможностям сюрреализма. В этом взаимодействии поэтических миров участвовали оба берега разделенной после 1917 года русской поэзии. Критики — начиная с современников поэта — писали уже о родственных чертах, соединяющих творчество Одарченко с обэриутами — вплоть до конкретных переключек стихотворений, как было, скажем, в строках: «Подавайте самовар, / Клавдия Петровна! / Он блестит как медный шар, / От него струится пар, / В нем любви пылает жар... / Чай в двенадцать ровно!», напоминающих «и тематически, и интонационно» «Иван Иваныч Самовар» Хармса<sup>533</sup>. И дело, конечно, не только во всепроникающей иронии, роднящей Одарченко с Хармсом или с ранним Заболоцким и обращенной к неистребимой пошлости окружающей каждодневной жизни. Как и у Одарченко, катастрофичность сознания, свойственная обэриутам, приводила к тому, что смеховая традиция, унаследованная ими от футуристов (прежде всего, от Хлебникова) оборачивалась у них «смехом смерти» (В. Григорьев) — и как здесь не вспомнить опять иронические строки Одарченко о «Клавдии Петровне», завершающиеся страшной концовкой: «Подошла к дверям. В дверях / Обернулась. Смертный страх / В помутневших зеркалах. / На паркет упала... Ах! / Клавдия Петровна». Не случайно возникают эти строки у Одарченко, соединение смерти и смехового начала в его стихотворениях было вполне осознанным — он сам писал об этом в прозаическом эссе «Истоки смеха», где утверждал мысль о смехе как о преодолении страха смерти. Это сближало его поэзию с поисками обэриутов, чье творчество тоже могло показаться «романтической энциклопедией смертей»<sup>534</sup>, воплощающей, в конечном счете, умирание души, гибель мира. Здесь, на путях поэтического сопереживания гибнущей душе человеческой, вычерчивается та единая духовная линия, что соединяла в поэтическом слове Россию и зарубежье, шла от обэриутов к Б. Поплавскому, а от него — и к Ю. Одарченко, объединяя этих поэтов живущим в их произведениях ощущением вселенской катастрофы (прежде всего, катастрофы в душах человеческих), рождающим и чувство безнадежности, и жалость, сострадание. Линия эта очевидна — если Введенский пишет: «Мир потух. Мир потух. / Мир зарезали. Он петух», если Поплавский в «Морелле» и в «Возвращении в ад» говорит о воцарении хаоса, о гибели души, то в появившихся на десятилетие позже стихотворениях Одарченко речь идет уже о страшном результате этой духовной катастрофы: «Человек, это значит злодей». Конечно, эта преемственная линия включена в более широкий литературный ряд, идущий от Тютчева к Блоку, а дальше — к таким поэтам, как Мандельштам, Ходасевич — это путь, отмеченный все возрастающим чувством дисгармонии

---

<sup>532</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 324, 392.

<sup>533</sup> Федякин С.Р. Одарченко Юрий Павлович // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918-1940. Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 292.

<sup>534</sup> Александров А. Эврика обэриутов // Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 15.



мира и души. В следующем поэтическом поколении — в творчестве обэриутов, Поплавского, а затем и Одарченко эта линия подошла, говоря словами Г. Адамовича, к пятому акту драмы: «Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло»<sup>535</sup>. В беспощадном мире Ю. Одарченко нет места иллюзиям, драма человеческой души подходит здесь к концу — но, как и у ближайших его поэтических предшественников и собратьев, за самой констатацией дошедшей до финала человеческой катастрофы в стихотворениях Одарченко угадывается, слышится (вспомним все те же строки о «Клавдии Петровне») отчетливая нота, которую точно уловил, говоря о жестокости и «чувстве раздавленности», живущих в поэзии Одарченко, один из проницательных критиков русского зарубежья, Ю. Иваск: «И столько скрытой жалости. И какая это грусть»<sup>536</sup>. Вот именно это чувство жалости, сострадания, неизменно присутствующее в самых беспощадных стихотворениях сборника «Денек», роднит Ю. Одарченко с той традицией русской поэзии, о которой шла уже речь — и принципиально отличает эту линию поэтического развития от опыта Бодлера, «проклятых поэтов», французских сюрреалистов, чье творчество рождалось на идее имморализма искусства. Ведь и художественные миры обэриутов, Поплавского, Одарченко в большой мере сюрреалистичны, но сюрреализм этот в основе своей иной, нежели у французских наследников Лотреамона и Бодлера — здесь живет жалость, склоненность к человеческому страданию, восходящая к национальной культурной традиции и, в конечном счете, к православным ее основам. И вот теперь вернемся к заключительным строкам стихотворения Одарченко о слоненке — за всей мерзостью, что выплывает из подполья человеческой души, здесь открывается духовное начало, совесть, вера в неизбежность второго пришествия, а значит, и Божьего суда, и прощения. И опять соединяются здесь пути Одарченко с поисками и Поплавского, для которого все было слито воедино: «литература, т. е. жалость (т. е. христианство)»<sup>537</sup>, и обэриутов. Не случайно Одарченко завершает свой поэтический сборник стихотворением, контрастирующим со всем безжалостным саморазоблачением человеческой души, что происходит на предыдущих страницах — в последнем стихотворении поэт говорит о том, что дает человеку силу и надежду — о «Божественном обещанье бессмертия»:

Печаль, печаль, которой нет названья:  
Печаль сознанья красоты —  
Безмолвное очарованье  
Земной несбыточной мечты.

Есть в той печали смысл глубокий  
И в нем потусторонний миг,  
Когда ты слышишь зов далекий,  
Летящий из миров иных.

Божественное обещанье  
Бессмертия в нем слышишь ты.  
И нет тоске твоей названья  
Перед сознаньем красоты.

---

<sup>535</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 1993. С. 147.

<sup>536</sup> Опыты. 1953. № 1. С. 202.

<sup>537</sup> Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2-3. С. 309.

Рядом с этим стихотворением оказываются и поэтическая молитва Хармса («Господи пробуди в душе моей пламень Твой. / Освети меня Господи Словом Твоим. / Золотистый песок разбросай у ног моих, / чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему...»), и прощальные, обращенные к Богу, строки, написанные Введенским («Спи. Прощай. Пришел конец. / За тобой пришел гонец. / Он пришел последний час. / Господи помилуй нас. / Господи помилуй нас. / Господи помилуй нас»), и упоминание о «страшном, мгновенном ужасе испытующего Божьего присутствия» в дневнике Поплавского, и слова героя «Распада атома» о том, что «Бог ... непрерывно, сквозь тысячу посторонних вещей, думает» о нем. Вот и в стихотворении Одарченко звучит уже не «смех смерти», а чистая нота печали, рожденной «сознанием красоты» человеческого духа, открытого зову «миров иных». Как видим, беспощадное высвечивание самых темных подвалов души человеческой, озаренное светом жалости (а значит, и любви, и красоты) таит в себе надежду на искупление и на высшее прощение.

### **«ЗАТОНУВШАЯ СУБМАРИНА» АРСЕНИЯ НЕСМЕЛОВА**

В одном из своих стихотворений, так и называемом — «В затонувшей субмарине» — Арсений Несмелов писал:

<...> Но поэтом быть попробуй  
В затонувшей субмарине,  
Где ладонь свою удушье  
На уста твои кладет.

Где за стенкою железной  
Тишина подводной ночи,  
Где во тьме, такой бесшумной, —  
Ни надежд, ни слез, ни вер.

Где рыданья бесполезны,  
Где дыханье все короче,  
Где товарищ твой безумный  
Поднимает револьвер.

Эти строки удивительным образом перекликаются со стихотворением Г.Иванова «Хорошо, что нет Царя...», где звучит та же нота предельного, а потому спокойного эмигрантского отчаяния; только если у Несмелова поэт окружен «тишиной подводной ночи», где «ни надежд, ни слез, ни вер», то у Г.Иванова он затерян в озаряемом ледяными звездами миллионнолетнем черном и мертвом пространстве, где ни Царя, ни России, ни Бога. С одной тишь разницей: в стихотворении мэтра «парижской ноты» живет полная безысходность, уверенность в том, «что никто нам не поможет / И не надо помогать», — тогда как безотрадная картина, возникающая в стихотворении Несмелова, озарена надеждой на высшую помощь, на «слово силы», брошенное «с ласковостью строгой» из наднебесных пределов и становящееся залогом чудесного рождения поэта. Разница, надо сказать, знаменательная, дающая ключ к пониманию творческой судьбы каждого из этих поэтов. Не случайно Валерий Перелешин, собиравший стихи Несмелова и мечтавший издать их, озаглавил так и не увидевший свет сборник именно по названию этого стихотворения — «В

затонувшей субмарине».

Теперь, когда между нами и путями литературы первой «волны» русского изгнания пролегла немалая уже историческая дистанция, в названии этом прочитывается и иной смысл, указывающий на малоизвестный, а для многих и вовсе незнакомый поэтический мир, ушедший, подобно затонувшей субмарине, в глубины времени и только начинающий сегодня всплывать, приближаться к людям, к своим читателям. Ведь страницы истории литературы зарубежья далеко не все еще прочитаны, многие из них до сей поры остаются на периферии внимания даже исследователей. Примером тому — литература русского Китая: Харбин, Шанхай. И здесь — творчество, судьбы А. Несмелова и того же В. Перелешина, двух наиболее ярких фигур этого «фланга» русского литературного зарубежья. Имена вроде бы знакомые, даже громкие, а что за ними — бог весть.

Между тем судьба Арсения Несмелова — и творческая, и человеческая — настолько интересна, настолько характерна и, вместе с тем, необыкновенна для поэта-изгнанника, что могла бы стать не только предметом исследования, но и сюжетом для романа. Для историка литературы она представляет интерес прежде всего тем, что в ней, в этой судьбе удивительным образом соединилось несоединимое; внутренняя целостность русской литературы, разделенной революцией и Гражданской войной на два потока развития, обрела в этой судьбе наглядное, порою самое неожиданное, шокирующее, но вполне убедительное свое подтверждение; в готическом мире, созданном Несмеловым, самым естественным образом уживались наиболее радикальные варианты творчества, характерные для каждого из разделенных потоков литературы.

Писать стихи Несмелов начал еще до революции: в начале 1910-х годов первые его публикации появились в «Ниве»; затем в 1915 г. в Москве под настоящей фамилией автора — Митропольский — вышла первая его книга стихов и очерков «Военные странички», где жил неостывшие еще впечатления о войне: молодой поэт, офицер, выпускник Нижегородского Аракчеевского корпуса, Арсений Митропольский участвовал в сражениях Первой мировой в составе знаменитого Одиннадцатого гренадерского Фанагорийского полка, был ранен, командовал ротой. В 1917 г. он вернулся в Москву и уехал оттуда в Омск, чтобы встать под знамена Колчака. Пройдя весь путь отступления колчаковской армия, в 1920 г. он оказывается во Владивостоке, где начинается первый этап его творческого пути, этап поэтического становления, продлившийся четыре года. За это время будущий автор «Затонувшей субмарины» пережил бурную, достойную пера Булгакова, череду смены властей на Дальнем Востоке: сначала Дальневосточная республика, потом японская интервенция, потом приход армии Уборевича и установление советской власти. Эта бурная смена исторических декораций самым непосредственным образом отражалась на стремительных поворотах литературной судьбы поэта. Уже в самом начале владивостокского периода, в 1920 г. он публикует стихотворение «Соперники», впервые подписав его — *Арсений Несмелов*, взяв в качестве псевдонима фамилию друга, офицера, погибшего в боях с Красной армией. Когда Владивосток заняли японцы, Несмелов был редактором японской газеты на русском языке «Владиво-Ниппо». После прихода красных по понятным причинам остался без работы, но все же ухитрился писать «на заказ» стихи, вполне отвечающие духу времени: о Ленине, о 1905 годе и т.п. В июле 1924 г. он нелегально перешел китайскую границу, добрался до КВЖД и обосновался в Харбине.

Если говорить о творческом содержании владивостокского, т.е. доэмигрантского, периода поэтического пути Несмелова, то практическим его результатом стали, прежде всего, три книги: во многом ученический еще сборник «Стихи» (1921), вышедшая отдельной книгой поэма «Тихвин» (1922) и сборник «Уступы» (1924), лишь малая часть тиража которого была выкуплена автором, покинувшим родину. Что касается первого из этих сборников, то в него вошли, в основном, ранние стихи Несмелова, стихи начала 1910-х годов, хранившие следы пересекающихся поэтических влияний. Здесь и очевидное равнение на футуризм, дающее знать о себе и в словотворчестве («остроостров», «скрежел», «баючей»), и в рифме — вот так, например: «Всадник усталый к гриве ник, / Птицы летели за

море. / Рифма звенит как гривенник, / Прыгающий на мраморе» («Морелюбы»). Ориентация на опыт футуризма представляется вполне естественной, биографически объяснимой, если учесть близость Несмелова в те годы с рядом поэтов Приморья: с Николаем Асеевым, Сергеем Третьяковым, которым посвящены некоторые стихи сборника 1921 года. Однако не все объясняется здесь особенностями биографии, зараженность вирусом русского футуризма была куда серьезней. Не случайно одним из наиболее интересных произведений сборника стало стихотворение «Оборотень», имеющее посвящение: «Гению Маяковского» и начинающееся строками (обратим внимание на образность): «Он был когда-нибудь бизоном, / И в джунглях, в вервиях лиан, / Дышал стремительным озоном, / Луной кровавой осиян». Упоминается в этом сборнике и другое имя, говорящее и о другой направленности поэтических пристрастий молодого поэта. Созданный, очевидно, в 1911 г. цикл из четырех стихотворений, жанр которого обозначен автором как «конспект поэмы», назван «Смерть Гофмана» и посвящен молодому русскому поэту Виктору Гофману, последнему из наследников русских символистов. застрелившемуся в одной из парижских гостиниц в том самом 1911 году. Обращение к имени Гофмана здесь не случайно. Г.Струве определял стиль ранней поэзии Несмелова как смесь Маяковского с Северяниным<sup>538</sup>, но точнее было бы говорить здесь не о Северянине, а именно о Гофмане, чей музыкальный стих, то, что критики называли «гофмановской интонацией», послужили в свое время, как замечал Д. Выгодский, «образцом для половины произведений Игоря Северянина»<sup>539</sup>. Следы влияния Гофмана очевидны в ранней поэзии Несмелова; в таких стихотворениях, как «Образ», «Роман на Арбате», «Подруги», «Давнее», «Маленькое чудо» живет гофмановская тема наивного ожидания любви, заветной встречи, слышна порой слегка жеманная (скажем, в «Подругах») интонация гофмановского стиха.

Сборник 1921 года обозначил, как уже говорилось, контуры ранней поэзии Несмелова. Вышедшая в следующем, 1922 году, поэма «Тихвин» стала первым отчетливым знаком другой неизменной черты его творчества — пристрастия к повествовательности в поэзии, будь то в жанре поэмы или в пределах стихотворения. Что же касается произведений, написанных собственно во Владивостоке, то они были опубликованы позже, в следующих сборниках и периодике, и обнаружили все богатство поэтического контекста, в котором возросла поэзия Несмелова: здесь и Пастернак, и Цветаева, и есенинский имажинизм, и акмеистическая сила изобразительности, вещности поэтического письма со все более настойчиво пробивающейся гумилевской интонацией. Все это достаточно ясно прочитывается уже в первом зрелом поэтическом сборнике Несмелова «Уступы» (в стихотворениях «Тишина», «Паровоз», «Солдат», «Анархисты», «Бандит» и др.). Вот, скажем, как изображено утро на море в стихотворении «Морские чудеса»:

А утром знойно пахло мятой  
Над успокоенной водой,  
Казавшейся слегка измятой  
Вдали разорванной слюдой.

И воздух был хрустящ и хрупок,  
И сквозь его стеклянный слой —  
Дождем чешуек и скорлупок

---

<sup>538</sup> Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984. С. 173.

<sup>539</sup> Летопись. Пт., 1917. № 7-8. С. 318-319. См. об этом: Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы / Подг. В.Н. Терехина, Н.И. Шубникова-Гусева. Серия «Литературные памятники». М., 2004. С. 774.

К воде просеивался зной.

Казалось, солнце, сбросив шляпу,  
Трясет кудрями, зной — лузга,  
А море, как собака лапу,  
Зализывало берега.

Эти качества зрелой поэзии Несмелова дали знать о себе с особенной силой, вышли на новый уровень в первом его эмигрантском сборнике «Кровавый отблеск», вышедшем в Харбине в 1928 году. Уже в самом названии нового сборника сквозило еще одно имя, значимое для поэта, — Блок, чьи строки из стихотворения «Рожденные в года глухие...» Несмелое взял, несколько переиначив их (у Блока не «отблеск», а «ответ») и для названия сборника, и для эпиграфа: «От дней войны, от дней свободы / Кровавый отблеск в лицах есть». Этот «кровавый отблеск» лег на страницы первого харбинского сборника, определяя содержание составивших его стихотворений-баллад, где оживают страшные образы Гражданской войны. У стихотворений этих говорящие названия: «Казнь», «Стихи о револьверах», «Разведчик», «Броневик», «Партизан» и многие другие. Вот что писал об этой поэтической книге В.Перелешин: «“Кровавый отблеск”... — сплошное зарево гражданской войны, памятник ненависти и любви, холод прощания с землей, которая изменила своим идеалам. Многие стихотворения не подсказаны, а грубо навязаны поэту жестокими эпизодами гражданской войны в Сибири — страшными ночами, лютыми морозами, гранатами, расстрелами...»<sup>540</sup>. Все отчетливее звучит здесь гумилевско-киплинговская мужественная нота, становясь главной тональностью этой поэзии: «Штык, набегая, с размаху — / Лопастностью весла. / Брызнула кровь на рубаху / Ту, что удар нанесла. / Поле. Без краю и следа. / Мята — ромашка — шалфей. / Трупы за нами — победа, / Фляга со спиртом — трофей» («Стихи о револьверах»). Именно отсюда идет та полоса поэтического пути, которую, видимо, имел в виду Вадим Крейд, точно заметивший о зрелой поэзии Несмелова: «Прирожденный акмеист победил в нем случайного футуриста»<sup>541</sup>. И обратим внимание на красноречивую деталь, выразительно говорящую о том страшном времени всеобщего разлома: одно из лучших стихотворений сборника, «Разведчики», посвящено — как соратнику — поэту и журналисту Всеволоду Иванову. А позже появляется стихотворение «Встреча первая», тоже посвященное Вс.Иванову, но уже, скорее всего, другому, воевавшему на той же земле, но под другими знаменами. И здесь Несмелов уже прямо пишет о роковом противостоянии тех лет: «Мы не равны — но все же мы подобны, / Как треугольники при равенстве углов». Задумываясь в связи с этим о судьбах русской литературы в те страшные годы, стоит осознать весьма важную и, видимо, не случайную подробность литературной истории: русская литература на разломе эпох, в годы ожесточенного братоубийственного противостояния дала своей земле двух молодых поэтов, почти зеркально отражавших друг друга и судьбой, и своим поэтическим словом: Николая Тихонова и Арсения Несмелова. И тот, и другой воевали сначала на германской, потом на Гражданской войнах; и тот, и другой запечатлели в своих стихах события Гражданской войны, увиденные с разных сторон исторического столкновения; в поэтических голосах и того, и другого звучала героическая, мужественная гумилевская нота; наконец, для каждого из них излюбленным средством создания своего поэтического эпоса Гражданской войны стал жанр баллады. В сущности, каждый из них создавал свою мифологию этих событий, и если на страницах тихоновских баллад, помимо «кровавого отблеска», лежал и ответ

---

<sup>540</sup> Перелешин В. Об Арсении Несмелове // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 666.

<sup>541</sup> Крейд В. Словарь поэтов русского зарубежья. СПб., 1999. С. 170.

близкой победы, и вера в грандиозность того, что рождается в таких муках, то поэтическая мифология Несмелова несла на себе отсвет обреченности. Совершенно ясно это прочитается в одном из самых сильных произведений сборника «Баллада о даурском бароне», где речь идет о бароне Унгерне, где возникает зловещий, трагический, сказочный образ обезумевшего барона с его вечным спутником — вороном, чье каркасе благословляло палаческий труд своего хозяина. Поэтический рассказ, сохраняя краски той земли, на которой происходили описываемые события, обретает под пером поэта внутренний масштаб и всеобщую значимость нового мифа:

Я слышал:  
В монгольских унылых улусах,  
Ребенка качая при дымном огне,  
Раскосая женщина в кольцах и бусах  
Поет о бароне на черном коне.

И будто бы в дни,  
Когда в яростной злобе  
Шевелится буря в горячем песке, —  
Огромный,  
Он мчит над пустынею Гоби  
И ворон сидит у него на плече.

Первый эмигрантский сборник Несмелова был замечен, о нем высоко отозвался М.Слоним (Воля России. 1930. № 4); дальневосточный критик М.Щербаков поставил его в один ряд с сильнейшими поэтическими произведениями о Гражданской войне, в том числе с книгами М.Волошина «Демоны глухонемые» и «Стихи о терроре».

В 1931 г. в Харбине выходит следующий сборник Несмелова, который и названием своим — «Без России», — и смыслом строк первого же в нем стихотворения перекликался с поэзией М.Цветаевой, с которой поэт состоял в переписке и у которой в 1928 г. вышла книга «После России». Перекличка была, конечно, не случайной: за ней стояла общность эмигрантской судьбы, остро осознанной и как факт судьбы поэтической. Если Цветаева в те годы писала: «Рас — стояние: версты, мили... / Нас рас – тавили, рас — садили...», то второй эмигрантский сборник Несмелова открывался стихотворением, где были строки, буквально вторящие цветаевским: «Не получить мне с родины письма / С простым, коротким: “Возвращайся, милый!” / Разрублена последняя тесьма, / Ее концы разъединили мили». Помимо этой неизбежной темы утраты родины сборник 1931 года во многом был продолжением, развитием предыдущей книги стихов — здесь все еще жила память о Гражданской войне. Она уже не была той открытой раной с дымящейся кровью, как это было в «Отблесках», но, отодвигаясь во времени, она продолжала мучить, став теперь предметом сурового поэтического размышления. Все это определяло и строй несмеловской поэзии, мужественность ее голоса, трагический отсвет, лежащий на каждой подробности поэтического мира. Этим и выделялся Несмелов в литературном многоголосье русского зарубежья, этим, во многом, он был чужд, в частности, поэтам русского Парижа. Высоко оценивая творчество Несмелова. И.Н.Голенищев-Кутузов писал: «Упомянуть имя Арсения Несмелова в Париже как-то не принято. Во-первых, он — провинциал.., во-вторых, слишком независим. Эти два греха почитаются в “столице эмиграции” смертельными... Несмелов слишком беспокоен, лирика его мужественна, пафос поэта, эпический пафос — груб. <...> Недавнее прошлое — мировая и гражданская война, первые года изгнания — владеют его

душевым миром...»<sup>542</sup>. Это было осознанной позицией поэта, об этом он писал, полемизируя с настроениями и с художественным строем русской парижской поэзии:

Хорошо расплакаться стихами.  
Муза тихим шагом подойдет.  
Сядет. Приласкает. Пустьками  
Все обиды ваши назовет.

Не умею. Только скалить зубы.  
Только стискивать их сильнее,  
Научил поэта пафос грубый  
Революционных наших дней.

Темень бури прошибали лбом мы,  
Вязли в топях, зарывались в мхи.  
Не просите, девушки, в альбомы  
Наши зачумленные стихи!  
Вам ведь только розовое снится.  
Синее. Без всяких катастроф...  
Прожигает нежные страниц  
Неостывший пепел наших строк!

В середине 1930-х годов поэтический путь Несмелова совершил неожиданный зигзаг; свойственное его поэзии и неистребимое в ней мужественное, героическое начало обернулось вдруг иной, непредставимой прежде стороной. Выстраивать психологическую подоплеку принятых поэтом решений было бы делом неблагодарным, поэтому ограничусь лишь канвой событий, отразившихся, конечно, и в творчестве. В результате захвата японцами Маньчжурии (а значит, и Харбина) и провозглашения ими государства Маньчжоу-го поэт оказался в большей, чем когда-либо, степени оторванным от всего остального мира. В этой ситуации он вступает в ряды так называемой «Всероссийской фашистской партии», возглавляемой К.Родзаевским. Поэзия Несмелова претерпевает при этом совершенно невероятную метаморфозу: поэт, вдохновленный некогда музой Гумилева и Блока, Пастернака и Цветаевой, непримиримый борец со всем, что имеет отношение к Советам и социализму, пишет «на заказ» (под псевдонимом Н.Дозоров) произведения, знаменующие, как утверждает в предисловии к одной из таких книжек сам лидер партии, ни больше, ни меньше, как наступление «нового стиля российской поэзии», на самом же деле практически совпадающие по всем параметрам с наиболее грубо сработанными штампами поэзии социалистического реализма. Это — и поэма «Георгий Семена», вышедшая в 1936 г. (местом издания, видимо, по соображениям конспирации, обозначен Берн), и сборник стихов «Только такие!» (Шанхай, 1936).

Вот лишь один пример подобной продукции Несмелова тех лет:

### Соратнице

Ты не в изысканном наряде,  
Тебе противна джасса дрожь.

---

<sup>542</sup> Возрождение. 1932. 8 сент.

На новогоднем маскараде  
Ты эту ночь не проведешь.  
Ты встретишь год в семье фашистской,  
Среди соратников своих,  
Огонь борьбы, победы близкой  
В речах сияет молодых.  
Пусть за окном мороз и вьюга, —  
Святым грядущим дышит грудь!  
Есть жизнь! Есть цель. Есть близость друга.  
И ты, партийный честный путь.

Как видим, истории соотношения двух потоков разделенной русской литературы ясно показывает, что предметом взаимодействия этих литературных потоков становилось даже обращение к политически ангажированному творчеству, и что в таких случаях — как показывает опыт Несмелова — на каждом из двух берегов единой поэтической реки вырастали сорняки примерно одной породы.

Впрочем, это был, как уже говорилось, лишь временный зигзаг поэтического пути Несмелова. В 1942 г. вышел последний прижизненный сборник его стихов «Белая флотилия», обозначивший не просто возвращение поэта к себе, но новый взлет его творчества, где открывалось многое: и уход от ожесточенности, приятие своей судьбы, и поворот к христианским началам творчества, и тоска по родине, и верность тем ценностям, за которые поэт сражался под знаменами Колчака. На этом взлете творчества обрывается поэтический и жизненный путь Несмелова. 23 августа 1945 года, сразу после вступления советских войск в Харбин, он вместе с другими писателями, журналистами был арестован и вывезен в СССР. Далеко его увезти не успели: в местечке Гродеково около китайской границы, в школе, приспособленной под пересыльную тюрьму, Арсений Несмелов умер, как предполагают, от инсульта. Субмарина легла на дно.

### **ЧАСТЬ III. О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.**

#### **СЛУЧАЙНЫЙ СЮЖЕТ**

Вот сюжет, возникший случайно, но позволивший, мне кажется высветить немаловажные страницы литературной истории. Начну я его почти с конца — с 1926 года, когда в Берлине был опубликован первый роман Владимира Набокова «Машенька», откроем эту книгу — одна из глав романа открывается странным, почти фантастическим ночным пейзажем — видом на железную дорогу из окна дешевого берлинского пансиона, где живут русские эмигранты: «Гремели черные поезда, потрясая окна дома; волнующие горы дыма движеньем прозрачных плеч, сбрасывающих ношу, поднимались с размаху, скрывая ночное, засиневшее небо; гладким металлическим пожаром горели крыши под луной; и гулкая черная тень пробуждалась под железным мостом, когда по нему гремел черный поезд, продольно сквозя частоколом света. Рокочущий гул, широкий дым проходили, казалось, насквозь через дом, дрожавший между бездной, где поблескивали, проведенные лунным ногтем, рельсы, и той городской улицей, которую низко переступал плоский мост, ожидающий снова очередного грома вагонов. Дом был как призрак, сквозь который можно просунуть руку, пошевелить пальцами».

Роман «Машенька», повествующий о судьбе русских эмигрантов, имел огромный успех; имя его автора (подписывавшегося тогда псевдонимом Сирина) сразу стало



знаменитым; им восхищался даже такой строгий ценитель литературы, как Иван Бунин, который сказал после выхода «Машеньки»: «Этот мальчишка выхватил пистолет и одним выстрелом уложил всех стариков, в числе и меня». Действительно, после «Машеньки» и второго романа Набокова «Защита Лужина» читателям и критикам стало ясно, что рождается новая литература с новым взглядом на мир и на человека в нем. Это новое проявлялось, в частности, в том, что Набоков открыто не принимал безумного, с его точки зрения, гиперморализма русской литературной традиции (за которым стояло отношение к писателю как «учителю жизни»), укоренившийся взгляд на высочайшую миссию литературы, в которой соединялись задачи и собственно словесности, и философии, и нравственного учения; которая, таким образом, приобретала в национальном сознании значимость чего-то вроде земного продолжения Нагорной проповеди). Вот это, свойственное русской культурной традиции, почти молитвенное отношение к литературе и ее миссии было глубоко чуждо Набокову, который прямо говорил: «Зачем я вообще пишу? Чтобы получать удовольствие, чтобы преодолевать трудности. Я не преследую при этом никаких социальных целей, не внушаю никаких моральных уроков». «Все, что у меня есть, — утверждал он, — это мой стиль». Точно так же он оценивал и творчество других писателей — например, Гоголя. «Его произведения, — писал Набоков о Гоголе — как и все великие достижения литературы, это феномен языка, а не идей». Феномен языка, а не идей — в этом одна из загадок набоковской прозы. Но вот перед нами ночной пейзаж из романа «Машенька» — и при всей тонкости набоковских описаний, при всей стилистической изощренности возникающей здесь картины внимательный читатель вряд ли согласится увидеть в ней лишь абсолютное торжество эстетства, где за блеском стиля, пластическим искусством автора нет никакого значительного жизненного содержания. Ведь весь роман — о безысходности, иллюзорности эмигрантской судьбы, о России как «потерянном рае», живущем лишь в облаках воспоминаний, и, в итоге, о призрачности человеческого бытия. А теперь взглянем на развернутую перед нами картину, в центре которой — образ несущегося, гремящего поезда. Вглядимся именно в ее стилистику, художественный строй — и обратим внимание на то, как настойчиво повторяются здесь некоторые подробности: нагнетание зловещего черного цвета, которым окрашены несущиеся поезда (звучащий рефреном, как в страшной детской сказке, образ «**черного** поезда» или «поездов», их «**черной** тени»), мотив призрачности окружающего («призрачные плечи» вздымающихся «гор дыма», дом изгнанников, стоявший, «как призрак» — а позднее, в конце романа, автор назовет его «домом теней»), связанный с ним мотив *сквозного движения* (когда повторением слов «сквозить», «сквозь», «насквозь», прошивающих всю картину, усиливается ощущение призрачности) того мира, все детали которого пронизывают друг друга). И как безмерно огромен этот мир, распахнутый от высоких ночных небес до «бездны», через которую проносятся черные поезда. Картина, открывающаяся перед нами, с ее призрачностью, с громом черных поездов и с «бездной», разверзшейся под ними, с горами дыма, «металлическим пожаром» крыш, горящих под луной, и с содрогающейся землей, далека от реальности, носит мистический, более того — инфернальный характер. Задумываясь же о месте ее в романе, признаем, что картина эта насквозь символична, что в определенной мере она оказывается художественным «эмбрионом» всего произведения, предвещающая его трагедийность, пронизывающую его мысль об иллюзорности, призрачности судьбы изгнанника и человеческого бытия вообще (одна из основных мыслей всей набоковской прозы). И, конечно, символичен зловещий, магический образ черного поезда, несущегося над бездной через преисподнюю ночного города, — в нем живет в свернутом виде весь сюжет романа, строящийся на ожидании поезда, который должен привезти Машеньку — напоминание о любви героя и о его утраченной родине. Сама стилистика этого образа (и всей картины) ясно говорит о том, что долгожданная встреча с былым счастьем невозможна, что страшный черный поезд, проносющийся всем своим грохотом и дымом сквозь «дом теней», где живет герой, — это и есть судьба героя с ее безысходностью и с ее неудержимым, бесповоротным путем над бездной времени и памяти.

Значит, не только виртуозное владение формой мы можем увидеть у Набокова (по

крайней мере, в ранних его вещах); в самой пластике его, как он говорил, «изящных решений» живут приметы катастрофического сознания, присущего и многим другим русским писателям, пережившим революцию 1917 года, Гражданскую войну, эмиграцию — словом, все те исторические потрясения, которые переломили их судьбы, судьбы их героев, судьбу их покинутой родины. Рядом с этим страшным пейзажем из набоковской «Машеньки» в памяти почти неизбежно возникают страницы другого произведения, написанного собратом Набокова по эмиграции, — романа Г. Газданова «Вечер у Клэр», где перед нами пронесется все тот же образ поезда, вызывающий в герое романа вполне конкретные воспоминания о пережитом: «начало ... службы на бронепоезде, зиму тысяча девятьсот девятнадцатого года, Синельниково, покрытое снегом, трупы махновцев, повешенных на телеграфных столбах, — замерзшие твердые тела, качающиеся на зимнем ветру и ударяющиеся о дерево столбов с тупым легким звуком, — селение, чернеющее за вокзалом, свистки паровозов, звучавшие, как сигналы бедствия, и белые верхушки рельс, непонятных в своей неподвижности». В этом страшном образе несущегося сквозь снег и смерть поезда, мимо окон которого «пролетали скорченные ноги повешенных в белых кальсонах, которые ветер раздувал, как паруса лодок, застигнутых бурей», видится начало пути того «черного поезда», который в романе Набокова уже достигает берлинских предместий. Более того, это начало пути кажется жизненной основой, предысторией и объяснением того, какой злоедейский облик принимает этот поезд, вырываясь за пределы России, на пространство романа Набокова. И если сначала образ этот у Газданова, в отличие от набоковского, отмечен чертами исторической конкретики, то в дальнейшем своем развитии он все больше и больше сближается с тем, что открывается нам в «Машеньке». Вот герой слышит свистки паровозов — и ему представляется дальнейший их путь, приводящий, «сквозь снег и черные поселения России, сквозь зиму и войну, в необыкновенные страны, напоминающие гигантские аквариумы, наполненные водой, которой можно дышать, как воздухом, и музыкой, которая колеблет зеленоватую поверхность; и под поверхностью шевелятся длинные стебли растений, за стеклами проплывают на листьях виктории-регии несуществующие животные...» Иными словами, газдановский поезд летит в ту самую призрачную, иллюзорную жизнь, о которой пишет Набоков в своем романе. И, наконец, образ поезда у Газданова обретает ту же символическую силу, что и в «Машеньке», воплощая в себе трагическую судьбу героя и почти сливаясь в своем полете с набоковским «черным поездом», проносимым сквозь призрачный «дом теней»: «...это путешествие все еще продолжается во мне, и, наверно, до самой смерти временами я вновь буду чувствовать себя лежащим на верхней койке моего купе и вновь перед освещенными окнами, разом пересекающими пространство и время, замелькают повешенные, уносящиеся под белыми парусами в небытие, опять закружится снег и пойдет скользить, подпрыгивая, эта тень исчезнувшего поезда, пролетающего сквозь долгие годы моей жизни». Не случайно в центре этих, порой почти апокалиптических картин, созданных двумя русскими писателями, принадлежавшими к одному поколению, оказывается образ поезда, воплотивший в себе трагическую судьбу героев их произведений. За этим выбором стоит немалая литературная традиция, идущая еще из XIX века, от Кукольника и Некрасова. Вообще с образом поезда связаны события, обозначившие в русском (и не только русском) сознании представление о наступлении и новой литературной эпохи, и нового века вообще: это — если говорить о литературе — гибель Анны Карениной под колесами паровоза; это поезд, увезший Льва Толстого из дома навстречу смерти, возвестившей о конце классической эпохи в истории русской культуры; это, между прочим, и фильм Люмьера «Прибытие поезда», ставший и у нас, в России своего рода символом наступления новых времен. С началом же XX века в русской литературе появляются произведения, продолжающие классическую традицию обращения к образу поезда как символа *России в пути*, но символ этот все очевиднее несет в себе и мысль о трагической дисгармонии жизни, и острое ощущение приближающейся катастрофы. Вот стихотворение Андрея Белого «Станция» (1908): здесь автор, обращаясь к традиционному уже образу «поезд—Россия», показывает, как этот «железный поезд»,

безжалостно перерезая никому не нужную жизнь бедняка («Железный поезд грянул / По хряснувшим костям...»), несется к ожидающей его беде, в тьму и пустоту:

Туда, туда — далеко  
Уходит полотно:  
Там в ночь сверкнуло око,  
Там пусто и темно.

О том же писал Александр Блок в стихотворении 1910 года «На железной дороге» — образ юной красавицы, погибшей под колесами поезда, обретает здесь символическую силу: перед нами — сама Россия, раздавленная и поруганная:

Не подходите к ней с вопросами,  
Вам все равно, а ей — довольно:  
Любовью, грязью иль колесами  
Она раздавлена — все больно.

Колесо истории повернулось в 1917 году, разрушив устои прежней жизни. На разломе эпох менялась и литература, стремившаяся ответить на вызовы времени. Путешествие в поезде, традиционно воспеваемое ею, становилось иным; неизменно преображался и сам этот символический образ, связанный с мыслями писателей о путях, которыми идет родина и живущие на ней. В 1920 году Сергей Есенин пишет маленькую поэму «Сорокоуст». Обратим внимание на само название поэмы — «сорокоуст» означает церковную службу по умершему. Здесь возникает страшный, выполненный в экспрессионистской гротесковой манере, образ поезда — враждебного миру чудовища «с железным брюхом», бегущего «на лапах чугунных» по степям; а за ним скачет, пытаясь его обогнать, «красногривый жеребенок». К нему обращены слова поэта: «Милый, милый, смешной дуралей, / Ну куда он, куда он гонится? / Неужель он не знает, что живых коней / обогнала стальная конница?» Строки эти, часто интерпретируемые как размышления поэта о судьбах русской деревни после революции, имеют, конечно, гораздо более глубокий и всеобщий смысл: поезд врывается в этот мир как «страшный вестник» наступления бездушной эры техницизма с ее «электрическим восходом», как часть той силы, которая несовместима с основами традиционной культуры. Именно поэтому автор поэмы так яростно не принимает этого посланца нового времени, называя его «врагом», «скверным гостем», с которым «наша песня ... не сживется»; именно поэтому он готов, как над умершим, «петь над родимой страной “аллилуйя”».

Приход новой беспощадной эпохи ясно ощущается во многих произведениях тех лет — прежде всего, в поэзии, круто меняя представление о возможностях поэтического путешествия. Наиболее очевидный пример тому — одно из самых загадочных произведений Н.Гумилева, стихотворение 1920 года «Заблудившийся трамвай» Прочитаем внимательно это стихотворение, которое сам автор, если верить воспоминаниям современников, называл «магическим»<sup>543</sup>. Перед героем на «улице ... незнакомой» вдруг возникает — под крик ворон, под «звоны лютни, и дальние громы» (образы-знаки начала чего-то сказочного, чудесного) — некий летящий трамвай, на который герой вскакивает — и начинается его мистическое стремительное путешествие сквозь времена и пространства. Заблудившийся «в

---

<sup>543</sup> Одоевцева И. На берегах Невы. М., 1989. С. 273.

бездне времен» (опять «бездна», как и у Набокова!) трамвай летит «через Неву, через Нил и Сену» (т. е. через жизнь поэта-путешественника, отмеренную этими тремя реками), мимо «нищего старика», умершего «в Бейруте год назад» — в восемнадцатый век, где вспыхивают воспоминания героя о былой жизни и о возлюбленной. Мы вдруг замечаем, что это головокружительное волшебное путешествие совершает то ли трамвай, то ли поезд, ибо билет на него куплен на некоем загадочном вокзале, откуда отправляют в «Индию Духа» (т.е. в заветное царство жизни духовной). На середине этого фантастического путешествия, где смешаются, пересекаются временные и пространственные пределы, возникает подлинно сюрреалистическая картина<sup>544</sup>, полная грозных предчувствий:

Вывеска... кровью налитые буквы  
Гласят — зеленная, — знаю, тут  
Вместо капусты и вместо брюквы  
Мертвые головы продают.  
В красной рубашке, с лицом как вымя,  
Голову срезал палач и мне,  
Она лежала вместе с другими  
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

Эта встреча с собственной смертью почти в финале сверхъестественного полета в трамвае-поезде была, конечно, не случайной, как не случаен был у Н.Гумилева, основателя акмеизма, одного из лидеров традиционалистской линии в русской поэзии тех лет, выход в этих строках за пределы традиции, обращение к возможностям сюрреализма. В рубежный момент и национальной истории, и своей собственной судьбы, чувствуя усугубляющийся трагизм эпохи, поэт искал новые пути в творчестве, отвечающие новому времени (собственно, как и Есенин, обратившийся к опыту экспрессионизма в создании образа поезда-чудовища). Не забудем и о том, что страшное видение, посетившее поэта в ходе магического путешествия, оказалось пророческим. Стихотворение это было написано в 1920 году, а в 1921 г. Н. Гумилев был расстрелян.

Как видим, в произведениях, рождавшихся на сломе эпох, в самый разгар исторических событий, потрясших Россию и судьбу каждого русского, символическое путешествие на трамвае-поезде (у Гумилева), само обращение к образу несущегося поезда (у Есенина) выводит нашу литературу на новый, обостренно личный, уровень постижения происходящей катастрофы мира и души. Более того, у Гумилева оно, это путешествие, обретает новый размах и мистический характер, вторгаясь в запредельные сферы и снимая границы между временами и землями, между миром мертвых и миром живых.

Нечто внутренне близкое открывается в стихотворении Осипа Мандельштама «Концерт на вокзале». Вокзал оказывается здесь том отправной сакральной точкой, откуда начинается мистическое путешествие, откуда открываются и глубины времени, и трагедии современного мира. Стихотворение написано в 1921 году, это был роковой год для русской поэзии, год смерти Блока и Гумилева. Стало окончательно ясно, что прежней жизни уже не будет, не будет и прежней поэзии. «Концерт на вокзале» звучит как торжественная, высокая нота прощания — не «милой тенью» прежней России, и с прежней поэзией. Здесь живут еще и лексика, и элегическая интонация прежних стихов поэта, здесь слышен близкий ему величественный ямб. Все стихотворение, как и прежде у Мандельштама, пронизано музыкой. И все же — уже в на-чале стихотворения мир, увиденный из «стеклянного леса

---

<sup>544</sup> См.: Иванов Вяч. Вс. Звездная вспышка (Поэтический мир Н.С.Гумилева) // Гумилев Н. Стихи. Письма о русской поэзии. М., 1989. С. 8; Чагин А. И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 139.

вокзала», всеми своими подробностями свидетельствует о новых, тяжелых открытиях, делающих невозможным возвращение к былым основаниям и жизни, и творчества:

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,  
И ни одна звезда не говорит,  
Но, видит Бог, есть музыка над нами.  
Дрожит вокзал от пенья Аонид,  
И снова, паровозными свистками  
Разорванный, скрипичный воздух слит.

Весьма показательны в этом отношении литературные реминисценции, переполняющие стихотворение. В первой же строке возникают образы, невысказанные в прежних произведениях Мандельштама. «Нельзя дышать» — этот мотив задыхания пройдет трагическим рефреном через всю дальнейшую его поэзию, неся в себе понятный символический смысл и, вместе с этим, обращая к имени Блока, к его пушкинской речи 1921 года («...Поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем...») <sup>545</sup> и к последним строкам «Заблудившегося трамвая» Гумилева («И трудно дышать, и больно жить...»). «Твердь кишит червями» — этот, идущий от стихов Д. Бурлюка, образ <sup>546</sup>, сталкивая «пенья Аонид» (муз) и плач скрипок с трагическими открытиями русского футуризма, по сути, взрывает весь прежний поэтический мир Мандельштама и шире — весь образный строй, идущий от заветов русской классики. Это подтверждается второй строкой, где возникает — через прямое отрицание — открытая реминисценция из Лермонтова («И звезда с звездой говорит»), подчеркивая мысль о том, что прежняя жизнь, а вместе с ней и прежний, сотворенный классической традицией, поэтический мир безвозвратно потеряны. И обратим внимание на последние две строки процитированного отрывка — на открывающееся здесь противостояние двух сил, двух звуковых образов: паровозные свистки как сила *разделяющая*, разрывающая пространство бытия; и пенье муз, оказывающееся единственной, идущей из вышних пределов, силой, связывающей этот разорванный, изуродованный мир воедино. В следующей же строфе опять возникают, множатся подтексты, говорящие о направленности начинающегося мистического путешествия, обращающие читателя к неизбежно присутствующим здесь, близким поэту образам:

Огромный парк. Вокзала шар стеклянный.  
Железный мир опять заморожен.  
На звучный пир в элизиум туманный

---

<sup>545</sup> Стоит привести это высказывание Блока полностью — оно важно, поскольку речь здесь идет о гармонии как о сути творчества, недостижимость которой губительна для поэта — и в этом смысле стихотворение Мандельштама прочитывается и как поэтический ответ на слова Блока: «Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю, — таимую свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл». — См.: Блок А. О назначении поэта. Речь, произнесенная в Доме литераторов на торжественном собрании в 84-ю годовщину смерти Пушкина // Блок Александр. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.; Л., 1962. С. 167.

<sup>546</sup> О связи этого образа с поэзией Д. Бурлюка см.: Гаспаров М. Л. Поэт и культура (Три поэтики Осипа Мандельштама) // De Visu. 1993. № 10. С. 56 Имеется в виду стихотворение Д. Бурлюка «Мертвое небо» («Небо труп!! не больше! / Звезды — черви — пьяные туманом»). Ф. Степун, считая это стихотворение программным, писал о нем. «Небо, этот центральный символ религиозного, романтического и идеалистического искусства, было объявлено "трупом", "гнилой сыпью" (интересно, что сыпью звезды называл еще Гегель)».

Торжественно уносится вагон:  
Павлиний крик и рокот фортепьянный.  
Я опоздал. Мне страшно. Это — сон.

Вагон, уносящийся в запредельный мир, в «элизиум туманный» — здесь родственная нить тянется, конечно, к «Заблудившемуся трамваю» Гумилева (а через него — к извечному поэтическому мотиву, идущему из античности в новую литературу, к Данте и далее). В упоминании же о «звучном пире» (рифмующемся с «миром» в предыдущей строке) слышен голос Блока в «Скифах»<sup>547</sup> (а за ним угадывается и Тютчев: «Блажен, кто посетил сей мир...»). Поезд из сегодняшнего «железного мира» несется, пересекая роковую черту, к теням двух только что ушедших поэтов. Этот элегический мотив завершается дающими простор для ассоциаций музыкальными образами в следующей строке — уносящийся в прошлое магический поезд прощается с сегодняшним днем голосами умерших поэтов: «павлиний крик» (экзотика стихов Гумилева) и «рокот фортепьянный» (музыка Блока). И завершается эта картина обращенным вслед уходящему поезду горестным восклицанием поэта, скорбящего об окончательном прощании с музыкой — т.е. с уходящей навсегда гармонией мира, с прежними основаниями жизни, с прежней культурой (не случайно эти последние строки, восходя к Тютчеву, напоминают о классической эпохе русской поэзии<sup>548</sup>). Этот трагический финал подтверждается дальнейшими событиями творческой биографии Мандельштама: стихотворение «Концерт на вокзале» открывает цикл стихов 1921-1925 годов, где уже почти нет той музыки, которая звучала прежде в поэзии Мандельштама, где впервые у него возникает зашифрованная поэзия (в «Грифельной оде», в «Я по лесенке приставной...» и т.д.). А в 1925 году Мандельштам как поэт замолкает; молчание это продолжалось пять лет.

И именно в 1925 году, когда замолкает голос Мандельштама, когда погибает Есенин в номере ленинградской гостиницы «Англетер», — далеко от России, в эмиграции появляется стихотворение «Возвращение в ад» Бориса Поплавского. В стихотворении этом, откровенно фантастическом, выполненном по рецептам сюрреалистического письма, речь идет о возвращении героя в свой дом — некий «стеклянный дом несчастья», полный демонов, обитателей ада, в обличье слуг и гостей, пришедших на бал. По мере того, как разворачивается сюрреалистическое действие, становится ясно, что «стеклянный дом» с происходящим в нем адским балом — это душа поэта, а возвращение героя — это возвращение в ад собственной души. В финале стихотворения стеклянный дом гибнет, раздавленный тяжелой клешней чудовища — Музы, посетившей хозяина<sup>549</sup>. И здесь возникает многозначительный образ, возвращающий нас к нашей теме: «красный зрак» (т. е. глаз) чудовища — Музы, лишенной нравственного начала, пылает над раздавленным «стеклянным домом» (душой героя), «как месяц над железной катастрофой». В ранней редакции стихотворения образ этот развернут в большей мере: «Как месяц полный над железнодорожной катастрофой»<sup>550</sup>. Значит, гибель «стеклянного дома» — души героя поэт уподобляет крушению поезда. Опять перед нами возникает образ магического поезда — души

---

<sup>547</sup> См. последние строки поэмы А. Блока: В последний раз — опомнись, старый мир! На братский пир труда и мира, В последний раз - на светлый братский пир Сзывает варварская лира!

<sup>548</sup> О связи завершающих строк «Концерта на вокзале» с «Лютеранином» Тютчева см.: Гаспаров М. Л. Поэт и культура. С. 56.

<sup>549</sup> См. об этом: Чагин А. Расколота лира. М., 1998 С 146-148. 173-177.

<sup>550</sup> См.: Поплавский Б. Сочинения СПб., 1999 С. 400.

поэта (в этом смысле здесь продолжен мотив, рожденный в стихотворениях Гумилева и Мандельштама), но теперь уже в момент его гибели. И это не случайный эпизод в поэзии Поплавского и не венец так остро ощущаемой им трагедийности жизни: в стихотворениях его не раз возникает образ не просто гибнущего поезда, но поезда смерти, поезда, несущего в себе гибель, идущего — почти как у Набокова и Газданова — по мосту «меж жизнью и смертью» («Детство Гамлета», 1929), летящего «от балкона в вечность» («Скоро выйдет солнце голубое...», 1929).

В драматическом смысле этого мотива заключена не просто черта лирики Поплавского (не случайно сейчас опять возникли имена авторов «Машеньки» и «Вечера у Клэр») — здесь открывается новое качество русской поэзии (и шире — литературы), сделавшей следующий шаг в воссоздании углубляющейся трагедия мира и души в нем. Здесь слышен голос поколения, пришедшего в литературу в разгар тектонических событий, потрясших Россию, узнавшего горечь изгнания, крушения иллюзий и традиционных устоев жизни. Об этом хорошо сказал один из лидеров русского литературного зарубежья тех лет Георгий Адамович: «Поплавский начинает с того, чем Блок кончил, прямо с “пятого акта” духовной драмы. Надежд не осталось и следа. Все рассеялось и обмануло»<sup>551</sup>. Не трагедия русской жизни, увиденная из вагонного окна (как у Блока и Белого), но гибель души, воплощенной в самом образе терпящего крушение поезда (у Поплавского); не соединяющий времена и земли, мертвых и живых полет магического поезда, полный тяжких открытий и предчувствий, мыслей о конце века гармонии (как у Гумилева и Мандельштама), но исполнение самых страшных из этих предчувствий, заключенное в образах поезда смерти, в картине гибнущего поезда — души человеческой, ставшей обиталищем демонов, воплощением хаоса, дисгармонии (у Поплавского) — такова трагическая эволюция символического мотива путешествия в поезде в русской литературе первой трети XX века.

## **«В МЕЧТУ ИСПУГАННО-ВЛЮБЛЕННЫЙ...». ПУТЬ ВИКТОРА ГОФМАНА**

Летом 1911 года многие российские газеты и журналы писали о печальной вести, пришедшей из столицы Франции: 31 июля (13 августа по новому стилю) в одной из парижских гостиниц застрелился русский поэт, прозаик, критик и публицист Виктор Гофман. По страницам печати прошла волна некрологов, где было все: и воспоминания, и предположения о причинах самоубийства, и суждения, подводящие итог творчеству поэта, прожившего на свете лишь двадцать семь лет. При жизни В. Гофман не был особенно обласкан критикой. Он выпустил две книги стихов — «Книга вступлений» (М., 1904) и «Искус» (СПб., 1910) — и подготовил к печати книгу прозы «Любовь к далекой», вышедшую в Петербурге уже после его гибели, в 1912 году. Дальнейшая, посмертная история изданий произведений В. Гофмана коротка: в 1917–1918 гг. в московском издательстве В. В. Пашуканиса вышло двухтомное собрание его сочинений, объединившее в себе стихи и прозу, включавшее биографический очерк, написанный соучеником Гофмана по Московской 3-й гимназии В. Ходасевичем, и воспоминания о поэте В. Брюсова. Пять лет спустя, в 1923 г., это издание с незначительными уточнениями было повторено в Берлине. С тех пор произведения В. Гофмана не издавались, имя его оставалось практически неизвестным следующим поколениям читателей.

Кто же был этот поэт, чье имя не значилось в ряду громких литературных имен, но чья неожиданная гибель имела столь широкий резонанс, побудила к воспоминаниям и размышлениям о нем выдающихся людей эпохи: чьи книги встречали разноречивые оценки критики, но, по словам Н. Гумилева, обеспечили автору, несмотря на раннюю его кончину,

---

<sup>551</sup> Адамович Г. Одиночество и свобода СПб., 1993 С. 147.

«почетное место среди поэтов второй стадии русского модернизма»? <sup>552</sup> Виктор Викторович (Виктор-Бальтазар-Эмиль) Гофод родился в Москве 14 (26) мая 1884 г. — как пишет его сестра в биографической справке о нем — «в семье австрийского подданного, мебельного фабриканта и декоратора Виктора Францевича Гофман — родом из Триеста. Дедушка В. В. со стороны отца был австрийский немец, бабушка — южная славянка; со стороны матери — дедушка был чех, бабушка — немка. Мать В. В. родилась в Москве. По вероисповеданию В. В. был лютеранин, как и его мать, тогда как отец его католик»<sup>553</sup>. Детские годы будущего поэта были мирными и полными любви, первых прикосновений к прекрасному — к стихам и музыке, проходили в играх с сестрами, в частом уединении с книгой в руках. Таким «мечтательный, тихим мальчиком», как вспоминает В. Ходасевич<sup>554</sup>, В. Гофман поступил вначале в московское реальное училище, а полтора года спустя перешел в 3-ю гимназию, которую и окончил в 1903 г. Писать он начал рано: уже в гимназические годы его стихи публиковались в периодике: в газетах «Русское слово» и «Русский листок», в журналах «Детское чтение», «Семья», «Искры» и других. В. Ходасевич, бывший товарищем В. Гофмана по гимназии, вспоминал, что смотрел на Гофмана в те годы «снизу вверх»: Гофман был и одним классом старше, и стихи писал «много лучше», и был знаком с Брюсовым<sup>555</sup>. Более того, уже в 1903, выпускном, году восьмиклассник Гофман сближается с группой московских символистов, посещает «среды» Брюсова, знакомится с Бальмонтом, публикует свои стихи в «Северных цветах», издаваемых «Скорпионом» под редакцией Брюсова, в альманахе нового книгоиздательства «Гриф» — словом, достаточно уверенно входит в литературу. Уже в конце 1904 г. появляется первая поэтическая книга Гофмана «Книга вступлений. Лирика 1902— 1904», встреченная критикой в целом благожелательно, но получившая суровые оценки в кругу символистов. Блок (см. Вопросы Жизни. 1905. № 3) отмечал «трафаретность», несовершенство образов, слишком очевидное следование молодого поэта опыту Бальмонта и Брюсова; сам же Брюсов, поддерживавший в 1902-1903 годах довольно близкие отношения с Гофманом, писал (Весы. 1905. № 1) в сущности, о том же — об однообразии, художественных просчетах, отсутствии своего стиля. Суждения Брюсова были вполне объективны, хотя жесткость тона во многом объяснялась личной размолвкой, омрачившей на несколько лет взаимоотношения мэтра и ученика<sup>556</sup>.

И все же «Книга вступлений», объединившая ранние стихотворения Гофмана, при всей суровости оценок ее в близком автору стане символистов, стала несомненной вехой на пути молодого поэта. И дело, конечно, не только в «обаянии молодости», «свежем таланте» и «искренности тона», отмеченных доброжелательными критиками. При всем несовершенстве стиха, при очевидном, порой подчеркнутом, порой явно ученическом следовании брюсовско-бальмонтовским образцам, здесь был слышен новый голос, отличный от других, больших в малых, поэтов; голос, полный юношеской непосредственности, горячей и наивной мечты о любви, голос со своей интонацией, с особой музыкальностью, певучестью поэтической фразы, естественно соединяющейся с нежностью возникающих здесь образов:

---

<sup>552</sup> Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. М., 1990, С. 128-129.

<sup>553</sup> Гофман Л.В. Биография Виктора Гофмана // Гофман Виктор. Любовь к далекой: Поэзия. Проза. Письма. Воспоминания. СПб., 2007. С.311.

<sup>554</sup> Ходасевич В. Ф. Виктор Викторович Гофман (биографический очерк) // Гофман Виктор. Любовь к далекой. С. 319.

<sup>555</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т М., 1997. Т. 4. 285.

<sup>556</sup> Об откликах на «Книгу вступлений» см. Лавров А. В. Виктор Гофман: между Москвой и Петербургом // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 198-200.



У меня для тебя столько ласковых слов и созвучий,  
Их один только я для тебя мог придумать любя.  
Их певучей волной, то нежданно-крутой, то ползучей —  
Хочешь, я заласкаю тебя?

Да, многое в стихотворениях «Книги вступлений» было отмечено печатью вторичности: и демонстративное порой провозглашение себя верным последователем своих учителей (скажем, в «Крике альбатроса», утверждающем родство поэта с миром Бальмонта; или в стихотворениях «На бульваре». «При свете газа». «Встречные тени» я других, где возникает брюсовский мотив «зловеще-угрюмого» города), и наследующие «декадентские» трафареты (освященные, впрочем, давней романтической традицией) подробности условного поэтического действия феи, паж и инфанты, «стоны магнолий между девичьих кос», «ожерелье... очарованных дум» и т. п. Но было и другое – за предлагаемой читателю картиной душевной искушенности, за всем многообразием собранных в книге любовных переживаний – от первых признаний, эротических грез до терзаний обманутой или ушедшей любви, – за возникающими демоническими, «нищепанскими» мотивами здесь звучит – одна щемящая нота, открывается наивная, чистая, незащищенная в своей обнаженности душа – «мальчик, не любивший, но весь в предчувствиях любви», трогательная юношеская мечтательность, искренность чувства, соединенные с «утонченностью современной души», о которой писал известный критик того времени Ю. Айхенвальд, – все это легко угадывалось за кургузными сюжетами, зарисовками красот природы, за описаниями сердечных бурь и ран, которые поэт в ту пору, скорее всего, еще только предчувствовал, все это и было изначальной, ни у кого не позаимствованной жизненной основой, на которой вырастала поэзия Гофмана, откуда рождались черты, составившие своеобразие его голоса, различного даже в богатейшем поэтическом многоголосье тех лет. Именно отсюда – камерность создаваемого поэтом мира, проникновенность лирической исповеди, неизменная обращенность к миру интимных переживаний, изящество простоты в построении образа, строки, стихотворения.

Отсюда же — нежность, теплота поэтического голоса, живущее в нем музыкальное начало, во многом определяющее движение гофмановского стиха, наследующего вполне определенную традицию, которую позднее в своих воспоминаниях об авторе «Книги вступлений» обозначил Брюсов — Лермонтов, Фет, Бальмонт<sup>557</sup>. Не случайно тот же Ю. Айхенвальд назвал Гофмана «поэтом вальса» — вальс стал его излюбленной музыкально-поэтической формой. Это стало ясно уже в первой книге поэта, где звучит «Valse masque», весь напоенный музыкой. И это не просто стихотворение о вальсе; перед нами — сам вальс, его кружение, его изысканная простота, его сдержанная страсть, запечатленные в слове, в постоянных повторах, в переключке рифм в конце и в середине строки, отмеряющих полет танцующей влюбленной пары:

— Подымите платок. Вы сегодня мой паж.  
Нет, не надо, мой милый, единственный.  
Этот вечер — он наш! О, не правда ль, он наш.  
Этот вечер желанно-таинственный.  
Мы уйдем ведь потом? Мы пойдем в этот сад.  
Помнишь, в сад с вырезными перилами.

---

<sup>557</sup> Брюсов В.Я. Мои воспоминания о Викторе Гофмане // Гофман Виктор. Любовь к далекой. С. 340.

Где, как шепчущий взгляд, тихо звезды дрожат  
За дубами старинно-унылыми.

Это вальсовое кружение слова, его порывистое движение, его взволнованные повторы, переплетения рифм создавали ту особую мелодичность стиха, которая позднее была названа «гофмановской интонацией»<sup>558</sup> и уже в первой книге поэта жила в разных стихотворениях, часто «совершенно далеких от «музыкальной» тематики («В коляске», «Васильки», и др.

Живет она и во второй книге стихов «Искус», вышедшей в декабре 1909 года (на титуле указан 1910 г.) в Петербурге, куда к тому времени переехал поэт. Появлению второй книги предшествовал уход Гофмана в газетную работу, происшедший, прежде всего, по причинам житейским: смерть отца, необходимость зарабатывать, поддерживать семью. С середины 1900-х годов Гофман активно печатается в московских газетах, выступая как литературный и художественный критик, публицист. Помимо этого, продолжается и его собственно литературная деятельность. Гофман работает в московском журнале «Искусство», становится секретарем журнала и редактором его критико-библиографического отдела; публикует в «Искусстве» свои рецензии и статью теоретического характера – «Что есть искусство. Опыт определения.» (№1), «О тайнах формы» (№ 4), где, подтверждая свои позиции верного ученика символистов, выдвигает идею «мистического интимизма»<sup>559</sup>. В эти годы он продолжал писать стихи, которые и составили его вторую книгу. Если «Книга вступлений» была действительно вступлением на поэтический путь, то в «Искус» звучал голос уже сложившегося мастера. Здесь не было выхода на принципиально новые рубежи, поэтический мир Гофмана строился в основном на прежних основаниях — но глаз у поэта был теперь строже и рука тверже. Он сумел, во многом уйдя от тех промахов и погрешностей против вкуса, что встречались в ранних его стихах, сохранить лучшее, что в них было — своеобразие их тона, тот «слабый, но особый, им одним свойственный аромат», о котором писал Брюсов в своем доброжелательном отклике на вторую книгу поэта<sup>560</sup>. Многие критики отмечали заметный в «Искус» «поворот и к большей простоте и к большей ясности образа и формы»<sup>561</sup> — эта новая черта поэтического почерка Гофмана действительно бросалась в глаза при чтении первых же стихотворений сборника: «Песня к лугу», «Весне», «Апрель» и др. Дело, однако, было не только в обновлении стилистики, хотя и это само по себе заслуживало внимания.

Изменения в стилистике, движение к простоте были лишь частью происходящего поворота взрослеющей поэзии Гофмана: создаваемый поэтом мир расширял свои границы, терял, в определенной мере, свою камерность, включая в себя уже не только традиционные подробности условно-романтического антуража, — хотя и здесь были и «сон принцесс», и «мягкий шелк кружевных кринолинов», и «шепот двух цветов в сиреневом саду». Все чаще взгляд поэта обращается к реальностям окружающей жизни: вот «сладостные мечтанья», пробужденные весной («Радость весны»), не уносят его в мир воображаемого, но, напротив, помогают яснее разглядеть все вокруг, и белые здания, озаренные солнцем, и сверкающие окна, и расцветенные обломки льда, и желоба с веселой весенней водой, и хвои трамваев, и плеск луж, и многое, многое другое. То же можно увидеть и во многих других

---

<sup>558</sup> Айхенвальд Ю. // Речь. 1916. 25 апреля.

<sup>559</sup> См.: Лавров А.В. Указ. соч. С. 200-201.

<sup>560</sup> Брюсов В. // Русская мысль. 1910. № 2. – См. в кн. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990. С. 305-307.

<sup>561</sup> Василевский Л.М. // Речь. 1909. № 343. 14 декабря. С. 3.

стихотворениях второй книги Гофмана. Все яснее становится, что, хотя поэт по-прежнему ощущает себя наследником символистов, «птенцом гнезда Бальмонта» (И. Анненский), хотя и здесь он готов утверждать, что «весь мир — лишь мечта, лишь видение, / Кружевной и серебряный сон» («Песня о вечернем звоне»), все же картина жизни, развернутая им в «Искусе», существует уже не только под символистскими небесами. И все же здесь перед нами все тот же узнаваемый мир Гофмана, стих Гофмана с его певучестью, эмоциональными повторами, соединенными с нежностью, внутренней теплотой образов («Близ тебя», «Уговор» и др.). И опять вальс, освобожденный уже от былой экзальтации, от сказочно-романтического флера, без наяд и пажей, но полный тихой прелести летнего вечера, покоя, затаенной страсти и любви — в самом, наверно, известном стихотворении Гофмана «Летний бал»:

Был тихий вечер, вечер бала.  
Был легкий бал меж теплых лип,  
Там, где река образовала  
Свой самый выпуклый изгиб.

Л. Брик вспоминала, что Маяковский часто «на романтической природе» цитировал эти строки и, если ей не хотелось гулять, соблазнял: «Ну пойдем, сходим туда, "где река образовала"»<sup>562</sup>. За этим шутивным сюжетом приоткрывается одна весьма важная особенность поэтической судьбы Гофмана.

Ему не удалось войти в первый ряд литературы, нежный, певуний голос его стихов был негромок, оценивался по-равному, — но то, что составляло его своеобразие, та музыка стиха, те находки в ритме и синтаксисе поэтической фразы, что составляли *гофмановскую интонацию*, все это оказалось живым и востребованным, все это осталось в русской поэзии, проросло в творчестве гораздо более известных мастеров. Вернемся к Маяковскому — вспоминая, как он рассказывал о своей дружбе с Гофманом, Д. Бурлюк замечал: «...Он запоминал махом единым все, что поражало его. Помнил не только стихи В. В. Гофмана, А. Черного, Ал. Блока, В. Брюсова и классиков, но знал большие отрывки прозы...»<sup>563</sup>. Не случайно, конечно, имя автора «Книги вступлений» и «Искуса» стоит первым в этом ряду — и дело здесь не только в хорошей памяти и в любви к поэзии вообще — Бурлюк ведь вспоминал и о том, как он «выбивал» из начинающего поэта Маяковского влияние Гофмана. Быть может, свидетельством такого влияния — во всяком случае, влияния такого типа поэзии — и стали единственные сохранившиеся строки, написанные Маяковским, примерно в гофмановском ключе, в Бутырках в 1909 г.: «В золото, в пурпур леса одевались, / Солнце играло на главах церквей. / Ждал я: но в месяцах дни потерялись, / Сотни томительных дней»<sup>564</sup>.

Самое непосредственное и очевидное воздействие оказала музыка гофмановского стиха на поэзию И. Северянина. Это заметили уже современники поэта: Д. Выгодский, рецензируя книги Гофмана, писал в 1917 г. что поэт сумел «не только привлечь симпатии читателей, но и оставить след своей небольшой, но яркой индивидуальности в современной поэзии». При этом он отмечал влияние ритмики, синтаксиса гофмановского стиха на творчество

---

<sup>562</sup> Брик Л. Чужие стихи // В. В. Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 335.

<sup>563</sup> Бурлюк Давид. Три главы из книги «Маяковский и его современники» // Красная стрела. Нью-Йорк. 1932. С. 11.

<sup>564</sup> Маяковский Владимир. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 17.

Северянина, цитируя строки из стихотворения Гофмана «Мимоза», послужившие, по его мнению, «образцом для половины произведений Игоря Северянина»:

Она мимоза. Она прекрасна.  
Мне жаль вас, птицы! И вас, лучи.  
Вы ей ненужны. Мольбы — напрасны.  
О, ветер страстный, о, замолчи! 565.

Подобные примеры гофмановской строки, ставшей затем достоянием северянинского стиха, рассыпаны по многим стихотворениям «Книги вступлений» и «Искус». Не случайно И. Северянин ценил поэзию Гофмана и посвятил ему стихотворение, где назвал рано ушедшего поэта «ребенком взрослым и больным», «в Мечту испуганно-влюбленным».

Есть и другие примеры продолжающейся жизни гофмановской ноты в русской поэзии. Читая, скажем, стихотворение 1908 года «Голубая любовь», внимательный читатель услышит в его интонации, ритме, образах дальний его отзвук – «Анну Снегину» С. Есенина:

Взгляд твой душу мне сжал как объятье,  
Озарил ее глубину.  
Голубое, нежное платье  
С этих пор я люблю как весну.

Книга «Искус» еще не вышла, когда автор ее принял решение, о котором написал 9 декабря 1909 г. А. А. Шемшурину: «...Я с лишним полтора года как перестал писать стихи и не буду писать их уже никогда». "Искус" — моя последняя книга стихов»<sup>566</sup>. Переехав в Петербург, Гофман сотрудничает с газетами «Речь» и «Слово», с журналом «Современный мир», печатая там свои рецензии и статьи; становится одним из руководителей «Нового журнала для всех» и журнала «Новая жизнь». Он занимается переводами произведений Мопассана, Генриха Манна, немало внимания уделяет творчеству современных европейских прозаиков, выступая с рецензиями на русские переводы их произведений. Все это было путем к собственному прозаическому творчеству; не случайно в своих оценках он выделяет тех из европейцев, кто избрал импрессионистическую манеру повествования, а в новейшей русской прозе особенно ценит Б. Зайцева, О. Дымова и С. Сергеева-Ценского, идущих по тому же пути<sup>567</sup>. Именно импрессионистическая школа с ее вниманием к мимолетному, неуловимому в мыслях и впечатлениях была близка Гофману в его представлениях о задачах и возможностях прозы. В этой манере и написаны его рассказы и прозаические миниатюры. И хотя решение покончить с писанием стихов и обратиться к прозе осознавалось Гофманом как граница, где он прощается со своим литературным отрочеством и вступает на путь зрелого творчества, все же во многом это оказалось иллюзией. Прозаические опыты Гофмана были не просто прозой поэта – они в немалой степени явились продолжением его поэзии на

---

<sup>565</sup> Летопись. Пг., 1917. № 7-8. С. 318-319. См. Об этом: Северянин Игорь. Громокипящий кубок. Ананасы в шампанском. Соловей. Классические розы. / Подт. В. Н. Терехина, Н. И. Шубникова-Гусева, Серия «Литературные памятники». М., 2004. С. 774.

<sup>566</sup> Гофман Виктор. Любовь к далекой. С. 298.

<sup>567</sup> См.: Лавров А.В. Указ. соч. С. 204-206.

поле прозаического повествования.

Не случайно книгу прозы, подготовленную им из рассказов и миниатюр 1909—1911 годов. Гофман назвал «Любовь к далекой» — так, собственно, он мог назвать и любой из своих поэтических сборников. Это было главной темой всего его творчества — мечта о любви, ожидание встречи, готовность к ней, горечь разочарования при столкновении с *близким*, доступным миром лжи и обыденщины. Это было и в стихах Гофмана, об этом — и «Марго», и «Ложь», и «Смятение», и другие его рассказы, выполненные в основном в форме лирического монолога, исповеди одинокой души; об этом же — и его миниатюры, большинство из которых представляет собой, в сущности, законченные стихотворения в прозе. Родство поэзии Гофмана и прозаических его опытов заметили и современники. «Его рассказы безусловно не рассказы, а поэтические описания то природы, то полунастроений, то полуроманов... — писал о книге «Любовь к далекой» М. Кузмин и добавлял: — Во всяком случае, эта книга рассказов мало прибавляет к тому представлению, какое мы создали о Викторе Гофмане по его стихам» 568.

В 1911 г. Гофман в своих неизменных поисках *далекого*, неизведанного отправился в длительную заграничную поездку: в Швецию, Норвегию, потом в Париж. Из Парижа он уже не вернулся. Причины его самоубийства так и остались до конца не ясны. Известно лишь, что застрелился он в состоянии внезапного психического расстройства, связанного со страхом перед надвигающимся безумием. Свидетельством этого стало неотправленное письмо к матери, написанное, скорее всего, прямо перед роковым выстрелом:

«Дорогая мамочка, Я сошел с ума. Я уже совсем идиот. Я бы не хотел тебя огорчать, но со мной все кончено. <...> Помочь ты ничем не можешь. Я уже ничего не помню.

Виктор.

Сейчас я хуже, чем приговоренный к смертной казни» 569.

Похоронили Гофмана на парижском кладбище Банье, рядом с могилой братьев Гонкур. Неожиданная его гибель, с которой началась в России новая волна самоубийств, в частности, и в писательском мире<sup>570</sup>, стала своего рода знаком времени. «Это первый из нас», — писал о погибшем Гофмане Б. К. Зайцев<sup>571</sup>. Не случайно подобный сюжет — самоубийство поэта — ожил позднее в «Поэме без героя» А. Ахматовой. В многочисленных откликах причины самоубийства объяснялись по-разному: одни писали о внезапном остром помешательстве, другие — о духовном кризисе поэта, совершенно сознательно покончившего с собой.

Откликов этих было немало, о них писали исследователи, обращаясь к письмам современников и к газетным публикациям, посвященным трагическому событию. Но заслуживает внимания и то, что самоубийство Гофмана стало фактом русской поэзии. В 1921 году во Владивостоке вышел сборник «Стихи» молодого тогда Арсения Несмелова, ставшего позднее одним из известнейших поэтов русской эмиграции. В сборнике этом, куда вошли, в основном, ранние опыты, стихи начала 1910-х годов, есть цикл из четырех стихотворений, названный «Смерть Гофмана» с жанровым обозначением — «конспект поэмы». Цикл, несомненно, создан под непосредственным впечатлением от известия о выстреле в парижской гостинице: автор, судя по первому стихотворению, читал очерк Я. А. Тугендхольда «Последние дни Виктора Гофмана» в газете «Речь» в августе 1911 года и был потрясен подробностями описываемых там событий:

---

568 Аполлон. 1912. № 1. С. 68-69.

569 См.: Лавров А.В. Указ. соч. С. 209, 219.

570 См.: там же. С. 212.

571 РГАЛИ. Ф. 1647 Оп. 2. Ед. хр. 18. Цит. по: Лавров А.В. Указ. соч. С. 221.

Подошел к перилам: – Полисмена!  
Отвезите в сумасшедший дом.  
Снизу кто-то, голосом гамена.  
Прыснул смехом о мешке со льдом.  
Отскочил. Швырнул свинцом из дула.  
И упал за несколько шагов.  
И дымком зарозовевшим сдуло  
Человека, названного «Гофман».

Так и развивался этот «конспект поэмы»: от описания (несколько искаженного в поэтическом изложении) самого трагического события в первом стихотворении, к скорбному обращению к погибшему поэту, не сумевшему, как пишет Несмелов, «осилить», «переломить» безумье, – и, наконец, к строкам о собственном пути, который младший собрат сравнивает с оборванным путем Гофмана, размышляя и о близости, и о несходстве этих путей. Конечно, обращение Несмелова к имени Гофмана, мгновенная поэтическая реакция на известие о гибели поэта были не случайными – здесь опять надо вспомнить о том, какое воздействие оказали стихи Гофмана на современную ему поэзию. Глеб Струве определял стиль ранней поэзии Несмелова как смесь Маяковского с Северяниным, но точнее было бы говорить здесь не о Северянине, а именно о Гофмане, музыка стихов которого послужила образцом, как мы уже говорили, для поэзии Северянина. Следы влияния Гофмана очевидны в ранней поэзии Несмелова; в таких стихотворениях, как «Образ». «Роман на Арбате». «Подруги», «Давнее», «Маленькое чудо» живет гофмановская тема наивного ожидания любви, заветной встречи; здесь порою прямо слышна (например, в «Подругах») интонация гофмановского стиха.

В. Ходасевич в статье, написанной по поводу 25-летия со дня смерти поэта, объяснял причины его гибели уже в категориях истории литературы, увидев их в «надрыве русского декадентства», губящего людей своими «ядами»<sup>572</sup>. Стоит вспомнить, что всего за год до написания этой статьи, в 1935 г., В. Ходасевич точно так же писал о неожиданной смерти в Париже русского поэта Бориса Поплавского, объясняя «ужасную внутреннюю неслучайность этого несчастья» отравленностью атмосферой эмигрантского Монпарнаса. тем «воздухом распада и катастрофы, которым дышит, отчасти, даже и упивается, молодая наша словесность»<sup>573</sup>. Видимо, между двумя этими смертями, отделенными одна от другой и годами, и историческими потрясениями, пережитыми Россией, один из лидеров русского литературного Парижа увидел некую родственную, а быть может, и преемственную связь.

Трагическая гибель Гофмана положила конец всем спорам, связанным с оценками его творчества. В своих воспоминаниях об ушедшем поэте В. Брюсов призвал забыть все несовершенное в стихах Гофмана и любоваться «на все прекрасное, что щедро разбросано в них расточительной рукой юноши-художника», писал о том, что «поэзия Виктора Гофмана ведет нас в свой мир, пленительный и нежный, мир вечной красоты нетленной природы, неизменного, необходимого счастья любви, вешнего восторга страсти и тихого раздумья, удела всех избранных. <...> И в ряде русских поэтов, над которыми лучами сияет лик Пушкина, должно навсегда остаться имя Виктора Гофмана»<sup>574</sup>.

---

<sup>572</sup> Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т М., 1997. Т. 4. 286, 291.

<sup>573</sup> Ходасевич В. О смерти Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб – Дюссельдорф, 1993. С. 142.

<sup>574</sup> Брюсов В.Я. Мои воспоминания о Викторе Гофмане. С. 344.

Сегодня же, когда под нашим литературным небосклоном опять стали ощутимы токи «распада и катастрофы», все разъедающей иронии и самодовольного цинизма, стоит вспомнить забытого, увы, поэта, вернуть в наше сознание наивный, трогательный и чистый образ юноши-художника, «страстно любившего Мечту и Красоту».

## ВОЗВРАЩЕНИЕ ЕСЕНИНА

Вспоминаю отошедшие в прошлое юбилейные есенинские дни и ловлю себя на том, что из всех впечатлений, связанных с юбилеем, два момента особенно врезались в память. Прежде всего, совершенно необыкновенная атмосфера, царившая на этом празднике, — ясное ощущение присутствия живого Есенина. Немало в последние годы было конференций, чтений, юбилейных торжеств, посвященных другим великим нашим поэтам, а такого ощущения *присутствия* на них не было. Говорю об этом, конечно же, не для того, чтобы «приподнять» Есенина над другими. Неблагодарное, да и не вполне пристойное это занятие — вычислять, кто из гениев гениальнее. Речь о другом — об удивительной посмертной судьбе поэта, как бы не принявшей его безвременного трагического ухода и определившей ему быть живым (именно живым, а не просто любимым или известным) для каждого следующего поколения русских читателей. Совершенно точно сказал об этом Георгий Иванов: «Он мертв уже четверть века, но все связанное с ним, как будто выключенное из общего закона умирания, умиротворения, продолжает жить. Живут не только его стихи, а все “есенинское”, Есенин “вообще”, если можно так выразиться. Все, что его окружало, волновало, мучило, радовало, все, что с ним как-нибудь соприкасалось, до сих пор продолжает дышать трепетной жизнью сегодняшнего дня...»<sup>575</sup>. Юбилейные дни еще раз напомнили каждому из нас о неизбежности встречи с живым Есениным, чьего образа не коснулись ни умирание, ни, скажем прямо, умиротворение. Пожалуй, именно эта «волшебная странность» загробной судьбы Есенина сближает в сегодняшнем сознании его имя с именем Пушкина — две зарубки на душе у каждого русского.

И второе — открытие памятника поэту на Тверском бульваре, когда в глаза бросилась лежащая среди цветов у ног бронзового Есенина книжка в вишневом переплете — только что вышедший первый том академического собрания сочинений поэта.

Почему запомнилось это? Видимо, от осознания значительности события, стоящего за появлением этого томика. Сколько говорили и писали мы о «белых пятнах» в нашей литературе, о происходящем в последнее десятилетие возвращении имен и произведений. И забываем порою, что возвращаться могут — и должны — и имена, давно, казалось бы, знакомые. Возвращение Есенина — после долгого «забвения» — началось уже давно. Было и «Избранное» 1946 года, подготовленное С.А.Толстой-Есениной, было и 5-томное собрание сочинений, вышедшее дважды в 1960-е годы, и огоньковский трехтомник, выдержавший несколько переизданий, и 6-томное собрание, вышедшее в 1977–1980 годах. Фундамент, стало быть, был выстроен достаточно прочный. Но окончательное возвращение поэта началось только сейчас, с выходом первого тома академического Есенина (главный редактор всего издания Ю.Л.Прокушев; подготовка текстов и комментарии в первом томе — А.А.Козловского; научный редактор тома — А.М.Ушаков). Академическое собрание сочинений Сергея Есенина, объединившее в себе исчерпывающий свод текстов, материалов, сведений о творчестве и судьбе поэта, начинает приходить к читателю.

Уже в композиции своей это издание строится на двух принципах: на бережном исполнении авторской воли, на максимальной полноте собранного материала. Именно поэтому первые три тома в нем (второй и третий тома должны скоро выйти) будут повторять

---

<sup>575</sup> Иванов Г. Есенин // Русское зарубежье о Есенине: В 2 т. Т. 1. Воспоминания. М., 1993. С. 33.

содержание трехтомника, подготовленного С.Есениным в 1925 году, а остальные четыре тома объединят произведения (стихотворения и прозу), не включенные поэтом в тот трехтомник, письма, другие материалы, связанные с жизнью и творчеством поэта.

Верность этим двум принципам очевидна уже и в первом томе, который содержанием своим («Стихотворения») повторяет первый том собрания 1926-1927 годов. Да, состав стихотворений, отобранных в свое время С.Есениным для первого тома, сохранен в неприкосновенности. Но тем очевиднее становится новый, современный уровень текстологической подготовки этого издания. Ведь здесь перед читателем — не просто повторение «авторского» первого тома, но и обогащение его тем бесценным опытом и той суммой знаний, что были накоплены за десятилетия нашими есениноведами. Стихотворения, вошедшие в первый том, представляют собой некий текстологический «айсберг»: внимательную читатель не только найдет здесь окончательно уточненный канонический текст того или иного стихотворения, но сможет и ознакомиться со всеми его редакциями (в разделе «Другие редакции»), и проследить за тем, как работал над ним автор (в разделе «Варианты»). Для подготовки текстов здесь впервые было использовано более двадцати автографов Есенина, многое из известных уже источников было уточнено.

Новое, стало быть, открывается здесь постоянно, и в большом, и в малом. Не забудем, что это — первый том, где собраны самые известные, самые совершенные стихотворения, которые Есенин посчитал заслуживающими включения в собрание сочинений. Но юг в давно, казалось бы, знакомом «Дорогая, сядем рядом...» замечаешь возникшую в 5-й строфе запятую (отсутствующую в предыдущих изданиях), и убеждаешься, как один этот «мазок» делает весь образ, создаваемый поэтом, более вычлненным и выразительным. Замечаешь, скажем, и то, что в стихотворении «Мне осталась одна забава...» (как и в целом ряде других стихотворений) восстановлена в правах прописная буква в слове «Бог» — и поэтическое размышление сразу становится противоречивее и драматичнее: «Стыдно мне, что я в Бога верил. Горько мне, что не верю теперь».

Конечно, обогащение текста происходит здесь не только на таком «молекулярном» уровне. Читаем, например, стихотворение «Ночь и поле, и крик петухов...» — в первом томе дан окончательный его текст 1922 года, воспроизводимый и в последующих изданиях. Однако впервые в собрании сочинений читатель имеет возможность познакомиться и с первоначальными вариантами стихотворения — 1917 и 1918 годов — и наглядно убедиться, с какой настойчивостью поэт, снова и снова возвращаясь к возникающему здесь образу отчего дома, усиливает трагическое его звучание: от полного умиротворения и нетронутости временем — до гибели мира. Или другое стихотворение — «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...» (1922) — произведение со сложной судьбой, говорящее о крахе иллюзий, о неприятии многого вокруг. Здесь, как и в ряде других стихотворений, читателя ждут интереснейшие открытия. Впервые в нынешнем издании дан полный текст этого стихотворения, с запрещаемой ранее шестой строфой — об «октябре суровом»), что «обманул в своей пурге». Однако и это не все — в комментарии приводится и совершенно другой вариант стихотворения, услышанный (в рукописи он до нас не дошел) Г.Бениславской после возвращения С. Есенина из-за границы и частично приведенный ею в воспоминаниях. Текст этот (Есенин читал его с эстрады) поразителен — здесь поэт единственный, видимо, раз прямо говорит о трагедии русского рассеяния:

Защити меня, влага нежная.  
Май мой синий, июнь голубой.  
Одолели нас люди заезжие,  
А своих не пускают домой.

.....

Жаль, что кто-то нас смог рассеять



И ничья непонятна вина.  
Ты Расея моя, Расея,  
Азиатская сторона.

Подобных открытий в первом томе читателя ожидает немало — ведь здесь впервые появляется возможность познакомиться с таким количеством вариантов есенинских стихотворений.

Особого разговора заслуживают комментарии к стихотворениям, вошедшим в первый том. Не так уж часто случается, что знакомство с разделом комментариев оказывается увлекательнейшим чтением, от которого трудно оторваться. Возвращение Есенина в большой мере происходит и здесь, в этом разделе. обстоятельный, подробнейший рассказ об истории каждого есенинского текста идет на богатом историко-литературном, социально-культурном фоне. Судьба того или иного стихотворения воссоздана здесь как «кусочек» судьбы поэта, во всей сложности обстоятельств, сопутствующих рождению и «взрослению» текста, на перекрестии событий в литературе, культуре, в истории страны, на пересечении творческих, личных отношений. Не утрачивая специфики своего жанра, всей конкретикой привязанного к истории произведения, комментарии во многих случаях оказываются и повествованием о том или ином моменте литературной истории; за страницей есенинского текста здесь открывается страница ушедшей эпохи.

Но прежде всего, конечно, замечаешь, как бережно, скрупулезно в комментариях воссоздается история каждого есенинского текста. Достигается это по-разному. Порою — как, скажем, в комментарии к стихотворению «Ночь и поле, и крик петухов...» — перед нами обстоятельнейшее размышление комментатора, естественно соединяющее в себе и текстологический, и историко-литературный, и эстетический анализ. Порою же история того или иного стихотворения («Не бродить, не мять в кустах багряных...», «Я красивых таких не видел...», «Ах, как много на свете кошек...» и других) оживает в воспоминаниях современников.

Хороши комментарии и тем, что насыщены интереснейшими подробностями, делающими предметным разговор и об истории текста, и о времени, в которое он создавался. Скажем, из комментария к стихотворению 1916 года «Весна на радость не похожа...» мы узнаем, что в автографе было зачеркнуто посвящение молодому поэту Леониду Канегисеру — тому самому Канегисеру, который двумя годами позже, в 1918 году, убил председателя петроградской ЧК Урицкого и тогда же был расстрелян. И на фоне той неотвратимой грядущей трагедии с особенной силой и болью звучат приведенные здесь же воспоминания М.Цветаевой о дружбе Есенина и Канегисера. «Так и вижу их две сдвинутые головы — на гостинной банкетке, в хорошую мальчишескую обнимку, сразу превращавшую банкетку в школьную парту...». А в комментарии к стихотворению «Я обманывать себя не стану...» читателю открывается непростая история строки «Не расстреливал несчастных по темницам...», оказавшейся, скорее всего, ответом Есенина на прозвучавшие в эмигрантской печати голословные обвинения в соучастии с ЧК, в «распутинщине». И опять звучат живые голоса: Ходасевич, Бунин, Мандельштам.

Впервые приведены в нынешнем издании высказывания современников о том или ином стихотворении поэта, критические отзывы о нем (этот ценнейший материал широко использован в комментариях). Порою знакомство с прижизненными отзывами о конкретном произведении заставляет задуматься о самой природе есенинского таланта, о том, как крепчал его поэтический голос. Достаточно сравнить то, что говорилось о стихотворении 1914 года «Край любимый! Сердцу снятся...» — о крестьянской природе таланта Есенина — певца «смирной Руси» — со словами А. Воронского (в связи со стихотворением 1921 года «Не жалею, не зову, не плачу...») о «замечательном мастерстве» поэта, с искренним восхищением Н. Никитина (в его отклике на это же стихотворение) перед «удивительным медным пушкинским стихом Есенина».

Важно, конечно, и то, что в этот хор голосов современников поэта включен и большой материал русского зарубежья. Размышляя, скажем, о природе есенинского дара, трудно теперь обойти молчанием суждения К.Мочульского о метафоризме поэта, меткие наблюдения Р.Гуля о цветописи у Есенина. Это расширение материала часто дает замечательный эффект: количество переходит в качество, картина столкновения мнений вокруг творчества Есенина становится более объемной и выразительной. Примеров можно было бы приводить немало. Скажем, историку литературы (да и любому заинтересованному читателю) весьма интересно и важно будет обратить внимание на то, как в неприятии «Москвы кабацкой» практически смыкались два противостоящих литературно-критических полюса, две крайние позиции в советской России и в зарубежье: в статьях Г.Лелевича, В.Друзина — и в отклике З.Гиппиус.

Впервые здесь использован (а в некоторых случаях значительно расширен по сравнению с предшествующими изданиями) материал, в котором творческий и жизненный путь Есенина предстает в сложных взаимосвязях с творчеством и судьбами других поэтов. Открыв первый том, читатель может узнать, что связывало Есенина с А.Белым, С.Клычковым, познакомиться с интереснейшими свидетельствами М.Цветаевой, О.Мандельштама, других поэтов. Порою рассказ о взаимоотношениях двух художников продолжается, связывая комментарии к разным стихотворениям единым «сквозным» сюжетом. Так случилось с комментариями к стихотворениям «О Русь, взмахни крылами...» и «Теперь любовь моя не та...», где речь идет о непростой истории «дружбы–вражды» С.Есенина и Н.Клюева.

Словом, первый том академического собрания стал истинным подарком для всех, кому дорог Есенин — и для любителей поэзии, и для специалистов. А недавно мы получили и новый подарок — вышел четвертый том этого же издания (составление, подготовка текстов и комментарии С.П.Кошечкина и Н.Г.Юсова; научный редактор Л.Д.Громова). Поистине этот том можно назвать собранием открытий. Ведь здесь впервые собраны все известные сегодня стихотворения Есенина, не вошедшие в подготовленный трехтомник. Достаточно прочитать оглавление, чтобы понять, какая работа была проделана составителями, чтобы объединить под «сводами» этого издания все принадлежащее перу поэта или зафиксировать приписываемое ему. Вот основные разделы тома: «Стихотворения»; «Стихи на случай. Частушки»; «Отрывки, Неоконченное»; «Коллективное»; «Варианты»; «Приложения: 1. «Строки, записанные современниками», 2. «Приписываемое. Dubia», 3. «Приписанное, но не включенное в настоящее издание». Практически все, что было опубликовано в предшествующих изданиях, что появлялось в газетных и журнальных публикациях со времени гибели Есенина и до наших дней, что лежало в архивах, наконец, что требовало квалифицированного опровержения, — все тщательно собрано и прокомментировано в этом томе. Говоря о нем, часто придется употреблять слово «впервые». Впервые в собрание сочинений поэта включены одиннадцать стихотворений, найденных и опубликованных в периодике. Впервые мы найдем здесь есенинские частушки, которые публиковались ранее, но никогда в собрания сочинений поэта не входили. Впервые составителями тома собраны воедино тексты, записанные по памяти родными, друзьями Есенина, частично опубликованные в воспоминаниях о поэте, частично найденные в неопубликованных рукописях. Вряд ли, скажем, читатель пройдет мимо первых поэтических строк еще мальчика Сережи Есенина, или экспромтов поэта о С.Коненкове, В.Шершеневича, «Я родной земли печальник...» (а читать их надо непременно вместе с комментариями, в которых открывается любопытнейшая история создания этих строк), или неопубликованных ранее частушек: «Мой милой, что с образов...» и «Сныть-трава, трень-трава...» — эти примеры можно было бы продолжать и остановиться, право, трудно. Но и это еще не все. Впервые в этом томе учтены девять неизвестных прежде автографов Есенина, десять прижизненных и посмертных публикаций, не учтенных в предшествующих собраниях сочинений. Составителями внесены уточнения в тексты пятнадцати есенинских стихотворений; в состав тома включен (тоже впервые) полный свод вариантов ко многим

произведениям, вошедшим в него. Тщательно прокомментированы опубликованные здесь стихотворения, в отношении которых авторство Есенина окончательно не установлено. Думаю, что ни один специалист (или просто внимательный читатель) не оставит без внимания третий раздел «Приложений», где даны аннотированные списки текстов, ошибочно или намеренно приписываемых Есенину, стихотворений, где авторство поэта весьма сомнительно. И, видимо, особого внимания заслуживает здесь подробнейший комментарий к напумевшему в свое время, ходившему в списках и опубликованному во многих эмигрантских изданиях «Посланию евангелисту Демьяну», написанному Н.Н.Горбачевым, скрывавшим свое авторство.

Ясно, конечно, что максимальная на сегодняшний день (можно надеяться, что открытия у есениноведов еще будут) полнота, информативность четвертого тома оказалась бы невозможной, если бы составителями его не был использован огромный материал: предшествующие издания, публикации в периодической печати, публикации в периодике и изданиях русского зарубежья, архивные материалы. Что же касается добротности комментаторской работы, — стоит взглянуть хотя бы на обстоятельнейший комментарий к циклу «Форма», где приведены различные фольклорные источники к стихотворению «Народная. Подражание песенке матери», где можно прочитать и текст песни участников антоновского восстания, отрывок из которого был записан Есениным в листках «Формы».

Итак, два тома академического Есенина уже пришли к читателю. Наверное, не все в них идеально. Продолжаются споры вокруг датировки некоторых стихотворений (хотя комментарии к уже вышедшим томам ясно свидетельствуют о том, какая тщательная работа была проведена по уточнению дат есенинских произведений). Не решены окончательно некоторые вопросы текстологии Есенина. Наверное, какие-то рукописи или документы еще не найдены. Однако это — дело будущего. В данном же случае, думаю, уместно будет нарушить один из канонов рецензионного жанра и искренне признаться — не хочу делать никаких замечаний. Хочу лишь разделить с читателем радость по поводу того, что вышли уже два тома ценнейшего издания, определяющего современный уровень нашего есениноведения и ярко подтверждающего общепризнанный авторитет отечественной текстологической школы.

И опять вспоминается осенний московский день, открытие памятника на Тверском, томик стихов у его подножия. И магнетическая близость бронзового Пушкина, и невольная мысль о том, что сегодня, в последние годы уходящего столетия, в дни новой смуты Есенин становится для нас одним из тех немногих имен, которыми, как сказано было когда-то о Пушкине, мы можем «аукаться,.. перекликаться в надвигающемся мраке». И, конечно, ощущение происходящего диалога с поэтом. Ведь памятник, цветы — это мы Есенину. А вот томик, алеющий среди цветов, — это Есенин нам. Новый диалог с Есениным начался — будем благодарны тем, кто помог этому началу, будем ждать продолжения диалога.

## **М.В.ИСАКОВСКИЙ В 1930-1940-е ГОДЫ**

Середина 1930-х годов стала для М.Исаковского чертой, отметившей вступление поэта в пору творческой зрелости — именно во второй половине 1930-х и в 1940-е годы поэт создает произведения, получившие всенародное признание. В первую очередь, это связано с поворотом, во многом определившим поэтическую судьбу М.Исаковского — с обращением его к жанру песни. Песня пришла в поэзию М.Исаковского как бы сама собой, неожиданно для самого поэта. «Я никогда раньше не думал, — писал он в своей «Краткой автобиографии», — что буду писать песни, и “песенником” стал совершенно случайно. Однажды, было это в 1934 или 1935 году, в кино я услышал с экрана песню на свои слова и был очень удивлен. Это была песня “Вдоль деревни”. После оказалось, что руководители хора имени Пятницкого — Л.М.Козьмин и В.Г.Захаров — в какой-то хрестоматии встретили

стихотворение “Вдоль деревни”. Захаров написал музыку, и хор начал петь новую песню. Оттуда она и пошла. Потом я познакомился с руководителями хора, и они попросили меня дать что-либо еще. Я дал им “Провожанье”, которое уже около года лежало в моем столе. Затем я написал стихотворение “И кто его знает” и тоже показал его Захарову, которому оно понравилось, и он положил его на музыку. Стали на мои слова создавать музыку и другие композиторы (Покрасс, Блантер и др.)»<sup>576</sup>.

«Случайность» обращения к песенному жанру была, конечно, мнимой — за ней стояло своеобразие поэтического дара М.Исаковского. Он и сам признавал — и подчеркивал это — что «песенником» в узком смысле слова никогда не был. «За очень редкими исключениями, — замечал он, — я никогда не писал специально песен. Я писал просто стихи, то есть материал, рассчитанный на то, чтобы его можно было читать. Если же, думал я, будет к тому же написана и музыка, то тем лучше»<sup>577</sup>. Музыка, между тем, звучала уже в самом стихотворном строе многих произведений М. Исаковского тех лет, вдохновляя и композиторов, обращавшихся к ним<sup>578</sup>.

Уже в первых из песен М. Исаковского 1930-х годов ясно дали знать о себе черты, определившие своеобразие его таланта и полной мере проявившиеся позднее. В 1935 г. он пишет «Прощание» – стихотворение-песню, воскрешающую память о Гражданской войне. Здесь есть и героический зачин, характерный для песен этой тематики:

Дан приказ: ему — на запад,  
Ей — в другую сторону...  
Уходили комсомольцы  
На гражданскую войну.

Есть здесь и нота мужественной жертвенности, знакомая, например, по балладам Н.Тихонова 1920-х годов, звучавшая и в поэзии К.Симонова в 1930-1940-е:

И родная отвечала:  
Я желаю всей душой —  
Если смерти, то — мгновенной,  
Если раны — небольшой.

Было, однако, в этой песне то, чего никогда прежде в произведениях подобной тематики не встречалось. В одной из своих статей, посвященных искусству песни, М.Исаковский высоко оценивал и подвергал анализу зачин знаменитой песни «По долинам и

---

<sup>576</sup> См. Исаковский М. Избранные стихотворения. М., 1947. Цит. по: Александров В. Михаил Исаковский. М., 1950. С. 39.

<sup>577</sup> Исаковский М. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 4. М., 1982. С. 52.

<sup>578</sup> Об этом, например, прекрасно сказал в свое время А.Макаров: «Мы совсем не хотим умалять заслуг композиторов, сделавших стихи Исаковского песенным достоянием народа. Но думается, что писать музыку на его слова и трудно и радостно, что мелодия как бы сама подсказывается как строем образа, так и ритмически-мелодичным рисунком стиха — раздумчиво-протяжная в «Любушке», задорно-боевая в «Катюше», и что строчки: «С берез неслышен, невесом, / Спадает желтый лист — / Старинный вальс «Осенний сон»... — уже таят в себе необходимость тех пауз, тех музыкальных вздохов и придыханий, которые так удачно переданы в музыке М. Блантера. — См. Макаров А. Воспитание чувств. М., 1957. С. 89-90.

по взгорьям...». «Это очень хорошие слова для песни, — замечал он — В них много простора, много выразительности. В них сказано все основное, что нужно было сказать»<sup>579</sup>. Но если для той песни основным были сами события Гражданской войны, о чем и шла речь в первой строфе, где пелось о партизанской дивизии, идущей вперед, «чтобы с бою взять Приморье — / Белой армии оплот», — то уже в первых строках песни М.Исаковского, не менее выразительных и точных по своему смыслу, речь шла о другом — героическая тематика неотделима здесь от темы любви, на первый план с самого начала песни выходят *он* и *она*. И если герои, например, баллад Н.Тихонова несли в себе идею самопожертвования, преданности тому делу, ради которого они пошли на Гражданскую войну, т. е. существовали лишь *внутри* этой героической тем, были, в высоком смысле, в пределах этой темы функциональны, — то герои «Прощания» приносят в песенный рассказ о минувших событиях и свою тему — тему юной любви, неподвластной ветрам истории и сохранившей свою чистоту:

Он пожал подруге руку.  
Глянул в девичье лило;  
А еще тебя прошу я, —  
Напиши мне письмецо.

— Но куда же напишу я?  
Как я твой узнаю путь?  
— Все равно, — сказал он тихо, —  
Напиши... куда-нибудь.

В двух завершающих песню строфах, процитированных здесь, гражданская тема уходит (никуда, впрочем, не исчезая) на задний план, существует как подтекст происходящего — а происходит то, о чем сказано в названии песни — *прощание* как драматический момент истории любви. И весь нехитрый тихий диалог двух героев, особенно удивительная по своей психологической глубине и целомудренности последняя фраза героя звучат как затаенное признание в любви.

В этой неразделимости гражданского и лирического, в стремлении разглядеть значительные моменты народной судьбы через душу, через конкретные судьбы героев сказалась не только важная черта поэтического дара М.Исаковского. Здесь дала знать о себе и примета времени — усиливающееся по сравнению с годами Гражданской войны внимание к миру отдельного человека. Ведь если Н. Тихонов, например, писал в начале 1920-х годов — в стихотворении «Мы разучились нищим подавать...» — о высокой трагедии поколения, забывшего о красоте мира, принесшего себя в жертву на алтарь дела более важного, чем душа человеческая (возникающая в стихотворении в образе и сломанного ножа), — то не случайно в середине 1930-х поэт, принадлежавший к тому же поколению, в стихотворении, посвященном годам Гражданской войны, обратился к миру души человека, к конкретному герою. Не случайно у Н. Тихонова в стихотворении звучит *мы*, а у М.Исаковского в «Прощании» — *он* и *она*. Нужен был большой поэт, чтобы выразить эту новую примету времени художественно убедительно, — да еще в контексте канонической для того времени темы Гражданской войны, да еще в песне, т.е. утверждая самоценность души человеческой, единичной судьбы (неотделимой от судьбы народа) как черту народного сознания. «Прощание» было одним из первых произведений в этом жанре, показавших, что такой поэт в русской литературе появился.

---

<sup>579</sup> Исаковский М. Собрание сочинений в 5-ти томах. Т. 4. С. 49.

В полную силу это свойство таланта М.Исаковского — умение увидеть мир души человека, его судьбу как воплощение судьбы народной, естественно соединять в своей поэзии лирическое и гражданское начала — проявилось в годы войны и в первые послевоенные годы, но невозможно отделить это время взлета песенного творчества М.Исаковского от второй половины 1930-х годов, когда был написан целый ряд стихотворений, ставших принятыми народом песнями, когда окончательно сложились и ясно дали знать о себе те эстетические принципы, которым поэт не изменял и потом. Когда, наконец, была создана «Катюша».

Действительно, «Катюша» естественно соединила конец тридцатых и сороковые не только тем, что, созданная в 1938 г., продолжала жить и идти вместе с солдатами по дорогам войны. Сама история создания этой песни связала ее со стоявшей уже на пороге войны, определив ее внутреннее родство с песнями военных лет. Об одном из главных побудительных мотивов, важных для поэта в создании «Катюши», во многом определивших ее содержание и образы — о ясном предчувствии близкой войны — вспоминал и сам М.Исаковский: «Может быть, стоит сказать, хотя бы вкратце, почему я включил в песню бойца-пограничника, которого Катюша любит и ждет, которому она дает наказ зорко беречь родную землю... Дело в том, что время тогда было все-таки тревожное. Мы как бы уже предчувствовали войну, хотя и не знали точно, когда и откуда она может прийти. Впрочем, мы не только предчувствовали, что война будет, но и в известной мере уже переживали ее, испытывали: ведь в 1938 году еще пылало пламя войны в Испании; в том же году Красная Армия вынуждена была вести и вела тяжелые бои с японскими самураями у озера Хасан; не очень спокойно было и на западных наших границах. По этим причинам тема родины, тема защиты ее от посягательств врага, тема охраны границ была темой самой важной, самой первостепенной, и я, конечно, никак не мог пройти мимо нее даже в лирической песне» 580.

Последние слова в приведенном здесь отрывке принципиально важны — ведь в конце 1930-х годов патриотическая тема, тема защиты Отечества, неизменно звучавшая в поэзии М.Исаковского, так же неизменно была соединена у него с лирическим чувством, с мотивами любви, юности, верности. И если уже в «Прощании» гражданское и лирическое были неразделимы, если там девушка «желает всей душой», чтобы «со скорою победой» возвратился домой ее любимый, — то и в «Катюше» любовь девушки к «тому, чьи письма берегла», неотделима от любви к своей земле: «Пусть он землю бережет родную, / А любовь Катюша сбережет».

О том же речь шла и в «Любушке» (1935), и в «В родном краю» (1939), и в «Шел со службы пограничник...» (1939), и в «Что за славные ребята...» (1940), и в «Морячке» (1940), и во многих других стихотворениях предвоенной поры, ставших и не ставших песнями. Воинский долг и солдатская судьба окрашены у М.Исаковского светом любви, а любовь неотделима от заботы о защите родной земли — это неизменное соединение самых затаенных движений души героя с жизнью его страны сообщало лирическим образом произведений М.Исаковского эпическую объемность.

Известна удивительная судьба «Катюши». Эту песню ждала необыкновенная слава, ее приняли сразу, она звучала везде и в городах, и в деревне, и за праздничным столом, и в воинском строю. По популярности во время войны ее можно сравнить только с «Василием Теркиным» А.Твардовского. Ее именем было названо грозное в те годы оружие. На берегу реки Угры, на родине М.Исаковского, в местах, вдохновивших поэта на создание «Катюши», ей поставлен памятник — быть может, единственный памятник песне. Она зажила своей собственной жизнью, жизнью народной песни, и это имело неизбежные последствия: стали появляться — особенно в годы войны — многочисленные переделки «Катюши», подражания, продолжения песни, «ответы» на нее — таких переделок и «ответов»

насчитывается более сотни<sup>581</sup>.

Такую небывалую популярность песни можно, видимо, объяснить, прежде всего, тем, что поэту удалось создать здесь идеальный образ любимой, ждущей своего возлюбленного — защитника родины. За этим образом стоит огромная традиция — он веками укоренился в народном сознании, жил в фольклоре; в литературе же «биография» этого образа начинается с самых истоков, от «Слова о полку Игореве». Понятно, насколько несопоставимы масштабы древней поэмы и песни М.Исаковского, понятно и то, какой трагической силы, в отличие от светлого, радостного образа Катюши, исполнен образ Ярославны. Речь идет лишь о том, что по смысловой своей направленности, по содержательной основе мотива (*девушка (жена), обращенная своими помыслами к далекому возлюбленному (мужу), защитнику родной земли, стремящаяся долететь до него — птицей или песней*) образ героини песни М.Исаковского существует в многовековой традиции, литературный исток которой восходит к «Слову», — и песня Катюши на крутом берегу реки соединяется с плачем Ярославны на высокой стене Путивля долгой, идущей через всю русскую литературу, преемственной линией.

Важно и то, что этот традиционный образ воплощен в стихотворении-песне М.Исаковского традиционными же средствами. В этом смысле «Катюша» — один из примеров неизменной позиции почта, создающего свои произведения на соединении традиций фольклора и русской классики. Потому и воспринимался этот образ — и вся песня — как подлинно народные, что при создании их поэт бережно использовал опыт устного народного творчества, не копируя его слепо, но творчески развивая применительно к времени и к своим художественным задачам. Как и в народных песнях, как и во многих других стихотворениях-песнях М. Исаковского, образ героини — Катюши — здесь предельно обобщен, это не литературный характер, а скорее образ-символ. И хотя он назван по имени и возникает в контексте реалистической и вроде бы картины — девушка выходит ранним весенним утром на крутой берег реки — все эти моменты конкретизации лишь служат созданию идеального образа, имеющего не жизненно конкретные черты, но собравшего в себе испокон веку бытующие народные представления о верной любящей подруге, ждущей своего далекого возлюбленного — воина, защищающего родную землю (второй идеальный образ в стихотворении) <sup>582</sup>.

Отсюда же, из опыта народного творчества — внешне бесхитростная, предельно, казалось бы, простая структура стиха. Здесь и классическая, нередко глагольная, рифма, и традиционные эпитеты (*высокий берег, ясное солнце, девушка простая, земля родная*), и идущее из народной традиции сравнение героя с орлом («про степного сизого орла»), и предельно простой синтаксис поэтической фразы, непременно совпадающей в своем звучании с протяженностью одной строки. Но при этом очевидно и другое — абсолютная внутренняя целостность, завершенность выстроенного М.Исаковским поэтического здания, из которого не «вынуть» ни единого слова, которое насквозь прошито, скреплено многочисленными анафорами — повторами начальных слов в строках («Про того, которого любила, / Про того, чьи письма берегла», «Пусть он вспомнит девушку простую, / Пусть услышит, как она поет, / Пусть он землю бережет родную...»), сближением (опять—таки повтором) почти совпадающих слов («на берег» — «на ... берег», «песня, песенка», «бережет — сбережет»), однородных слов и конструкций («На высокий берег, на крутой», «Выходила, песню заводила»), синтаксическим параллелизмом поэтических фраз (опять: «Про того, которого любила, / Про того, чьи письма берегла», то же — и в предпоследней строфе: «Пусть он вспомнит...» и т.д.), параллелизмом смысловым — сближением данных в одном образном ряду картин природы и образа героини (первая строфа, где образ Катюши, возникающий в одном ряду с расцветающими яблонями и грушами, уподобляется весне).

---

<sup>581</sup> См. Исаковский М. Там же. С. 89-90; Розанов И. Михаил Исаковский // Октябрь. 1945. № 7.

<sup>582</sup> См. Бузник В.В. Михаил Исаковский // История русской советской поэзии. 1941-1980. Л., 1984. С. 281.

При этом поэт вовсе не стремился копировать фольклорные образцы, считая подобные попытки «имитацией, подделкой». «Поэт, разумеется, — утверждал он, — вправе использовать фольклор, но делать он это должен творчески, то есть таким образом, чтобы создать нечто принципиально новое, свое»<sup>583</sup>. Опираясь на опыт фольклора, он создавал образы, рожденные своим временем, с его героикой и его приметами — такова Катюша, берегущая письма от своего любимого, и ее избранник — «боец на дальнем пограничье», чей образ овеян романтикой тех лет, связанной с событиями на Дальнем Востоке. Тот же образ, напомним, не раз возникал в те годы в стихотворениях-песнях М.Исаковского: и в «Любушке» (песне — предшественнице «Катюши»), где «он стоит с товарищем в дозоре / Над Амуром — быстрою рекой», и в «В родном краю» — «Летчик с Дальнего Востока, / Пограничник боевой».

И дело, конечно, не только в реалиях времени. Стоит вспомнить, что в те же годы, когда создавались «Любушка» и «Катюша», М. Исаковский работал над текстами старых народных песен — занимался их обработкой, писал на их основе стихи (позднее все это было собрано в цикл «Из песен прошлого»). Были среди них и такие, как горькая «Песня о солдатской жизни», и отчаянные рекрутские частушки («Рекрутчина»). Во многом был прав А. Макаров (автор одной из лучших работ о творчестве М. Исаковского), заметивший, что «трудно придумать что-нибудь более противоположное “Любушке” или “Катюше”, чем эти старые песни», что «обращение к старым песням было для самого Исаковского своего рода эмоциональным возбудителем, помогающим с большей эмоциональной заразительностью выразить иное, противоположное настроение и отношение к солдатской доле»<sup>584</sup>. Действительно, бросается в глаза резкий контраст между тем романтическим ореолом, которым овеяны в стихотворениях М.Исаковского 1930-х годов образы защитников Родины и вообще тема воинской службы, — и нотой горечи и безнадежности, отчетливо звучащей в старых песнях. Образ девушки возникает и здесь, она отвечает зовущим ее за собою солдатам — слова ее прямо противостоят всему, что мы слышим и в “Катюше”, и в “Любушке”, и в других песнях М.Исаковского: «Жизнь солдатская — / Всем известная: / Не житье у вас, / А неволюшка; / Не жилье у вас, — / Чисто полюшко. / За окно течет / Не вино, не мед, — / Это ваша мать / Горьки слезы льет. / Дорогах камней / Нет ни горсточки, / А рассыпаны / Ваши косточки» («Песня о солдатской жизни», 1935). Та же тоска слышится и в частушках, соединенных в «Рекрутчине» (1935): «Нас никто не пожалеет — / У солдат защиты нет. / Для чего ж ты, мать родная, — / Родила меня на свет?». Значит, современность песен М.Исаковского конца 1930-х годов, таких, как «Катюша», «Любушка» и т.п., обращенных к теме «девушки и бойца», воплощена не только в возникающих там конкретных приметах времени, но, в первую очередь, в настроении, живущем в этих песнях — в присущей тому времени романтизации ратного труда.

Но все же и здесь, в «Рекрутчине», сквозь отчаяние и напускную лихость пробивается не убиваемая, видимо, ничем нота любви и веры в любимую:

Сероглазая зазноба,  
Прощевай — не позабудь!  
В артиллерию солдатику  
Пришли чего-нибудь.

Слова этой частушки — если миновать рекрутскую браваду вполне перекликаются со

---

<sup>583</sup> Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 51—52.

<sup>584</sup> Макаров А. Воспитание чувств. С. 92-93.



строками из письма бойца-пограничника своей Любушке: «Ничего особого не пишет, / Только пишет “Люба, подожди » («Любушка». 1935). Стало быть, не только противостояние старых и новых представлений о мире видел автор «Катюши», обращаясь от своих песен к песням прошлого, но и связующую времена неизменность духовных основ жизни — прежде всего, силу любви.

И, наверно, главная разгадка и «Катюши», и других песен М.Исаковского — в том, о чем точно сказал когда-то критик: «Дело не в знании Исаковским песенных приемов, а в знании им песенной души народа. Не только поэтические приемы, но и самый дух народных мелодий, в которых так причудливо переплелись “то разгулье удалое, то сердечная тоска”, пронизывает его творчество»<sup>585</sup>. Отсюда — и естественная мелодичность поэтической фразы в его песнях, и тонкое, неясное соединение грусти и светлой надежды и в «Катюше», и в «Любушке» (то самое целомудрие, затаенность в выражении чувств, что так свойственны национальному характеру), и абсолютный слух не только на единственно верное слово, на ритм, но и на сам тон выпеваемого. Так было в знаменитом «Провожанье» («Дайте в руки мне гармонь...»), где в притворно сдержанной мелодии «страдания» переплелись и «милая лихость» (А.Макаров), и нежность, и улыбка; так было и в «И кто его знает...», где в естественном движении современной разговорной поэтической речи слышатся коленца частушки.

\* \* \*

Предчувствие тревоги, жившее в стихах М.Исаковского в конце 1930-х, не обмануло поэта. В начале 1941 года, в последние месяцы мирного времени поэт пишет стихотворение «Я вырос в захолустной стороне...», где нет еще ни слова о войне (стихотворение опубликовано в 11-м номере «Огонька»), Но острое чувство приближающейся беды живет здесь, заставляя поэта с особенной силой, с особенно щемящим чувством осознавать цену пройденного пути: «Я вырос в захолустной стороне. Где мужики невесело шутили, / Что ехало к ним счастье на коне, / Да богачи его перехватили. / ... / Я думаю о прожитых годах, / О юности глухой и непогожей. / И все, что нынче держим мы в руках, / Мне с каждым днем становится дороже».

Началась война, и содержание, тональность произведений автора «Катюши» резко меняются. Об этом говорят сами их названия: «В огне заводы...», «Отцовский дом разграблен и разрушен», «Мстители», «Одна дорога есть у нас», «Слово гнева». Мотивы их постоянно, в разных вариантах, повторяются — поэт пишет, прежде всего о горе, обрушившемся на страну: «Мой сын родной! Прильни к земле скорей, / Услышь / Слезами залитое слово. / Мой сын родной! У матери твоей / Теперь — ни хлеба, ни земли, ни кровя» («Наказ сыну»). Эти, обращенные к бойцу, слова матери, чей образ сливается с образом родной земли, повторяются во многих стихотворениях, звуча и в рассказе старого крестьянина («Старик»), и в горьких строках девичьей «песни о фашистской неволе» («Не у нас ли, подруженьки...»), и в письме сына отцу-солдату («Письмо по радио»), и в повествовании о тяжелой беженской доле («Мы шли...»), и в прощальной записке жениху от «девушки-смолянки», которую «берут в неволю в чужедальний край» («Прощальная»). В большом ряду таких стихотворений, создаваемых на протяжении всех военных лет, в полной мере сказался свойственный М.Исаковскому редкий дар перевоплощения, позволяющий ему с одинаковой достоверностью говорить от имени и солдата, и старика-крестьянина, и матери, и юной девушки. Слово поэта, говорящее о том, чем жила тогда вся страна, всегда имело, таким образом, конкретный адресат. И всегда мысль о переживаемой народом трагедии была соединена в произведениях М.Исаковского с призывом к отмщению:

---

<sup>585</sup> Там же. С. 89.

Услышь, мой сын, и первым будь в бою, —  
Круши, карай неистовую силу! —  
За всех за нас, за родину свою,  
За эту безответную могилу.

Уничтожай поганое зверье,  
Пали огнем, дави его машиной! —  
И в том благословение мое,  
Которое навеки нерушимо.

(«Наказ сыну»)

О том же писали в те годы многие поэты и прозаики; в стихотворениях М.Исаковского мысль об отмщении обычно становится трагическим продолжением главной для него и в предвоенные годы темы любви, оказываясь оборотной стороной любви, растоптанной захватчиками: «Все, что цвело, затоптано, завяло, / И я сама себя не узнаю. / Забудь и ты, что так любил, бывало, / Но отомсти за молодость мою. / Услышь меня за темными лесами, / Убей врага, мучителя убей!..» («Прощальная»).

В отличие от многих своих братьев по литературному цеху М.Исаковский не мог уйти на фронт — с юных лет он страдал тяжелым заболеванием глаз. Первые военные годы поэт провел в эвакуации в Чистополе, остро переживая невозможность своего участия в боях с врагом: «Но мне в бою не встретиться с врагами, / В огне войны не мчаться напролом, — / Сиди, терпи, как в поле на кургане / Степной орел с простреленным крылом». И все же чувство причастности к тому, что происходило на переднем крае, жило в нем: «Пусть будет так. Но все же сердце бьется, / И это сердце — без остатка — там». Не случайно многие критики, писавшие о творчестве М.Исаковского в годы войны, определяли его одинаково — как поэзию, «принятую на вооружение»<sup>586</sup> сам поэт видел свою задачу в том, чтобы поднять свое слово, «как знамя» в схватке с врагом, — «Чтоб от него кругом земля пылала, / Чтобы врагу оно закрыло путь, / Чтоб силой и отвагой небывалой / Оно бойцам переполняло грудь» («Отцовский дом разрушен и разграблен...»)

Отсюда — и многозначительные перемены в самом строе поэзии М.Исаковского. Одной из значительных и очевидных тенденций ее развития в годы войны становится движение к гражданственному пафосу, к ораторскому стиху с присущими ему приметам: высокой лексикой и стилистикой, к торжественной интонации поэтической речи<sup>587</sup>. И хотя в главных своих чертах поэзия М.Исаковского остается все той же, сохраняя приверженность традиционному стиху, фольклорным мотивам и приемам, простоте разговорной поэтической речи — вместе с тем, поэт теперь обращается и к архаической лексике: «брань», «кара», «ринул», «повелеть» и т.д.; в его словаре появляются устойчивые обороты, идущие от давних традиций поэтической риторики «пламя мести», «чаша смерти». Не ограничиваясь лексическим уровнем, черты обновления затрагивают и синтаксис поэтической фразы, и саму ее тональность. Стих становится энергичным, наступательным, функция анафоры, часто — как и прежде — пронизывающей стихотворения М.Исаковского, становятся теперь сложнее: она не только скрепляет, «сшивает» поэтическую конструкцию, но оказывается и стилевым элементом, усиливающим ораторскую, трибунную окрашенность поэтической

---

<sup>586</sup> См. Макаров А. Воспитание чувств. С. 95; Тарасенков А.К. Статьи о литературе. М., 1958. С. 106.

<sup>587</sup> См. Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. 1975. С. 101-102.

речи:

Так что же, друзья и подруги, —  
Пусть будет работа дружна!  
Пусть ваши проворные руки  
Похвалит родная страна;

.....

Пусть ночи встанут гробовые  
Над тем, кто нацелился в нас,  
Пусть наши часы боевые  
Пробьют его смертный час!

(«Припомним, друзья и подруги...»)

Меняется и сам характер образности поэзии М.Исаковского. Если раньше поэт избегал тропов, предпочитая простую, близкую к разговорной, поэтическую речь, — то теперь в его стихотворениях появляются непривычные для Исаковского образы. Эту черту обновления точно подметил А.Абрамов в своей известной книге о поэзии военных лет, приводя строки из стихотворения М.Исаковского «Мстители»: «Мы ... в *стальную книгу гнева* / Огнем вписали вражьих часовых», «...древо нашей мести / Над вражеской бушует головой»<sup>588</sup>. И действительно, подобные метафоры, чуждые, казалось бы, самому строю поэзии М.Исаковского, появляются во многих его стихотворениях военных лет: здесь и «ветер железного мщенья», и «партизанские вьюги», что «над разбойной гудят головой», и «огненный дождь», и «железная бури». Быть может, часто это было в ущерб самой поэзии Исаковского, нарушало главное ее достоинство — естественность. Однако все это было не случайно и, видимо, неизбежно — оказавшись перед лицом страшной трагедии народа, поэт в поисках большей — боевой — действенности слова начинает обращаться и к таким «сильным» средствам, как усложненная метафорика, часто идущая из давней поэтической традиции.

Образность в поэзии М. Исаковского и прежде, в предвоенные годы, была неизменно обращена к миру природы, к родной земле, — теперь же и здесь, в образах природы, так же, как и в людских сердцах, поселилось горе: «Здесь даже сосны с горя поседели, / Здесь даже камни плачут у дорог» («Мстители»), «В небе птицы мечутся в испуге, — / Негде им укрыться от беды, / И свои обугленные руки / Простирают над землей сады» («Где мой дом?...») Сама земля, казалось бы, становится в один строй с ее защитниками, обрушивая свой гнев на врага. На таких образах построено, скажем, все стихотворение «В огне заводы...» (1941), где поэт обращается к захватчикам: «Дотла сожжет вас ненависть народа, / Заледенит безжалостно зима. / ... / Уже давно смерётные рубахи / Ткачиха вьюга выткала для вас; / Уже отходную запел вам ветер / На тысячи различных голосов, / Уже мороз выходит на рассвете / Командовать парадом мертвецов...» Подобные образы возникают в те годы у М.Исаковского постоянно — в стихотворениях «Мы шли...», «Мстители», «Ой, туманы мои...», «Есть во Восточном районе...» и т.д.

За этими внутренними переменами открывается важный поворот творческого пути поэта. Если прежде поэзия М.Исаковского была обращена, прежде всего, к любви, добру и свету, — то теперь, в военные годы, в ней в полную силу звучит и слово ненависти. И это было не просто обращением к новой поэтической теме. Все было сложнее — возникали

---

<sup>588</sup> Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. С. 102.

новые духовные основания творчества, настолько непривычные в художественном мире поэта, что иной раз и критики отказывались замечать их появление. «Вероятно, не было на фронте ни одного подразделения, — писал А.Макаров, — где бы не присутствовало незримо, как неуязвимый боец, слово Исаковского. Только не словом жгучей и непреклонной мести, пожалуй, было оно, а словом любви. Жестокой и необходимой науке ненависти гораздо лучше Исаковского учили бойцов другие поэты. Стихи же Исаковского мобилизовали и побуждали работать на победу те чувства и душевные качества, которые, казалось бы, должны были умолкнуть в кровавой и беспощадной борьбе»<sup>589</sup>. Сам поэт, между тем, во многих своих стихотворениях военных лет (особенно в первые два тяжелейших года) явно стремился к тому, чтобы его слово несло в себе именно науку ненависти, в поэзии его слово мести стоит теперь рядом со словом любви. Вот стихотворение «Одна дорога есть у нас» (уже название его, взятое из завершающих строк стихотворения, звучит, как суровый императив) — здесь поэт говорит о невозможности жить, пока жив враг: «Пока он жив — мне места нет / У мирного огня», «Нам на одной планете жить / Нельзя с таким врагом!», и прямо призывает бойцов: «Пойдете бить, кромсать и жечь, / Рубить его сплеча! / Пусть тот, кто первым поднял меч, / Погибнет от меча!». Таких строк в военных стихах М.Исаковского немало. Ожесточенность поэтического слова была неизбежной — здесь М. Исаковский стоял в одном строю со многими другими поэтами, отвечая на вызов времени. Другое дело — и в этом смысле А.Макаров был прав,— что ненависть, которою дышали многие стихотворения М.Исаковского тех лет, была рождена любовью, всегда жившей в его поэзии и теперь растоптанной врагом. Об этом шла уже речь в связи со стихотворением «Прощальная». Более того, в стихотворениях поэта появляются теперь образы, в которых расправа над врагом предстает как утверждение жизни, света, добра — всего того, на чем строился художественный мир М.Исаковского раньше. Вот как пишет он о желанной для солдата дороге к далекому родному дому:

И когда злодея — днем иль ночью —  
Я, солдат, отправлю на погост, —  
Длинный путь становится короче.  
Может, сразу на десятки верст:  
Может там — лишь брошу я гранату —  
Оживает дерево в саду...

(«Где мой дом?..»)

Подобный образ — брошенная граната как животворящая сила — невероятный, казалось бы, в своей внутренней противоестественности, вполне закономерно появляется теперь в поэзии М. Исаковского, воплощая главное, чем она жила в годы войны.

Здесь, однако, нужна важная оговорка. Да, поэзия, несущая в себе «науку ненависти», стала в то время одним из неизменных слагаемых творчества М.Исаковского, и сам поэт, несомненно, придавал этому огромное значение, стремясь участвовать своим словом в борьбе с врагом. И все же А.Макаров, как бы не заметивший этого значительного пласта произведений М.Исаковского военных лет, был прав в одном: лучшее, что было создано тогда поэтом, рождалось на любви и несло в себе свет, любовь, верность добрым основаниям жизни. Конечно, речь здесь идет, прежде всего, о песнях. Необходимость обращения к этому жанру в годы тяжких испытаний, необходимость, в частности, народной песни объединяющей людей, ясно осознавалась поэтом. В 1942 г. он писал руководителю хора им.

---

<sup>589</sup> Макаров А. Воспитание чувств. С 94-95.

Пятницкого композитору В. Г. Захарову: «По-моему, сейчас, как никогда, должна звучать русская народная песня»<sup>590</sup>. В годы войны М.Исаковский создал целый ряд стихотворений, сразу ставших широко известными песнями, принятыми народом. В песенном его творчестве военных лет была своя «драматургия», отразившая душевное состояние людей (и самого поэта) на разных этапах пройденного народом тяжкого пути. Вот песня, написанная М.Исаковским в первые дни войны — «До свиданья, города и хаты...». Не случайно в первой своей публикации — в газете «Правда» 29 июня 1941 г. — она называлась «Походной песней», а в других изданиях — «Прощальной песней», «Комсомольской походной». Сама мелодия стиха (еще до участия композиторов<sup>591</sup>) своей суровой сосредоточенностью создавала образ народа, вставшего под ружье, выступившего в поход на защиту своей земли:

До свиданья, города и хаты,  
Нас дорога дальняя зовет.  
Молодые смелые ребята.  
На заре уходим мы в поход.

Именно этот образ, расширяющийся до масштабов символа — *страна, вышедшая в поход*, — был важен для поэта при создании его первого «военного» стихотворения-песни. Об этом говорит весь строй стихотворения, в котором — как и всегда у Исаковского — простота поэтических приемов соединяется с тонкостью и точностью их использования. Первая и последняя строки приведенной здесь первой строфы стихотворения, опоясывающие ее и составляющие ее главный смысл (и главный смысл всего стихотворения), повторены — теперь уже вместе, рядом — и в конце последней строфы, звуча завершающим аккордом-рефреном: «До свиданья, города и хаты, — / На заре уходим мы в поход». Что же касается чувства ненависти к врагу, — то здесь, в отличие от многих стихотворений, о которых шла уже речь, оно остается в подтексте, но прямо не воплощено в слове; здесь нет прямого призыва «бить, кромсать и жечь», но есть спокойная уверенность в неотвратимости победы над врагом: «Мы развеем вражеские тучи, / Разметим преграды на пути, / И врагу от смерти неминуемой, / От своей могилы не уйти». Конечно, это можно объяснять и тем, что песня была написана в первые дни войны, что еще не успел накопиться опыт ненависти. Есть и в этом своя правда — ведь в написанном спустя полгода стихотворении «Крутится, вертится шар голубой...» речь уже идет о горе, принесенном врагом на нашу землю, в каждый дом. Стихотворение это, в котором звучат и мелодия, и припев старой песни (вновь ставшей в конце 1930-х популярной благодаря кинотрилогии о Максиме, где она использовалась), рассказывает о чувствах молодого солдата, вернувшегося с фронта «на побывку домой» и увидевшего свою деревню сожженной, узнавшего от старой матери, что Настю, его невесту, фашисты «с собой увели». И возникают неизбежные строки: «Дума за думой идут чередой; / — Рано, как видно, пришел я домой; / Нет мне покоя в родной стороне, / Сердце мое полыхает в огне... /... / Эту смертельную муку врагу / Я ни забыть, ни простить не могу... / ... / Парень уходит — судьба решена, — / Дума одна и дорога одна...» Стихотворение это не встало в ряд широко известных песен М. Исаковского, но вошло в те годы в песенный обиход народа — его пели, пользуясь мелодией, известной по популярным фильмам; появлялись варианты этой песни, «ответы» на нее. Это, пожалуй,

---

<sup>590</sup> Исаковский Михаил. Письма о литературе. М., 1990. С. 18.

<sup>591</sup> Музыка на это стихотворение была написана композиторами М.Блантером, З.Дунаевским, И.Дунаевским, В.Захаровым. Наиболее популярной стала песня на музыку М.Блантера — См Исаковский М. Собр. соч. В 5-ти тт. Т. 2. С. 530.

одно из немногих стихотворений-песен, где развернуто говорится о том, как и почему рождается в душе солдата ненависть к врагу. И все же — прямого слова ненависти, ожесточенного слова-призыва, какие настойчиво повторяют во многих стихотворениях поэта военных лет, здесь нет. Она подразумевается, но открыто не названа. Зато рефреном звучат здесь слова старой песни, напоминая солдату о любви, о былом счастье, которое было растоптано захватчиками, но которое, быть может, еще можно спасти: «Дальше и дальше родные края .../ — Настенька, Настенька — песня моя! / Встретимся ль, нет ли мы снова с тобой? / “...Крутится, вертится шар голубой...”»

Конечно, ошибкой было бы считать, что чувство ненависти к захватчикам, мысли об отмщении — то, чем жили в те страшные годы люди и что жило, естественно, в душе поэта не проникли в песенное творчество М.Исаковского. Речь уже шла о стихотворении «Прощальная» (1942). Наверно, вполне закономерным было то, что это трагическое стихотворение — прощальное письмо любимому от девушки, которую враги угоняют в неволю — не будучи положенным на музыку композиторами, само вошло в народный песенный ряд: его, слегка переделывая по-своему, пели на фронтах, бойцы писали о нем благодарные письма поэту<sup>592</sup>. Видно, слишком многие сердца, изболевшиеся за судьбу своих любимых, затронуло это стихотворение, слишком много действительных трагедий ожило в его строках, чтобы слова его не стали песней:

Прости-прощай! Любимую веснянку  
Нам не певать в веселый месяц май.  
Споем теперь, как девушку-смолянку  
Берут а неволю в чужедальним край.

.....

Прости-прощай! Что может дать рабыне  
Чугунная немецкая земля?  
Наверно, на какой-нибудь осине  
Уже готова для меня петля.

.....

Прощай, родной! Забудь про эти косы.  
Они мертвы. Им больше не расти.  
Забудь калину, на калине росы,  
Про все забудь. Но только отомсти!

М. Исаковским в своих воспоминаниях рассказывает о сохраненной для него А.Фадеевым газетной статье И.Сельвинского — корреспонденции с Северо-Кавказского фронта. Речь в ней шла о летчике-герое Дмитрие Глинке, о том, как за пять минут до боевого вылета он достает вырезанный из «Правды» текст «Прощальной» и читает его. «Некоторые строфы подчеркнуты, — пишет автор корреспонденции. — Чувствуется, что эти строки заделали в Глинке что-то очень большое, очень важное. <...> “Но только отомсти”. И Глинка мстит»<sup>593</sup>.

Но надо вспомнить (еще раз) и о другом. В этой песне, где слово мести не только звучит открыто, но настойчиво повторяется («Услышь меня за темными лесами, убей врага,

---

<sup>592</sup> См. Александров В. Михаил Исаковский. С. 117, 119.

<sup>593</sup> Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. С. 372.

мучителя убей!..), не случайно повторяются и другие образы — воспоминания о «любимой веснянке», которую певали вместе, о «шелковистых косах», о росах на калине. Ненависть и месть становятся оборотной стороной того, к чему всегда была обращена поэзия Исаковского, — любви, но любви замученной, оскверненной.

Таких песен немного у М.Исаковского, — открытый призыв типа «убей врага!» звучит еще только в «Белорусской песне» (1943). Другие же песни, даже написанные в том же 1942 году, что и «Прощальная», звучат иначе — они обращены к самому светлому и дорогому, что есть в душе у тех, кто их поет; а ненависть к врагу живет в них подспудно — она как бы сама собой разумеется, но почти не выплескивается наружу. Так было в знаменитом «В прифронтовом лесу», где фигура врага вообще не возникает, где говорится опять о минувших светлых днях, о «чем-то дорогом», что было у каждого из поющих бойцов, о любви — и о том, что «дорога к ней ведет через войну». Враг здесь не назван, он существует объективно — как то, что разлучило бойцов с любимыми, с прежней мирной жизнью, и объединило их не только в воспоминаниях об оставленных подругах, но и в стремлении разрушить эту злую силу: «Так что ж, друзья, коль наш черед, — / Да будет сталь крепка! / Пусть наше сердце не замрет, / Не задрожит рука...». Прямой призыв поэта к солдатам звучит напоминанием не о враге, которого надо уничтожить (опять-таки, это остается «за кадром», это подразумевается), а о счастье, которое было разрушено и которое надо отвоевать; речь, стало быть, идет не о том, *против* чего, а о том, *ради* чего надо пройти путями войны:

Настал черед, пришла пора, —  
Идем, друзья, идем?  
За все, чем жили мы вчера.  
За все, что завтра ждем...

Так было и в «Огоньке», где все стихотворение-песня оказывается историей любви девушки и бойца — традиционный сюжет, живущий в поэзии М.Исаковского с 1930-х годов и обретающий теперь новую силу, становящийся своего рода продолжением поэтического рассказа о Любушке и Катюше. Все стихотворение озарено светом любви и надежды: «Все, что было загадано, В свой исполнится срок. — / Не погаснет без времени Золотой огонек». Упоминание же о враге возникает лишь однажды, в самом конце стихотворения, — он просто «точечно» обозначен здесь как полюс, противостоящий любви. И, как всегда у Исаковского, любовь к подруге неотделима здесь от любви к родной земле:

И врага ненавистного  
Крепче бьет паренек  
За Советскую родину,  
За родной огонек.

Пожалуй, несколько особняком здесь стоит песня «Ой, туманы мои...», где возникает развернутая картина столкновения с врагом: «Повстречали — огнем угощали, / Навсегда уложили в лесу / За великие наши печали, / За горячую нашу слезу». Здесь не только возникают образы «незваных гостей» — здесь воспевается сила народного мщения: «С той поры да по всей по округе / Потеряли злодеи покой: / День и ночь партизанские вьюги / Над разбойной гудят головой». Однако обрамлена эта картина строками, в которых открываются просторы родной земли, в которых слышатся дыхание родины и невысказанная любовь к ней:

Ой, туманы мои, растуманы,  
Ой, родные леса и луга!..

Слова эти не случайно повторяются (с незначительными изменениями) в первой и последней строфах, задавая тон всему стихотворению. Речь здесь, как и в других песнях Исаковского, идет о главном — о том, ради чего отправляются партизаны «в поход на врага». Любовь к Родине присутствует здесь в своей абсолютной естественности, она звучит и в словах первых и последних двух строк, и в традиционно песенном зачине, и в счастливо найденных в словесных кладовых народа «туманах» — «растуманах» (как *красавица* — *раскрасавица*), в переключке которых слышится тихое любование вечеряющим миром родной земли. И, главное, — в самой неспешной, полной тишины и простора, мелодии стиха, о которой так прекрасно написал в свое время А.Макаров: «Знакомый добрый голос родины слышится как в словах, так и в раздольной мелодии, которая сама рождается из протяжных, переакукивающихся гласных (оу, аы, он, ау, аы) первой строки, и, будь вы хоть в бескрайней пустыне, на вас повеет звуками родных лесов и перед глазами встанут медленно и плавно накатывающиеся на поля волны вечернего тумана»<sup>594</sup>. Даже здесь, в песне, рассказывающей о беспощадной партизанской войне, главной оказывается тема любви, почти не высказанной прямо, но растворенной в картине «родных лесов и лугов».

Песни, о которых шла здесь речь, создавались в 1941-1942 годах, и понятно, что в них с особенной остротой сказалось переживание той трагедии, которая обрушилась на народ, — и, как следствие, чувство ненависти к врагу, пришедшему на нашу землю. И, как видим, даже в это тяжелейшее время песни М.Исаковского были обращены, прежде всего, к лучшему в душе человека, напоминали о тех святых основаниях жизни, за которые надо идти в бой. То же открывалось и в созданных в эти годы стихотворениях, не ставших песнями (т. е. не положенных на музыку, но по самому своему строю и содержанию примыкавших к этому жанру. В стихотворении «Пели две Маруси...» (1941) говорится о двух подругах, поющих песню об улетающих по осени гусях, о том, как прощаются они с родиной («И кричали гуси, / В небе пропадая, / Что всего дороже / Сторона родная...») В дальнейших же строках песни двух подруг сливается с прощальной песней улетающих гусей, а сами они как бы растворяются в просторном и грустном осеннем мире:

И внезапно в небе  
Гуси прокричали  
О разлуке тяжкой,  
О своей печали.

Прокричали гуси  
Над лесной округой,  
Два пера на память  
Сбросили подругам.

И подруги стали,  
Головы закинув,  
Словно две осенних,  
Две лесных рябины.

---

<sup>594</sup> Макаров А. Воспитание чувств. С. 96.



И запели разом,  
Стаю провожая,  
Что всего дороже  
Сторона родная...

Ни слова не сказано здесь о только что грянувшей войне, — но как проникновенно звучат эти *как бы* простые строки, где любая деталь вырастает до символа, где все образы проникают друг в друга, сливаясь воедино и запечатлевая все то, что должен сохранить, сберечь в своей памяти человек, покидающий родной дом: девичью красу и верность, тишину осеннего мира, прощальный крик улетающих гусей. А все это вместе рождает образ «стороны родной», любовь к которой не декларируется, но чистой, щемящей нотой звучит здесь и в каждой подробности открывающегося мира, и в самой мелодии стиха, полной осенней тишины и грусти.

Эта неизменная — даже в годы жесточайших испытаний — склоненность поэзии к любви и свету, ко всему самому доброму и дорогому в душе человеческой, будучи драгоценным свойством песенного творчества М.Исаковского, объясняется, конечно, не только своеобразием его поэтического дара (хотя и об этом необходимо помнить), но и чистотой того источника, к которому он в данном случае припадал. Одна из коренных черт таланта — да; но и сам жанр песни, обращенной к вековым традициям народного творчества, диктовал здесь свои законы. Ведь мы не вспомним ни одной народной песни, замешанной на ненависти или злобе; все они рождены любовью. Часто слышатся в них ноты горечи и страдания — но и они идут от светлого начала, в них живет тоска по утраченному счастью. В том и сказалась подлинность песенного творчества М.Исаковского, что он, обращаясь к многовековой традиции народного творчества, органично воспринял и выразил в слове не только формы и образы, идущие от этой традиции, но и духовные основания, на которых рождалась и которые несет в себе русская народная песня.

Война продолжалась, приближая победу, и песни Исаковского стали иными. В них в полную силу зазвучали радостные ноты; грусть и суровость, звучавшие прежде в «военных» песнях поэта, отошли в прошлое. Из песен, созданных в последние два года войны, только две — «Песня про “катюшу”» и «Где ж вы, где ж вы, очи карие...» — отдали дань военным сюжетам. Но и здесь все определяло радостное чувство приближающейся победы. Первая из этих песен стала как бы послесловием к знаменитой «Катюше», многочисленные переделки которой — о чем рассказывал сам поэт — распевались на всех фронтах, а героиня песни изображалась в них не только верной подругой ушедшего бойца, но и отважной партизанкой («С автоматом девушка простая»), и медсестрой («Раны Катя крепко перевяжет, / На руках из боя унесет»). «Песня про “катюшу”» стала несколько иным продолжением военного пути «Катюши». «...В канун Нового, 1944 года ко мне в Москву приехали посланцы генерала А.И.Нестеренко, командовавшего крупной гвардейской воинской частью вооруженной “катышами”, — вспоминал М.Исаковский. — А.И. Нестеренко просил меня, поскольку новое оружие Красной Армии названо по имени моей песни “Катюша”, то, мол, хорошо было бы, если бы я написал новую песню уже о другой “Катюше”. Я выполнил просьбу генерала»<sup>595</sup>. Песня, посвященная грозному оружию, с начала и до конца написана в духе солдатской шутки, она полна юмора, столь присущего таланту поэта:

Подчистую немцев косит.  
Подчистую, гадов, бьет, —

---

<sup>595</sup> Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 90-91.

И фамилии не спросит,  
И поплакать не дает.

В другой же песне 1944 года — «Где ж вы, где ж вы, очи карие...» — военная тема оборачивается радостью побед («Впереди — страна Болгария, / Позади — река Дунай») и чувством верности родной земле. Слышится здесь и перекличка с первой «военной» песней М.Исаковского: если тогда, в песне 1941 года, звучали голоса «смелых ребят», уходящих на заре в поход, а сам стих был сдержанно суров, — то теперь, спустя три года, в радостно летящей мелодии стиха слышны голоса бойцов, сумевших защитить свою землю:

Много верст в походах пройдено  
По земле и по воде,  
Но советской нашей родины  
Не забыли мы нигде.

И опять, как и всегда у М. Исаковского, любовь к Родине не декларирована, не обобщена, она обращена к вполне конкретным адресам, дорогим сердцу каждого конкретного солдата: «И под звездами балканскими / Вспоминаем неспроста / Ярославские, рязанские / Да смоленские места». И, как и всегда, образ Родины неотделим от образа любимой «Вспоминаем очи карие, / Тихий говор, звонкий смех... / Хороша страна Болгария, / А Россия лучше всех».

Военные дороги песенной поэзии М. Исаковского завершаются, однако, на иной, трагической ноте. В 1945 году он пишет стихотворение «Враги сожгли родную хату...», сразу ставшее знаменитым и вызвавшее противоречивые отклики критиков. В стихотворении этом, ставшем песней (музыку к нему написал композитор М.Блантер), говорилось о горе солдата, вернувшегося с войны домой и узнавшего о гибели семьи, нашедшего вместо дома — пепелище:

Враги сожгли родную хату,  
Сгубили всю его семью.  
Куда ж теперь идти солдату,  
Кому нести печаль свою?

Стихотворение это, поддержанное А.Твардовским, было принято в штыки целым рядом критиков. На него обрушился С.Трегуб в «Комсомольской правде»; А.Бочаров писал о нем: «...Несбывшиеся надежды воина-победителя искажают образ советского человека, замыкающегося в мирок личных утрат и переживаний»<sup>596</sup>. Даже позднее, в статье 1954 года, А.Тарасенков сокрушенно утверждал: «И все же эта песня М.Исаковского, в отличие от большинства его произведений, во многом спорна по своему идейно-художественному решению. Опираясь на свое подлинное знание народной души, поэт мог бы указать герою путь в будущее, путь к труду, творчеству, созиданию. К сожалению, в данном случае М.Исаковский не сумел связать личную судьбу своего героя с судьбой народа. Правдиво изобразив частный случай, поэт не создал типический образ. Пессимистическая тональность

---

<sup>596</sup> Бочаров А. Лекции по истории русской советской литературы. В.3. М. 1953. С. 29.

песни “Враги сожгли родную хату” пришла в известное противоречие с направлением творческого развития М.Исаковского в целом». И великодушно замечал при этом: «Эта творческая ошибка М.Исаковского единична и не характерна для его поэтической работы»<sup>597</sup>.

Жизнь давно поставила все на свои места, песня М.Исаковского была принята народом, не читавшим критиков, — стала подлинно народной песней. Стоит в связи с этим задуматься о том, что многие стихотворения М.Исаковского так прочно вошли в народный песенный обиход не только благодаря органичности таланта автора, но и потому, что в этих стихотворениях-песнях живет правда — правда историческая, жизненная, правда характеров. Для самого поэта обращение к трагической теме, поднятой в песне 1945 года, было решением давно продуманным, в горе солдата, в его разрушенных надеждах он видел не «частный случай», а тяжелейшую цену победы. Еще в 1942 г., словно предвидя будущие упреки, он писал об этом в одном из своих писем: «Война – дело сложное. В ней есть все: и радость победы, и печаль о погибших, и много всяческих других вещей. И я совершенно уверен в том, что когда война окончится полным разгромом Гитлера, то наша страна будет петь не только песни победы, но она будет также в песнях оплакивать тех, кто отдал свою жизнь за Родину и пр. Так что и такие песни нужны»<sup>598</sup>. Тема возвращения с фронта не раз возникала в «военной» поэзии М.Исаковского. За год до победы, 22 июня 1944 г. им было написано стихотворение «Возвращение», хорошо известное фронтовикам; в нем воин рассказывает о своей мечте — о радостном возвращении домой, о счастье встречи с родными. Тогда поэт считал нужным писать именно о таком возвращении – чтобы вдохнуть в бойца силы для последней схватки с врагом: «И бьюсь я бесстрашно с врагами — / С фашистскою злобной ордой, / Чтоб мне не с пустыми руками / В тот день возвратиться домой». Теперь же, когда победа стала реальностью, поэт пишет и о другом возвращении, ставшем горестным уделом многих солдат, одолевших врага и выживших на войне — о возвращении к разоренному дому и к могиле жены. Не «частный случай» и не «мирок личных утрат» открывается в стихотворении-песне «Враги сожгли родную хату...» — здесь, при всем лиризме и непосредственности переживания, возникает подлинно эпический образ воина, заплатившего самую страшную цену за спасение родной земли. Фигура воина – «слуги народа», отмеченная вполне узнаваемыми чертами времени, обретает здесь символический смысл, становится вровень с былинными образами. Не случайно в рассказе о горе солдата возникают и образы, соединяющие его с вековой традицией, возвышающие его трагедию до масштабов народной истории:

Пошел солдат в глубоком горе  
На перекресток двух дорог,  
Нашел солдат в широком поле  
Травой заросший бугорок.

Ведь это тот самый «перекресток двух дорог», на который выходили былинны богатыри, решая свою судьбу: или голову сложить, или коня потерять, или счастливо быть. Это та самая, идущая из древнейших времен, отмеченная устной поэзией народа, сакральная точка, где властвует высшая сила, где соединяются два мира: этот мир и мир иной, где собраны начала и концы человеческих путей (из тех времен идет недоброе пожелание: «иди

---

<sup>597</sup> Тарасенков А. Статьи о литературе (в двух томах). Т. 2. М., 1958. С. 108-109.

<sup>598</sup> Исаковский М. Письмо В.Г. Захарову от 15 июля 1942 г. // Исаковский Михаил. Письма о литературе. С. 20.

на все четыре стороны»). В более поздней, христианской традиции, это место роковое, отмеченное злой силой, место, где хоронят найденные трупы, где ставят кресты, часовенки для защиты от нечистого<sup>599</sup>. Солдат, пришедший в поисках могилы жены на это перекрестье — к истоку своего славного и страшного пути — оказывается не просто «в широком поле», но в огромном поле народной истории. Не случайно во многих откликах на стихотворение Исаковского (в частности, у А.Твардовского) звучало слово «тризна» — глубина исторического времени, соединенность с многовековой традицией, открывающаяся за сценой поминания, не могли не ощущаться. Отсюда и «вино с печалью пополам», которое пьет солдат «за упокой», и «трава могильная», и «камень гробовой» – образы-знаки скорби и вечности

Было в этой песне и другое — истинность описываемого подтверждалась и полной достоверностью поэтической речи, ее смысла и звучания. С особенной силой проявился здесь дар поэта находить единственно верное слово, его абсолютный слух на любую фальшь в песенной строке. Слова тяжело падают, словно придавленные горем и невероятной усталостью:

Вздохнул солдат, ремень поправил,  
Раскрыл мешок походный свой,  
Бутылку горькую поставил  
На серый камень гробовой:

«Не осуждай меня. Прасковья,  
Что я пришел к тебе такой:  
Хотел я выпить и здоровье,  
А должен пить за упокой.

Сойдутся вновь друзья, подружки,  
Но не сойтись вовеки нам...»  
И пил солдат из медной кружки  
Вино с печалью пополам.

Поэтическая речь в стихотворении предельно проста – это речь солдата, крестьянина. Лишь дважды поэт прибегает к тропам и делает это предельно бережно, обнаруживая тонкое мастерство в создании абсолютно органичного образа, не нарушающего общий строй стиха и несущего в себе большой и важный смысл. Первый из этих образов создается самыми минимальными средствами, одним касанием: обычное выражение «бутылка горькой» заменяется на «бутылку горькую» — образ становится объемным, прилагательное обретает второе свое значение, донося всю горечь и боль, лежащие на душе у солдата. А дальше этот образ как бы разворачивается, получает дальнейшее свое развитие, передавая весь трагизм поминального обряда, соединяя происходящее с древним ритуалом тризны: «И пил — солдат из медной кружки / Вино с печалью пополам». (Подобный образ не впервые возникает в поэзии М.Исаковского; в заключительных строках стихотворения 1942 года «Прощальная» звучит нечто очень близкое: «Письмо тебе писала я слезами, / Печалью запечатала своей...»)

Идет к концу песня, и последние доносящиеся до нас слова хмелеющего солдата опять напоминают слова богатыря из народной сказки: «Я шел к тебе четыре года, / Я три державы

---

<sup>599</sup> См. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1955. Т. 3. С. 61; Плотникова А.А. Перекресток // Славянская мифология. М., 1995. С. 302-303. См. также: Седакова И.А. Судьба сакральных слов в славянских языках // Славянское языкознание. XIII Международный съезд славистов. Доклады российской делегации. М., 2003. С. 540-541.

покорил...». А дальше звучат удивительные строки, соединяющие образ героя песни, ставшего символом солдата всех времен и войн, с конкретным временем, с памятью о только что законченной войне:

Хмелел солдат, слез катилась,  
Слеза несбывшихся надежд,  
И на груди его светилась  
Медаль за город Будапешт.

И дело, конечно, не только в напоминании конкретной истории, о войне – память о ней живет во всем стихотворении, с первой его строки. В гениально найденной последней фразе стихотворения, звучащей отчетливым контрастом на фоне горькой сцены тризны, как раз и заключен ответ на вопрос о связи этой «личной судьбы» с судьбой народной: медаль, светящаяся (не случайное слово!) на груди плачущего солдата, возникает здесь как маленький отсвет великой победы, напоминая о том, *что* было добыто такой страшной ценой.

Стихотворение это по силе трагизма, лирической проникновенности, по небывалой масштабности образа-символа, наконец, по обнаженности исторической правды стало одним из лучших произведений в нашей литературе о войне: в поэзии оно стоит рядом с «Василием Теркиным» А. Твардовского, в прозе – с «Судьбой человека» М.Шолохова. Если оценивать это стихотворение в пределах отечественной литературы, то не будет преувеличением сказать, что «Враги сожгли родную хату...» – один из высочайших шедевров русской патриотической лирики.

\* \* \*

Уже в 1944 году поэтом были созданы «Лучше нету того цвету...» и «Девичья песня» («Не тревожь ты себя, не тревожь...»), песни о любви, не связанные (или почти не связанные) с военными сюжетами. Отсюда, можно сказать, начинается новый поворот песенной поэзии М.Исаковского — поворот к мирной тематике, к воспеванию светлых начал жизни; поворот, приведший поэта в 1945 году — последнем году войны и первом послевоенном — к созданию таких песен, как «Услышь меня, хорошая...» и «Снова замерло все до рассвета...» С новой силой зазвучал лирический голос поэзии М.Исаковского, раньше многих других поэтов напомнившей людям о радости мирной жизни, о счастье, о любви. К этому, как мы видели, были предпосылки и в песенном творчестве, и в стихотворениях («Возвращение», «Ласточка» и др.), но подлинным переломом в этом отношении стала песня «Лучше нету того цвету...» После нескольких лет сурового военного пути поэзии, «мобилизованной», как писали критики, на борьбу с врагом — вдруг подлинный взрыв радостных чувств, ликование сердец и самой природы (как и всегда у Исаковского, природа здесь живет теми же чувствами, что и герои песни):

Как увижу, как услышу –  
Все во мне заговорит,  
Вся душа моя пылает,  
Вся душа моя горит.

.....

А кругом сады белеют,

## А в садах бушует май...

Интересна история этой песни, о которой рассказал сам автор в своих воспоминаниях<sup>600</sup>. Сначала возникла первая строфа, в которой почти точно воспроизведена памятная поэту с юношеских лет частушка: «Лучше нету того цвету, / Когда яблоня цветет. / Лучше нету того время, / Когда милый мой придет». Эту частушку (исправлено было лишь не слишком грамотное «того время» и «той минуты») М.Исаковский решил использовать как стихотворную подпись к одной из «мирных открыток», которые собиралось выпустить в 1944 г издательство «Искусство»; на открытке была изображена красивая, радостно улыбающаяся девушка, стоящая в яблоневом саду и как будто кого-то ждущая. Однако открытка не вышла, и поэт решил выразить в слове то, что было заключено в ней и в предназначенных для нее строках. Отсюда, от первой строфы, от частушки, стало рождаться все стихотворение, что определило художественный его строй. «И поскольку песня моя начиналась такой великолепной лирической частушкой, — вспоминал поэт, — надо было сделать так, чтобы и весь остальной текст был в стиле этой частушки, в полном соответствии с ней. Я полагаю, что мне удалось достичь этого. Получилась лирическая песня, как бы написанная сразу, единым дыханием, хотя “составлять” ее мне пришлось, в сущности говоря, из двух разных элементов, то есть из своих собственных слов и из слов народной частушки. При этом “составить” следовало так, чтобы песня была вполне самостоятельным в художественном отношении произведением и ни в коей мере не походила на имитацию народной песни, на подделку под нее»<sup>601</sup>. Действительно, в полной мере проявились здесь мастерство и лирический дар М.Исаковского. Ведь и в предпоследней строфе стихотворения («А кругом сады белеют, / А в садах бушует май, / И такой на небе месяц — / Хоть иголки подбери») использованы строки другой частушки: «Светит месяц, светит ясный, — / Хоть иголки подбери / У меня любовь такая, / Хоть ложись и помирай». Однако поэт не просто создавал весь остальной текст в стиле той или другой частушки, не просто «составляя» его из двух слагаемых, о которых говорит в воспоминаниях, но органично соединил, сплавил в движении стиха элементы народного творчества и свое логическое слово. В результате и сами частушки — преобразившиеся, зазвучавшие иначе, — и слово поэта слились в единую песню, в лирический гимн любви. Слово «единая» здесь не случайно: как и прежде — в «Катюше», во многих других песнях Исаковского — созданная в стихотворении-песне лирическая картина абсолютно целостна, насквозь пронизана, скреплена анафорами («*Лучше нету* того цвету...», «*Лучше нету* той минуты...», «*Вся душа* моя пылает...», «*Вся душа* моя горит...»), однородными фразами («Как увижу, как услышу...»), повторами, «сшивающими» разные строфы («...И куда — не знаем сами, / Словно пьяные, *бредем* . / Мы *бредем* по тем дорожкам...»), синтаксическими параллелизмами («А кругом сады белеют, / А в садах бушует май...»), параллелизмами смысловыми (цветущая яблоня и расцвет любви). Соединение с народно-песенной традицией происходит здесь чаще всего именно на уровне поэтического синтаксиса, семантики образов в их взаимодействии — т.е. на глубинном уровне, определяющем кровную связь с традицией. Лексика же в меньшей степени, чем в 1930-е годы, тяготеет к фольклорным формам, здесь — и не только в этом стихотворении — уже реже встретишь «травушку», «головушку», «ясного сокола» и «золотые планки». Перед нами, в основном, чистая разговорная речь, расцвеченная устойчивыми сочетаниями типа «душа ... горит», «руки жаркие», мимолетными нотками просторечия («глянем»), порою — словами, напоминающими о стилистике городского романса («незабвенные слова»), — словом, все то, что входит в словарь современной (для

<sup>600</sup> См. Исаковский М. История двух песен // Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 91-94.

<sup>601</sup> Исаковский М. Там же. С. 92.

1940-х годов) русской массовой песни.

И опять перед нами загадка неиссякаемой молодости лирического голоса поэта, его удивительного дара — оставаясь самим собой, внутренне преображаться, говорить от имени самых разных героев, здесь же — абсолютно достоверно передать в слове движения души юной влюбленной девушки. Именно этот дар поэта имел в виду критик, заметивший, что стихи Исаковского — «это лирика человеческого сердца, в которой много женственного»<sup>602</sup>. В полной мере открывается здесь лирическая сила и глубина поэтического слова Исаковского, который, выстраивая песню как маленькую балладу о любви, умеет услышать в каждой подробности открывающегося мира отзвук тончайшим оттенкам чувств героев. Все стихотворение — это и лирическая исповедь, и сцена свидания двух влюбленных: они встречаются у цветущей яблони, сплетают жаркие руки, идут, сами не зная, куда, среди белеющих садов. И вот, когда сцена близится к завершению, издали доносятся звуки гармони: «За рекой гармонь играет — / То залется, то замрет...», — и в этой то взлетающей, то замирающей мелодии слышится неровное биение двух сердец.

Будто продолжая эту повесть о любви, те же вздохи одинокой гармони звучат в стихотворении 1945 года «Словно замерло все до рассвета...», становясь уже главным содержанием лирического сюжета. Лирическая сила простых строк этого стихотворения, сразу ставшего одной из любимых народом песен, заключена, прежде всего, в мелодии самого стиха, движение и повторы которого то звучат, как переборы гармони, то доносят до нас томление и поиски молодого гармониста:

То пойдет на поля, за ворота,  
То обратно вернется опять,  
Словно ищет в потемках кого-то  
И не может никак отыскать.

Именно в мелодии стиха, то задумчивой, полной ночной тишины, то набирающей силу, как развернутая гармонь, слышится то, что всегда было свойственно русской душе и всегда естественно жило в поэзии Исаковского — целомудренная невысказанность чувства. (Композитор мог только подтвердить, вынести наружу эту внутреннюю музыку стиха, что и сделал лучше других В. Мокроусов.). А рядом, в другом стихотворении, написанном в этом же году, поэтическое слово звучало уже открытым, пылким признанием в любви:

Услышь меня, хорошая,  
Услышь меня, красивая, —  
Заря моя вечерняя,  
Любовь неугасимая!

Тема любви, одна из главных тем песенной поэзии М. Исаковского, нашла свое прекрасное завершение в 1949 году, в двух стихотворениях песнях, написанных для фильма «Кубанские казаки»: «Каким ты был, таким остался...» и «Ой, цветет калина...». В первом из них завершается и прошедший через все творчество поэта, от «Любушки» и «Катюши» — к «Огоньку» и теперь к «Каким ты был...», сюжетный мотив «девушки и бойца»: героиня песни, пронесшая свою любовь через все годы, через войну, остается верна ей и сегодня. Характер героинь этих песен все тот же — верность в любви и ее невысказанность. Было это и

---

<sup>602</sup> Макаров А. Воспитание чувств. С. 100.

в «Каким ты был...» («Смотри – душа моя открыта, / Тебе открыта одному. / Но ты взглянуть не догадался...»), и в «Ой, цветет калина...» («Я хожу, не смея / Волю дать словам... / Милый мой, хороший, / Догадайся сам!») Все основные черты поэтики Исаковского сохраняются и здесь: соединение народной песенной и классической литературной традиций, дающее знать о себе на всех уровнях художественного строя стихотворений – в синтаксисе строки, в поэтическом словаре, в семантике образов, в мелодии стиха.

Годом раньше, в 1948 году, была написана и песня «Летят перелетные птицы...», увенчавшая другую важнейшую тему поэзии М.Исаковского – тему Родины.

\* \* \*

Лучшее, что было создано М.Исаковским и что навсегда останется в русской поэзии, в народном сознании — это его песни. Как раз 1930— 1940-е годы и стали временем его творческого взлета, расцвета его песенной поэзии. Было и другое — за полувековой путь в литературе поэтом было создано немало стихотворений, он много переводил, в 1960-1970-е годы появилась его книга воспоминаний «На Ельнинской земле». В поэтическом (не песенном) творчестве М.Исаковского бывали и поражения, и победы, — но никогда не было ухода от давно избранной творческой позиции, от верности реалистической традиции русской поэзии, от кровной связи с устным народным творчеством. В лучших своих стихотворениях 1930-1940-х годов поэт обращался к сюжетам, за которыми всегда, в конечном счете, открывалась единая тема его творчества — тема Родины. В 1945 г., почти одновременно с «Враги сожгли родную хату...», он пишет стихотворение «Русской женщине» — оду женщине <sup>603</sup>, вынесшей на своих плечах тяжесть войны. Стихотворение это замечательно, прежде всего, подлинностью слова и интонации — далеких от риторики, торжественности, традиционно присущих одическому стиху. Неотступная мысль о тяжелейшей судьбе русской женщины в годы войны и о ее подвиге как бы вдруг, на середине (потому и начинается стихотворение, и завершается многоточием) прорывается в стих — поэт как бы делится только частью своих раздумий:

...Да разве ж об этом расскажешь –  
В какие ты годы жила!  
Какая безмерная тяжесть  
На женские течи легла!..

.....  
Одни на один со слезами,  
С несжатыми в поле хлебами  
Ты встретила эту войну.  
И все — без конца и без счета –  
Печали, труды и заботы  
Пришлись на тебя на одну.

Поэтическая речь здесь абсолютно естественна, в ней могут звучать и чисто разговорные обороты: «За все ты бралась без страха, / И, как в поговорке какой, / Была ты и пряхой и ткахой, / Умела – иглой и пилой». А порою в ней звучит истинная патетика, дающая знать о себе и в высокой лексике, и в однородных конструкциях, подчеркивающих

---

<sup>603</sup> См.: Абрамов А. Лирика и эпос... С. 113.



взволнованность говорящего:

И воин, идущий на битву  
И встретить готовый ее,  
Как клятву шептал, как молитву,  
Далекое имя твое...

Обращаясь к современности (что очевидно не только по «сюжету», но и по стилистике, интонации поэтической речи), поэт соединял здесь себя и с давней традицией русской поэзии, которая всегда была важна для него. Не случайно в воспоминаниях М. Исаковского о создании этого стихотворения возникает имя Некрасова; говоря о стоявшем за обращением к этой теме желании воздать женщинам за их подвиг, поэт, добавляет: «“Женская тема” всегда была близка мне. Может быть, тут сказалось влияние любимого поэта Н. А. Некрасова: он писал о русских женщинах с особой любовью, особым вдохновением»<sup>604</sup>. Некрасовская интонация слышится в этом поэтическом поклоне русской женщине <sup>605</sup>.

А отсюда тропка тянется назад, в 1939 год, когда было написано посвященное памяти матери стихотворение «Спой мне, спой, Прокошина...», где поэт, вслушиваясь в звуки песни, что поет любимая им певица, как бы переносится в далекое детство:

Спой мне, спой, Прокошина,  
Что луга не скошены,  
Что луга не скошены,  
Стежки не исхожены.

Пусть опять вспомнется  
Все, что к сердцу тянется,  
Пусть опять почудится  
Все, что не забудется...

Интонация народной песни естественно соединяется здесь с движением классического стиха, пробуждая память об умершей матери: «И опять мне хочется / В дальние края. / В дальние, смоленские. / К матери родной. Будто не лежит она / В поле под сосной, / Будто выйдет, старая. Встретит у ворот / И со мною под вечер На поля пойдет». Образ матери неотделим в стихотворении М.Исаковского от образа Родины — от «ельников, березников», от крестьянского труда в поле, от звуков старой песни — и это содержание образов, возникающих в стихотворении, полностью совпадает с его художественным строем.

Родина же представляется поэту чаще всего в картинах близкой ему с детства смоленской земли. Об этом говорится и в «Спой мне, спой, Прокошина...», это же очевидно и в стихотворении 1945 года «Опять печалится над лугом...». Образ родных мест, неброская красота «края перелесков и полей» с их «тихими стежками полевыми», с «печалью пастушьего рожка», с облаками, плывущими друг за другом, «словно гуси», вполне узнаваемы — это тихая краса средней России. Но поэт обозначает географию своей Родины

---

<sup>604</sup> Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 148.

<sup>605</sup> О «стихах «Русской женщине», внешним строем своим как бы воскрешающих голос Некрасова», писал А.Твардовский — см. Твардовский А. Статьи и заметки о литературе. М., 1963. С. 56.

еще конкретнее — не случайно он, всегда такой чуткий к малейшему усложнению поэтической речи, роняет слово из местного диалекта, вспоминая своих родных и бывших друзей: «Одни ушли, свой дом покинув. — / И где они, и что нашли? / Другим селибу (могилу. — А Ч.) в три аршина / Неподалеку отвели...» Образ неяркой красоты родной смоленской стороны определяет все в стихотворении, сказываясь и на подчеркнутой простоте поэтической речи, и на том, какими скромными, если не бедными красками рисует поэт свою юность:

Прошла моя незолотая,  
Моя незвонкая прошла.  
И пусть она была такая, —  
Она такая мне мила.

Предельная скупость поэтических средств — но сколько поэзии, глубины истинного чувства и в самих этих «незвонких» определениях, полных любви, высказанной даже с каким-то вызовом; и в двойном повторе, опоясывающем эти строки (*прошла – прошла , такая – такая* ) и – вместе с повторением однородных слов («незолотая» – «незвонкая») и внутренней рифмой («была» – «мила») – подчеркивающим взволнованность героя и искренность его признания. Опять воочию предстает перед нами загадка обманчивой простоты поэзии М.Исаковского. Простота эта, а точнее — полная органичность поэтической речи, в которой самые простые слова оказываются единственно верными и полными поэзии, была неизменным основанием творчества поэта. В 1942 г. он писал из Чистополя (где был в эвакуации и где в то время собралось немало писателей) А.Твардовскому, рассказывая о литературном вечере, на который был приглашен: «...Пришлось выступить и мне. И тут я с горечью вспомнил тот анекдот, который ты рассказывал про себя. А именно: одна девушка спросила свою подругу — знает ли она стихи поэта Твардовского? И та ответила: как же, мол, знаю, — что пишет про хомуты и вожжи. Ну, так вот было и со мной. Я ведь тоже пишу “про хомуты”, и я почувствовал, что здесь, на этом вечере, среди “изящных словес” мои хомуты и оглобли никому не нужны, что выступал я зря. Ушел я домой крайне огорченный. <...> Что же касается “хомутов”, то, конечно, им я никогда не изменю. И, несмотря ни на что, я уверен, что как раз “хомуты”, которые так презираются некоторыми ценителями “изящной словесности”, важнее, чем многие, может быть, красивые, но пустые слова»<sup>606</sup>

За этой верностью «хомутам» — иными словами, естественности поэтического слова, связанного с корневыми чертами народного сознания, открывается неизменная приверженность поэта (помимо его непрерываемой связи с устным народным творчеством) к большой традиции русской поэзии, к тому ее пути, на котором у М.Исаковского были и свои ориентиры. Имя Некрасова было уже названо — простота, точность, поэтическая глубина и гражданственность некрасовского слова были одним из главных истоков поэзии М.Исаковского; даже некрасовская интонация звучит порою в его стихотворениях (как было в «Русской женщине»). Цитируя некрасовское «Меж высоких хлебов затерялся...», он заметил однажды: «Смотрите, как просторно, как широко и свободно стоят слова! Слова простые, но в то же время точные, то есть те единственные слова, которые и должны стоять в данном случае. К тому же, слова певучие. Такие как бы сами просятся, чтобы их положили на музыку»<sup>607</sup>. Не сравнивая, конечно, двух поэтов, заметим, что все это словно сказано о

<sup>606</sup> Письмо А. Твардовскому от 7 октября 1942 г. // Исаковский М. Письма о литературе. С. 23.

<sup>607</sup> Исаковский М. Письма по поводу песен // Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. С. 76.

поэзии самого М.Исаковского — в частности, и о его песнях. При этом ясно, что песенная поэзия М. Исаковского имеет не один исток.

В лирических строках стихотворения-песни «Ой, цветет калина...» живет память о «Рябине» Ивана Сурикова. Были у М. Исаковского и более близкие предшественники в русской поэзии В свое время А.Твардовский, размышляя о творчестве своего собрата, напомнил о словах М.Цветаевой из ее статьи «Эпос и лирика современной России»: говоря о поэзии Маяковского и Пастернака, она отметила у них «...одно общее отсутствие: объединяющий их пробел песни. <...> Поэтому блоковско-есенинское место до сих пор на Руси “вакантно”. Певучее начало России, расстроенное по небольшим и недолговечным ручейкам, должно обрести единое русло, единое горло... Для песни нужен тот, кто, наверное, уже в России родился и где-нибудь под великий российский шумок растет. Будем жить». Вспоминая эти слова, А.Твардовский заметил: «...Для меня несомненно, что “певучее начало России” обрело в Исаковском в эти сложные, грозные и великие десятилетия слишком заметное русло, чтобы назвать его “небольшим ручейком”»<sup>608</sup>.

Не пытаясь «зачислить» Исаковского на указанное Цветаевой «вакантное» место», скажем о том, что, несмотря на не раз повторявшиеся попытки критиков противопоставить творчество Исаковского и Есенина <sup>609</sup>, Исаковский в лучших своих произведениях продолжил ту традицию, в которой Есенин был ближайшим из великих предшественников — традицию песенности поэтического слова, традицию соединения возможностей классического стиха с опытом фольклора.

Надо сказать и о другом. Будучи продолжателем большой традиции, уходящей истоками в устное народное творчество и русскую классику, М.Исаковский, в то же время, осознавал себя именно советским поэтом. Он искренне воспевал тот новый путь страны, что начался вместе с его юностью, и был неизменно верен этому выбору. Это звучало и открыто в его стихотворениях — как было, скажем, в «Огоньке», где нет грани между личным и гражданским началами, где определение «советский» становится естественной частью того единого, за что надо сражаться с врагом: «И врага ненавистного / Крепче бьет паренек / За Советскую родину, / За родной огонек». Это могло и не быть высказано так прямо, но определять настрой, образный ряд стихотворения — такого, например, как «Спой мне, спой, Прокошина...», где даже воспоминание об умершей матери — традиционно грустный сюжет в поэзии — окрашено в светлые тона, неотделимо от мыслей о той весне, что пришла в деревню в годы молодости матери: «Все опять припомнится, / Встанет предо мной, / Будто не лежит она / В поле под сосной; / Будто теплым вечером / Смотрит из окна, / А кругом — широкая, / Дружная весна...». Можно многого не понять в поэзии М.Исаковского, если забыть о том, что созданные им песни, при всей их очевидной связи с многовековой традицией народно-песенного творчества, с заветами русской классики, — это истинно советские песни, несущие в себе черты того мира, который строился на глазах и был дорог поэту. Это заметно не только в стихотворениях, где гражданское начало (всегда неотделимое у Исаковского от личного) заявляет о себе открыто — от «Дан приказ...» и до «Летят перелетные птицы...», но и, например, в «Провожанье», в «Снова замерло все до рассвета...», в других песнях, где нет ни слова об обществе, строе и т.п., но в малейших оттенках чувств героев, в лукавости их улыбки, в их непобедимой молодости, в их верности родной земле оживают узнаваемые черты времени.

Есть безошибочный признак того, насколько счастливой оказалась творческая судьба М.Исаковского. Многие строки из его песен стали поговорками, вошли в народный языковой

---

<sup>608</sup> Твардовский А. Поэзия Михаила Исаковского // Исаковский М. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. С. 44-45.

<sup>609</sup> В. Александров, например, писал: «Поэзия Есенина и по своему содержанию, и по своей форме всегда была чужда Исаковскому» — Александров В. Михаил Исаковский. С. 80. См. также Тарасенков А. Статьи о литературе (в двух томах). Т. 2. С. 88.

обиход; «И кто его знает, Чего он моргает...», «Хороша страна Болгария, А Россия лучше всех...», «Что ж ты бродишь всю ночь одиноко, Что ж ты девушкам спать не даешь?», «Я на свадьбу тебя припашу, А на большее ты не рассчитывай...», «Каким ты был, таким остался...» — этот ряд можно продолжать. Далеко не каждому даже из крупнейших мастеров нашей литературы было дано так широко и свободно войти во владения родного языка, обогащая его своим словом. Вряд ли можно найти более верное свидетельство того, что лучшее из созданного М.Исаковским прочно вошло в нашу жизнь, стало частью народного сознания.

## «ТЯЖЕЛАЯ ЛЮБОВЬ». О поэзии Сергея Толстого.

Не так давно в литературе нашей прозвучали слова, заставившие прислушаться внимательного читателя:

Летит крутящаяся пыль,  
В кювет с дороги оседая,  
И не узнать седой ковыль —  
Трава, как Библия, седая.

Если быть точным, прозвучали эти слова уже давно, несколько десятилетий назад, — но услышаны были только сейчас, когда вышли в свет — за малыми исключениями, впервые — произведения Сергея Николаевича Толстого<sup>610</sup>. За последние 15-20 лет мы попривыкли уже к тому, что возвращаются из забвения, из подполья, из изгнания имена, произведения писателей XX века, все яснее проступают истинные очертания материка русской литературы минувшего столетия. И все же встреча с книгами С. Н. Толстого поражает — ведь это тот редкий случай, когда к читателю приходит *практически неизвестный до сих пор* большой, многомерный мир творчества интереснейшего прозаика, поэта, философа, литературоведа, переводчика. С.Н. Толстой, принадлежавший к древнему и знаменитому роду Толстых, к нетитулованной тверской его ветви («В дремучих ветвях родословного древа / Лазурное поле с ключом золотым, / Стрелой продетую справа налево, / В крыле оперенном, взлетевшим над ним...»), прошел нелегкий и вполне, увы, типичный путь. В 1918 году, будучи десяти лет от роду, он потерял родителей, расстрелянных красными; в 1920 г. были арестованы и расстреляны два его брата, Иван и Алексей (а старший брат Николай погиб от германской пули еще в 1915 г.). Воспитывала Сергея Толстого сестра; писать он начал рано, в конце 1920-х был уже принят в Союз поэтов и в Литературный институт (откуда вынужден был уйти и поступить в технический вуз — надо было кормить семью). Прошел всю войну — от первого и до последнего ее дня. Долгие годы, до 1950-х С. Толстой работал инженером, потом был журналистом. И все это время, до своей кончины в 1977 году, он писал (главным образом «в стол») — прозу, стихи, статьи о литературе, поэтические переводы.

О прозе С. Толстого, особенно о его главной книге, автобиографической повести «Осужденный жить», уже писали и будут еще писать — ее приход к нынешнему читателю стал, несомненно, событием. Уверен, однако, что не меньшего внимания заслуживает и поэтическое его творчество — стихи и поэмы 1930-1960-х годов, впервые собранные во втором томе выходящего ныне 5-томного собрания сочинений. Поэзия С. Толстого впервые

---

<sup>610</sup> Толстой С.Н. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1 .М., 1998. Т. 2 М., 2001. Т. 3. М , 2001. Автобиографическая повесть С.Н. Толстого «Осужденный жить» была частично опубликована в 1992 г. в журнале «Новый мир».

предстает здесь и всей своей полноте и целостности — только некоторые из стихотворений появлялись уже в периодических изданиях в 1990-е годы, все же остальное опубликовано впервые. Перед читателем открывается сложный, трагичный, порою парадоксальный поэтический мир, создатель которого оказывается фигурой не только значительной, но и несколько даже неожиданной, загадочной, усложняющей наши представления о поэзии тех десятилетий.

Что же «неожиданного», «парадоксального» в поэзии С. Толстого? Секрета здесь, в общем, нет — за этими поэтическими «загадками» стоит масштаб личности автора, неизбежно нарушающего каноны, выламывающегося из внутрилитературных перегородок, не вмещающегося в них. В самом деле — с какой стороны ни посмотри — его поэзия претупает некие «правила игры», усвоенные уже и читателем, и критикой. На фоне оптимистических голосов, во многом определявших тональность советской поэзии, скажем, в 1930-е годы, резким диссонансом звучит трагическая нота его поэзии, имеющая вполне реальные биографические истоки, идущая от «жестоких дней растоптанного детства» и проникающая на все «этажи» творчества, от содержания конкретного образа до смысла стихотворения, сюжета поэмы. В стихотворениях С. Толстого возникает образ Музы — «в груди то дня изрыданный комок» Вступление во взрослую жизнь ассоциируется у него с гибелью, оскудением души, утратой вечных, знакомых с детства, оснований жизни — как в «Сонете»:

Мы в жизнь вошли, как будто с похорон.  
И рожи злобные, кривясь во мраке, рады,  
Что навсегда погашены лампы  
И масло пролилось у дедовских икон...

Трагическая основа поэзии С. Толстого имеет и свою динамику: от воспоминаний об искалеченном детстве поэт обращается к сегодняшнему своему дню — и увиденное пробуждает в нем ужас и отвращение. Так рождается написанное в 1936 или 1937 году стихотворение «Крысы», где возникает страшный аллегорический образ крыс, заполонивших планету: «Говорят, что людьми давно / Притворились огромные крысы». Ясно угадываются социальные истоки этой картины, неотделимой от ужаса 1930-х годов — не случайно в написанном тогда же стихотворении «Пушкин» возникает задрапированный в исторические «одежды», но очевидно современный образ «сквозь строй шпицрутенов гонимой России», не случаен здесь и образ несломленного, восставшего поэта: «Писать! Да так, чтоб даже скрип пера, / Как скрип зубов, страна могла слышать». Так звучал в годы террора голос подпольного русского поэта, и его рифмы, взрывавшиеся «брызгами протеста», перекликались и с ахматовским «Реквиемом», и с многим из того, что писали тогда же поэты в русском зарубежье.

И снова о «крысах» — вскоре, в стихотворении 1940 года «Кошмар» образ этот возникнет вновь, в сновидении, и обнаружит уже свою универсальность, несводимость лишь к социальной стороне жизни. Ночной кошмар выходит за грань сна и вбирает в свои темные пределы весь мир поэта:

Я очнулся. Как и накануне  
Чайник закипал, пуская пар,  
Брезжил свет полоскою латуни,  
Наяву неузнанный кошмар,  
Длющийся годами, в повтореньях,  
Ужасах, бессмыслицах, сомненьях,

И порой сжимая грудь тесней,  
Темный смысл являющий во сне.

Жизнь – «наяву неузнанный кошмар». Понятна теперь изнанка того всепоглощающего разочарования, которое звучит в одном из стихотворений 1930-х годов («В очереди»), где поэт говорит о бесцельности земного существования: «Не затем ли мы боремся, ищем, / Чтобы вырасти чертополохом / Где-нибудь на старом кладбище?». Понятно и то, почему каждая подробность воссоздаваемого поэтом мира так подчас уродлива, безотраднa: тень фонарного столба оборачивается здесь «горбатым», «искривленным позвоночником», разговор влюбленных – «липкой летней болтовней», шелест листвы – «дышащими перегаром» непонятными словами; в небе здесь светит «лысина луны», бросающая свет на «захарканный асфальт» («Схема»), здесь «даже псы по-матерному лают» («Маленькая симфония»). Трагическая сила поэтического слова С.Толстого выходит далеко за пределы социального протеста, обретая онтологический смысл, воплощая в себе катастрофичность сознания, отражающего дисгармонию жизни в изуродованном мире. Отсюда идут лучи на большие пространства русской (здесь и в зарубежье) и мировой поэзии того времени, протягиваясь и к В.Ходасевичу с его «уродиками, уродищами, уродами», «клубками червей» и «серощетинистыми собаками», и к «смеху смерти» у обэриутов, и к демоническим фантазмагориям Б. Поплавского, и к зловещим видениям Ю. Одарченко. При этом С.Толстой, как и его поэтические собратья и предшественники, происходящую в мире и в душе катастрофу осознает метафизически, соединяя мысли о ней с идеей Бога и обезбоженности жизни – об этом он сказал еще в «Сонете», где идет речь о погасших лампадах у дедовских икон, где в сгустившемся мраке злорадно кривятся адские рожи. Эта нота в поэзии С.Толстого не исчезает – она дает знать о себе и в поэме «Маленькая симфония» (1930), проникая в детские сны, в возникающие там образы мира — «лиловой тучи», накопившей «большую ненависть» и «ждущей случая», злого антипода Деда Мороза – «еловобородого мороза» с оторванным рукавом и вьюгой в бородище, полного недоброй силы «кого-то», кто «к стеклу снаружи приник», настойчиво предвещая близкую беду. Отсюда, от ранних произведений, трагическая нота поэзии С. Толстого, пройдя через всю жизнь поэта, обретет новую высоту в конце 1950-х, в венке сонетов «Над обрывом». Здесь, в одном из вершинных своих произведений, поэт открыто говорит о близящейся вселенской катастрофе, о духовных ее истоках и о духовном же пути спасения:

Зачем грозить извне, когда внутри распад?  
Предательства и лжи сшибаются нейтроны,  
Уже скелет души искрошен и разъят,  
Смертельными лучами опаленным.

Снята печать. Закрыты все пути.  
Назад... Вперед... В себе самом найти  
Ты должен ту последнюю основу,

Которой не страшны пожар, болезнь и смерть,  
Обвал материков и зыблемая твердь:  
Единое довременное Слово!

Итак, и острое ощущение дисгармонии жизни, крушения мира и души в нем, и нескрываемое чувство гражданского протеста против насилия — все это живет в поэзии С.Толстого. Где же здесь «парадокс», «загадка», о которых шла речь вначале? Ведь так вроде

бы и должно быть — эти трагические мотивы и были свойственны тому, что мы называем теперь «потраченной» русской поэзией минувшего столетия (особенно 1920-1930-х годов), т.е. поэзии, ушедшей в подполье, «в стол», в память автора — вспомним опять и «Реквием» Ахматовой, и обэриутов. По другую сторону границы близкими путями шли некоторые из поэтов русского зарубежья. Парадокс, однако, заключается в том, что поэтический мир С.Толстого не укладывается в рамки того, что мы привыкли считать «потраченной» литературой — здесь рядом с трагическими образами и мотивами естественно уживается и нечто иное, порою противоположное, близкое тому, о чем писали вполне открыто в те же годы советские поэты. Прежде всего, поэзия С.Толстого исторически конкретна, многие сюжеты и образы оказываются здесь свидетельствами времени, рассказывают и о Гражданской войне, где брат шел на брата, и о голоде в Поволжье («Маленькая симфония»), и о жестокости воцарившейся в стране диктатуры («Люся», «Нет»), и о начале финской войны («Война объявлена (финская)»), и — вот что интересно — о радостном пафосе строительства молодого государства («Сын», «Вагоны» и др.) И все это — и «переулочная жуть ночей» в годы террора, и энтузиазм созидания новой жизни, рождающей стахановские и чкаловские биографии — вполне естественно соседствуют в поэзии С. Толстого — как, собственно, все это соседствовало и в жизни. Так что парадокс здесь, конечно, мнимый — а новизна и неожиданность заключены в открытии неизвестного прежде типа подпольного поэта, чья «безмолвная Муза» с одинаковой духовной свободой говорила и о трагизме, и о величии эпохи, равно ненавидя и принимая:

Все отдает...  
Пространство, ночь.  
Россия  
Непонятая, чуждая лежит...  
Враждебная... Проклятая Родная!

С особенной силой это проявилось в годы войны, вызвавшей новый взлет творчества. О войне, которую поэт знал не со стороны, С Толстым сказаны слова (и в хронике «О войне», и в «Рельефах войны», и во многих других стихотворениях), не уступающих по силе патриотизма и лирической проникновенности многому из того, что писали в те же годы лучшие советские поэты: «Она вокруг и в нас. Мы дышим только ей. / Другие, будет день, ее увидят в целом, / Но этим вечером, от снега поседелым, / У дымчато-морозных тополей / На отвоеванной, на выжженной земле / Оставшихся, где кровью русской полит / Вновь каждый куст в просторном русском поле, / И солнца диск багров и светит, как в котле, / Не упустить... Не дать протечь мгновенью, / Великое и мелкое собрать / В неравноценные разрозненные звенья, / Чтоб сгустки наших дней забились у пера...»

Поразительным свидетельством духовной биографии поэта, свидетельством того, как непросты были судьбы тех, кто защищал в те годы свою землю, стала «Поэма без названия», написанная в 1945 году и посвященная памяти умершей сестры. В этом, одном из самых трагических своих произведений, поэт пишет о страшной участи своей семьи, о «пяти пулях в обойме судьбы» — «для трех братьев, для матери, для отца...», здесь все дышит горечью и неизбывной болью: «Это нельзя принять, / Это нельзя понять, / С этим нельзя жить, / Этого не забыть». Чувства ненависти и мести поселяются в «скипевшейся памяти» поэта — но вот приходит на порог война, и он, глядя на фотографию отца, открывает Шекспира, гадая на случайных строках, и слышит в них, подобно Гамлету, голос ушедшего: «Не запятнай души! <...> Пусть отомщенья мысль ... да не коснется матери Твоей!» А дальше следует замечательное признание: «"Мать — это Родина", — сказалось отчего-то, / Сегодня это так. Я разберусь потом... / Мать?! Значит есть она? И не пустое слово? / И значит встретить смерть под этою звездой?.. / И не раскрыть себя?.. "Готовы?" — "Все готовы!" / Напряжены.

Лицом к лицу с бедой». Только прочитав эту поэму, понимаешь, на какой трагедии, на какой силе духа замешана любовь поэта к своей земле — не случайными, поистине выстраданными оказываются оброненные им еще раньше (в поэме «Московский особняк») слова о «тяжелой любви» к стране.

Разрушаются, как видим, перегородки, разбивается давно знакомый канон подпольного, пишущего «в стол» русского поэта — перед нами участник не только гражданского и духовного сопротивления, но и всех крупнейших событий в истории своей страны, в полной мере разделивший ее судьбу. Этот масштаб личности и творчества, не сводимого к тем или иным канонам, рамкам, с той же очевидностью дает знать о себе и на ином уровне — в избранной им эстетической позиции, там, где можно говорить о художественном выборе и о мастерстве поэта. В самом деле, стоит задуматься: на каких традициях вырастает творчество С.Толстого? Ясно, прежде всего (даже отвлекаясь от его литературоведческих работ), что перед нами человек огромной книжной культуры, унаследовавший в этом смысле опыт поэтов Серебряного века. С.Толстой пришел в литературу в конце 1920-х годов, в пору, когда продолжался еще новый — после 1910-х годов — расцвет русской поэзии, когда открыто шли диалог и борьба разных путей в поэзии. В его произведениях возникают образы Хлебникова и Маяковского, Есенина и Пастернака, в них слышатся порою их голоса (иногда это происходит непроизвольно — как, скажем, в стихотворении «Бетти, милая, нынче дождь...», где слышны интонации позднего Есенина; порою же, видимо, осознанно — как это было в «Маленькой симфонии», где в повествовании о Гражданской войне прорывается временами на «поверхность» стиха вполне узнаваемый голос Сельвинского). И уже здесь, в выборе пути, обнаружился масштаб молодого тогда, в конце 1920-х и в 1930-е годы, поэта: он ломает внутрилитературные барьеры, не вмещаясь ни в одно из литературных направлений, в его произведениях вполне естественно соединяются разные поэтические традиции. Здесь, безусловно, и опыт футуризма, сказавшийся и в редком ритмическом многообразии стиха, и в лексическом его богатстве, и в неологизмах, и даже в синтаксисе, интонации поэтической строки: «Вечер кроет ультрамарином / Деревья скверов, людей, трамваи. / Еще по тюфякам и перинам — / Не время». Да и шире — каким-то краем своего творчества С. Толстой выходит на пространства авангарда, в таких стихотворениях, как «Крысы», «Кошмар», «Необычный случай», «Схема», в некоторых образах «Маленькой симфонии» ясно дают знать о себе и приметы экспрессионизма, и магия сюрреалистических видений. А вместе с тем, во многих его произведениях (порою и в только что названных) очевидна акмеистическая изысканность поэтического рисунка, идущая от этой традиции сила изобразительности: здесь и «инкрустации черных сучьев», и «меж готики гор, / Стоящих на страже, / Прозрачных озер / Цветные витражи», и «язычок свечи / В дремучей глубине старинной полировки». И над всем многообразием и, порою, радикальностью поэтических поисков — сохраняющаяся верность классической традиции, обращение к Пушкину как высшему поэтическому ориентиру, к предметному, выразительному образу; наконец, «верность сонету» (о которой сам поэт пишет в одной из своих поэм) как воплощению заветов классической поэзии. Эту верность сонету С. Толстой пронес через все свое творчество (увенчав его, как уже говорилось, венком сонетов «Над обрывом») — мало кто из русских поэтов 1930-1960-х годов минувшего столетия дал столько образцов безупречного и абсолютно естественного владения этой сложнейшей поэтической формой.

На всех этих путях творческого поиска в полной мере сказался незаурядный художественный дар С. Толстого, масштабность его взгляда на мир и богатство поэтической палитры. О ритмическом многообразии его поэзии шла уже речь — с этим связано и стилистическое богатство (от высокого, торжественного, хранящего память о Державине стиля «Над обрывом» до деревенского говора), в поэзии его одинаково естественно живут и одическая интонация, и сиюминутный разговор, и романс, песня, частушка. Удивительна образная сила его поэтического письма — тоска здесь изображена «старухой, с нищенской претензией одетой», дождь возникает в образах высокой эротики, осыпающим землю



«градом поцелуев и пощечин», Москва «спит, завернувшись в темь, как в шелковичный кокон» – подобные примеры можно множить бесконечно. В поэтическом мире С.Толстого соединяются времена, здесь с церковных куполов сыплются галки, «как при Годунове», здесь рассказ об обороне Москвы приносит и образы войны 1812 года, и образы недавнего прошлого – среди защитников города здесь видится и «врагу грозящий» контур Маяковского. Эта, соединяющая времена, масштабность поэтического взгляда выходит и на метафизическую высоту — поэт видит перед собой «траву, как Библию, седую», над его головой — «сквозь тучи сверкание глаз божества».

Несомненно и богатство жанровых возможностей поэзии С.Толстого. Он обладал в поэзии даром долгого дыхания, поэтным даром — свидетельством тому двенадцать поэм и целый ряд стихотворений, фрагментов, говорящих о естественном существовании поэта в пространстве эпического повествования. И, вместе с тем, очевиден лирический дар поэта. Приведу лишь один пример. В произведениях С.Толстого не так уж много строк о любви, но вот поэт обращается (в «Поэме без названия») к ушедшей из жизни сестре — и возникают единственные, наверно, в русской поэзии по исповедальной силе слова любви брата — к сестре:

Что же в том, что видел в жизни много я  
Глаз раскрытых и зовущих губ,  
Их, бывало, выдумкой растрогаю,  
А тебе солгать я не могу.

Ты была последнею и первой,  
Ты как боль открытых ран остра.  
Каждой веточкой любого нерва  
В сердце брата вросшая сестра.

Пришедшая сегодня к нам поэзия Сергея Толстого — это и открытие нового удивительного художника и мыслителя, и новое знание о том, какими путями шла наша литература в великие и трагические десятилетия XX века.

## **ГЕРОЙ И ВРЕМЯ. (О лирическом герое поэзии 1960-1980-х годов)**

Открывая давно знакомые и дорогие нам книги, мы снова и снова воочию убеждаемся, как удивительна судьба людей, живущих на их страницах,— судьба историческая, судьба, перешагнувшая пределы повествования. Действительно, Онегин и Болконский. Базаров и Левин, Татьяна Ларина и Анна Каренина, Григорий Мелехов и Аксинья (этот ряд можно было бы продолжить)— все они для нас живы. Более того, они в нашем представлении гораздо реальнее многих и вправду живших в те же годы людей. Жизнь этих и многих других литературных героев продолжается, новые и новые поколения читателей приходят к ним, открывая в их судьбах, в их радостях и страданиях, в их раздумьях и стремлениях важные приметы исторического пути народа. Образы эти бессмертны во многом потому, что в них с поразительной силой воплотилось время.

Есть в нашей литературе и такие герои, которых трудно назвать по имени, которые не имеют такого конкретного жизненно-го облика, но вместе с тем оказываются такими же вечно живыми и необходимыми для нас, как и образы, только что здесь названные. И — что очень важно — столь же реально существующими, столь же ярко — в совокупности своей — выразившими свое время. Это герои лирических произведений — и стихотворений и поэм,

где лирическая стихия преобладает. В самом деле, трудно даже представить себе, насколько обедненным было бы наше представление об ушедших эпохах без героев пушкинских оды «Вольность» и «На холмах Грузии...», без героя лермонтовской «Думы», без гневного и скорбного голоса музыки Некрасова, без героя поэзии Блока, Маяковского, Есенина.

Возникает естественный ряд вопросов: как же воплощается в нашей поэзии сегодняшний день страны, говоря шире — современный этап исторического движения народа? Как выражает — и выражает ли в должной мере — герой современной нашей лирики время, а которое он живет? И какие приметы этого времени оказались важны для наших поэтов, как сказались они на образе самого лирического героя?

Вспомним — ведь и наше время дает замечательные примеры того, как литература, чутко реагируя на еле угадываемые еще перемены в общественном сознании, воплощает их в художественных образах и приближает к сегодняшнему дню, тем самым как бы открывая их читателю.

Во второй половине 1950-х годов в печати одна за другой стали появляться главы второй части «Поднятой целины» М.Шолохова и отрывки «За далью — даль» А.Твардовского. Внимание критики сразу привлекло своеобразие этих произведений: намеренная замедленность действия (по сравнению с первой частью) и подчеркнутое углубление во внутренний мир героев во второй части шолоховского романа; отход от традиционного сюжета, решительное усиление лирического начала в поэме А.Твардовского. Сейчас, спустя пять с лишним десятилетий, видно, что при всем своеобразии каждого из этих произведений их объединяла новая, более высокая мера внимания к отдельной личности, к обычному, рядовому человеку, чей духовный мир способен вместить в себя драматизм и величие эпохи.

Очевидно и то, что в этой черте, связующей оба произведения (проявившейся и в «Судьбе человека» М.Шолохова), сказался не просто новый поворот духовной и творческой биографии их авторов. За нею стояло нечто большее — чутко уловленная литературой примета общественной психологии народа, прошедшего путь тяжелых испытаний и побед и пришедшего к постижению непреходящей исторической значимости каждого отдельного человека, каждой отдельной судьбы.

Вывод этот подтверждается дальнейшей историей нашей литературы. Ведь, оглядываясь назад, видишь, что именно вторая часть «Поднятой целины», «Судьба человека» М.Шолохова и последняя поэма А.Твардовского стояли у истоков нового периода литературного развития, что выраженные в этих произведениях черты художественного и духовного обновления точно обозначили главнейшие направления в движении литературы к человеку к человеку как воплощению народной судьбы. К какому бы роду или жанру литературы мы ни обратились, о каких бы писателях ни размышлял — все пронизано этим стремлением проникнуть во внутренний мир героя и через него понять и воссоздать время. В этом — обостренный психологизм военной прозы и произведений таких писателей, как С.Залыгин, В.Распутин, В.Астафьев, В. Шукшин, В. Белов, где судьба народа проступает через крупно поданный, предельно приближенный к читателю характер. В этом же — усиление лирического начала в современном художественном мышлении, сказавшееся и в лиризации поэмы, и в бурном развитии в 1960-е годы лирической прозы, во влиянии ее на современный роман. В этом — и изменения в области художественного конфликта, выход на первый план в произведениях социально-нравственной проблематики.

Как же отразилась эта новая особенность духовного развития общества в современной лирической поэзии? Вопрос, на первый взгляд, парадоксальный — ведь лирика и так по самой природе своей всегда устремлена к миру личности. Нельзя, однако, забыть, что на разных этапах движения истории, движения литературы она осуществляет свое предназначение по-разному. И конечно, трудно себе представить, что лирика, этот тончайший орган художественного сознания, наиболее чутко улавливающий малейшие перемены в духовной атмосфере общества, оказалась в стороне от одной из важнейших тенденций развития современной нашей литературы, проникнутой

вниманием к духовному миру человека.

Взглянем на современную поэзию с этой точки зрения – и, быть может, кое-что в творчестве того или иного поэта станет для вас яснее, проступят новые грани известных, не раз обсуждавшихся проблем, а самые разнородные явления предстанут в естественной взаимосвязи. И тогда мы сможем ответить на вопрос, как не сказался в лирике новый уровень постижения внутреннего мира человека во всей его неповторимости и в то же время в неотделимости от духовного опыта народа, присущий современной общественной и, конкретнее, художественной мысли.

\* \* \*

Перечитаем два известных стихотворения.

Прежде, однако, подчеркнем, что принадлежат они поэтам, масштаб творчества которых и место в нашей литературе далеко не равнозначны. Вместе с тем, каждое из этих стихотворений воплотило в себе ряд важных черт поэзии своего времени. И именно это дает основание для их сопоставления.

У стихотворений этих — «Во всем мне хочется дойти...» Бориса Пастернака и «Попробуй вытянуться...» Владимира Соколова — много общего. Каждое из них воплощает творческую программу своего создателя. В обоих стихотворениях речь идет о взаимоотношениях личности и окружающей реальности, души и мира. Неразрывная взаимосвязь этих двух основ поэтической картины отчетливо выражена и в стихотворении Пастернака, и у Соколова. Однако вчитаемся в оба стихотворения и попытаемся разобраться: как же, каким образом устанавливается эта взаимосвязь в «Во всем мне хочется дойти...», созданном Пастернаком в 1956 году, и в написанном Соколовым одиннадцатью годами позже, в 1967 году, «Попробуй вытянуться...»

Во всем мне хочется дойти  
До самой сути:  
В работе, в поисках пути,  
В сердечной смуте.  
До сущности протекших дней,  
До их причины,  
До оснований, до корней,  
До сердцевины.  
.....

Я б разбивал стихи, как сад.  
Всей дрожью жилок  
Цвели бы липы в них подряд,  
Гуськом, в затылок.  
В стихи б я внес дыханье роз.  
Дыханье мяты,  
Луга, осоку, сенокос,  
Грозы раскаты,  
.....

(«Во всем мне хочется дойти...»)

Попробуй вытянуться,  
стать повыше.  
Слезами, дождиком  
стучать по крыше.  
Руками, ветками, виском,  
сиренью  
касаться здания  
с поблекшей тенью.  
Попробуй вырасти  
такой большою,  
чтоб эти улицы обнять душою,  
чтоб эти площади и эти рынки  
от малой вымокли  
твоей слезинки.  
.....

и в том, оплаканном тобою мире  
жить в той же комнате  
и в той квартире

(«Попробуй вытянуться...»)

Действительно, в обоих приведенных здесь отрывках отчетливо выражена нерасторжимость связи между личностью и миром – миром в широком смысле, вобравшим в себя все стороны человеческого бытия: «эти площади и эти рынки», «поиски пути», «сердечную смуту». И все же очевидно, что перед нами — разных пути поэтического воссоздания жизни.

Вглядываясь в поэтическую картину, созданную Пастернаком, внимательный читатель может заметить, что связь между лирическим героем и миром осуществляется здесь как бы в движении, в направлении от героя к миру, в стремлении героя проникнуть в этот мир, познать его суть. Наиболее обнаженно это выражено, конечно, в первых двух строфах. Однако трудно не заметить того, что эта направленность поэтического взгляда лежит в основе и всего стихотворения, утверждающего стремление героя все время схватывать «нить судеб, событий», «свершать открытия», писать «о свойствах страсти», выводя «ее закон, ее начало». Во второй части стихотворения — в двух последних строфах приведенного здесь отрывка — поэтическая мысль идет, казалось бы, в обратном направлении — от мира к герою. В пределы стихотворения проникают конкретные приметы «живого чуда» бытия: цветущие липы, «луга, осока, сенокос», дыханье трав и т.д. Однако в истоке этого «поворота» поэтической мысли та же устремленность лирического героя в сущность окружающего его мира, все то же окончательно утверждаемое именно здесь, в этих строфах, желание, открыв для себя этот мир, творчески овладеть им. Целеустремленная воля художника дает о себе знать, прорываясь на «поверхность» стиха энергичными репликами поэта-творца, сознающего всю возможную полноту своей власти над создаваемой им лирической картиной мира: «Я б разбивал стихи, как сад...», «в стихи б я внес дыханье роз...»

В этом пролагаемом поэтом пути от лирического героя к постигаемому им миру, в этом настойчивом желании лирического героя познать мир, проникнуть в его суть таится невысказанное признание разъединенности души и мира, разъединенности, которую художнику необходимо постоянно преодолевать. Лирический герой и внешний мир существуют отдельно друг от друга в пространстве стихотворения, между ними есть некая дистанция, которую и проходит поэтическая мысль автора, утверждая неразрывную связь

между личностью и миром, — связь, но не единство. Дистанция эта существовала и прежде в поэзии Пастернака, однако в 1910-1930-е годы она как бы исчезала, растворялась в импрессионистически схваченной картине бытия, утверждавшей нерасторжимость личности и мира (как в стихотворении «Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе...», давшем название знаменитой книге), сиюминутного и вечного («Гроза моментальная навек»), малого и всеобщего, когда «через дорогу за тын перейти нельзя, не топча мирозданья». Посредником между лирическим героем и миром была тогда метафора, проникающая «перегородок тонкоробрость» и слиянием вещей, явлений, временных и пространственных пределов указывающая на бесконечность бытия, неотделимость его от души человека. Но ведь метафора, как и любой троп, по самой своей природе есть преодоление некоей разъединенности, и именно таким виртуозным преодолением разъединенности души и мира была тогда, в сущности, вся лирика Пастернака. Позднее дистанция эта, как мы видели, преодолевается силою поэтической мысли, высвечивающей суть вещей и явлений, одухотворяющей их, связующей их с лирическим героем.

Нечто иное открывается нам в стихотворении В.Соколова. Надо сказать, что поэзия Пастернака была одним из тех художественных явлений, которые оказали влияние на творчество Соколова. Влияние это ощущается в ритмике и в синтаксисе целого ряда стихотворений поэта (скажем, таких, как «Прошу тебя, если не можешь забыть...», «Вагон», «Ты плачешь в зимней темени...»), в образах природы, возникающей у Соколова, как и у Пастернака, на правах героя, творческой, активно действующей личности (вспомним, например, «Ночной дождь», «Май этого года», «Мне зима залепила в стекло снежком...») И видимо, есть какая-то закономерность в том, что современный поэт, испытавший воздействие пастернаковской лирики, не только избрал, но и открыто провозглашает — в стихотворении «Попробуй вытянуться...» — принципиально иной путь творчества. Касается это первую очередь взаимоотношений между лирическим героем и окружающим миром. Уже в первой строфе стихотворения герой и мир преображаются, проникая друг в друга. Правда, достигается это с помощью цепочки метафор, и в этом смысле здесь как бы повторяется то, что, как мы помним, было свойственно и поэзии Пастернака 1910-1930-х годов.

Однако обратим внимание на то, как развивается взаимодействие души и мира в пределах всего стихотворения. В нем от строфы к строфе снижается, слабеет и постепенно сходит на нет связующая сила образности, а лирический герой и мир тем не менее остаются слиты воедино. Как же достигается это слияние души и мира в стихотворении Соколова? Приглядимся повнимательнее: по мере того как слабеет в стихотворении связующая роль метафоризма, все шире становятся границы самого образа лирического героя. Если в начале стихотворения герой и мир существуют как бы «на равных» (как бы, потому что центром логической картины и здесь все-таки оказывается лирический герой), то уже во второй строфе даже и это кажущееся равенство исчезает. Слияние личности с миром дано здесь в двух планах: с позиции сначала лирического героя, стремящегося «эти улицы обнять душою» (в трех первых строках шестистишия), а затем — самого мира, могущего вымокнуть от «малой... слезинки» героя. В обоих случаях образность здесь уже явно слабее, нежели в первой строфе: поэт использует здесь метафору, вошедшую в обиход живой речи и потому почти не воспринимающуюся метафорически, и гиперболу, которая значительно уступает метафоре именно в связующем смысле, в сближении предметов, явлений в пределах образа. Но трудно не заметить главного: второй план изображаемого подчинен здесь первому, образ лирического героя становится не только центром поэтического мира, но и средоточием его, вбирает этот мир в себя, сливаясь с ним воедино.

Следующая, третья строфа стихотворения (опушенная здесь) строится вообще как развернутая гипербола. В то же время образ лирического героя вырастает здесь до исполинских масштабов, главенствуя над всем окружающим: «Упав локтями на холмы окраин,/ будь над путями, / над любым трамваем»... Наконец, в последней строфе завершающие строки лишены всякой образности, но единство души и мира и здесь не

нарушается — напротив, оно утверждается афористически просто и прямо.

Читая это стихотворение, убеждаешься в том, что в отличие от «Во всем мне хочется дойти...» в поэтической картине бытия, созданной Соколовым, не существует дистанции между лирическим героем и миром. Образ лирического героя у Соколова расширяется в пределах стихотворения, обнимая собою все пространство поэтического мира, включая его в свои границы, подчиняя своим законам. Не осуществление взаимосвязи между героем и миром, а слияние души и мира, воссоздание мира как органичной части внутренней жизни личности утверждается современным поэтом как основной творческий принцип.

Речь здесь, конечно, не идет, да и не может идти, о какой-то оценке стихотворений поэтов. Дело в том, что стихотворения эти дают наглядный пример существования двух совершенно разных, в чем-то даже противостоящих друг другу и, естественно, равноправных в литературе принципов лирического мышления. Более того, проблема эта не может быть сведена к сопоставлению позиций двух поэтов. Ведь по тому пути, который с такой силой утверждается в стихотворении Пастернака, шли тогда почти все, да и сейчас идут многие, самые разные, часто далекие друг другу поэты. Достаточно открыть любой сборник стихов Твардовского и Заболоцкого, Асеева и Луконина, Мартынова и Смелякова, целого ряда нынешних поэтов, чтобы убедиться в этом. Да и в творчестве того же Владимира Соколова — одного из крупнейших мастеров современной поэзии — немало примеров следования этому принципу. Скажем, в стихотворении «Все прозрачно в мире — это свойство...», написанном, кстати, в том же году, что и упоминавшееся здесь стихотворение Пастернака, поэт не только выразил, но и подчеркнул чувство разъединенности души и мира. Взаимоотношения лирического героя и окружающих его просторов осенней земли видятся поэту — и в этом слышна переключка с лирикой Пастернака — как встреча двух равноправных, неповторимых личностей:

Я и сам, как это утро, чуток,  
Обращенный в зрение и слух.  
Я ловлю, раскидываю сети,  
Только вовсе мне не до игры.  
Я и сам как будто на примете  
У большой и пристальной поры.  
Я молчу, тревогою объятый:  
Эта осень видит все насквозь.

С другой стороны, есть, видимо, какая-то закономерность в том, что десятью годами позже Соколов в своем программном стихотворении утверждает слияние мира и души, воссоздание мира в расширившихся пределах образа лирического героя. И есть основания говорить о том, что это не просто факт творческой биографии поэта, что здесь перед нами пример, частица более широкого процесса развития нашей поэзии.

В этой связи стоит вспомнить об опубликованной в московском «Дне поэзии» 1969 года подборке ответов целого ряда критиков на вопрос анкеты о наиболее характерных явлениях поэзии 1960-х годов. Обращаясь сначала к 1950-м годам, Л.Аннинский утверждал: «И драма совершилась. Откровенный человек победил сокровенного человека, шум победил тишину, внешнее оказалось ярче внутреннего... 60-е годы пришли как отрезвление. В наступившей тишине этого поэтического периода начались неслышные процессы, которые можно понять как реакцию и компенсацию предыдущего этапа». В словах этих есть, конечно, немалая доля истины. Не случайно в этой сравнительной характеристике двух десятилетий поэтического развития сошлись мнения подавляющего большинства критиков, участвовавших в опросе. И все же теперь, с достаточно внушительной уже временной дистанции, яснее становится, что «драма» 1950-х годов не была столь глубокой, как

представлялось тогда критику. Откровенный человек не побелил сокровенного, а только заглушил его, заслонил собою — на время. И «неслышные процессы», замеченные Л. Аннинским в поэзии 1960-х годов, были не столько «реакцией и компенсацией» предыдущего периода, сколько продолжением и развитием процессов, начавшихся в 1950-е годы.

Одним из наиболее значительных — хотя и «неслышных» — процессов, закономерно возникшим уже в середине 1950-х годов и получившим развитие в 1960-1970-е годы, было именно расширение, условно говоря, области сокровенного в поэзии. Явление это было закономерным, так как истоки его таились в новых чертах общественного сознания и в связанном с ними общем направлении развития всей нашей литературы. Вообще надо сказать, что лирика участвовала в этом, отвечающем духу времени, дальнейшем движении литературы к человеку неоднозначно и на разных уровнях. Наиболее прямой, явной реакцией поэзии на отчетливо обозначившиеся новые черты времени и, в частности, на новую, более высокую меру внимания к личности, к ее духовному миру — было подчеркнутое выдвигание на первый план произведений отдельного человека, настойчивое утверждение его неповторимости, непреходящей ценности. Это было в большой мере присуще поэтам, которые громко заявили о себе в те годы и чьи имена мы связываем теперь с так называемым «эстрадным» периодом. Нельзя не признать, что одной из реальных причин их шумного и довольно долгого успеха было то, что они, чутко восприняв важнейшие устремления эпохи, предложили читателю этого нового героя.

И все же, когда, скажем, Евгений Евтушенко писал: «Людей неинтересных в мире нет. / Их судьбы как истории планет», или Андрей Вознесенский в «Лонжюмо» обращал к России слова, многократным эхом повторенные затем в критических статьях и диссертациях: «Россия, / я — твой капиллярный / сосудик, / мне больно когда — / тебе больно, Россия», — то все эти и подобные им поэтические признания, характерные для того времени, оставались декларациями, живущими лишь на «поверхности» стиха, не затрагивающими основ лирического мышления авторов. Эта двойственность в поэтическом утверждении личности (с одной стороны, ощущение ее растущей роли в обществе, а с другой — декларативность в ее воссоздании) не была прерогативой какого-либо одного направления в нашей поэзии. Этот путь прошли многие, самые разные поэты, точно уловившие веяния времени и быстро откликнувшиеся на них, но не сумевшие в какой-то момент пережить их, принять как часть уже своей духовной жизни, а значит, и сделать естественной приметой своего поэтического мира.

За эффектностью, недолговечным блеском внешней реакции лирики на один из важнейших запросов дня читатели могли не заметить и не оценить в должной мере того глубинного процесса обновления, который и был действительным ответом нашей поэзии на новую черту общественного сознания — обостренное внимание к отдельному человеку, к его духовному миру. Процесс этот имел разные проявления, но все они сводились к одному — к тому, что мы уже условно назвали расширением области сокровенного в поэзии, к утверждению личности как основы и средоточия поэтического мира. Трудно, если не невозможно, было бы назвать какой-то четкий временной рубеж, связанный с зарождением этого процесса. Он пролагал себе путь в поэзии исподволь, незаметно, обнаруживая себя вначале отдельными, как бы не связанными друг с другом, чертами, проникая в творчество разных, непохожих друг на друга художников.

Пожалуй, одним из первых симптомов этого процесса возрастания личностного начала в поэзии стало ярко проявившееся еще в 1950-е годы в творчестве поэтов старшего поколения острое ощущение просторов бытия, словно вдруг распахнувшихся перед ними. Не стоит, разумеется, упрощать вопрос: за чувством простора, душевной раскрепощенности, одухотворивших произведения признанных мастеров, стоял целый ряд причин социального, исторического, да и личного характера. Ведь не случайно В. Луговской взял эпиграфом к своей «Середине века» слова Гоголя: «Вдруг стало видимо далеко во все концы света»; не даром и перед Твардовским открылась «за далью — даль»; и Пастернак назвал последнюю

свою книгу стихов «Когда разгуляется» тоже не случайно. Поэтическую основу этого чувства внутренней свободы ясно выразил Леонид Мартынов в стихотворении «Эхо», созданном в 1956 году:

Что такое случилось со мною?  
Говорю я с тобою одною,  
А слова мои почему-то  
Повторяются за стеною,  
И звучат они в ту же минуту  
В ближних рощах и дальних пущах,  
В близлежащих людских жилищах  
И на всяческих пепелищах,  
И повсюду среди живущих.  
Знаешь, в сущности, – это не плохо!  
Расстояние не помеха  
Ни для смеха и ни для вздоха.  
Удивительно мощное эхо.  
Очевидно, такая эпоха!

Все стихотворение проникнуто чувством простора, рожденным в органичном единении души и мира. Образ лирического героя становится центром поэтической картины, он как бы растет, вбирая в свои пределы весь воссоздаваемый мир, подчиняя его себе, — и потому его голос раздастся в самых потаенных уголках земли.

Опыт литературного развития показывает, что пуль дальнейшего утверждения лирического героя, воссоздания мира как органической части его духовной жизни не проходил водоразделом по пространствам нашей поэзии, отделяя одного поэта от другого, а, напротив, обогащал творчество самых разных поэтов, даже исповедующих, казалось бы, совершенно иную поэтическую веру. Скажем, Пастернак, стихотворение которого я вспоминал как образец другого творческого принципа, еще в 1954 году написал стихотворение «Ветер», где мир и душа человека слиты воедино, где в каждой детали бытия видится движение души героя. Да и позднее в стихотворениях поэта, таких, как «Все сбылось», «За поворотом», ясно ощущается стремление к единству человека и мира в пределах поэтического образа.

Ощущение это не оставляет нас и при чтении некоторых поздних стихотворений Твардовского — поэта, который не только следовал в своем лирическом творчестве принципу отдельного существования человека и мира в поэтической картине, но и не раз подчеркивал это (в таких, например, стихотворениях, как «Береза», «Посаженные дедом деревца...», «Листва отпылала...») Вот в стихотворении «День прошел, и в неполном покое...» поэт утверждает единство мира и человека, и это расширяет горизонты видения мира, раздвигает границы воссоздаваемой картины и наполняет ее высоким дыханием Истории:

День прошел, и в неполном покое  
Стихнул город, вдыхая сквозь сон  
Запах свежей натоптанной хвои —  
Запах праздников и похорон.  
Сумрак полночи мартовской серый.  
Что за ним — за рассветной чертой —  
Просто день или целая эра



## Заступает уже на постой?

В этой афористически отточенной лирической миниатюре уже в первой строфе, где говорится, казалось бы, всего лишь о конце обычного мартовского дня, возникает чувство простора, масштабности бытия. Это и не удивительно — поэту достаточно лишь нескольких «мазков», чтобы в предельно лаконичной картине ночного города нам вдруг открылся полный символической глубины образ всей жизни человека, суть которой в конечном счете сводится именно к этому — к непрестанной деятельности (даже ночью — «неполный покой»), отмеренной праздниками и похоронами. Нельзя, конечно, не заметить и того, что намек на «вечер жизни» оказывается одним из подтекстов этого многозначного образа.

Зоркость души, позволившая поэту увидеть в сегодняшнем дне воплощение всей жизни человеческой, побуждает его заглянуть в завтра, за «рассветную черту» — и разглядеть там не просто новый день, а «целую эру» — безграничные просторы исторического будущего народа. И опять, как и в первой строфе, впечатляет необычайная точность, простота и емкость поэтического слова Твардовского. Обратим внимание — новая эра у него не просто настает или приходит, а «заступает на постой». Здесь и уход от ненужной патетики, и мысль о бесконечности, непрекращаемости исторического развития, затаившаяся в самом слове «постой», заключающем в себе идею временности и говорящем о том, что вслед за этой эрой «на постой» заступит другая, и так будет всегда.

Так неразделимое единство мира и человека, обогащающее интимнейшее движение души лирического героя, раздвигает границы сегодняшнего, сообщает лирической картине, не нарушая ее родовой природы, подлинно эпическую масштабность.

В 1960-1970-е годы процесс дальнейшего движения лирики к человеку, утверждения личности как основы поэтического мира получил дальнейшее развитие, не проявляясь уже отдельными чертами, а обретая отчетливые контуры значительной тенденции развития нашей поэзии. Причем следование этой тенденции не означает принадлежности к какому-либо определенному направлению в лирике. По этому пути шли и идут поэты разных поколений и разных творческих почерков.

Правда, в начале 1960-х годов выделился ряд поэтов, избравших этот путь и объединенных с легкой руки критики под лозунгом «тихой лирики». Лозунг этот был весьма сомнителен, так как, во-первых, не выражал сути явления и, кроме того, объединял совершенно разные, порою далекие друг другу поэтические индивидуальности. Действительно, дальнейшее развитие поэзии ясно показало, насколько несхожи, скажем, Н.Рубцов и В.Соколов, А.Жигулин и Н.Тряпкин, С.Куняев и А.Передреев. Что же касается самого термина «тихая лирика», то в нем была схвачена в основном внешняя сторона явления — медитативность, стремление к «прозрачным размерам, обычным словам» (В.Соколов), тяга к классическому русскому стиху.

Сутью же, общей для всех этих поэтов, было нечто иное. Вот стихотворение Анатолия Жигулина «В полете», не принадлежащее к его лучшим вещам, но очень характерное. Герой сидит в самолете, но его не трогает головокружительная высота и скорость полета. Внимание его и здесь притягивает земля, «зеленоватая / И немножко пестрая, / С рыжими крапинками — / Совсем, как твои глаза, / Если смотреть в них / Близко-близко». Вот это «близко-близко» и есть, видимо, самое важное, что объединяет Жигулина с его творческими союзниками — и отдаляет от таких поэтов, как, например, Вознесенский, который в подобной же ситуации оказывается поглощен именно самим полетом, с высоты которого он остро ощущает, как далеко внизу земля, где «ночной папироской летят телецентры», где «бежит паровозик, как будто сдвигают застежку на молнии». Ведь если автор «Лонжюмо» (откуда взяты эти строки) не только воссоздает, но и меткими сравнениями подчеркивает громадность расстояния, отделяющего человека от мира, то для Жигулина «расстояние не помеха», человек и мир у него слиты воедино, причем мир становится здесь органичной частью внутренней жизни лирического героя, живет по ее измерениям.

В сущности, опять перед нами такое же — если миновать детали — противостояние двух творческих позиций, что мы отметили в стихотворениях Пастернака и Соколова. Это и понятно — ведь здесь сопоставляются те же два пути лирического мышления. Общим, стало быть, для Соколова и Жигулина, как и для других, близких им поэтов стал прежде всего принцип взаимоотношений человека и мира — их слияние, утверждение человека как основы, средоточия поэтического мира. Это отразилось, как видим, в первую очередь в образе лирического героя их произведений, проявляясь в возрастании его роли в структуре стихотворения. Границы образа раздвигаются, он обнимает собою всю воссоздаваемую картину мира, сливаясь с нею воедино, подчиняя ее каждому движению души.

Да и изменение общей тональности нашей поэзии в 1960-е года, обращение к «каноническим» размерам, к традиционному стиху было, видимо, во многом лишь следствием, а одной из главных причин, я думаю, было явление более серьезное — все усиливающееся тяготение к классической, восходящей к Пушкину, традиции, внутренней гармонии поэтического образа, разомкнутости души, принявшей в себя весь мир, внимающей «неба содроганье, и горний ангелов полет, и гад морских подводный ход, и дольней лозы прозябанье».

Разумеется, речь в данном случае идет о продолжении и развитии этой традиции, об обращении к ней на совершенно ином лапе развития общества и литературы. Утверждение личности в поэзии, выраженное в укрупнении образа лирического героя, возрастании его роли в стихотворении, стало устойчивой тенденцией развития современной лирической поэзии, тем естественно возникшим, отвечающим природе лирического творчества путем, по которому идут сейчас многие поэты, воплощая в своих произведениях новую приметку времени — растущее внимание к отдельному человеку, к его внутреннему миру, его чаяниям и судьбе.

Естественно, что утверждение этой тенденции в современной лирике не могло не сказаться на духовном потенциале поэзии и на художественном ее своеобразии. И пожалуй, главное, о чем следует сказать в первую очередь, — это усиление масштабности образа лирического героя. Действительно, укрупнение этого образа в структуре стихотворения отразилось на масштабе его внутреннего содержания, на его созидательной энергии, на заложенных в нем возможностях воссоздания человека и мира.

Возможности здесь достаточно разнообразны, но все это разнообразие сводится в конечном счете к двум основным путям лирического творчества: к силе непосредственного переживания и к движению поэтической мысли.

Читая стихотворения современных поэтов, видишь, как новая, более высокая мера внимания к миру личности приводит к углублению поэтической мысли, к большей напряженности и разносторонности лирических размышлений. Через образ лирического героя поэты пролагают путь к широким обобщениям, к размышлениям, далеко выходящим за рамки личной судьбы. Более того — такой герой, душа которого объемлет весь огромный мир вокруг, отвергает саму мысль об одиночестве человека на земле. Именно об этом, в конечном счете, пишет Николай Рубцов в «Осенних этюдах», где символическая картина происшествия на болоте каждой своей деталью воплощает мысли и переживания героя, понявшего, «что весь на свете ужас и отравы / Тебя тотчас открыто окружают, / Когда увидят вдруг, что Ты один».

Это поэтическое размышление подтверждается и всем творчеством Рубцова, в котором образ лирического героя (играющий чаще всего первостепенную роль в стихотворении) помыслами и чувствами своими естественно связан с жизнью народа, представляя, в сущности, органичной частицей большого, многоликого и вместе с тем единого образа Родины. Любовь к Родине, естественный, без ложного пафоса, патриотизм становится неизменной внутренней сутью поэзии Рубцова, одухотворяя в первую очередь образ лирического героя его произведений. Достаточно прочитать такие стихотворения, как «Видения на холме», «Ночь на родине», «О Московском Кремле», «Привет, Россия...», да и

многие другие, чтобы убедиться в этом.

Она, эта любовь к Родине, побуждает лирического героя поэзии Рубцова не только к открытым признаниям (хотя и это характерно для него), но и к размышлениям о проблемах, волнующих все общество. В стихотворении «Я буду скакать по холмам задремавшей отчизны...» лирический герой полон тревоги о судьбе зеленого, живого мира природы, окружающего нас:

Боюсь, что над нами не будет таинственной силы.  
Что, выплыв на лодке, повсюду достану шестом,  
Что, все понимая, без грусти дойду до могилы...  
Отчизна и воля — останься, мое божество!

Останьтесь, останьтесь, небесные синие своды!  
Останься, как сказка, веселье воскресных ночей!  
Пусть солнце на пашнях венчает обильные всходы  
Старинной короной своих восходящих лучей...

Обращаясь к произведениям, воссоздающим единство человека и мира силою поэтической мысли, нельзя не сказать и о том, что укрупнение образа лирического героя и — как следствие — рост его внутренней масштабности нередко приводит к обострению нравственного чувства, живущего в душе героя, открытой всем бедам и тревогам мира:

Все время чувствую вину.  
Одну. Потом еще одну.  
Когда судьба и не судьба.  
Когда не рано и не поздно.  
Вину тирана и раба.  
Вину больных и вши тифозной.  
Все время чувствую вину.  
Как будто я разжег войну.  
А не она меня палила.  
Все время чувствую вину.  
Бессилье это или сила,  
Когда и малую твою  
Я ощущаю как свою.

(В.Соколов)

Вообще на этом пути лирики, осмысляющей единство души и лира, утверждение личности, отражающееся на роли образа лирического героя в стихотворении, приводит в первую очередь к возрастанию философской значимости этого образа в создаваемом поэтическом мире. Личность, внутренний мир героя становится средоточием и глубинной сутью всего окружающего:

И не ищи ты бесполезно  
У гор спокойные черты:  
В трагическом изломе — бездна,

Восторг неистовый — хребты.  
Здесь нет случайностей нелепых:  
С тобою выйдя на откос,  
Увижу грандиозный слепок  
Того, что в нас не улеглось.

В приведенных здесь строках из стихотворения Алексея Прасолова «Коснись ладонью грани горной...» перед нами открывается картина мира, каждой подробностью своей воплощающего жизнь души человеческой. Строки эти не случайны в творчестве Прасолова, полном философских раздумий о человеке как духовной основе бытия, как о главном герое и главном объяснении всего сущего:

И ударило ветром, тяжелою массой,  
И меня обернуло упрямо за плечи,  
Словно хаос небес и земли подымался,  
Лишь затем, чтоб увидеть лицо человечесье.

(«Я услышал: корявое дерево пело...»).

Это подчеркнутое утверждение человека как центра поэтического мира свойственно, разумеется, не только творчеству Прасолова, оно становится характерной чертой всей нашей современной лирики. Закономерна, скажем, переключка процитированных только что строк из стихотворения Прасолова со стихотворением другого, совершенно не похожего на него поэта, — Василия Казанцева:

С тревогой чуткой, человеческой.  
Как бы упорный следопыт,  
Раскрытый мир, безмерный, вечный,  
В глаза — приблизившись — глядит.  
.....

Глядит насуплено, сурово...  
Как будто бы без моего  
Никем не слышимого слова  
Его бесплодно торжество.

(«Ствол темный, обомшелый кедра...»)

Надо сказать, что человек в современной лирике осмысливается не только как духовный центр мироздания, но и как главное его связующее звено, собирающее мир воедино, становящееся основой его целостности. Это постижение целостности мира в его единстве с человеком оказывается, в сущности, главным содержанием творчества А.Прасолова <sup>611</sup>, для которого характерны такие, например, строки:

---

<sup>611</sup> Об этом писал В.Кожин в предисловии к сборнику стихов поэта. См.: Прасолов Алексей. Стихотворения. М., 1978. С. 14-16.

И я опять иду сюда,  
Томимый тягой первородной.  
И тихо в пропасти холодной  
К лицу приблизилась звезда.

Мир един, неразделим — от высокой звезды до холодной «пропасти» озера, — потому что осмысливается как органичная часть души человеческой, чувствующей свою (по словам самого поэта) «первородную связь с миром». То же самое видим мы в целом ряде других стихотворений поэта — таких, как «Вознесенье железного дух...», «И что-то задумали почки...», «В ковше неотгруженный щебень...», упоминавшееся уже «Я услышал: корявое дерево пело...»

О том же размышляет и Казанцев в стихотворении «К земле вечерней я прильнул...». Человек, прильнув к земле, услышал «глубинно-отдаленный гул» — и спрашивает себя:

В закатном, меркнушем огне  
В усталом, темном — трудном — сне  
В меня дохнула — глубь земная,  
Земной ли тяжкой глубине  
Свой гул передала — живая —  
Толчками — кровь моя во мне,

И пожалуй, наиболее отчетливо эту человеческую, духовную основу целостности мира выразил Олег Чухонцев — поэт, остро чувствующий неразрывную связь человека с миром, воспринимающий мир как органичную часть («не я в лесу, а лес во мне») души человеческой:

Я видел: мир себя же самого  
Ломал и ладил волей своенравной.  
И я подумал, глядя на него:  
Покуда он во мне, я в нем как равный.  
Когда он вправду одухотворен  
Людским умом и разумом звериным,  
Да будет он не скопищем имен,  
Но именем, всеобщим и единым!

(«Я был разбужен третьим петухом...»)

\* \* \*

Одним из значительнейших проявлений роста внутренней масштабности образа лирического героя стало обнаруживающееся все явственнее изменение во взаимоотношениях человека и истории. Человек, осознанный современной поэзией (да и всей нашей литературой) как средоточие мира, воспринятый в единстве с этим миром, герой, чья духовная жизнь воплощает в себе важные черты жизни народа, — этот герой поэзии

оказывается сегодня и воплощением истории народа. Если прежде герой литературы утверждал *себя в истории*, то теперь он выявляет и *историю в себе* — история во всей ее масштабности становится неотъемлемым достоянием духовного мира человека, важным залогом его неповторимости, его значительности.

Уже в созданных на рубеже 1950-1960-х годов произведениях поэтов старшего поколения стало очевидным обострившееся чувство истории, стремление осмыслить сегодняшний день на фоне раздвинувшихся исторических горизонтов. Именно это чувство выразил с присущей ему меткостью и определенностью Я.Смеляков в знаменитых словах об ощущении «шагов Истории самой». Слова эти обрели столь широкую популярность как раз потому, что отразили важную черту нашего общественного сознания. Обратим внимание и на то, что здесь — в стихотворении «История» — речь идет об истории как о драгоценном для лирического героя духовномобретении: «Она своею тьмой и светом/ меня омыла и сожгла».

Размышляя о чувстве истории, воплощенном силою поэтической мысли, стоит обратиться к творчеству Николая Заболоцкого, художника-мыслителя, ставившего мысль в основание той «идеальной тройственности» (Мысль — Образ — Музыка), к которой, как утверждал он, «стремится поэт». В лирике Заболоцкого и раньше возникали исторические ассоциации, почерпнутые чаще всего из сферы искусства, погружающие поэтическую картину в «культурный слой» минувшего. Однако в последние годы жизни поэта — в конце 1950-х — в его творчестве зазвучали новые ноты. В стихотворении «Храмгэс» (1947) возникает образ Истории, поющей о прошлом, — взгляд ее устремлен назад, будущее рождается через ее преодоление: «Здесь История пела, как дева, вчера, / Но сегодня от грохота дрогнули горы...» И вот образ Истории возникает снова — уже десятилетие спустя, в 1957 году, в «Болеро» («Вращай, История, литые жернова, / Будь мельничихой в грозный час прибоья!»), но теперь она уже не вмещается в рамки прошлого. Напротив, она устремлена в будущее, она перемалывает прошлое, неустанно творя завтрашний день.

Это новое постижение истории, разумеется, не случайно. Перечитывая последние стихотворения Заболоцкого, мы не обнаружим среди них ни одного, где прошлое было бы отделено от сегодняшнего дня. Мало того, прошлое у Заболоцкого теперь может прямо вторгаться в современность, голос минувшего, связуя времена, явственно раздаётся среди шума и сутолоки сегодняшнего дня, как раздаётся однажды — в стихотворении «У гробницы Данте» — голос создателя «Божественной комедии». Стихотворение это явно рождено на почве русской классической традиции — и по жанру своему (эпитафия), и по форме, где исконно поэтические детали (такие, как «усыпальница», над которой «воркует голубь, сладостная птица», «разбитая лютня», «звонарь»), соединяясь с высокостилевой лексикой, вовлечены в величественную ямбическую поступь стиха. Однако приглядимся внимательнее — стихотворение это, очевидно, не вмещается в понятие «эпитафия», заложенная в нем поэтическая мысль в движении своем разрывает тесные рамки жанра, соединяя далекие временные пределы. Казалось бы, куда уж традиционнее — «голубь, сладостная птица», воркующий над усыпальницей поэта. Но вот этот образ, испокон веку бытующий в поэзии, получает у Заболоцкого дальнейшее — и неожиданное — развитие, увиденный глазами Данте, проникшего взором в сегодняшний день:

А голубь рвется с крыши и летит.  
Как будто опасается кого-то,  
И злая тень чужого самолета  
Свои круги над городом чертит.

Так поэтическая мысль соединяет современность и далекое прошлое, что особенно подчеркивает автор в строках из последней строфы стихотворения: «Так бей, звонарь, в свои

колокола! / Не забывай, что мир в кровавой пене!» Пролитая кровь уравнивает и соединяет времена. Именно здесь открывается лирическая суть стихотворения Заболоцкого, обнаруживаются чувства нашего современника, свидетеля глубочайших исторических потрясений, с тревогой вглядывающегося в сегодняшний день и видящего в нем порою ту же боль и кровь, что видел некогда и великий итальянец.

Надо сказать, что историческое чувство, соединяющее времена, дает знать о себе не только в тех стихотворениях Заболоцкого, которые, как в «У гробницы Данте», самим содержанием своим провоцируют открытое его проявление. Известно, какое важное место в поэтическом мире Заболоцкого занимает природа, его, как он сам сказал, «ежедневная тема». В последние годы мысль поэта, обращенная к миру природы, обретает новую глубину, глубину историческую. Самого обычного пейзажа, скажем, вида осенней рощи достаточно теперь, чтобы обратить чувства и мысли поэта к картинам далекого прошлого, чтобы ясно услышать в доносящихся из рощ звуках «маленьких горнов» призыв «коломенца служивого» «с пищалью дедовской в руке». И вот уже перед поэтом не просто осенние рощи, а

В висячем золоте дубравы  
И в серебре березняки  
Стоят, как знаменья славы,  
На берегах Москвы-реки.

Природа предстает здесь не просто свидетелем, но символом и средоточием истории народа. И стихотворение «Подмосковные рощи» не единственное в этом смысле в позднейшем творчестве Заболоцкого, то же читатель найдет, например, и в стихотворении «Петухи поют». Новая эта черта весьма важна для понимания эволюции творчества Заболоцкого, который, как известно, осмысливая взаимоотношения человека и природы, пришел к постижению их единства, к осознанию человека как части природы. Позднейшие стихотворения Заболоцкого ясно говорят о том, что осознание единства человека и природы оборачивается теперь своей новой стороной: природа предстает здесь в ее неразрывной связи с историческим бытием человека.

Мысли о чувстве истории естественно возникают при обращении к поздней лирике Твардовского, к его стихотворениям, созданным в конце 1950-х и в 1960-е годы. Поэту теперь достаточно взглянуть на горную тропу, чтобы разглядеть в ней результат многовекового труда предков («Горные тропы»); или заметить березу, выросшую «на выезде с кремлевского двора», чтобы увидеть в ней воплощение связи времен. Так появляется в поэзии Твардовского образ березы (традиционный поэтический образ), выросшей «в столице ненароком», чтобы «вновь зеленеть... и вновь терять свой лист, / И красоваться в серебре морозом, / И на ветвях качать потомство птиц, / Что здесь кружились при Иване Грозном». Поэтическая мысль автора, проникнутая чувством истории, мгновенно «включается» при виде растущей у кремлевской стены березы, высвечивает времена, которые эта береза соединяет. Историческое чувство так захватывает поэта, что преображает, как видим, все, оказавшееся в пределах воссоздаваемой картины: поэт уже видит не просто птиц, сидящих на березе, а «потомство птиц, что здесь кружились при Иване Грозном».

Очевидно и то, что чувство истории, живущее в душе лирического героя, воплощается здесь в движении поэтической мысли, в открыто развертывающемся размышлении. Именно поэтому в стихотворении человек и мир (в данном случае мир природы) отделены друг от друга. Потому и береза здесь не становится участницей слияния времен, а оказывается безмолвным свидетелем хода истории, обреченным «в кольцах лет вести немой отсчет всему, что пронесется, протечет...» Приглядимся к той из строф стихотворения, где береза теснее всего «соприкасается» с прошлым:

И стольких здесь она перевидала,  
Встречая, провожая всякий раз,  
Своих, чужих — каких там ни попало, —  
И отразилась в стольких парах глаз,  
По ней скользнувших мимолетным взглядом  
В тот краткий миг, как проносились рядом...

Как видим, картина эта воссоздается в двух планах: сначала (в первых трех строках) как бы увиденная глазами березы, а затем глазами тех, что так часто «проносились рядом». Однако оба эти плана не сливаются, береза не погружается в стихию прошлого, а как бы стоит на обочине исторического времени безгласным и неподвижным свидетелем. Береза у Твардовского — не реализация связи времен, а ее символ, открывающийся обычной пейзажной зарисовкой «простецкого» деревца с «сорочьей черно-белой раскраской» — и обретающий в движении поэтической мысли глубокий обобщающий смысл:

Нет, не бесследны в мире наши дни,  
Таящие надежду иль угрозу.  
Случится быть в Кремле — поди взгляни  
На эту неприметную березу.  
Какая есть — тебе предстанет вся,  
Запас диковин мало твой пополнит,  
Но что-то вновь тебе напомнит,  
Чего вовеки забывать нельзя...

В этих завершающих стихотворение строках поэтическая мысль уже предельно обнажена, на первый план здесь выступает сам лирический герой, чей голос звучал и на пространстве всего стихотворения, но несколько опосредованно. Опосредованность эта, надо сказать, весьма условна, духовная реакция героя сказывается на всем: и на «пейзажной» зарисовке, где возникает не столько объективное изображение, сколько личное впечатление героя («Простецкая — точь-в-точь с лесной опушки, / С околицы забвенной деревушки, / С кладбищенского сельского бугра»), и, конечно, на самом постижении истории, воплощение которой лирический герой увидел в березе. Но лишь в заключительных строках стихотворения размышление лирического героя лишается всех, даже самых условных оболочек, и обретает обобщающую силу открытого вывода. Не случайно поэт подчеркивает особую роль последней строфы опоясанной рифмой, придающей строфе весомость заключительного аккорда.

Стало быть, на протяжении всего стихотворения человек отделен от природы, он постигает движение исторического времени не слиянием с природой, а силою тех чувств и мыслей, которые она пробуждает в нем. Так открывается в стихотворении одна из особенностей поэтического мира Твардовского — самостоятельность человека и природы в их взаимоотношениях. В лирике Твардовского крайне редки — и уж, во всяком случае, не типичны — и образы, одушевляющие природу, и образы, открывающие природное в человеке. Человек и природа объединяются силою поэтической мысли, и взаимосвязь эта не приводит к слиянию человека с природой — человеческое здесь всегда торжествует. Природа у Твардовского как бы стоит по ту сторону «тревоги и боли насущной», именно поэтому она и не может осуществлять сама связь времен, а напоминает о ней человеку, в котором живы и сегодняшние и минувшие тревоги. Это мы видели в «Березе», это же можем



увидеть и в «Горных тропах», и в «Посаженные дедом деревца...», и в «Листва отпылала...», и во многих других стихотворениях.

Мир природы может пробудить в лирическом герое и вполне конкретные исторические ассоциации. Вот в стихотворении «Многоснежная зима...» поэт, глядя на выпавший обильно снег, обращается к кругу народных примет («Мало снегу — год голодный, / Вдосталь снегу — сытый год»), и размышление это, естественно, пробуждает в нем память о сравнительно недавних тяжелых испытаниях: «Лишь в примете чрезвычайной / Не примкнуть бы к старине. / Что отменно урожайный / Выпадает год к войне». Так даже самая мирная картина «многоснежной зимы» приносит в сегодняшний день память о былых невзгодах. Стихотворение это продолжает устойчивую традицию поэзии Твардовского, в которой не угасает память о тяжелейшем историческом потрясении, пережитом нашей страной, — вспомним хотя бы такие стихотворения последних лет, как «Отцов и прадедов примета...», «Перед войной, как будто в знак беды...»

И все-таки даже здесь поэт, вспомнив прошлое, обращается мыслью именно к сегодняшнему дню, не желая в этой «примете чрезвычайной» примкнуть к прошлому. В любой ситуации чувство истории обращает взгляд поэта не назад, не в прошлое, замкнутое на себе, а через прошлое — в сегодняшний день, образ которого становится масштабнее, обретая историческую глубину.

Ощущение сегодняшнего дня как естественного звена истории народной неизменно приводит Твардовского к размышлениям о нравственных проблемах. Возникает чувство неумиряющей ценности связи времен, переключки поколений, так ясно воплотившееся в целом ряде произведений сборника «Из лирики этих лет». Оно, это чувство, бросает свет на все позднейшее творчество поэта, служа противовесом мотиву бренности, заката, смерти, звучащему в таких стихотворениях, как «Листва отпылала...», «Все сроки кратки в этом мире...», «Некогда мне над собой измываться...», из цикла «Памяти матери» и другие.

И вот именно историческое чувство демонстрирует, как явственно перекликаются между собою стихотворения сборника «Из лирики этих лет». От стихотворения «Дорога дорог», открывающего сборник, тянется нить к «Горным тропам». Стихотворения ли как бы перетекают, проникают друг в друга: образ дороги нашего народа (в стихотворении «Дорога дорог») обретает в «Горных тропам» большую глубину и обобщающий нравственный смысл, в свою очередь, придавая ему необходимую национальную, историческую конкретность. Чувство связи времен, переключка поколений оборачивается иной своей стороной в стихотворениях «Береза» и «Посаженные дедом деревца...», где образ деревьев — свидетелей времен, набравший в первом стихотворении большую обобщающую силу, находит во втором, при всей его масштабности, некоторую камерность, лирическую четкость, связываясь с конкретной человеческой судьбой и контрастируя с мыслью о краткости земных сроков, возникшей уже в этом стихотворении и эхом отзывающейся в целом ряде других. От стихотворения «Космонавт», естественно выразившего идею эстафеты поколений, родственные нити протягиваются, с одной стороны, к стихотворениям, отмеченным чувством истории, с другой — к стихотворениям, полным неизжитой боли прошлого (таким, как «Ночью все раны больнее болят...», «Я знаю, никакой моей вины...», «Лежат они, глухие и немые...» и другим). Чувство связи времен, уверенность в непрерывности исторического движения народа проникнуто той оптимистической, светлой нотой, которая так необходима в скорбной мелодии, неизменно звучащей в поздней лирике Твардовского.

И надо сказать, эта неутихающая память о былых исторических потрясениях так глубоко проникла в сознание поэта, так естественно порою растворяется в созданной им лирической картине мира, что угадать ее присутствие невозможно, не прислушавшись к переключке стихотворений, эхом отзывающихся друг в друге. Эхом, в котором становятся вдруг слышны самые затаенные ноты, самые сокровенные движения души лирического героя. Вот в стихотворении «Спасибо за утро такое...» перед нами полный чувства покоя лирический пейзаж, отрешенный от образов грозного прошлого. Казалось бы, все в этой миниатюре открыто читателю, все вынесено на «поверхность» воссозданной картины. Так

оно и есть, но обратим внимание, в каком окружении находится в сборнике это стихотворение, и лишь тогда мы осознаем весь многозначный смысл этого лирического пейзажа. Непосредственно предшествует ему стихотворение «Многоснежная зима...», где мирная картина природы пробуждает в герое память о минувшей войне. После «Спасибо за утро такое...» следуют стихотворения «В который год мне снится, повторяясь...», «Я знаю, никакой моей вины...», «Лежат они, глухие и немые...», где живая память о минувшем, неутраченная боль прошлого предельно обнажены. И мы начинаем понимать, что чувство покоя так откровенно — уже с первой строки — подчеркнуто в стихотворении «Спасибо за утро такое...» именно потому, что покой этот — покой обретенный, стоивший дорогой цены. И не менее важна здесь обратная связь — эхо войны, донесшееся до этой картины тихого зимнего утра, растворяется в умиротворенности лирического пейзажа и возвращается к окружающим его стихотворениям чистой нотой покоя и гармонии, говорящей о том, что та боль и кровь были не напрасны, утверждающей необратимость исторического движения народа.

Эта постоянная переключка, многоголосье, слившееся в поэтическую целостность, говорит о новом качестве поэзии Твардовского. Если предшествующие сборники стихов поэта строились по принципу хроникального повествования, подборки стихов, связанных прежде всего временным единством (об этом говорят даже названия сборников — «Сельская хроника», «Фронтовая хроника», «Послевоенные стихи»), то теперь, пройдя через опыт «Стихов из записной книжки» (впервые посягнувших на организующий принцип лиро-эпической хроники), поэт приходит к созданию лирической книги стихов. Стихов, связанных не единством времени (хотя об этом, казалось бы, говорит ее название — «Из лирики этих лет»), а прежде всего единством и внутренней целостностью лирически воссозданного духовного мира человека — нашего современника. Перед нами — многоликая и внутренне неразложимая лирическая картина.

И одним из основных слагаемых этой лирической картины мира и души человеческой оказывается чувство связи времен, постижение исторической глубины сегодняшнего дня, раздвигающее границы поэтического мира и наполняющее его высоким дыханием истории.

Стоит, видимо, подчеркнуть, что в стихотворениях Твардовского организующей силой является мысль, но мысль истинно поэтическая, рожденная чувством, слившаяся с ним и преобладающая над ним в процессе лирического выражения этого чувства. Ведь какое бы стихотворение поэта мы ни взяли, в истоке каждого из них — историческое чувство, соединяющееся то с чувством гордости за славную «дорогу дорог» своего народа, то с грустью о краткости земных сроков, то с неутраченной болью минувшей войны. Неотрывность поэтической мысли от порождающего ее живого чувства осознавал и сам Твардовский, заметивший однажды в письме к молодому поэту: «И вот что покамест мешает Вашим стихам: рассудочность, рационалистичность. Думать нужно, без этого нет поэзии, но построениями чисто "головного" порядка не заменить живого впечатления и эмоции, порожденной им» <sup>612</sup>.

Справедливость этих слов видишь, обращаясь к творчеству практически любого из современных наших поэтов, скажем, к лирике Евгения Винокурова. Место Винокурова в современной поэзии во многом определяется той последовательностью, с которой он концентрирует свое творчество вокруг подчеркнуто рядовой личности, в то же время настойчиво проводя мысль о ее причастности к всеобщим дорогам истории. Личность и история — проблема эта стала одной из важнейших в поэзии Винокурова. И не удивительно, что в размышлениях об историзме винокуровской лирики критики весьма часто обращаются к стихотворениям, в которых проблема эта наиболее обнажена, — к такому, например, стихотворению, как «История»:

---

<sup>612</sup> Твардовский А. О литературе. М., 1973. С. 402.

На улице, и средь застолья,  
И в час, когда лежал больной,  
Всем верховодила История.  
Она стояла надо мной.

А я в совхозе сено кашивал,  
Следил глазами поезда.  
И — маленький — ее я спрашивал:  
«За что? Кому? Зачем? Куда?»

Темнело. Стало что-то ветрено!  
О косу я водил брусок...  
Знал: мне увидеть предназначено  
Ее, Истории, кусок...

Трассировали в небо синее,  
Пересекая ночь, тогда  
Ее светящиеся линии,  
Ее гремели поезда.

Действительно, здесь откровенно подчеркивается неотрывность жизненного пути обыкновенного «маленького» человека от дорог истории, потому стихотворение это и пробудило интерес критики. Но взгляды в созданную поэтом картину — мы увидим, что взаимоотношения человека и истории носят здесь характер некоего «действия», в котором история, поданная как абстрактное понятие, смысловой знак, становится равноправным участником. Именно на этом пути решения проблемы человека и истории особенно очевидна заданность авторской мысли. Отсюда и преобладание понятия над образом — там, где речь идет об истории. И эта отвлеченность, абстрагированность воплощения истории в стихотворении неизбежно приводит к тому, что в разворачивании лирической картины каждая ее подробность, каждый очередной шаг поэтической мысли подчеркивают не только взаимодействие истории с личностью, но и отчужденность ее от этой личности. Ведь сам образ лирического героя дан здесь во всей своей жизненной конкретности: мы видим его «на улице», «средь застолья», видим, как он «лежал больной», «в совхозе сено кашивал», «о косу... водил брусок», «следил глазами поезда»; нам открывается даже сиюминутная конкретность окружающего его мира: «Темнело. Стадо что-то ветрено!» Не случайно, разумеется, это подчеркнуто конкретное воплощение образа лирического героя (здесь уместнее, пожалуй, сказать просто — героя). Очевиден замысел поэта — именно столкновением конкретности, детальной жизненной достоверности образа обыкновенного, рядового человека с громадностью, масштабностью понятия «история» утвердить идею о причастности любого человека к всеобщему историческому движению.

Однако столкновение это происходит, но не приводит к действительной взаимосвязи человека и истории, к утверждению человека как воплощения истории. История, как мы уже заметили, оказывается здесь лишь одним из равноправных и одинаково самостоятельных участников «действия». В самом слове «История», данном с заглавной буквы, видится не только масштабность понятия, но и условность, безликость театральной маски. Она может стоять над героем («она стояла надо мной»), вступать с ним в диалог («ее я спрашивал...»), открываться его взгляду («мне увидеть предназначено ее, Истории кусок»), но она не в силах соединиться с ним, стать частью его внутреннего мира. В результате история оказывается громадным фоном, на котором вырисовывается жизненно конкретная фигура героя, — фоном, но и только.

Надо сказать, что подобный путь воплощения взаимосвязи человека и истории довольно характерен для Винокурова. Порою поэт снимает оболочку отвлеченности с понятия «история», открывая ее реальное содержание. Но и тогда стихотворение строится по принципу «дуэта», в котором на равных правах участвуют рядовая, «обычная» личность и история:

В тот год, когда нацистская машина  
Уже пыталась выйти на простор,  
То в ползунках убогих из сатина  
Я выполз в коммунальный коридор.  
...Вопил Бриан. В Мадриде шла коррида,  
В Нью-Йорке ждали повышенья цен...  
Я выползал. Соседские корыта .  
Поблескивали дьявольски со стен.

Еще чуть-чуть — и ринуться армадам!  
Смотри: забился кубик под комод!..  
Но скоро подымусь я с автоматом,  
И тотчас мне землей глаза забьет.

В стихотворении «В тот год, когда нацистская машина...» кар-тины домашнего быта сопряжены с картинами исторических событий на манер киномонтажа. Понятие «история» предстает здесь во всей зримой конкретности своего содержания, воплощаясь в ряд исторических, точнее, документальных кадров, чередующихся с кадрами из раннего детства героя. В стихотворении, в каждой его строфе неизменно совершается переключение с общего плана, дающего хронику известных событий, на план ближний, где мир увиден глазами ребенка. Настойчивым повторением этого приема поэт хочет подчеркнуть значительность, уникальность любого человека в истории, утвердить идею единства истории и личности. История здесь уже не верховодит всем, как это было в стихотворении «История», она одинаково воплощена — по мысли поэта — и в исторической хронике событий, и в сценах из детства героя. Окончательным же, по замыслу автора, утверждением единства истории и личности оказывается последнее двустишие, где ближний и общий планы соединяются, где история становится личной судьбой героя.

Конечно, здесь уже нет той отвлеченности в изображении истории, которая была так очевидна в стихотворении «История». И все же нельзя не заметить, что картина, созданная поэтом, умозрительна, холодна, внутренне неподвижна. Читая стихотворение, явственно ощущаешь, как готовая, заданная мысль водит пером автора. Это ясно просматривается прежде всего в самом приеме откровенного чередования общего и ближнего планов поэтической картины, утверждающего — особенно в третьей строфе — мысль об одинаковой значительности событий большого мира и мира ребенка. Подчеркнутая категоричность, последовательность и прямота философского построения не вызывают лирического размышления. Мысль поэта вроде бы логично движется от чередования картин исторической хроники и сцен из раннего детства героя к последней строфе, конкретнее, к последнему двустишию, где оба плана поэтической картины соединяются, где судьба героя прямо внесена в пределы истории.

Однако нетрудно заметить, что соединение этих двух планов в стихотворении не подтверждено предшествующим развитием авторской мысли, более того, находится в явном противоречии с ним. Ведь настойчивое чередование общего и ближнего планов в стихотворении, чрезмерное и, добавим, сугубо формальное использование принципа контраста приводит автора не к тем результатам, на которые он рассчитывал. Вместо

утверждения равнозначности человека и истории строфы эти (все, кроме последнего двустихия) прежде всего невольно демонстрируют несоизмеримость масштабов двух сталкиваемых автором миров — большого мира истории и мира ребенка. Искусственность, умозрительность выстраиваемой автором схемы особенно очевидны в первом двустихии третьей строфы, где в стихии единого чувства — смятения, охватившего и взрослого героя, и ребенка, автор стремится сблизить и уравнять причины этого смятения — готовые ринуться «армады» и кубик, забившийся под комод. Мысль автора, воплощенная по тому же принципу контраста, доведена здесь до предела, до абсурда, порождая не столько чувство тревоги, сколько комический эффект. Кульминация авторской мысли о равнозначности человека и истории оборачивается, таким образом, невольной автопародией.

Так логически стройная картина взаимоотношений истории и личности оказывается лирически неубедительной.

Нет, конечно, нужды доказывать, что часто в стихотворениях Винокурова организующей силой становится истинно поэтическая мысль, рожденная чувством и проникнутая им. Чувство истории, утверждающееся в поэзии Винокурова, обостряет духовную юркость поэта, помогает ему в поисках истоков характера современного человека:

Есть русское бродящее начало,  
Как будто суслон полная дежа...  
Я бы хотел, чтоб пела и кричала,  
Святая Русь, во мне твоя душа.  
Среди покосов, на бетонной плахе,  
Стоят вдвоем у спуска на Оке:  
И Мужество в разорванной рубахе,  
И Скорбь в сошедшем до бровей платке.  
Леса вдали... А дни идут на убыль.  
Недалеко до рокового Дня...  
Я жив пока. И пусть тоска и удаль  
Не покидают никогда меня.

Уже в первой строфе стихотворения «Есть русское бродящее начало...» возникает простой и емкий образ, воплотивший мысль о неубывающем истоке народного характера. Это, однако, не означает, что в основе стихотворения лежит готовая, заданная мысль автора. Приглядимся к стихотворению — мы увидим, что вслед за первыми строками, обращающими нас к вечным национальным истокам, звучит признание поэта, нашего современника, говорящее о его стремлении приобщиться к этим истокам. Стало быть, первая и вторая строфы стихотворения представляют собой как бы два полюса, воплощающие далекие друг другу временные пределы. Однако отдаленность этих полюсов друг от друга здесь мнимая, они устремляются друг к другу в пределах этих двух строф, движимые силой объединяющего их чувства любви и верности своему народу и его духовным корням. Эта же затаенная сила живого поэтического чувства движет и дальше мысль поэта, вызывая к жизни образы Мужества и Скорби, осознанные поэтом как воплощение неизменных, выпестованных на нелегком историческом пути черт народного характера. Здесь уже времена открыто соединяются, образы эти, пришедшие из далекой старины, поселяются в сегодняшнем дне, среди «покосов», «вдвоем у спуска на Оке», «на бетонной плахе».

Казалось бы, опять перед нами появляются театральные маски, подобные той, что мы видели в стихотворении «История». Однако нельзя не заметить существенной разницы между этими образами и «Историей». Прежде всего перед нами здесь не умозрительное понятие, а обобщенные образы, восходящие к традиции русской народной поэзии. Появление именно таких образов в стихотворении оправданно — самой природой своей,

возвращающей нашу память к далекой старине, они воплощают приход прошлого в сегодняшний день. Кроме того, образы эти, насколько это возможно, конкретизированы — поэт подчеркивает и конкретность окружающего их мира, и конкретность самих образов: «И Мужество в разорванной рубахе, / И Скорбь в сошедшем до бровей платке».

И пожалуй, главное, что отличает «Мужество» и «Скорбь» от «Истории» (в стихотворении заключается в том, что здесь перед нами не рационально привнесенное в стихотворение абстрактное понятие, а образы, рожденные живым поэтическим чувством. Ведь сам выбор этих двух черт народного характера — мужества и скорби — говорит не только о долгом и тяжелом историческом пути народа. Выбор этот позволяет нам заглянуть и во внутренний мир самого лирического героя — человека, прошедшего жесточайшую войну, видевшего много и скорби, и мужества. Неизжитая боль войны затаилась в глубине образов Мужества и Скорби, связуя родственной нитью древнюю их суть с относительно недавним историческим потрясением, оставившим след в душе лирического героя.

Особенно ясно это становится, когда мы замечаем, как перекликаются эти образы со словами о «тоске и удали» (в следующей строфе), не покидающих поэта. Что это, как не те же Мужество и Скорбь, но лишенные своих образных покровов и открыто представшие неизменными сторонами духовного мира нашего современника, соединяющими его с давними «началами начал» народного характера? Именно здесь история естественно соединяется с личностью, обогащает духовный облик человека. И мысль эта не холодна, не безжизненна, а, напротив, полна внутренней динамики, рождена и согрета живым чувством — печалью поэта о близости «рокового дня» и желанием сохранить до конца свои духовные устои.

Так поэтическая мысль, рожденная и проникнутая живым чувством, высвечивает, соединяя времена, глубокие исторические корни характера нашего современника.

\* \* \*

Укрупнение образа лирического героя отразилось и на сфере непосредственного переживания, проявляясь в ее расширении, в освоении ею новых сторон бытия. И наиболее поучительным примером этого может быть именно выражение чувства истории в образах лирического переживания. Замечу, что этот путь воплощения чувства истории не нов для нашей поэзии, но лишь в последнее двадцатилетие он утверждается как тенденция, проникая в произведения самых несхожих между собою поэтов, принадлежавших к разным поколениям: М.Дудина и В.Шефнера, С.Орлова и Ф.Сухова, Н.Рубцова, Н.Тряпкина, А.Жигулина и многих других.

В одном из наиболее известных своих стихотворений — «Чудный месяц плывет над рекою...» Николай Рубцов, создавая картину полной покоя и красоты ночной земли, писал: «Словно слышится пение хора, / Словно скачут на тройках гонцы, / И в глуши задремавшего бора / Все звенят и звенят бубенцы...» Мир, как видим, предстает перед поэтом в слиянии времен, прошлое проникает в день сегодняшний.

Строки эти необычайно характерны для Рубцова. Вчитаемся в его стихотворения, и мы увидим, что этот поэт, неизменно утверждая историческую глубину воссоздаваемого мира, меньше всего стремился осмыслить открывшуюся ему связь времен. К постижению прошлого в настоящем он шел путем непосредственного переживания. В окружающем его мире поэт постоянно ощущал присутствие прошлого, «чувство древности земли», по его собственным словам. Причем это поэтическое ощущение не оборачивалось просто чувством древности лесов и полей, оно не ограничено рамками пантеистических представлений о вечной жизни природы, отделенной непреодолимой чертой от человеческого бытия. Часто в стихотворениях Рубцова мы встречаем слова «Русь», «русский», оказывающиеся намеренным дополнением к эпитетам «старинный», «древний». Вот перед поэтом возникает «береза старая, как Русь», вот он замечает, как, покрытый снегом, «красотою древнерусской

обновился городок». Ощущение древности мира органично соединяется с идеей национальной принадлежности — и природа у Рубцова оказывается воплощением истории народа. Точнее, мир природы, сливаясь с душой лирического героя, органично воспринимает неизменно живущее в нем чувство истории и обретает, таким образом, многозначный смысл, представляя символом и средоточием исторической глубины сегодняшнего дня. Нередко поэт выражает это и не столь прямо. Вот в стихотворении «В лесу» он пишет:

И снова узкие  
дороги скрещены, —  
О, эти русские  
Распутья вещице!  
Взгляну на ворона —  
И в тот же миг  
Пойду не в сторону,  
а напрямик...

Ни слова не сказано здесь прямо о древности мира, открывшегося поэту. Однако само понятие «русские» подразумевает некую историческую перспективу, которая и позволяет поэту, а вместе с ним и читателю перенестись в мир древней Руси, увиденный в традиционных образах народной сказки. Вернее, перенести этот мир в сегодняшний день, воплощенный в конкретных картинах северного леса с его соснами, рыжиками, малиной и смородиной. Это неизменно живущее в стихотворениях Рубцова ощущение прошлого в сегодняшнем позволило поэту увидеть в небе «древнюю клинопись птиц», услышать «напев... былинный» Катуня, почувствовать, как в лесах и на холмах России «смутной грустью веет старина», как «древностью повеет вдруг из дола».

Стоит вспомнить и о том, что чувство исторической глубины сегодняшнего, присутствия минувшего в настоящем присуще не только Рубцову, оно проникает в созданные в последнее двадцатилетие произведения самых разных, часто далеких друг другу поэтов. Слова Рубцова о «чувстве древности земли» можно отнести к такому, скажем, поэту, как Николай Тряпкин, в стихотворениях которого человек предстает «перед древним сумраком природы»: он видит, как течет речонка «из-под камня, камушка старинного», как «древняя кручина задрожит в наклоне верболоз», горы перед ним стоят, как «виденья столетий». Что это, закономерность или случайная игра воображения? Ответ мы находим в поэзии Тряпкина, полной самых неожиданных исторических ассоциаций. В стихотворении «Море» герой выходит на морской берег, и горизонты исторического времени вдруг распахиваются перед ним: «Снова я — древний Охотник с колчаном заплечным, / Зной комариный в ушах — как звенящие луки». А вот как описывает поэт — в стихотворении «Где-то есть космодромы...» — взлет космических ракет, символа современной эпохи: «Улетают с земли эти странные храмы, / Эти грозные стрелы из дыма и звука, / Что спускаются кем-то с какого-то лука...» Ракеты эти, преображаясь в потоке времени, как бы взлетают из далекой старины. Это же острое чувство исторической глубины сегодняшнего дня живет и в стихотворении «Как сегодня над степью донецкой...», в котором старина и современность слились воедино: в вое ветра здесь слышится то «свист-пересвист молодецкий», то далекая игра трубачей, осенние листья пылают, «как червленые стяги дружины», терриконы высятся, подобно холмам в степи, а вагонетки на терриконах маячат, как древние всадники на холмах.

Так же выразительна и подчеркнута конкретна картина слияния времен, созданная поэтом совсем иного склада — Сергеем Орловым — в стихотворении «В автобусе». Здесь весенний мир увиден глазами нашего современника: над его головой летят «дюралевые

капли» самолетов, в небе он слышит голоса «реактивных фанфар». И прежде всею современна его тревога за эту весеннюю землю, на которую может хлынуть «ливень реактивного дождя». Но вот он смотрит на мир из окна «голубого, как будто глобус», автобуса и вдруг замечает, как явственно проникают в сегодняшний день образы далекого прошлого: «И Лель сидит на косогоре / С кленовой дудочкой в зубах, / И витязи торчат в дозоре, / Щитами заслоняясь в лучах...»

Поэт, чувствуя присутствие прошлого в сегодняшнем дне, воссоздает в нем осязаемые черты далекой старины, увиденной в образах народной сказки, и представшая перед ним картина слияния времен, воплощая в себе непрерывность истории, прогоняет тревогу о судьбе этого весеннего мира: «И ничего не может случиться / С весной и Русью никогда». И надо сказать, что картина эта не единична в поэтическом мире Орлова, где образ «журавлиной Руси» — родного поэту Заволочья с белыми ночами, солнцем, запутавшимся в рыбацких сетях, «выцветшим куполом небес» — неизменно связан с ощущением древности этой земли: «Там сплавщик встает над рекою, / Багор занеся, как копье. / И ветер, не зная покоя. / Старинные песни поет».

Порою, правда, прошлое у Орлова, поселяясь в настоящем, приносит в него печальную память о дремучей старине — вспомним хотя бы «Белозерье», где «ели, словно колокольни. / Подняли к облакам кресты, / И древней темнотой раскольной / Темны овины, как скиты», где в плывущем над озером шуме сегодняшнего дня поэту слышится «гул молитвы староверской. / Сердца щемя глухой тоской...» Стало быть, разные чувства пробуждает в душе поэта прошлое, неотделимое от сегодняшнего дня.

Эту «глухую тоску», вызванную образами прошлого, невозможно представить себе в поэзии Рубцова. Напротив, именно в слиянии времен находит он свою разгадку вечной тайны — красоты родной земли. «Тайна» — так и назвал поэт стихотворение «Чудный месяц...» (о котором шла уже речь) в его первоначальном варианте. Тогда, правда, стихотворение это звучало иначе, рискну привести здесь оба варианта, чтобы ясно стало, как развивался замысел поэта.

## **Тайна**

Чудный месяц горит над рекою  
Над местами отроческих лет,  
И на родине, полной покоя,  
Широко разгорается свет...  
Этот месяц горит не случайно,  
На дремотной своей высоте  
Есть какая-то жгучая тайна  
В этой русской ночной красоте.  
Словно слышится пение хора,  
Словно скачут на тройках гонцы,  
И в глуши задремавшего бора  
Все звенят и звенят бубенцы...

(Зеленые цветы. М., 1971. С. 6)

## **Тайна**

«Чудный месяц плывет над рекою», —  
Где-то голос поет молодой.



И над родиной, полной покоя,  
Опускается сон золотой!  
Не пугают разбойные лица,  
И не мыслят пожары зажечь,  
Не кричит сумасшедшая птица,  
Не звучит незнакомая речь.  
Неспокойные тени умерших  
Не встают, не подходят ко мне.  
И, тоскуя все меньше и меньше,  
Словно Бог, я хожу в тишине.  
И откуда берется такое,  
Что на ветках мерцает роса,  
И над родиной, полной покоя,  
Так светлы по ночам небеса!  
Словно слышится пение хора,  
Словно скачут на тройках гонцы,  
И в глуши задремавшего бора  
Все звенят и звенят бубенцы...

(Последний пароход. М., 1973. С. 125)

Разница, как видим, немалая. Перед нами, в сущности, два самостоятельных произведения. И стоит обратить внимание на многозначительную деталь: если в первоначальном варианте речь идет о «тайне», которую ощущает поэт («в этой русской ночной красоте»), о тайне как о неповторимой особенности этой красоты, то во второй редакции стихотворения красота уже сама по себе есть тайна («И откуда берется такое...») Значит, создавая окончательный вариант стихотворения, поэт сознательно вывел на первый план идею поиска эстетического идеала, прямо связанного с постижением жизни в слиянии времен.

Вглядимся теперь в созданную поэтом картину ночного мира, проникнутую ощущением покоя (не случайно и открывает, и завершает стихотворение, как бы обрамляя его, образ «родины, полной покоя»). Покой этот для поэта не просто состояние умиротворенности, охватившее ночную землю, а — чего не было в первом варианте стихотворения — свидетельство преодоления всех бед, испытаний, выпавших на долю России за всю ее долгую историю. Так, чувство истории пронизывает всю поэтическую картину, насыщая собою даже размышление о безмятежной лунной ночи. И это не эпизод в поэзии Рубцова, о том же идет речь, скажем, в стихотворении «Ночь на родине», где образ, возникающий уже в первой строфе, — «И тихо так, как будто никогда / Природа здесь не знала потрясений», — появляется не раз, звуча одною и той же повторяющейся тревожной нотой.

Этот постоянно ощущаемый Рубцовым контраст между покоем умиротворенной земли и тревожным ожиданием некоего потрясения не покажется внезапным, если вспомнить, как жива в душе поэта память о грозных испытаниях, через которые прошла его Россия, память, заставляющая его видеть вокруг себя не безмятежные леса, а «лес крестов в окрестностях России». Ощущение непрочности покоя явно принадлежит нашему современнику, память которого отягощена видениями и далеких, и не столь уж давних исторических потрясений.

И все же тревога эта не овладевает безраздельно душою поэта, в которой в конце концов воцаряется «светлая печаль». И когда от образа «светлой печали», завершающего «Ночь на родине», обращаешься к стихотворению «Чудный месяц...», то замечаешь вдруг, что и здесь картина, представшая перед тобою, полна света, вспыхивающего в образах «чудного месяца», «сна золотого», мерцающей росы, светлых небес ночной России. О

светоносности произведений Рубцова писал уже В.Кожин, справедливо полагая, что эта сторона творчества выражает наиболее глубокую сущность рубцовой лирики. Стоит, видимо, обратить внимание и на то, что почти во всех (за редкими исключениями) стихотворениях Рубцова, утверждающих присутствие древности в настоящем, живет стихия света. Поэт, идя по старой дороге (символ исторического пути народа), глядит в «голубые вечности глаза», он видит, как «в просторе сказочно-огнистом бежит Катунь», поющая «таинственные мифы» о «Чингисхана сумрачной тени», затмившей солнце, о «черном дыме», летящем «к стоянкам светлых русских деревень» (здесь стихия света оборачивается и своей противоположностью — тьмой); он замечает вдруг, как выпал снег — и «красотою древнерусской обновился городок». Очевидно, перед нами не случайное совпадение, а выражение целеустремленной воли поэта, соединившего в своем мироощущении чувство исторической глубины сегодняшнего дня с полной эстетического и нравственного смысла световой стихией, охватывающей просторы мира и души.

Однако нельзя не заметить и того, что наиболее активную роль в создании картины слияния времен в стихотворении «Чудный месяц...» играет иная стихия — стихия звучащая. Приход древности в настоящее поэт воплощает именно в звуковых образах: «пение хора», топот троек с гонцами, долгий звон бубенцов. Вообще поэтический мир Рубцова полон неумолкаемой музыки бытия, которую чутко улавливал поэт то в плаче журавлей, то в стоне ветра, то в «медленном ржанье» коней. Причем нередко услышанная поэтом музыка бытия оказывается, как и стихия света, связующим звеном между стариной и сегодняшним миром. Не случайно в стихотворении «О Московском Кремле», говоря о бессмертии Кремля — символа истории народа, поэт утверждает свою мысль словами-знаками двух основных для него жизненных стихий — стихий света и звука: «Навек слышна, навек озарена, / Утверждена московская твердыня».

Музыка бытия, которую неизменно слышит поэт, богата оттенками, она может выражать и горе и радость, а, значит, — пробуждать в душе человека горе и радость прошлого. Прислушаемся, так передаст Рубцов в стихотворении «Шумит Катунь» голос реки, несущий в себе боль и горечь прошлого. Сначала нейтральное «шум», затем открыто объединяющее временные потоки — «напев ее былинный» и, наконец, окончательно проясняющее характер эту «напева» — «рыдание и свист». Поэт как бы постепенно проникается гневом и болью, которые слышны в шуме Катунь. А бывает у Рубцова и так, что «вместе с чувством древности земли / Такая радость на душе струится, / Как будто вновь поет на поле жница...» Стало быть, связующая времена звучащая стихия может нести в себе различное нравственное содержание.

Так проникает в лирику Рубцова тема человека как средоточия истории народной и открывается важная черта лирического героя современной поэзии — человека, принимающего коллизии и устремления эпохи, светлые и страшные страницы истории в глубины своего духовного мира.

В стихотворении «Чудный месяц...» чувство покоя и гармонии мира неотделимо от памяти о былых невзгодах. Картина мира и покоя оказывается как бы обратным изображением картины тяжелых испытаний народа: не «пожары», а мерцанье росы, свет ночных небес; не крик «сумасшедшей птицы» или «незнакомая речь», а «пение хора», звон бубенцов. Это противостояние звуковых и световых образов подчеркивает ощущение покоя как антипода беды, покоя обретенного. Так красота задремавшего мира, в который естественно входит прошлое, обретает и нравственный смысл, воплощая в себе окончательное торжество добра.

И как далека от этого картина, открывающаяся в первых же строках стихотворения Анатолия Жигулина «Гулко эхо от ранних шагов...», где в мирную тишину зимнего утра проникают трагические образы минувшей войны:

Гулко эхо от ранних шагов,

Треск мороза — как стук карабина,  
И сквозь белую марлю снегов  
Просочилась,  
Пробилась рябина.

Надо сказать, что такая поэтическая картина не единичное явление, перед нами типично жигулинское стихотворение. И ярче всего сказалась в нем сокровеннейшая черта поэзии Жигулина — чувство истории, которое поэт осознает в себе и сам, роняя в одном из стихотворений многозначительное признание: «Мне слышатся Истории шаги...»

Есть, конечно, закономерность в том, что именно природа оказывается в стихотворении «Гулко эхо...» прямой участницей слияния времен. Это становится возможным благодаря тому, что в поэзии Жигулина, как и у Рубцова, неизменно утверждается единство человека и природы. Но если у Рубцова единство «души и природы» предстает как естественная часть всеобщей гармонии («...и всей душой, которую не жаль / Всю потопить в таинственном и милом...»), то Жигулин слияние личности с миром ощущает как драму: «Кровью рябин на опушке / След не моих ли потерь?» Не случайно этот образ рябины — кровоточащего сердца поэта — не раз возникает в стихотворениях Жигулина, более того, лежит в их основе. Поэт замечает, что «на рябинах у крыльца / Повисли трепетные кисти, / Как обнаженные сердца». А вот снова перед нами тот же образ: «Дроздов веселая семья / Обрадуется цвету ягод, / А это просто — кровь моя».

Образ этот, конечно, неоднозначен. Он прежде всего говорит о том, что в любом уголке окружающего мира природы трепещет чуткое сердце поэта. Однако нельзя не видеть и всей драматичности этого образа, недвусмысленно указывающего, что единство души и природы — это не осуществление всеобщей гармонии, а преодоление некоего разлада между ними, преодоление через кровь и боль. Ощущение этого разлада проникает и в поэтику жигулинских стихотворений, отражаясь в явном контрасте между подчеркнуто спокойной ритмикой и внутренней напряженностью образов. Где же истоки этой напряженности, в чем суть внутреннего конфликта, рождающего столь драматичные образы? Один из ответов на этот вопрос дает стихотворение «Гулко эхо от ранних шагов...» Ведь не случайно здесь в центре воссоздаваемой картины оказывается все тот же, но оборачивающийся совершенно неожиданной стороной, образ кроваво-алых ягод рябины, бывший для Жигулина символом слияния души и мира. Конкретным историческим смыслом наполняется теперь этот образ, и новое его бытие дает разгадку одной из тайн неизменно ощущаемой поэтом драмы слияния души с миром.

И ощущение верности этой разгадки крепнет, когда вслед за первой строфой стихотворения перед нами открывается вся панорама зимнего мира:

А вдали, где серебряный дым, —  
Красноклювые краны, как гуси.  
И столбов телеграфные гусли  
Все тоскуют над полем седым...

У дороги, у елок густых,  
Если в зыбкую чашу взглядеться,  
Вдруг кольнет задрожавшее сердце  
Обелиска синеющий штык...

А простор —  
Величав и открыт.  
Словно не было крови и грусти.

И над белой, сверкающей Русью  
Красно солнышко  
В небе горит.

Пожалуй, прежде всего бросается в глаза целостность этой картины, отдельные части которой, переключаясь и дополняя друг друга, сливаются воедино, и лишь в этом единстве, во взаимосвязи всех его слагаемых открывается глубокий смысл каждого из них. Воссоздана частица мира — в лесной чаще «обелиска синеющий штык», — пробудившего в поэте чувство минувшего в сегодняшнем. Отсюда, от этой главной опоры всего здания — и «пейзаж» в первой строфе, подчеркнуто передающий приход грозного прошлого в наши дни, и тоска телеграфных столбов, и размышление о купленном тяжелой ценой покое родной земли: «Словно не было крови и грусти».

И таким острым оказывается здесь чувство боли и горечи прошлого, что, возникая в первой строфе стихотворения, оно отзывается и в заключительных его строках (поистине — «гулко эхо!»), проникая в картину мирной сегодняшней жизни. Казалось бы, именно в последней строфе, где покой и тишина, как и в финале стихотворения Рубцова «Чудный месяц плывет над рекою...», приходят на смену грозным образам прошлого, пути Жигулина и Рубцова совпадают, приводя к утверждению победы добра над былыми невзгодами. В самом деле, зимний пейзаж здесь совершенно лишен горьких образов войны, подчеркнуто отстранен от минувших испытаний. Однако взглянемся в него повнимательнее: сочетание цветов в нем — белого и красного — повторяет цветовую гамму картины слияния времен (кровь рябины на «белой марле» снегов), подобно тому, как на сетчатке глаза удерживаются еще контуры предмета, на который уже не смотришь. И вот в картину мирной зимней России проникает исподволь ненавязчивое воспоминание о крови на снегу, о том, что покой этот добыт дорогой ценой, что «кровь и грусть» все-таки были.

Эта неутихающая память о войне, воплощенная в образах прошлого, пришедшего в день сегодняшний, говоря о глубоко личной, выстраданной поэтом особенности его восприятия мира, побуждает вспомнить и о том, как часто в произведениях 1960–1980-х годов минувшее, населяющее сегодняшний мир, приносит в него образы былых исторических испытаний, чаще всего образы Великой Отечественной войны. И здесь, что характерно, сходятся пути самых несхожих поэтов разных поколений. Свойственно это такому, скажем, поэту, как Федор Сухов. Порою чувство истории, приносящее в сегодняшний мир образы последней войны, воплощается в его произведениях в предельно развернутом образе переживания, стоящем на грани открытого размышления, — как это произошло, например, в «Былине о неизвестном солдате»: «Не забыли плакучие ивы. / Не они ль все слышней говорят, / Как уныло он, как тоскливо, / Падал, первый на землю снаряд». Обращаясь к стихотворениям Сухова, видишь, что строки эти возникли не случайно, что для лирического героя его поэм и горечь военных лет не ушла бесследно, а, напротив, поселилась в окружающем его мире. В стихотворении «Говорят: то, что было, прошло...» поэт, отвергая мысль, заключенную в первой строке, создает картину мира, принявшего в себя и сохранившего всю горечь прошлого: «Словно колокол, гудом полна, / Заходила земля под ногами. / ...Всею тяжестью черной полы / Гасят тучи пошедшую зорю, / И стоит еще в поле полынь, / Обоженная бабьей слезою».

Лирическому герою Сухова открыто присутствие грозного прошлого в лесах и полях его родины, в любой детали сегодняшнего мира — и потому в стихотворениях поэта так настойчиво повторяется одна и та же скорбная нота: «Задумчиво притихшие Дубравы невыплаканной горечи полны», «вода тоскливо плачет», «ивы в небо весеннее слезы тихо струят». С этой неизменной чертой поэзии Сухова — чувством истории, которое, связуя времена, напоминает о боли и горечи военных лет, — связано возникновение других образов, приносящих в сегодняшний мир память о более далеких исторических испытаниях. Примером тому «Былина о неизвестном солдате», такие стихотворения, как «Цветы ко сну

отходят...», «Опять жарынь...» и другие.

У другого поэта. Владимира Лазарева, немало есть стихотворений, где живет память о детстве, а ведь детство поэта – это и война. В стихотворении «Вслед за военным поколением» Лазарев пишет, имея в виду себя и своих сверстников, о «сердце, раненном с детства», о том, как «с детства взгляд вобрал недетский/ Беду людскую, смертный вал». Понятно поэтому, почему возникает в ряде стихотворений Лазарева образ детского сердца — вместительная память народной, в котором живут «И отзвук нашествия дальний, / Разруха в отчизне печальной. / Разлука в начале всего...», которое может и предчувствовать грядущие испытания: «Память тревожно очнется в груди. / Все еще, все еще, все впереди...» Эта неутихающая память об исторических потрясениях, которые пережил наш народ и в далекие, и не в столь уж давние времена, постоянно напоминает о себе поэту, заставляет его во всем слышать «боль живую», видеть солнце — «огненную рану», «почерневшие травы... в тяжелой кровавой росе», более того, порождает в душе его тревогу за этот мир, «где каждый миг на волоске».

Так чувство родства сердец человеческих вырастает в постижение кровной связи с родной землей, с ее минувшим и нынешним днем, беспокойной заботы о дне завтрашнем. Это чувство минувшего в сегодняшнем, приносящее в воссоздаваемый мир образы сравнительно недавних грозных лет, проникает, конечно, и в поздние произведения поэтов военного поколения. Вот в стихотворении Михаила Дудина «О чем мне думалось во ржи» минувшее появляется на миг в настоящем, резко контрастируя с безмятежностью сегодняшнего дня, «где зноем дышит благодать», где «светел мир» и «воздух сладок» — и вдруг: «И над тобой стрижи, как пули, / Мелькнули через зыбкий зной». Образ этот, нарушающий на мгновение сегодняшний покой, напоминает строки жигулинского «Гулко эхо...»

Эта переключка в творчестве поэтов разных поколений не случайна. В стихотворении «Четверть века спустя» Дудин пишет: «Над спокойными волнами / Ласточки-береговушки, / Как солдатские души, / Летели из узеньких нор». Читая эти строки, невольно вспоминаешь, как пишет о погибших солдатах Жигулин «Ласточки кружат / И тают за далью лесной. / Это их души / Тревожно летят надо мной». Такое совпадение образов нельзя, конечно, объяснить ни прямым влиянием одного поэта на другого, ни тем более простой случайностью. Перед нами – черта времени, давшая знать о себе в произведениях разных поэтов разных поколений.

Вместе с тем, в стихотворении Жигулина «Гулко эхо...» открывается черта именно жигулинского поэтического мира. Ведь в том, что отделяет «Гулко эхо...» от рубцовского «Чудный месяц...», кроется общее несовпадение путей двух поэтов. И если присущее Рубцову ощущение зыбкости тишины не может до конца овладеть его душой, где смутную тревогу в конце концов одолевает «светлая печаль», то в поэзии Жигулина неизменно живет боль прошлого, поселившегося в сегодняшнем мире. Поэтому речь у него подчас заходит о непрочности, более того, об иллюзорности нынешнего покоя:

Может, это только снится —  
Эти желтые поля,  
Эти узкие бойницы  
Белого монастыря?

Может, вдруг ударит выстрел,  
Словно гром над головой,  
И растает в небе чистом  
Серый дым пороховой?

И Жигулин не раз возвращается к этой мысли, неизменно облекая ее в ту же форму контраста покоя, безмятежности сегодняшнего дня с живущим в нем грозным прошлым, — в таких стихотворениях, как «Сухая внуковская осень...», «Бросаю в воду хлеб...» Однако здесь поэт опускает начало той родственной нити, что соединяет личность с миром (вспомним «обелиска синеющий штык» в стихотворении «Гулко эхо...»), и обращается прямо к концу ее — к образу непосредственного переживания. И все же, встречаясь со строками «И тихо светится в берегах / Седая боль былых времен», видишь, что образ здесь достаточно развернут, чтобы недвусмысленно указать на свой исток.

Это постоянное ощущение в окружающем мире «боли былых времен» подчас оказывается у Жигулина и еще более затаенным. Нет нужды доказывать, как часто, обращая взгляд к зеленым просторам родины, поэт роняет слова: «тихий», «тишь», «тишина», «покой», «спокойствие». Однако спокойствие это порою оказывается обманчивым. Тишину наполняет «тревожный шум камыша», полынный «будто бы плач... будто бы стон», поэт видит реку, в которой «растворились печаль и беда», в лесу к нему тянут руки «изувеченные деревья», вокруг него «корчатся» ветки дуба, «таится в размытых норах неосознанная беда».

Откуда это острое ощущение драмы, таящейся под оболочкой безмятежности? Нельзя, конечно, закрывать глаза на многозначность этих и подобных им образов. Но очевидно, что одним из слагаемых здесь оказывается ощущение постоянного присутствия в природе истории, приносящей в леса и поля вместе с покоем сегодняшнего дня еще и жестокую память прошлого, рождающую тревогу за день завтрашний.

Ясно, что поэт здесь и не намеревается сколько-нибудь отчетливо обосновать свое чувство слияния времен. Перед ним стоят другие задачи, мысли его далеки от утверждения минувшего в сегодняшнем. И вот именно в такой ситуации неумолкающее чувство истории все же дает о себе знать, проникая в сердцевину единичного переживания. Эти образы настолько оторваны от каких-либо объективных истоков, что осознать их истинную суть можно лишь в контексте всего творчества поэта. Ведь здесь историческое чувство целиком, без остатка переплавляется в переживание, не имеющее, на первый взгляд, никакого отношения к проблеме истории и личности. Эта сокровенность воплощения чувства истории убедительнее всего свидетельствует об органичности, естественности его в творчестве Анатолия Жигулина.

Так, в каждом уголке воссоздаваемого поэтом мира раздается гулкое эхо минувшего, принося в просторы далекой, казалось бы, от человеческого бытия сферы — природы — чувство Родины, чувство движения жизни, связуя воедино сегодняшний мирный день и неизжитую боль прошлого.

Трудно не увидеть в этой тенденции поэтического воплощения чувства истории часть более широкого процесса роста внутренней масштабности образа лирического героя нашей поэзии. Возникает парадоксальная на первый взгляд, но вполне закономерная ситуация: возрастание личностного начала в лирике приводит к обогащению социального смысла этого образа, к утверждению его неразрывных связей с исторической жизнью народа.

\* \* \*

Говоря о возрастании личностного начала в нашей поэзии, об укрупнении образа лирического героя, важно было бы узнать, насколько плодотворен этот путь развития лирики, как проявляется он в творчестве какого-либо одного поэта, воплощаясь в каждой подробности созданного им мира. Обратимся к произведениям такого поэта, не претендуя, конечно, на исчерпывающий очерк творчества, но имея в виду основную цель наших размышлений.

О Юрии Кузнецове написано уже немало. Быстро окрепший, мужественный его голос был сразу услышан в литературной многоголосице последнего десятилетия, рождая споры, надежды, порою неприятие. За пределами споров оставалось лишь одно — подлинность

этого поэтического голоса. Уже во втором сборнике — «Во мне и рядом — даль» — ясно ощущалась устремленность поэта — через хаос сопротивляющегося мира — к некоей цельности, к всеохватности художнического взгляда. «Даль, рассеченную трикрат, окинь единым взглядом» — этот призыв вспоминаешь, осознавая, что в рассеченной, расколотой «дали» изменчивого, фантазмагорического мира, открывающегося в произведениях Кузнецова, действуют свои закономерности, подчиняющие себе первозданный хаос и организующие его в достаточно отчетливую поэтическую систему.

Прежде всего бросается в глаза, что поэт предельно сокращает путь от материальной конкретики к подробностям духовной жизни человека. Любой предмет, сопутствующий человеку (скажем, разошедшаяся половица), под пером поэта как бы теряет свою материальность, весомость, обретая глубину символа:

Среди пыли, а разошедшемся доме  
Одинокий хозяин живет.  
Раздраженно скрипят половицы,  
А одна половица поет.

Гром ударит ли с грозного неба  
Или легкая мышшь прошмыгнет, —  
Раздраженно скрипят половицы,  
А одна половица поет.

Но когда на руках как сиянье  
Нес подругу в заветную тьму,  
Он прошел по одной половице,  
И весь путь она пела ему.

Даже такая, казалось бы, подчеркнута бытовая деталь возникает в стихотворении лишь для того, чтобы дать нам возможность увидеть воплощенную в ней частичку света и любви, живущую в душе человека. Так и всегда у Кузнецова: для него не существует проблемы преодоления, поэтизации быта — ведь быта как такового в его поэзии, в сущности, и нет. Никогда в его произведениях подробности быта (и шире — материальные приметы жизни) не становятся центром воссоздания мира, они оказываются лишь символами, знаками того или иного душевного состояния, того или иного поворота в жизни души. Потому-то и не найдем мы у Кузнецова утонченной пластичности изображения: поэту достаточно лишь несколькими мазками наметить контур предмета (скажем, колесо — «быстрым-быстрое, и внутри пятно») или просто назвать его, чтобы за условным его обозначением открылась вдруг глубина иносказательного смысла.

Эта устремленность в глубь духовной жизни человека определяет многое в произведениях Кузнецова. Отсюда, кстати говоря, и внутреннее родство названий его поэтических сборников — «Во мне и рядом — даль», «Край света — за первым углом», «Выходя на дорогу, душа оглянулась», — в претенциозном звучании которых слышится категоричность литературного манифеста. Отсюда — от стремления вырваться из жесткой определенности материального мира в просторы человеческого духа — и преобладающие в поэзии Кузнецова элементы условности, фантастики, сказки, усиливающие смысловую плотность, многозначность стиха.

Порою утверждение духовного бытия как главной реальности поэтического мира воссоздается Кузнецовым как бы во всей своей материальности. Характерен для поэтического мира Кузнецова аллегорический образ тени. В балладе «Четыреста» сын, нашедший место гибели отца и его товарищей, стоит над братской могилой: «На эту общую

плиту сыновья пала тень». И вот образ этот неожиданно обретает глубину, оказываясь едва ли не важнейшим участником фантастической сцены встречи сына с погибшим отцом, с разделившими его участь однополчанами: «Отец нащупал тень – / Отяжелела тень... / За тень схватились сотни рук! И выползли на свет. / А тот, кто был без рук и ног, / Зубами впился в тень». И дальше этот символ не оставляет героя, который, возвращаясь домой, ведет четыреста павших солдат «до милого крыльца»: «Шатало сына взад-вперед, / Он тень свою волок». Со всей ясностью осознаешь здесь глубокий смысл образа тени-души, тени-вместилища памяти народной, образа, воплотившего в себе то чувство, для которого давно найдены народом слова: «тяжко на душе». Замечу, что образ тени-души живет и в других стихотворениях поэта — «Двойник», «Зной».

Один из постоянных мотивов поэзии Кузнецова — утверждение главенства духовного начала, устремление к сути вещей и явлений. «Сорви покров с расхожих мест — / И обнажится дно» — эта мысль поэта воплощена во многих его стихотворениях, в основе которых — борьба покрова «расхожих мест» и сути, где суть неизменно торжествует:

Человека усеяли птицы,  
Шевелятся, лица не видать.  
Подойдешь — человек разлетится,  
Отойдешь — соберется опять.

Порою это стремление разглядеть суть сквозь кажущуюся непроницаемость покрова позволяет поэту обнаруживать разверзшиеся перед ним пустоты, говорящие о происшедшей человеческой трагедии («Снег», «Отсутствие»), в конечном счете — о трагедии утраты духовной основы жизни:

«Не плачь!» Покорилась тебе. Вы стояли:  
Ты гладил, она до конца  
Прижалась к рукам, что так нежно стирали...  
О, если бы слезы с лица!  
Ты выдержал верно упорный характер,  
Всю стер – только платья висят.  
И хочешь лицо дорогое погладить —  
По воздуху руки скользят.

И наоборот, так сильна вера поэта в духовную суть человека в его единении с миром, что обманчивой оказывается сама пустота, оставшаяся после него:

Вчера я ходил по земле, а сегодня  
Хоть бейте мячом — мое место свободно.  
.....

Займите – и станете вечно скитаться,  
И вам никогда пересечь не удастся  
Пустыню, в которой блуждал я до срока...

Неизменное внимание к внутреннему миру человека, чувство слияния души и мира



сказывается и в постоянно живущем в поэзии Кузнецова ощущении пространства, открывающегося в любой подробности воссоздаваемого мира. Чувство пространства проникает даже (в стихотворении «Живу на одной половине...») в скромные пределы обиталища поэта, живущего «С туманом морским и табачным, / С бурьяном степным и чердачным», замечающего вдруг: «Дыра от сучка подо мною / Свистит глубиной неземною».

И необходимой частью этого пространства мира и души в поэзии Кузнецова оказываются открывающиеся здесь просторы времени. Все времена приемлет в себя душа человека — и мир, воссоздаваемый поэтом, предстает перед нами в слиянии времен, прошлое становится естественной приметой дня сегодняшнего. Проникая в нынешний мирный день, прошлое приносит в него прежде всего горькие образы минувшей войны. Так происходит в «Возвращении», где неутраченная боль прошлого вызывает к жизни страшный образ «столба крутящейся пыли» — погибшего отца. Так происходит в «Четыреста», где времена соединяются, павшие встречаются с живыми, где в каждой примете сегодняшнего дня живет память о минувшей войне: «Собирают в чашечках свинец / Рои гремучих пчел».

Вглядываясь в просторы, открывающиеся в поэзии Кузнецова, видишь, как неуютен и суров этот мир, распахнутый «в клубки противоречий». Слияние души и мира не оборачивается для поэта чувством гармонии бытия, напротив — все мучительные переживания, все взлеты и падения мятущейся души человеческой приносит он в окружающий его мир. Поэтому и предстает этот мир в своей первозданной необжитости, в безудержности стихий, где нет места полутонам, все резко, все доведено до крайности. Здесь человек «воздуха лишен, смягчающего взрыв», «снегом заметен с холодной стороны, / Сожжен огнем с другой», здесь «пронзительно месяц сверкает», «воздух визжит от падающего листа». Поэтому и возникает с таким постоянством здесь образ трещины, раскалывающей мир, с которым слилась душа поэта: «Через даль прошла разрыв-дорога, / Купол неба треснул до земли», «трещина змеится», «излом ползет».

Однако эта весьма далекая от идиллии картина грозных просторов бытия не порождает в душе поэта чувства безнадежности. Сквозь хаос необузданных стихий «трикрат рассеянного» мира слышится вдруг единственно необходимое, спасительное, объединяющее — «человека ищет человек». И тогда замечаешь, что в противоречивом, изменчивом мире единственно вечными, незыблемыми для поэта оказываются духовные ориентиры — память, любовь, честь, вера в человека, направляющие его путь.

Ведь не случайно едва ли не в каждом стихотворении, где возникает неизменно живущая в поэзии Кузнецова тема пути, утверждается вера в эти нравственные основы жизни, торжествующие над трагической неустроенностью мира. Максимализм духовных

устремлений поэта сказывается и здесь — и вот догорают «мосты между добром и злом» («Распутье»), любовь матери поднимает из пучины канувшего на дно сына («Завет»), покинувший родину возвращается на нее «печальным облаком пепла» («Последний эмигрант»). И в центре поэтического мира Кузнецова вырастает исполинская, идущая из фольклорных глубин, фигура человека, наделенного сверхъестественной силой — но не бездуховной «силой вообще», как полагают иные критики, а силой духа народного, способной и «змеиную мудрость узлом затянуть», и «Мать-Вселенную повернуть вверх дном», и возвысить человека («великую мати» в стихотворении «Семейная вечеря») над трагизмом и безысходностью бытия, рождая в душе его надежду.

Вот этот путь — путь сквозь «покров расхожих мест», путь к человеку, путь надежды — представляется наиболее плодотворным в поэзии Юрия Кузнецова. Этот путь при всем его несомненном своеобразии оказывается и весьма характерным (быть может, наиболее ярким и последовательным) выражением устремлений сегодняшней нашей поэзии в ее утверждении единства человека и мира, постижении человека как средоточия воссоздаваемой картины бытия.

## О НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ АВТОПАРОДИИ

В воспоминаниях Анатолия Наймана об Анне Ахматовой есть характерный эпизод. «Как-то раз принесли почту, — вспоминает А. Найман, — она стала читать письмо от Ханны Горенко, ее золовки, я — просматривал “Новый мир”. Через некоторое время она подняла голову и спросила, что я там обнаружил. “Евтушенко”. Она попросила прочесть стихотворение на выбор: “А то я его ругаю, а почти не читала”. Стихи были про то, что когда человеку изменит память и еще какая-то память, вторая (кажется, сердца), то с ним останется третья: «Пусть руки вспомнят то-то и то-то, пусть кожа вспомнит, пусть ноги вспомнят пыль дорог, пусть губы...» В стихотворении было строф десять, я заметил, что после третьей она стала слушать невнимательно и заглядывать в недочитанное письмо. Когда я кончил, она сказала: “В какой-то мере Ханнино письмо скрасило впечатление. Какие у него чувствительные ноги!”»<sup>613</sup>.

Убийственная реплика Ахматовой, конечно же, не случайна. Ясно, что услышанное стихотворение («Третья память») произвело на нее лишь один эффект — эффект пародийный. Ясно и то, что автор стихотворения на такой эффект не рассчитывал. Во всей своей наглядности предстает здесь перед нами одна из центральных проблем художественного творчества — проблема соотношения авторского замысла и его реализации.

Несоответствие между созданной поэтической картиной и творческим замыслом автора — как мы видим в эпизоде с Ахматовой и Евтушенко — могут привести автора (разумеется, независимо от его желания) к пародии на его собственный замысел. И, видимо, стоит вспомнить о той своеобразной роли, которую в литературе, в творчестве каждого художника играет пародия — в данном случае автопародия. Интересно это еще и потому, что жанр пародии в нашем литературоведении изучен недостаточно<sup>614</sup>, а автопародия как разновидность этого жанра не исследована вовсе.

Между тем само предназначение этого жанра заставляет относиться к нему с пиететом. Ведь пародия возникает в тот момент, когда литература берет на себя функцию литературной критики, функцию самоисследования и, в конечном счете, самоочищения. Пародия — жанр небезопасный. Это (если позволить себе несколько рискованное сравнение) тот художнический «скальпель», с помощью которого литература открывает для себя отмирающие, уходящие в прошлое или просто несостоятельные пути творчества, формы, приемы и т.д. Что же касается автопародии, то критическая функция жанра оборачивается здесь критическим самоосмыслением. Правда, с автопародией дело обстоит несколько сложнее, т.к., в отличие от пародии, она бывает не только осознанной, но и непроизвольной. Автор, улыбаясь, расстаётся с устаревшим, отжившим свое поэтическим «реквизитом» — в том случае, когда он пародирует себя сознательно. Если же автопародия возникает независимо от авторского замысла, если художник ставил перед собой совершенно иные цели, — то устарелость, несостоятельность тех или иных художественных средств, к которым он привык обращаться, обнаруживается невольно. И если история пародии, по словам современного исследователя, это «как бы вывороченная наизнанку история литературы»<sup>615</sup>, то эти же слова можно отнести и к автопародии — с одним добавлением; это еще и как бы вывороченная наизнанку творческая автобиография художника. Примеров

---

<sup>613</sup> Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой // Новый мир. 1989. № 1. С. 166-167.

<sup>614</sup> Можно привести лишь ограниченный ряд работ, посвященных теории и истории пародии. Среди них наиболее основательными представляются статьи А. Морозова: Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. № 1; вступ. статья к сб. «Русская стихотворная пародия». Л., 1960.

<sup>615</sup> Морозов А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии). С. 76.

этому можно было бы приводить немало. Обращаясь к истории нашей литературы, нетрудно вспомнить и высочайшие образцы этого жанра. В свое время (в 1850-1860-е годы) А.К.Толстой создал ряд пародий на пушкинские стихи, обращая всю силу своей иронии на те романтические штампы, которые после Жуковского, Пушкина перекочевали в произведения их многочисленных эпигонов. Но стоит вспомнить и о том, что несколькими десятилетиями раньше Пушкин сам пародировал типичные образы, приемы романтической поэзии — скажем, в «Евгении Онегине», в знаменитой элегии Ленского «Куда, куда вы удалились...» Собрал здесь воедино самые традиционные шаблоны поэзии романтизма, Пушкин, не скрывая от читателя своего замысла, создает откровенную пародию. Но ведь очевидно, что адресатом этой пародии, кроме многочисленных стихотворцев, подвизавшихся на ниве романтизма, оказывался и сам поэт — тот, прежний Пушкин, бывший когда-то во власти романтической традиции. Пародия в данном случае несет на себе достаточно явный отсвет автопародии.

Размышляя об автопародии в лирике, нельзя, конечно, не учитывать своеобразие этого рода литературы, где в центре художественного мира, созданного автором, стоит лирический субъект. Авторское «я» может быть прямо выражено в стихотворении (тогда мы говорим об образе лирического героя), может быть растворено в как бы объективном изображении мира — но и в этом случае, как говорил Белинский, «предмет здесь не имеет цены сам по себе, но все зависит от того, какое значение дает ему субъект...»<sup>616</sup>. Словом, в лирике автопародия, направляя свое острие на любую из сторон произведения, неизбежно задевает какой-либо из путей выражения авторского «я». Чтобы убедиться в этом, стоит, я думаю, сойти с пушкинских высот в низины современной поэзии.

Вернемся к Е.Евтушенко. Эпизод с чтением его стихотворения (с чего я начал свой разговор) замечателен еще и тем, что Ахматова, обладавшая абсолютным слухом в поэзии, почти не зная (как она сама призналась) творчества Евтушенко, безошибочно среагировала на один из излюбленных его стихотворных приемов. Читая Евтушенко (я не имею в виду лучших его вещей), видишь, как часто в его стихотворениях естественное для лирики неразложимое единство души и мира, единство, в котором открываются и простота, и бездонность этого мира, подменяется одной — несложной, легко конструируемой — стихотворной «схемой». Рецепт этот прост. Какой-то конкретный образ (в стихотворении, которое довелось услышать Ахматовой, это образ памяти) кладется в основание стихотворения. А затем на этот композиционный стержень нанизываются, как колесики в детской пирамидке, все остальные детали создаваемой поэтической картины. В стихотворении «Третья память» такими «колесиками» послужили разум, сердце, а затем различные части человеческого тела. Рецепт этот (не буду сейчас говорить о том, как далеко он может увести от подлинной поэзии) может дать определенный художественный эффект, он может — и нередко — иметь успех у читателя, — но, как видим, он небезопасен. Рискованность такой схемы заключается прежде всего в том, что обыгрывание на протяжении всего стихотворения одного образа, который, бесконечно повторяясь, определяет все остальное в стихотворении, может привести к чрезмерному развитию, чрезмерному нагнетанию этого образа, когда он, разбухнув и подчинив себе все остальные детали поэтической картины, доходит в своей экспансии до предела, до абсурда, порождая у читателя не столько те чувства, на которые рассчитывал автор, сколько комический эффект. Вспомним, что чрезмерное, доходящее до абсурда развертывание какого-либо образа, какой-либо художественной детали — это и есть первый, главный признак пародии — или, в данном случае, произвольной автопародии. Чтобы не быть голословным и чтобы показать, что такой прием действительно характерен для Е.Евтушенко, приведу еще одно его стихотворение — «Кладбище китов». Из самого названия ясно, что изображено в стихотворении, поэтому приведу лишь тот отрывок, где утверждается главная мысль автора

---

<sup>616</sup> Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Полн. собр. соч. Т. 5. 1954. С. 46.

— мысль о беспомощности величья, воплощенная им в образе кита, ставшем здесь центральным стержнем той схемы, о которой я уже говорил:

Плотва как вермишель.  
Беспомощность величья!  
Бинокли на борту  
в руках дрожат, нацелясь,  
и с гарпуном в боку  
Толстой бежит от «цейсов».  
Величью мель страшна.  
На камни брошен гонкой,  
обломки гарпуна  
выхаркивает Горький.  
Хемингуэй молчит,  
но над могилой грозно  
гарпун в траве торчит,  
проросший ввысь из гроба.  
И, скрытый за толпой,  
кровавым занят делом  
далласский китобой  
с оптическим прицелом.

Вот типичный пример той — несложной, как видите, — стихотворной схемы, о которой только что шла речь. На этот раз «колесиками» в детской пирамидке, нанизанными на единый и все определяющий образ кита, становятся и Толстой, и Горький, и Хемингуэй. И президент Кеннеди попадает в ту же стаю. «Сколько у него китов!» — сказала бы, наверно, Ахматова.

Опасность подобной схемы заключается еще и в том, что развитие стихотворения вокруг одного образа нередко приводит к попытке придать этому образу такую обобщающую силу, которая не соответствует внутренним масштабам самого образа, что само по себе выглядит пародийно. У Евтушенко это усугубляется тем, что обобщающий смысл избранного им ключевого образа он часто утверждает — где-то ближе к концу стихотворения — афористически лаконичной и эффектной поэтической формулой, в которой несоответствие глобальности вывода внутренним возможностям образа становится особенно очевидным. В стихотворении «Сказка о русской игрушке», где речь идет о русском мастере, который по приказу татарского хана вырезал ему игрушку (Ваньку-встаньку), поэт приходит к безудержному по своему, я бы сказал, жертвенному оптимизму, выводу: «Мы — народ Ванек-встанек...» Напомню и о стихотворении «Колизей», которое строится по знакомой уже нам схеме, вокруг одного ключевого образа — образа гладиаторских боев. Здесь присущее поэту стремление к глобальности приводит его к универсальному выводу: «...на зрителей и гладиаторов разделяется мир до сих пор». Можно возразить, что в обоих приведенных поэтических выводах — и о Ваньке-встаньке, и о гладиаторах — есть своя правда. Да, она есть — но правда эта настолько схематична, а значит, так усечена, облегчена, она так обедняет представление и о мире, в котором мы живем, и о душе человеческой, что в пределах лирического произведения такие афоризмы могут быть восприняты чаще всего пародийно. Примеры эти можно было бы продолжать и продолжать.

Надо сказать, что произвольная автопародия может возникнуть не только на основе той или иной поэтической формы, того или иного художественного приема — как их самоотрицание. Стало быть, это вопрос не только поэтики. Она может быть порождена и теми из духовных примет творчества поэта, которые обнаруживают свою уязвимость.

Вглядимся, например, в сам образ лирического героя поэзии Евтушенко, в образ автора (чаще всего два эти понятия — герой и автор — у Евтушенко совпадают). Нередко в образе этом открываются черты, вызывающие у читателя реакцию, на которую видимо, не рассчитывал. Вот в стихотворении «Мой сын курлычет песенку свою...» автор рассуждает о необходимости помогать ближнему, принимать на себя чужую боль, чужие страдания, не успокаиваться, не ослепляться своим счастьем. Но следуя за развитием этой естественной и доброй мысли, читатель вдруг обнаруживает, к какому выводу она приводит поэта: «И если чересчур мне хорошо, все сделаю, чтоб стало мне похуже...». И доверие к автору моментально пропадает, благородные его призывы воспринимаются комически. Порою мы видим, как свойственная герою поэзии Евтушенко уверенность в себе перерастает в нечто большее, как произошло в стихотворении «Я вижу мелкого мерзавца...». Поэт здесь сетует на то, что нет вокруг крупных личностей, действительно достойных такого сильного чувства, как ненависть, — а затем пишет: «Мерзавцы все скушней, все деловитей, все недостойней страшного суда. Я так хочу кого-то ненавидеть, что ненавидеть начал сам себя». Под такой пародией мог бы подписаться самый непримиримый противник поэзии Евтушенко.

Опять мы видим, как чрезмерное развитие каких-то сторон созданного автором художественного мира — на сей раз той или иной духовной черты образа лирического героя, доведение их до предела, до абсурда приводит — независимо от воли автора, вопреки его замыслу — к возникновению автопародии, к тому, что лирический автопортрет оказывается вдруг карикатурой.

Однако это не единственная ситуация, при которой, неожиданно для самого автора, может возникнуть автопародия. Примером тому — творчество Ю. Кузнецова, одного из интереснейших наших поэтов последнего десятилетия. В поэзии его преобладают элементы условности, фантастики, сказки, усиливающие смысловую плотность, многозначность стиха. Часто за этими — типичными для Ю. Кузнецова — фантастическими, сказочными образами стоит глубокая поэтическая мысль, стоят и трагедии, которые были в нашей истории, которые случаются в жизни каждого человека. Не случайно так часто возникает в его поэзии мотив встречи живых с ушедшими из жизни. Напомню хотя бы о таких произведениях, как «Возвращение», где к дому героя приближается «столб крутящейся пыли» — страшный символ погибшего на фронте отца; как «Четыреста», где юный герой встречается с вышедшими к нему из-под могильной плиты погибшими солдатами, среди которых — и его отец. В этих образах — и чувство связи времен, и воплощение народной памяти, и неутраченная боль живых, оставшихся на земле. Но прочитаем стихотворение Ю. Кузнецова «Бревно». Герой стихотворения разглядывает бревно, полное скачущих, жужжащих в нем насекомых, которые утаскивают внутрь бревна брошенную героем коробку от часов. А дальше он видит, что «оттуда (т.е. из бревна. — А. Ч.), как вольный скиталец. Выползает мертвец в простыне: “Извиняюсь, мы где-то встречались?!”». Перед нами вполне бытовая сценка, за которой не угадывается ни достаточно серьезной поэтической идеи, ни глубокого переживания героя. Вот эта немотивированность, необеспеченность сильных поэтических средств (фантастического, «загробного» образа) соответствующим духовным содержанием и рождает в данном случае пародийный эффект.

Итак, размышляя об автопародии, возникающей непроизвольно, надо иметь в виду несколько вещей.

Непроизвольная автопародия — это безошибочный, наиболее очевидный признак несоответствия между авторским замыслом и его реализацией. Автопародия (как и любая пародия) никогда не бьет по здоровому, острие ее всегда направлено туда, где что-то неблагополучно, она обнаруживает, подчеркивает устарелость, несостоятельность тех или иных художественных средств, форм, тех или иных путей творчества. В условиях лирического произведения автопародия неизбежно устремлена на те или иные пути выражения авторского «я», субъекта создаваемого поэтического мира.

Наконец, надо сказать и о том, что существующее до сих пор в нашем литературоведении представление об автопародии как разновидности юмористической

пародии <sup>617</sup> в значительной степени неточно, т.к. не учитывает всех видов автопародии. Что касается произвольной автопародии, то — как я попытался показать — она всегда (или почти всегда) *сатирична*, она есть акт художественного саморазоблачения тех сторон творчества, которые попадают в ее орбиту.

## ЛИТЕРАТУРА И СВОБОДА (Ответ Якову Орланду)

Не так давно \* (\* Статья написана в 1992 г.) в Институте мировой литературы была встреча с известным израильским поэтом Яковом Орландом. Речь шла о творчестве поэта, о современной литературе Израиля, о проблемах художественного перевода, о глубинных взаимосвязях литератур. Завершая беседу, этот немолодой уже человек сказал (не ручаюсь за стенографическую точность цитаты, но смысл сказанного передаю верно): «Вы знаете, я приехал к вам, главным образом, для того, чтобы получить ответ на один вопрос. Скажите, как случилось, что такая мощная страна, с такими богатейшими ресурсами, с таким обилием талантов оказалась в столь глубоком кризисе? И где же ваша литература, какова ее роль, каково ее место во всем этом?» Должен сказать, что внятного ответа не последовало. Между тем неслучайность этого вопроса очевидна, вопрос этот — «где же наша литература?» — многие из нас задавали себе в последние годы.

В поисках ответа на этот вопрос напомним сначала одно высказывание: «Мы уже хорошо понимаем, что вихрь, закрутивший нас... был не подъемом творческих политических сил, а принес лишь гибель, залепил нам глаза поднявшейся с низин жизни мути и пылью и завершился разрушительной свистопляской всех духов смерти, зла и разложения. Но мы еще не можем понять, как это случилось, и все еще чудится, что как-то независимо от нашей воли и против нее совершился ужасный подмен добра злом. Впервые родина стала истинно свободной для воплощения заветных своих идеалов... — и внезапно все это куда-то провалилось, и мы очнулись у разбитого корыта, хуже того — без всякого корыта и даже без старой, покосившейся, но все же родной избы».

Эти слова, звучащие так современно, принадлежат С.Л.Франку и взяты из его статьи 1918 года «De profundis», написанной как отклик на революцию 1917 года <sup>618</sup>. Слова эти, надо сказать, весьма характерны — и не только для автора статьи. Читая работы русских философов, историков, публицистов, написанные лет 60-80 назад (у нас и в зарубежье) и обращенные к предреволюционным годам, к урокам революции, постоянно встречаешь поразительные совпадения с сегодняшним днем России. Видимо, переломные моменты в истории (особенно в нашей стране и в наше столетие) несут в себе много общего. И есть, мне кажется, смысл в том, чтобы взглянуть на происходящие ныне события и на роль в них литературы с учетом опыта прошлого, — оттуда, из 1918-го, из 1920-х годов.

Примерно два года назад мы проводили конференцию по проблеме «Литература на фоне общественного кризиса», где мне приходилось уже говорить о том, что литература наша не просто существует *на фоне* кризиса, не просто испытывает на себе его воздействие, — но оказывается одним из слагаемых этого кризиса, одной из его активных движущих сил.

Вспомним, что не так давно в ходу у нас была броская формула: «Литература готовила перестройку». Теперь, когда очевидно, чем обернулась так называемая «перестройка», в какой глубочайший кризис она ввергла страну, мы можем яснее оценить, какими тенденциями литературного развития это сопровождалось и какую роль сыграла литература именно в таком драматическом повороте событий.

---

<sup>617</sup> Морозов А. Указ. соч. С. 68.

<sup>618</sup> Франк С.Л. De profundis // Из глубины. М.: изд-во Московского университета, 1990. С. 253.

Действительно, в минувшие три десятилетия у нас был создан целый ряд произведений, которые подготавливали, да и сами по себе уже означали поворот общественного сознания — поворот к реальным, большим проблемам нашей жизни, к отдельному человеку, к личности как к необходимой, важнейшей точке отсчета в осмыслении судеб нации. Не буду называть здесь эти произведения, они известны, не раз в размышлениях об этом повороте литературного развития мы обращались к именам В.Распутина, В.Астафьева, В.Белова, Ч.Айтматова, других писателей. Хочу лишь обратить внимание на одно обстоятельство, тоже для нас не новое, но заслуживающее сегодня по крайней мере упоминания: эти произведения были созданы в годы, когда литература испытывала на себе воздействие идеологического пресса, т.е. когда свобода творчества (имея в виду *внешние* условия существования литературы) была далека от идеала.

Что же произошло потом, в последние 5-7 лет, когда утверждалась политика гласности — т.е. когда давление государства на литературу, на печатное и произносимое слово ослабевало и сходило на нет? Именно в это время у нас возник новый большой массив литературы, в первую очередь публицистики и литературной критики, переходящей ту грань, где кончается собственно критика и начинается открытая публицистика. Этот пласт литературы, помимо того ценного, чего нельзя отрицать (я имею в виду прежде всего информативный ряд), принес с собой и иные идеи и устремления.

Одной из черт, рожденных в этой части литературы и утверждаемых ею, стала атмосфера противостояния, дух ожесточенного противоборства. Конечно, наивно было бы предполагать, что была возможность избежать поляризации позиций в литературе при той ситуации, в которой оказалось все общество. Однако трудно не заметить, что саму эту ситуацию в обществе в немалой степени создавала и литература. Противостояние позиций обернулось здесь не столько поиском истины, сколько сведением литературных счетов и моральным уничтожением оппонента. Атмосфера нетерпимости стала процветать в нашей публицистике. Эти схватки не умолкают, они становятся все беспощаднее. Нельзя не понимать, что перед нами не просто серия внутрилитературных «бурь в стакане воды», что вся эта ожесточенность, непримиримость, все эти словесные «залпы» приходят в конце концов к сегодняшнему растревоженному, а часто и растерянному читателю. И здесь уже нельзя не задуматься о вполне реальной и незавидной роли, которую играла и продолжает играть эта — наиболее активная сегодня — часть нашей литературы в том кризисе, который разразился, в том расколе общества, которому мы все свидетели.

Я говорю о вещах, которые, конечно, у всех на виду, не для того, чтобы лишний раз напомнить о них, а чтобы задать вопрос: как, почему так случилось, что литература наша именно таким образом воспользовалась открывшейся свободой для выражения любых позиций и взглядов? Весь опыт литературного развития последних лет лишний раз заставляет нас убедиться в той истине, что свобода творчества в первую очередь зависит от масштаба личности, масштаба таланта, — а уже потом от любых внешних обстоятельств: от режима, от взаимоотношений художника и власти и т.д. Свидетельством тому, кстати, и многие тяжелейшие страницы истории советской литературы. Если же взглянуть на проблему свободы творчества «изнутри», т.е. с позиции самой творческой личности, то и здесь все неоднозначно. Истинная творческая свобода никогда, как известно, не тождественна своеволию. Обращаясь к урокам Пушкина, известный философ русского зарубежья Б.П.Вышеславцев вспоминал пушкинские строки: «Затем, что ветру и орлу, И сердцу девы нет закона. Гордись, таков и ты, поэт, И для тебя закона нет». Но при этом Б.П.Вышеславцев на примере Пушкина убедительно показал, что закон этот есть, что это нравственный закон, живущий в сознании любого истинного художника. Говоря об «иррациональной глубине свободы, обосновывающей ее низшую ступень, ступень стихийного произвола», Вышеславцев подчеркивал, что «свобода уходит не только в глубину, но и в высоту. Под нею “бездна”, но над нею “Дух Господень”». Подлинная творческая свобода, утверждал он, всегда опирается на определенность «морального суждения», и поэтому она есть «переход от свободы произвола к свободе самообладания».

Пушкин, замечал философ, отлично это понимал, «его моральное суждение отличается редкой правдивостью и точностью. ...Эта свобода морального суждения не нарушается у Пушкина никакими внешними воздействиями, никаким принуждением, никакой личной выгодой, никаким давлением общественного мнения, никаким социальным заказом»<sup>619</sup>.

Таков урок Пушкина. Что же мы видим сегодня, имея в виду тот пласт нынешней литературы, о котором шла здесь речь? Очевидно, что многочисленные авторы, занявшиеся делами, не свойственными подлинной литературе, разворачивающие уже в течение нескольких лет междоусобные баталии, избрали для себя путь «свободы произвола», а не «свободы самообладания». Заслуживает внимания и тот факт, что в этом многоголосом хоре не слышны (или почти не слышны) голоса крупнейших наших художников. И опять мы видим, что как и в других сферах жизни в поворотные моменты истории, в литературе нашей тоже многое повторяется. Читая произведения некоторых нынешних публицистов, невольно вспоминаешь ядовитые – и удивительно современные сегодня – слова В.В. Розанова о Добчинских в нашей литературе, о том, что «Добчинского, если б он жил в более “граждански-развитую эпоху”», и представить нельзя иначе, как журналистом или, еще правильнее — стоящим во главе «литературно-политического» журнала; а Ноздрев писал бы у него передовицы... И кто знает (пишет Розанов), вдвоем не совершили ли бы они переворота. «Не боги горшки обжигают»<sup>620</sup>. А каким предостережением (или, увы, уже пророчеством) звучат сегодня слова Розанова, когда он, снова и снова возвращаясь к мысли о Добчинских в литературе, говорит о геростратовой их природе: «Ни для кого так не легко сжечь Рим, как для Добчинского. Катилина задумается, Манилов — пожалеет, Собакевич — не повернется; но Добчинский поспешит со всех ног: “Боже! Да ведь Рим только и ждал меня”, а я именно и родился, чтобы сжечь Рим: смотри, публика, и запоминай мое имя “». И добавляет при этом Розанов: «Сущность литературы... самая ее душа... “душенька”»<sup>621</sup>.

Поразительно, насколько узнаваем в этих высказываниях сегодняшний день нашей литературы. Невольно приходишь к мысли, что времена идут, а Добчинский все тот же. И возникает естественный вопрос: почему же наша литература (та ее часть, о которой идет речь) избрала путь «свободы произвола», т.е. «низшей свободы» (по терминологии Вышеславцева), и что же это за Добчинский, поспешивший со всех ног по этому пути?

Здесь мы оказываемся перед проблемой, гораздо более широкой, нежели вопросы собственно литературного развития. Речь идет о проблеме интеллигенции и ее выбора путей (в частности, в литературе) в момент слома эпох. И опять мы видим, как реальности сегодняшнего дня подтверждают (пусть и с неизбежными поправками) выводы, сделанные уже давно — в начале века, в двадцатые годы. Как горько (и точно) звучит сегодня само определение интеллигенции, данное почти семьдесят лет назад Г.П. Федотовым: «...русская интеллигенция есть группа, движение и традиции, объединяемые идейностью своих задач и беспочвенностью своих идей»<sup>622</sup>. Нынешняя интеллигенция в большой ее части всей своей деятельностью блистательно подтвердила мысль о беспочвенности исповедуемых ею идей, искусственно прилагаемых к жизни. Более того, мы можем наблюдать, как «развал и разложение традиционного интеллигентского духа», о котором писал в свое время С.Л.

---

<sup>619</sup> Вышеславцев Б.П. Вольность Пушкина. (Индивидуальная свобода)// О России и русской философской культуре. М.: Наука. 1990. С. 400-402.

<sup>620</sup> Розанов В.В. Уединенное. М.: Политиздат, 1990. С. 44.

<sup>621</sup> Там же. С. 45.

<sup>622</sup> Федотов Г.П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. С. 409.



Франк<sup>623</sup>, переходит сегодня на новый уровень. Осмысляя нынешний день нашей интеллигенции по названным уже двум ее основаниям («идейность» и «беспочвенность»), заметим, что по первому из этих оснований в среде интеллигенции происходит начавшееся уже давно, но сегодня обозначившееся особенно откровенно глубокое и принципиальное расслоение: у большей части интеллигенции «идейности» (в Федотовском понимании — т.е. служение определенному мировоззрению) подменяется лишь суммой знаний, определенных избранной профессией. В крайнем своем выражении, достаточно распространенном сегодня, тенденция эта оборачивается агрессивным отвержением первой из опор федотовской формулы. А это значит, что заложенная здесь прежде идея служения отмирает, и вместе с ней исчезает (или по меньшей мере оказывается подорванной) нравственная основа духовной деятельности, то самое «моральное суждение», о котором писал Б.П.Вышеславцев применительно к Пушкину.

Кроме того, не требует, видимо, особых доказательств то, что сегодня в полной мере живы и развиваются традиции той самой «кружковой интеллигенции», о которой еще в «Вехах» писал Н.А.Бердяев<sup>624</sup>. И вот соединение «кружкового» сознания, его зашоренности и нетерпимости — с ослаблением или, порою, исчезновением моральной опоры и приводит к возникновению «синдрома Добчинского», при котором поиск истины подменяется дешевым самоутверждением, а служение идеалу вырождается в служение вещам куда более конкретным, оборачивается обывательским экстремизмом.

И если говорить о реальностях современного литературного развития, то стоит заметить, что литература наша, часто подверженная «синдрому Добчинского», дает сегодня немало примеров вроде бы парадоксального соскальзывания в духовную несвободу, при подчеркнутой игре всеми внешними аксессуарами творческой свободы. Это мы наблюдаем и в ожесточенности, разрушительном пафосе, присущем многим произведениям современной публицистики, в полной мере воспринявшей обличительную традицию русской литературы и как бы до поры забывшей о других ее нравственных уроках. Это можно увидеть и в целом ряде псевдотеоретических построений наших публицистов, которые в рабском служении «свободе произвола» обращаются к самым больным и острым проблемам нации и общества и в своем безудержном радикализме, в своем, выражаясь словами В.Ходасевича, «мещанском большевизме» стремятся одолеть не только оппонента, но и предмет спора. (Достаточно вспомнить неоднократные и весьма характерные попытки зачеркнуть и подвергнуть осмеянию само понятие «патриотизм».) Это можно заметить и на примере возникающей на наших глазах новой ангажированной литературы, с полузабытой беззастенчивостью готовой к публичной стирке «Носков для президента». Это можно было бы, наконец, показать и на эстетическом уровне, обратившись к целому ряду появившихся ныне произведений, где не ограниченный ничем формальный поиск не в силах заслонить скудости духовного основания. Трудно не напомнить здесь и о мощном потоке заполонившей книжный рынок развлекательной беллетристики с ее пафосом бездуховности.

В свое время Г.П.Федотов, говоря о поколении, пережившем революцию, замечал, что люди этого поколения имеют печальное преимущество перед своими отцами — видеть дальше и зорче их, — поскольку оказались вознесены на небывалую высоту — на высоту креста, на который поднята Россия. Мы же сегодня имеем не менее печальную возможность присутствовать при историческом разломе всех наших жизненных устоев, при котором со всей ясностью обнажились многие — и не всегда радостные истины, в том числе и о некоторых сторонах нашей духовной жизни и, конкретнее, литературы.

---

<sup>623</sup> Франк С.Л. Этика нигилизма // Вехи. М., 1990. С. 207 (репр. воспроизведение издания 1909 года).

<sup>624</sup> Бердяев Н.А. Философская истина и интеллигентская правда // Вехи. М., 1990. С. 1.

## **В «ПРОМЕЖУТКЕ»: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ**

Размышляя об особенностях сегодняшнего дня русской литературы, необходимо обратить внимание на событие, которое по своей значимости может быть сравнимо только с теми переменами, которые происходили в русской литературе после революции 1917 года (по содержанию же своему оно во многом противоположно тем переменам). Событие это имеет уже свою историю, начавшуюся в середине 1980-х годов, когда новый, еще только обозначившийся поворот в истории страны принес немало нового и в литературную жизнь. Началось возвращение имен и произведений, ранее замалчиваемых — прежде всего, писателей русской эмиграции; писателей, которые были в прежние времена репрессированы, а произведения их не издавались; писателей — таких, как А.Ахматова, Б.Пастернак, М.Булгаков, А.Платонов — далеко не все произведения которых были доступны для широкого читателя. Стали публиковаться и произведения писателей андеграунда.

С тех пор прошло более двух десятилетий, и процессы, начатые тогда, дали свои результаты. Наверно, главная особенность нынешнего этапа литературного развития — это принципиальное изменение самой структуры литературного процесса. Впервые после 1917 года русская литература преодолела ситуацию раскола национальной культуры и снова вошла в свои естественные берега. Если прежде открытый литературный процесс представлял лишь один поток литературы — литературу, разрешенную государством, т.е. то, что называлось «русской советской литературой», а два других литературных потока — литература зарубежья и андеграунд — существовали автономно, были отделены от основного русла литературы, то теперь все три потока литературы, взаимодействуя между собой, равноправно участвуют в едином открытом литературном процессе, обозначая пределы единой русской литературы. Практически исчезла граница между отечественной и эмигрантской литературой: писатели-эмигранты активно публикуются в российских журналах, издают в России свои книги, вступают в российские писательские союзы; в то время, как писатели, живущие в России, все шире печатаются в эмигрантских литературных изданиях. Все больше становится совместных изданий, объединяющих литераторов России и эмиграции. Андеграунд вышел на поверхность литературной жизни, имена писателей бывшего андеграунда постоянно встречаются на страницах нашей литературной периодики, они издают свои книги, имеют собственные периодические издания. Прямой диалог этих двух литературных потоков с той литературой, которая открыто существовала в России и прежде и продолжает развиваться сегодня, апелляция каждого из трех потоков к большой читательской аудитории, неизбежная борьба за места в портфелях издательств и на страницах литературных журналов — эти черты сегодняшнего литературного развития возникли в исторический момент, который можно назвать дважды переломным: это и рубеж столетий, и период глубоких социальных перемен в стране. Все это напоминает литературную ситуацию начала прошлого века и особенно начала 1920-х годов, когда для русской литературы (как и сегодня) было характерно эстетическое и мировоззренческое многообразие, когда (как и сегодня) границы между литературой, оставшейся на родине, и литературой эмиграции были (до 1925 года) прозрачными.

Встреча трех потоков литературы в рамках единого литературного процесса ведет к взаимодействию, а порою и к столкновению различных художественных традиций, которые или составляют своеобразие какого-либо из этих литературных потоков, или объединяют их, создавая значительные векторы развития литературы. Говоря о двух слагаемых новой литературной целостности — как о литературе, открыто существовавшей в нашей стране до середины 1980-х годов и продолжающей развиваться и сегодня, так и о литературе зарубежья — можно заметить, что при всем многообразии художественных поисков и здесь, и там одной из наиболее значительных тенденций развития на этих путях литературы оказывается ориентация на традицию. Не раз звучавшие в прошлом возгласы о кончине русского реализма раздаются и сегодня, оказываясь очередной попыткой реанимации давно

культивируемого мифа. Развитие традиции русского реализма остается одной из неизменных черт современной русской прозы, демонстрирует жизненную силу и богатство возможностей реалистического пути в литературе. Продолжает жить и развиваться опыт деревенской и военной прозы — здесь можно было бы назвать последние произведения В.Распутина, вспомнить последнюю прозу В.Астафьева. Эта линия художественных поисков находит сегодня продолжение в творчестве писателей, называющих себя «новыми реалистами» — я имею в виду Владислава Отрошенко, Олега Павлова, Василия Голованова, Светлану Василенко, Василия Килякова, Лидию Павлову и др. Если говорить о стоящей за ними традиции — то это, конечно, сегодняшние наследники деревенской прозы (хотя по тематике произведений могут быть далеки от нее), иными словами — продолжатели линии классического русского реализма. Порою они, пытаясь осмыслить свой путь в литературе, говорят о наличии православного нравственного идеала как об особенностях «нового реализма», не замечая, видимо, что и здесь они продолжают традицию, идущую от старших мастеров, от прозы В.Распутина, В.Белова, Евг.Носова и других, унаследовавших, в свою очередь, этот идеал вместе с заветами русской классики. Незаурядным явлением сегодняшней нашей литературы стала проза Алексея Варламова, уверенно демонстрирующего в своих произведениях — в повестях “Здравствуй, князь!”, “Рождение”, в романах “Лох”, “Затонувший ковчег” и др. — богатство возможностей реалистического повествования, укорененного в традиции и обращенного нередко (если не иметь в виду вещей биографического жанра) к современной нашей жизни. Говоря о традиционной реалистической прозе, вдохновляемой православными нравственными ценностями, стоило бы назвать еще два, на мой взгляд, ярких имени — сибиряка Николая Конусова и москвича Сергея Щербакова, в произведениях которых ощутим опыт русской духовной прозы. Возникают сегодня в русской прозе и интереснейшие явления, ставшие результатом того союза народов, каким была наша огромная страна до 1991 года. Вот я читаю рассказы сибирского писателя Арсена Титова, и передо мной возникают полные любви и юмора картины срединной Грузии, увиденной «изнутри», глазами человека, который жил там в детстве и впитал в себя аромат той культуры, обычаи и нравственные основания жизни тех людей. Это, действительно, интереснейшее явление, возникшее на излете ушедшей эпохи — русский прозаик, ставший наследником и продолжателем того пути, который пролагал в грузинской литературе незабвенный Нодар Думбадзе.

В минувшие два десятилетия именно развитие реалистической традиции во многом соединяло пути литературы в России и в зарубежье — здесь стоит вспомнить и о прозе писателей, уехавших из страны зрелыми мастерами (В.Максимов, Г.Владимов, из следующего поколения — например, С.Довлатов), и обратить внимание на новые имена — скажем, на живущую ныне в Финляндии Людмилу Коль, все более серьезно заявляющую о себе как о мастере лаконичной и внутренне емкой, отточенной психологической прозы. Традиционализм и сегодня остается одной из ведущих, если не наиболее значительной тенденцией развития современной русской поэзии, ориентирующейся на традиционный русский стих, на смысловую глубину и ясность поэтического образа, на традиционную систему нравственных ценностей. При этом ориентация на традицию не означает ни единообразия поэзии, ни ее эстетической реакционности. Достаточно назвать лишь некоторые известные имена очень разных поэтов разных поколений, продолжающих идти по этому пути (скажем, Ю.Кузнецов и О.Чухонцев, А.Кушнер и Б.Ахмадулина, Ю.Кублановский и О.Седакова), чтобы убедиться в многообразии художественного поиска, идущего в русле поэтической традиции. Здесь я бы хотел назвать новое, мало кому еще известное имя замечательного русского поэта Светланы Сырневой, живущей в Вятке, в чьих произведениях (в сборниках «Сто стихотворений», «Страна равнин» и других) вырастает полный драматизма, озаренный любовью образ Родины, в чьих стихах естественно соединяются лирическая исповедальность и гражданское чувство. Думаю, что это имя будет звучать в русской поэзии все громче.

Вместе с тем здесь, на путях развития традиции, в литературе происходят

многозначительные перемены, воплотившие в себе сегодняшнее время с его чересполосицей взглядов и разительными переменами в жизненном укладе людей в нашей стране. Расширяется содержательный план произведений, вызывающих споры по сей день: в России появляется жесткая проза, обращенная к временам минувшим («Прокляты и убиты» В.Астафьева); в зарубежье — историческая проза В.Максимова («Звезда адмирала Колчака») и Г.Владимова («Генерал и его армия» — повесть о генерале Власове), по-новому рассказывающая о событиях Гражданской войны и войны с фашизмом; сатирические произведения С.Довлатова. Несомненно, чертой времени стали повесть В.Маканина «Кавказский пленный» и его роман «Андеграунд, или Герой нашего времени» (1997), где речь идет, в частности, и о новых реалиях, о которых я говорил, — о выходе вчерашнего андеграунда на «поверхность» литературной жизни и о связанных с этим нравственных проблемах, встающих перед героем повествования. Значительной тенденцией литературного развития остается и продолжение линии мифологического реализма в русской прозе — я имею в виду последние произведения Анатолия Кима («Будем кроткими, как дети», «Остров Ионы» и др.); здесь же я назову опять-таки новое для многих имя Леонида Костомарова, который пришел в литературу в конце 1990-х годов и романами своими («Земля и Небо», 1998; трилогией «Огонь и вода») сразу заявил о себе как о зрелом, незаурядном художнике, создающем свой эпос современной жизни, где миф, философская притча и жесткая проза слиты воедино.

Былой и переживаемый ныне трагический опыт народа, глубинные перемены в народном сознании породили неслучайные, перекликающиеся с сегодняшними поисками в русской прозе, черты обновления в современной русской поэзии — такие, как поворот ряда поэтов к гражданской теме (поздние произведения А.Жигулина, В.Корнилова и др.), возрождение традиции русской духовной поэзии, ярко проявившееся в позднем творчестве Ю. Кузнецова — в его стихотворениях 1980-1990-х годов, в последних его поэмах: «Путь Христа», «Сошествие в ад», «Рай».

Обновление литературы в последние 15-20 лет происходило и на глубинном уровне, затрагивая ее художественный строй, усложняя эстетический «ландшафт» новой литературной эпохи. По-явились произведения, авторы которых заняли пограничное, положение в отношении традиции. Здесь опять-таки соединялись пути России и зарубежья. В «Пушкинском Доме» А. Битова и в других его произведениях последних лет («Кавказский пленник», «Оглашенные», «Неизбежность ненаписанного: Годовые кольца» и др.), в рассказах и сказках Л.Петрушевской, в прозе Ю.Мамлеева, Т.Толстой, Л.Улицкой, в эмигрантском творчестве В.Аксенова («Ожог», «Московская сага», «Новый сладостный стиль»), «Школе для дураков» Саша Соколова и др. дали знать о себе черты взаимодействия реализма с опытом модернизма. Сами писатели, да и некоторые литературные критики дают свои определения этим поискам: то возникает термин «метафизический реализм» (как у Ю.Мамлеева), то «неосентиментализм» (как у Л.Улицкой). За этой, пользуясь определением Блока, «ребяческой» игрой в терминологию открывается важная черта творчества, объединяющая многих из этих писателей: их проза с ее и психологизмом, и нередко зашифрованностью, с усложненными сюжетными решениями, порой с ее выходом в метафизику, в антиутопию — как бы балансирует на грани между реалистической традицией и модернизмом и отчасти современным постмодернизмом, оказывается промежуточным звеном между этими полюсами. Близкие этому явления возникали с 1980-х годов и в поэзии — в частности, в творчестве поэтов так называемой московской метафорической школы: И.Жданова, А.Парщикова, А.Еременко и др., развивающих опыт зашифрованной поэзии О.Мандельштама 1921-1925 годов, пошедших по пути резкого усложнения поэтического образа, основанного на непривычной метафоре, соединяющей предметы, очень далекие друг другу, кажущиеся несовместимыми.

В целом же ряде случаев художественный выбор поэтов бывшего андеграунда еще более радикален: подчеркнуто отказываясь от классической традиции, они обращаются к возможностям авангарда. Порою это дает знать о себе в ориентации на опыт словотворчества

русских футуристов начала XX века, на открытия обэриутов — здесь можно вспомнить и тех же метаметафористов, и группу поэтов-конкретистов (Игоря Холина, Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова), и заумные тексты Сергея Бирюкова, основавшего в 1990-х годах в Тамбове «Академию зауми».

Можно по-разному относиться к подобным авангардистским экспериментам поэтов бывшего андеграунда, но надо обратить внимание на то, что их творчество принципиально отличается от русского авангарда первой трети XX века. Если тогда борьба с традицией была для русского авангарда бунтом, разрушением канонов, открытием нового мира, то теперь авангардистский формальный эксперимент сам стал одной из поэтических традиций, это уже не бунт, а школа, не открытие нового мира, а сумма формальных технологий. Эта *новая традиционность* сегодняшних последователей авангарда очевидна не только на формальном уровне (как, например, у С.Бирюкова), но и на уровне содержательном. Когда, например, Алина Витухновская в одном из своих стихотворений восклицает. «Замечательна смерть молодых женщин!» — в этом шокирующем восклицании слышится не столько искреннее отрицание традиционной морали, сколько филологическое образование поэтессы, напоминающее ей о словах сказанных В.Маяковским еще в начале прошлого века: «Я люблю смотреть, как умирают дети...» Опять перед нами — бунт и школа, живой огонь поэтического слова (у Маяковского) и желание прикурить от *того* огня (у Витухновской).

Размышления об этих новых чертах литературного процесса приближают нас к необходимости осознания переживаемого нами сегодня значительного поворота современной литературной истории, определяющего многое в том, что происходит в наши дни в литературе и литературной жизни. Русская литература, в очередной раз оказавшись на разломе эпох, вступила в полосу кризисного развития, вышла к тому этапу, который можно определить тыняновским словом «промежуток» — т.е. к тому пространству, где очертания нового литературного периода еще «плывут», еще только начинают вырисовываться, где значительнейшие открытия новейшей литературы еще зреют в глубине литературного процесса, ожидая своего часа, а на авансцену не литературы, но литературной жизни чаще всего выходят громко заявляющие о себе пустоцветы, тем не менее неизбежно запечатлевающие в себе черты кризисного времени. Так происходит и сегодня, когда на подмостках литературной жизни вроде бы торжествует не *литература духа*, всегда бывшая основой, сердцевинной нашей культуры, но *литература приема*; когда на авансцене этих, как бы «литературных», подмостков перед нами мелькают лица не писателей, а литературных игрунов, стремящихся поразить читателя ухищрениями словесной и, я бы сказал, мыслительной и нравственной эквилибристики. Разумеется, все эти явления, о которых я сейчас говорил, живут и процветают на стремительно расширяющемся пространстве массовой культуры. Сегодня она широко представлена громко заявляющей о себе прозой постмодернизма (книги В.Пелевина, В.Пьецуха, Евг. Попова, В.Сорокина и др.) и стихотворениями вышедших из андеграунда так называемых концептуалистов (Д.Пригова, И.Иртеньева, С.Гандлевского и др.), часто выполненными в духе искусства «соцарта». Центральной идеей этой беллетристики и ее движущей силой оказывается ироническое отрицание предшествующих культурных эпох (далеко не только советской эпохи), попытка разрушения сложившейся в прошлом (и в недавнем, и далеком) иерархии художественных, духовных ценностей. Порой это делается достаточно мягко и занятно — как, скажем в прозе Виктора Пелевина, в его романах «Чапаев и Пустота», «Священная книга оборотня» и др., где автор находит, как неосторожно заметил один из сочувствующих ему критиков, «приятное сочетание и “развлекаловки”, и негорькой “пищи для ума”»<sup>625</sup>. В наиболее радикальных своих вариантах постмодернизм становится откровенно агрессивен; смеясь над предшествующей литературой, культурой, он стремится взорвать сложившуюся веками традиционную нравственную систему координат. Здесь, конечно, нельзя не вспомнить об

---

<sup>625</sup> См.: Межиева М.В., Конрадова Н.А. Окно в мир: современная русская литература. М., 2006. С. 20.

эпатирующих произведениях Владимира Сорокина, о его «поэтике шока», о таких его вещах, как роман «Голубое сало», как «Пир», «Лед» и др. Не стану приводить наиболее одиозные примеры подобной продукции, назову лишь не самую шумевшую, но вполне характерную для этого ряда произведений повесть «Настя» (2001), где на фоне повествования, подчеркнуто стилизованного под русскую прозу конца XIX — начала XX вв., на фоне традиционной усадьбы, под благодушные разговоры о Шлегеле и Ницше, под традиционные переходы на французскую речь хозяева усадьбы, пригласив друзей, угощают их свежезажаренной дочерью. Изображено все это со смакованием, с наслаждением от сладко хрустящей корочки, с непременно комментированием того, кто какой кусочек выбрал и почему. Развернутая здесь картина устремлена, конечно, к мысли о прогнившей сущности традиционной культуры, о звериной ее природе; непомерная претензия на уничтожение предшествующей литературы оборачивается тотальным отрицанием основ национальной культуры. Вот приведенный в статье Вяч. Куприянова в «Литературной газете»<sup>626</sup> фрагмент авторского вечера В.Сорокина в Германии, в Мюнстере. Вопрос: «Господин Сорокин, вы обещали похоронить русскую литературу, когда вы ее похороните?» Следует вполне прямой ответ, где автор «Настя» с восхитительной самоуверенностью утверждает, что — да действительно обещал, и непременно похоронит. На вопрос: «Кого вы имеете в виду?» следует ответ: ну, этих, Пушкина, Достоевского Толстого... И еще один вопрос: а что вы думаете о русском языке? Ответ вполне четкий: русский язык устарел. И когда естественно возникает следующий вопрос: а что же тогда не устарело? — звучит опять-таки прямой, как пуля, ответ: язык телевидения. Читая подобные откровения (не говоря уж о стоящих за ними произведениях вроде «Настя»), я невольно вспоминаю другие признания, прозвучавшие давно, в самом начале 1920-х годов, — знаменитую «Переписку из двух углов» Вяч.Иванова и М.Гершензона, вспоминаю, с каким трепетом писал там Вяч.Иванов о «Памяти, матери Муз», о том, что «ни один шаг по лестнице духовного восхождения не возможен без шага вниз, по ступеням, ведущим в ее подземные сокровища: чем выше ветви, тем глубже корни», что «пуста свобода, украденная Забвением»<sup>627</sup>. Возвращаясь же к В.Сорокину, замечу, что все это пишет и говорит автор, удостоенный в 2001 году сразу двух литературных премий: «Народный Букер» и премии Андрея Белого «За особые заслуги перед российской литературой». Это тоже черта времени. Обратив внимание и на другое — те же книги В.Сорокина наглядно свидетельствуют о том, что и здесь, и в других постмодернистских произведениях перед нами — «гидропонная» литература, оплодотворенная не жизнью, но исключительно созданными ранее «текстами» — «текстами» в широком смысле, т.е. отрицаемыми ею же предшествующими литературными, культурными ценностями. Высокомерное презрение к традиции вполне органично соединяется здесь с откровенным паразитированием на ней. Отсюда — и лежащие в основе поэтики постмодернизма понятия «интертекстуальность» и «диалогизм», оборачивающиеся в данном случае запрограммированной вторичностью, цитатностью, осваиванием территорий, давно уже освоенных литературой. Отсюда — и культивируемая в постмодернистских текстах игра формой, словом, приемом. Возводимое в творческий принцип отношение к литературе как к игре во многом предопределяет вненациональный характер постмодернистских произведений. Это сказывается и на основе творчества — на языке подобных текстов: не говоря уже о наиболее крайних вариантах постмодернистской литературной игры с обилием ненормативной лексики, даже наиболее «спокойные» образцы подобного «творчества» отличаются, чаще всего, усредненным, внеличным, скудным языком, нередко — адаптированным жаргоном форумов Интернета. Часто в подобных текстах кириллица смешана с латиницей в пределах одного слова, происходит это или на уровне буквы (как в

---

<sup>626</sup> Куприянов Вяч. От имени прыщей // Литературная газета. 2002. 10-16 июля.

<sup>627</sup> Иванов Вячеслав, Гершензон Михаил. Переписка из двух углов. М., 2006. С. 34,78.

названии рассказа В.Сорокина «Зеркало» с латинским I ), или на уровне значимых частей слова, — такого, скажем, как «Dухless» («Бездуховный») в названии повести Сергея Минаева или название рассказа того же В.Сорокина «Concreteные», где кириллицей написаны лишь три последние буквы. Порой, как в тех же «Concreteных» или в «Зеркале» В.Сорокина, даются целые абзацы, написанные латиницей или кириллицей, имитирующей ломаную английскую или китайскую речь. Так на разных уровнях, от мельчайших языковых единиц до значимых фрагментов текста, «выветривается», или, более того, подвергается осмеянию национальная основа творчества. Уже здесь, на языковом уровне, в такого рода произведениях дает знать о себе, если воспользоваться опять определениями Вяч.Иванова, сознание «не помнящих родства — беглых рабов или вольноотпущенников, а не свободнорожденных»<sup>628</sup>.

Ситуация литературного «промежутка» дает знать о себе и в другой особенности современного литературного развития. С одной стороны, падение разделительных линий, приведшее к соединению трех потоков литературного развития, расширило возможности взаимодействия русской литературы с иными национальными литературами, культурами, с теми художественными мирами, которые прежде не были предметом подобного взаимодействия. Мы видим это на примерах очевидного присутствия в современной нашей прозе опыта западных модернистских течений; в том, как в развитии, например, линии мифологического реализма, при всей самостоятельности этого феномена, прочитываются и открытия латиноамериканского романа; в появлении многочисленных поэтических групп (типа куртуазных маньеристов), ориентированных на не востребованный прежде опыт европейских литератур. Эти примеры можно продолжать. С другой стороны — к большому сожалению, надо констатировать и резкое сужение поля взаимодействия русской литературы с теми национальными литературами, культурами, которые на протяжении нескольких столетий были активнейшими участниками такого взаимодействия — понятно, что я имею в виду литературу народов, живущих и в России, и на пространствах бывшего Советского Союза. Нельзя не признать, что в последние 15-20 лет резко упала значимость русской литературы (если иметь в виду современную русскую литературу) как объединяющего начала на некогда едином культурном пространстве; русского языка как прибежища национальных литератур бывшего нашего великого отечества, как духовной опоры, необходимой для их взаимодействия, как той двери, из которой они выходили на огромные пространства мирового художественного творчества. Причины этому известны — они существуют и ввне литературы (прежде всего), они, вместе с тем, связаны и с особенностями того «промежутка», той кризисной полосы, через которую проходит русская литература сегодня.

Итак, современная русская литература развивается в ситуации, принципиально новой по сравнению с предыдущими (до середины 1980-х гг.) десятилетиями. Сегодняшнее литературное развитие, при всем своем многообразии и при плодотворности многого, что возникало в последнее двадцатилетие, несет в себе и ясно просматриваемые кризисные черты, о которых шла уже речь. Другая же принципиально важная черта современной русской литературы — это соединение трех потоков литературного развития — открытой и прежде литературы, литературного творчества русской эмиграции, бывшего андеграунда — в рамках единого литературного процесса. Конечно, встреча этих трех потоков литературы не означает их слияния, но открывает возможность для их свободного взаимодействия. Каждый из них несет в себе свой опыт, свои традиции, и открытый диалог этих традиций усложняет, делает более интересным эстетическое «лицо» нашей литературы. Встреча трех литературных потоков, разделенных между собой в течение многих десятилетий, стала фундаментальным событием в современной истории русской литературы, это событие во многом будет определять дальнейшие направления литературного развития.

---

<sup>628</sup> Там же. С. 78.

## ЧАСТЬ IV. ИЗ «ЗАМЕТОК КОТА УЧЕНОГО»

### О КОТАХ ДИКИХ И УЧЕНЫХ

Интересное, но и беспокойное время настало нынче для нас, Котов Ученых. Все чаще мы замечаем, что на улицах и тропах отечественной культуры появилось и быстро растет новое племя котов — котов диких или, точнее, одичавших. Нормальную свободу слова они превратили в словесную «волюшку», ограниченную лишь количеством букв в алфавите и бросающуюся в их развеселые головы наподобие валерьянки. Давно уже нет у нас литературных дискуссий, вместо них — кошачьи драки на крыше. Особенно любит это племя веселиться на просторах истории нашей словесности. То объявят поминки по советской литературе, то в очередной раз спихнут Маяковского с еле хлюпающего парохода современности (обозвав вдогонку «дьяволом» или «антипоэтом»), то оросят пьедестал «небезызвестного» (как промяукал один из них) Горького, то предложат, как мы услышали в одной из телепередач, «исключить» Пастернака и Мандельштама из пределов русской литературы. Забавам нет конца.

Вот и недавно, развернув номер «Независимой газеты» от 2 марта. Кот Ученый со вниманием прочитал статью Юрия Буйды «Подальше от жизни, поменьше правды», представляющую собой, как гласит подзаголовок, «вольную историю русской словесности». Подзаголовок точен — история литературы изложена здесь вполне вольно.

Надо сказать, что многие суждения Ю.Буйды (о Пушкине, Л.Толстом, Горьком, Шолохове и т.д.) совершенно здравы, и Кот Ученый мог бы подписаться под ними обеими лапами. А рядом читателя ждут удивительные открытия. Мы узнаем, к примеру, что И.Крылов в своей басне «Ворона и Лисица» «положи начало лесбийской теме в русской культуре», а в «Стрекозе и Муравье» воспекает мораль негодяев с «оттенком садомазохизма». Что можно ответить на это? Обидно. Обидно, что автор посчитал достойными внимания лишь две крыловские басни. Иначе он не прошел бы мимо и охранительного пафоса «Слона и Моськи», и явного гомосексуального подтекста в «Волке и Ягненке», и еще многого в нашем непрочитанном, оказывается, дедушке Крылове. Замечательна и характеристика Пастернака и Мандельштама как «поэтов переходных — между двумя лучшими поэтами века Маяковским и Заболоцким». Здесь самого серьезного внимания заслуживает теоретическая новация — неизвестный ранее тип «переходного поэта». Своего рода поэт-дефис. Как и Блок, который, сварив (по Ю.Буйде) для русской поэзии «суп с одеколоном», стал, как можно понять, дефисом между Надсоном и Багрицким.

Когда-то Юрий Тынянов писал о том, какое это веселое и необходимое дело — «ломать книжные шкафы и срывать переплеты». Он, конечно, был прав. Но веселье бывает разное. Можно, ломая шкафы и срывая переплеты, стряхнуть пыль с классиков (что и имел в виду Тынянов), увидеть их свежим взглядом. А можно кувыркаться на разбросанных книжках. Каждому свое веселье.

В веселой пробежке по истории русской словесности Ю.Буйда постоянно напоминает об адресате того или иного произведения. «История» Карамзина у него — «любимое чтение образованцев», «Герой нашего времени» — «любимый роман неполодозрелых подростков и школьных учителей», «Мастер и Маргарита» — «чтение для подростков (независимо от возраста)». На кого же рассчитана и эта, и подобные ей литературные забавы? Быть может, на нас, Котов Ученых, чтобы не дремали?

**КЛАВА, Я ВАЛЯЮСЬ**



Приходилось мне уже писать о диких котях, резвящихся на просторах отечественной культуры. В последние же годы все чаще дают знать о себе другие наши сородичи — лихое и вездесущее племя котов недоученных. Они гораздо опаснее диких: те похулиганят и угомонятся, а эти-то работают усердно, не покладая лап. И, как правило, обращаются они к темам «горячим», которые, по их разумению, и читателя могут привлечь, и больших усилий не требуют.

Вот и недавно взял я словарь «Живая речь» (составители В.П.Белянин, И.А.Бутенко; М.: ПАИМС, 1994). Здесь собраны ходовые выражения (фразы из литературных произведений, фильмов, анекдотов, поговорки), появившиеся в речевом обиходе, в основном в последние два-три десятилетия. Широко представлено в словаре и то, что теперь изящно называют «ненормативной лексикой» — благословенный русский мат. Должен сказать, что мы, Коты Ученые, вовсе не против мата. Во-первых, понимаем, что он, как и любая другая сфера языка, должен изучаться филологами. А кроме того, мы ведь тоже свой чердачный опыт имеем — и, чего греха таить, иной раз, к случаю, такое можем промяучить, что хоть сейчас — в словарь.

Впрочем, и не только в мате здесь дело — в словаре немало и других выражений. Открывается он, правда именно этим рядом — списком слов, «отсутствующих в нормативных толковых словарях». Подано это с трогательным филологическим дотошностью (цитирую дословно): «бл-дь (пропущена буква «я») – проститутка». Пройдя сквозь этот ряд добросовестных объяснений слов, с детства, можно сказать, знакомых, читаю сам словарь.

И тут начинаются открытия. Эрудиции у составителей хватает ровно настолько, чтобы догадаться, какая буква пропущена в слове «бл-дь». И видишь, что это обстоятельство их не только не смущает, но напротив — окрыляет, оборачивается творческим, я бы сказал, подходом к собранному материалу. В первую очередь — в атрибуции имен, в определении источника того или иного выражения. Известному таджикскому писателю М.Турсун-заде и раньше доставалось (в студенческую песню однажды попал), но никогда еще его не именовали «балетным артистом». Выражение «На заре туманной юности» составители «подарили» А.Платонову, не подозревая, видимо, что для названия одноименного рассказа он взял первую строку знаменитой «Разлуки» А.Кольцова. Но самые яркие открытия здесь — из области пушкинистики. Встречаю в словаре выражение (кстати, искаженное): «Когда едешь на Кавказ, солнце светит в правый глаз. Если едешь ты в Европу, солнце светит прямо в попу» — и вижу в комментарии указание: «стих. А.Пушкина». Интересно, откуда взялось это стихотворение великого поэта? Видимо, составители слишком буквально восприняли известное изречение: «Пушкин — наше все». Подводит их, правда, языковой слух: не учли они, что Пушкин был не «интеллигентом», а аристократом, и никогда с девической застенчивостью не вывел бы «попу», непременно предпочел бы более живой и сочный вариант. Ну, а когда видишь, как в комментарии к другому выражению знакомое любому школьнику пушкинское «Что ты ржешь, мой конь ретивый?..» приписывается Некрасову, — тут в пору и коту заржать.

Таких открытий в словаре множество, и не только из мира литературы. Фильм «Чапаев», на который в тридцатые годы люди ходили школами, взводами, цехами, датирован здесь 1941 годом. Комментируя испокон веку живущее в русском языке выражение: «Не сыпь мне соль на рану», составители, ничтоже сумняшеся, указывают: «Из песни В.Добрынина». Да что источники — даже там, где их и определять не надо, комментарий поражает своей самобытностью. Скажем, встречаешь знакомый стишок о «старом барабанщике», который «крепко спал» — и вдруг читаешь в объяснении: «Приговаривается при массаже спины (обычно ребенка)». Здесь, конечно, угадывается нелегкий житейский опыт составителей.

Интересно, что словарь этот адресован, как сказано во введении, филологам, специалистам в области культуры, иностранцам, изучающим русский язык — и вообще «всем, кто ценит и любит меткое и красивое слово». В связи с этим обратим внимание на ту

тщательность, с которой отобраны здесь выражения, на тот юмор, который рассыпан по страницам словаря: «Тебя что, в помойке нашли?» (о глупом поступке собеседника) или «Снимай штаны — знакомиться будем» (вместо приветствия женщине). Представляете себе иностранца, обогащенного подобными знаниями?

Словом, книжечка эта весьма полезна для тех, кто хочет понять, по каким рецептам работают коты недоученные. Стоит поздравить не только читателей, но и Международный фонд «Культурная инициатива», давший деньги на это ценнейшее издание. Что же касается нас, Котов Ученых, то разводя лапами, мы можем лишь повторить вслед за составителями словаря: «Клава, я валяюсь», что, по их мнению, означает «выражение недоумения».

## КОММЕНТАРИИ

### I. Расколота лира

Впервые: Чагин А. Расколота лира. М., 1998

### II. О ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

#### ЛИТЕРАТУРА В ИЗГНАНИИ: СПОР ПОКОЛЕНИЙ

Впервые: в сб. Литературное зарубежье: Национальная литература – две или одна? Вып. II. М., 2002. Для настоящего издания статья переработана с учетом материала статьи: Чагин А.И. Шмелев и Набоков: два пути русского слова // Наследие В.В. Кожина и актуальные проблемы критики, литературоведения, истории, философии. Армавир, 2004.

#### ПЕТЕРБУРГ — ПАРИЖ или Акмеизм в русском зарубежье

Впервые: в сб. Литературное зарубежье: Лица. Книги. Проблемы. Вып. V. М., 2008. В настоящем издании публикуется переработанный вариант статьи.

#### ПРАГА — ПАРИЖ: диалог А.Бема и Г.Адамовича

#### ФИНСКАЯ ТРОПА В РУССКОМ РАССЕЙЯНИИ

Впервые: LiteraruS / Литературное слово (Хельсинки). 2004. № 6.

#### БОРИС ПАСТЕРНАК И РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Впервые: под назв. Пастернак Б.Л. – Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918-1940. Всемирная литература и русское зарубежье. М.: РОССПЭН, 2006.

#### ГАЙТО ГАЗДАНОВ: ТВОРЧЕСТВО НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ТРАДИЦИЙ

Впервые: в сб. Творчество Гайто Газданова в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008.

#### «НАСКВОЗЬ МУЖЕСТВЕННЫЙ МИР» АЛЕКСАНДРА ГИНГЕРА

Впервые: в сб. Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1995.

#### МЕЖДУ ТРАДИЦИЕЙ И АВАНГАРДОМ: ПОЭЗИЯ АННЫ ПРИСМАНОВОЙ

Впервые: в сб. Литературное зарубежье: Лица. Книги. Проблемы. Вып. IV. М., 2007.

#### БЕСПОЩАДНЫЙ МИР ЮРИЯ ОДАРЧЕНКО

Впервые: в сб. Литературное зарубежье: Лица. Книги. Проблемы. Вып. III. М., 2005.

«ЗАТОНУВШАЯ СУБМАРИНА» АРСЕНИЯ НЕСМЕЛОВА

### **III. О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.**

#### **СЛУЧАЙНЫЙ СЮЖЕТ**

«В МЕЧТУ ИСПУГАННО-ВЛЮБЛЕННЫЙ...». ПУТЬ ВИКТОРА ГОФМАНА

Впервые: под назв. «В Мечту испуганно-влюбленный...» – в кн.: Гофман Виктор. Любовь к далекой. Поэзия. Проза. Письма. Воспоминания / Сост., вступ. Статья и коммент. А.И. Чагина. СПб., 2007.

ВОЗВРАЩЕНИЕ ЕСЕНИНА

Впервые: Литературное обозрение. 1996. № 4.

М.В. ИСКОВСКИЙ В 1930-1940-е ГОДЫ

Впервые: под назв. Принятая на вооружение (О поэзии Михаила Исаковского) – в сб. «Идет война народная...» Литература Великой Отечественной войны (1941-1945). М., 2005.

«ТЯЖЕЛАЯ ЛЮБОВЬ». О поэзии Сергея Толстого.

Впервые: Москва. 2002. № 6.

ГЕРОЙ И ВРЕМЯ. (О лирическом герое поэзии 1960-1980-х годов)

Впервые: под назв. Герой и время. О герое современной советской поэзии. М.: «Знание», 1985. Публикуется в новой редакции.

О НЕПРОИЗВОЛЬНОЙ АВТОПАРОДИИ

Впервые: под назв. «Авторское “я” в лирике. К проблеме автопародии» – в сб. Ускользящий субъект. Турку, 1991 (на финском языке).

ЛИТЕРАТУРА И СВОБОДА

(Ответ Якову Орланду)

В «ПРОМЕЖУТКЕ»: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НА ПЕРЕЛОМЕ ЭПОХ

Впервые: под назв. «Русская литература на переломе эпох: основные векторы развития» // Русский язык в странах СНГ и Балтии. М., 2007.

### **IV. ИЗ «ЗАМЕТОК КОТА УЧЕНОГО»**

«Заметки Кота Ученого» — рубрика в «Российском литературоведческом журнале» (ныне — «Литературоведческий журнал»).

О КОТАХ ДИКИХ И УЧЕНЫХ

Впервые: Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4.

КЛАВА, Я ВАЛЯЮСЬ

Впервые: Российский литературоведческий журнал. 1997. № 11.