

ГРИГОРИЙ АМЕЛИН
ВАЛЕНТИНА МОРДЕРЕР

ПИСЬМА
О РУССКОЙ
ПОЭЗИИ



S T U D I A P H I L O L O G I C A



ГРИГОРИЙ АМЕЛИН
ВАЛЕНТИНА МОРДЕРЕР

ПИСЬМА
О РУССКОЙ
ПОЭЗИИ



ББК 83.3(2Рос=Рус)6
А 61

*Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»*

Г. Амелин, В. Мордерер

А 61 Письма о русской поэзии. — М.: Знак, 2009. —
424 с. — (Studia philologica).

ISBN 978-5-9551-0218-4

Данная книга, являющаяся непосредственным продолжением нашей совместной работы: Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер «Миры и столкновения Осипа Мандельштама» (М.: Языки русской культуры, 2000), посвящена русской поэзии начала XX века. Имманентные анализы преобладают. Однако есть и общая интертекстуальная топика. Три главных героя повествования — Хлебников, Мандельштам и Пастернак — взяты в разрезе некоторых общих тем и глубинных решений, которые объединяют Серебряный век в единое целое, блистательно заканчивающееся на Иосифе Бродском в поэзии и Владимире Набокове в прозе.

«Письма о русской поэзии» рассчитаны на философов, литературоведов и всех, кто интересуется русской поэзией.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

*В оформлении переплета использована картина
Ирины Коневой «Цветы» (1990)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 978-5-9551-0218-4

© Г. Амелин, В. Мордерер, 2009
© Знак, оригинал-макет, 2009

Меня удивляет, как могли вы не получить моего первого письма из Англии, от 2/14 ноября 1852 года, и второго из Гон-Конга, именно из мест, где об участии письма заботятся, как об участии новорожденного младенца. В Англии и ее колониях письмо есть заветный предмет, который проходит чрез тысячи рук, по железным и другим дорогам, по океанам, из полушария в полушарие, и находит неминуемо того, к кому послано, если только он жив, и так же неминуемо возвращается, откуда послано, если он умер или сам воротился туда же.

И. А. Гончаров. «Фрегат Паллада»

СОДЕРЖАНИЕ

ОТПРАВЛЕНИЕ I. Платформа <i>Хлебников</i>	7
Музыка в засаде. I. Жизнь лица	9
Музыка в засаде. II. Небо вечера	25
Завет свирели	43
«Ах, князь и кнезь, и конь, и книга...»	64
Одинокий лицедей	70
Малиновая ласка	77
Орел или решка	87
Закон поколений	94
Зеркальная охота	100
Усадьба судьбы	103
ОТПРАВЛЕНИЕ II. Платформа <i>Пастернак</i>	113
Кое-что о городе и стыде	115
Rosarium	179
О зле и жезле биографий	184
ОТПРАВЛЕНИЕ III. Платформа <i>Мандельштам</i>	201
Потерявший подкову	203
Антидуриг	208
ОТПРАВЛЕНИЕ IV. Платформа <i>Набоков</i>	225
О доверии позвоночнику	227
Рождение Цинцинната	239
Встреча	270
Мон-Репо	281
Зри в камень	289
ОТПРАВЛЕНИЕ V. Смешанный состав	301
А вместо сердца пламенное <i>МОТ</i>	303

Вышел месяц из тумана.	343
Заметки о метафоре	352
О ревности	355
О контрастном веществе Бродского	374
«Мир мерцает (как мышь)». Комментарий к одной цитате Мераба Мамардашвили из Александра Введенского	381
Этюд в испанских тонах	390
«За узором двойных королей...»	401
Цикута	404
Литература	409
Указатель имен	411

ОТПРАВЛЕНИЕ I

Платформа *Хлебников*

МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. I. ЖИЗНЬ ЛИЦА¹

Заре Григорьевне Миц

О, если б Азия сушила волосами
Мне лице — золотым и сухим полотенцем.

Велимир Хлебников

На утесе моих плеч
Пусть лицо не шелохнется,
Но пусть рук поющих речь
Слуха рук моих коснется.

Велимир Хлебников

Исследователь певческих рукописей русской церкви домонгольского периода протоиерей В. М. Металлов в начале XX века подытожил: «Русская старая семиография ⟨...⟩ не нашла еще своего розеттского камня и остается пока мало понятной загадкой»². Сравнение с розеттским камнем не было акцидентальным сравнением ученого священнослужителя. Вторая половина XIX века была означена публикациями, для России равными расшифровкам египетских иероглифов. Открытием была возможность чтения древнерусской безлинейной нотации — так называемого «знаменного распева»³. Славянское слово «знамя» — знак, латинское — нешта, греческое σήμα (сема).

¹ Прежде два замечания самого общего свойства. Часть текстов этой книги публиковалась в интернетовском «Русском журнале», за что ему особая благодарность. Курсив везде — наш, все остальные выделения принадлежат цитируемым авторам.

² В. М. Металлов. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский. Ч. I, II. М., 1912. С. 339.

³ В развитии знаменной нотации выделяют три периода — ранний (XI—XIV вв.), средний (XV — нач. XVII вв.) и поздний (с середины

Занимательность интриги в том, что как только узкоспециальные знания медиевистики попали в печать, они перестали быть только наукой о богослужебном пении. Из области церковной они перешли в другую певческую страну и стали достоянием русской поэзии, всегда стремившейся к тотальному опыту и пределу возможностей. Немалую роль здесь играла особенность музыкального языка, включающего элементы тайнописи. Крюковой нотацию называли по одному из ее основных знаков — «крюку». Одно из основных понятий знаменного распева — «Лицо».

«Лица» — это относительно краткие формулы с элементами тайнописи, когда при помощи одного знака зашифровывались протяженные мелодии. Это устойчивые, нередко весьма развернутые музыкальные обороты, записанные сокращенной условной комбинацией знаков (крюков). Главный признак «лиц» — их «тайнозамкнутость».

Впервые около восьмидесяти начертаний «лиц» и их дешифровки привел прот. Д. В. Разумовский в книге «Церковное пение в России» (1867), часть комментариев к которой были написаны В. Ф. Одоевским. В своем завершающем труде, вышедшем в 1886 году, Разумовский дал такое определение термина: «Лицо в безлинейном нотописании знаменного распева состоит из сочетания двух, трех и более знамен, из которых одно или два принадлежат к разряду знамен переменных»⁴.

Современный исследователь древнерусской нотации М. В. Бражников (1904—1973), посвятивший «лицам» и «фитам» (также кратким формулам протяженных мелодий) отдельную книгу, пишет: «Лица и фиты — это явление, на котором невольно за-

XVII в.). Нотация первых двух периодов пока не расшифрована. Знаменная нотация стала доступной для расшифровки, когда наряду с «крюковой» записью звуковысотной линии в рукописях начали проставлять киноварные (красные) «пометы» (буквенные), а также тушевые, черные «признаки». Имея идеографический характер, знаменная нотация содержала три типа фиксации мелодий — собственно «крюковой», «попевочный» (кокизы или лица) и «фитный» (по возрастающей сложности их мелодических формул). Самый сложный — «фитный» способ включает пространственные мелодические построения, целиком зашифрованные.

⁴ Д. В. Разумовский. Богослужебное пение православной греко-российской церкви. I. Теория и практика церковного пения. М., 1886. С. 73.

держивается глаз, когда просматриваешь рядовое знамя строки напева, и к которому прислушивается ухо, когда проигрываешь или напеваешь песнопения знаменного распева. (...) Это своеобразные мелодические “сгустки” в напеве, украшающие и обогащающие его, делающие его развитым и сложным. Разумеется, обиходное песнопение остается выразительным и в том случае, если оно не содержит ни одной фиты. Зато какой блеск приобретает знаменный напев, например, в службах праздничных или Страстной недели, с их обилием сложнейших лиц и фит, буквально нагромождающихся одна на другую!»⁵. Далее автор специально останавливается на специфической терминологии, сопровождающей эти начертания: «Сопоставим ряд эпитетов, прилагаемых к лицам и фитам: “сокровенные”, “тайносокровенные”, “таинственные”, “тайнозакрытые”, “тайнозамкненные”, “таинственное, скрытое знамя”, “мудрые строки” и “узлы”. Среди этих наименований наиболее характерным, на наш взгляд, является слово “тайнозамкненный”. Его мы и принимаем к употреблению»⁶.

⁵ М. В. Бражников. Лица и фиты знаменного распева. Л., 1984. С. 11.

⁶ Там же. С. 18. М. В. Бражников указывает на широкий, обобщающий смысл термина «лицо»: «Анализ терминологии и состава певческих азбук показывает, что термин “лицо” включает понятие начертания и понятие тайнозамкненности и трактуется весьма широко, применяясь к различным тайнозамкненным начертаниям» (Там же. С. 20). Н. Серегина, редактор-составитель книги Бражникова, в предисловии к ней пытается этимологически подойти к этому таинственному обозначению: «Термин “лицо” представляет еще большую (чем термин “фита”) загадку. Это слово славянского происхождения; разнообразные его значения могут быть суммированы применительно к нашему вопросу как “верхняя, казовая”, т. е. лучшая сторона предмета, “род”, “вид”, нечто имеющее “отличительные черты, индивидуальный облик”. Добавим также, что в нем заключается противопоставление чего-то видимого (“вид”) — невидимому, обратному, а также части — целому (...). Сопоставляя значения слова “лицо” с музыкальным материалом, представленным в книге Бражникова, можно сделать обобщение, что термин “лицо” в певческих рукописях имеет следующие значения: 1) часть напева, особая в структурном и интонационном отношении, имеющая отличительные черты в сравнении с рядовой строкой напева; 2) особое начертание, знаковое выражение напева» (Там же. С. 7—8).

К началу XX века в России вышли уже десятки книг о богослужбном пении, а также специальные азбуки знаменного пения. Русская поэзия успешно освоила эту певческую азбуку и свободно ввела в свою гимнографию приемы сжатой тайнописи древней знаковой системы.

Стихотворение Хлебникова «Бобэоби...» — текст до прихлопа хрестоматийный:

Бобэоби пелись губы
 Вээоми пелись взоры
 Пиээо пелись брови
 Лиэээй пелся облик
 Гзи-гзи-гзэо пелась цепь,
 Так на холсте каких-то соответствий
 Вне протяжения жило Лицо. (II, 36)

Никто не видел рукописи этого стихотворения, но зная иные хлебниковские контексты, можно предположить, что там было не «Лицо», а «Лице» (в словаре Даля обиходная форма — «Лице»), что точнехонько рифмуется с «цепь». Впервые текст был опубликован в сборнике «Пощечина общественному вкусу», вышедшем в самом конце 1912 года. Через год, по свидетельству Бенедикта Лившица⁷, на его исполнение с эстрады был наложен запрет. Кто

⁷ Мемуар Бенедикта Лившица носит таинственное название «Полутораглазый стрелец». И хотя Лившиц мимоходом объяснил, что «полутораглазый стрелец» — это мчащийся «дикий всадник, скифский воин, обернувшийся лицом назад, на Восток, и только полглаза скосивший на Запад», источник образа оставался мучительно загадочным. Лившиц был истовым коллекционером живописи и прекрасным искусствоведом, поэтому нелишне привести слова Даниловой, в книге которой повествуется о композиционном развитии портрета: «История итальянского портрета кватроченто — это история “выхода из профиля”, то есть из зависимого положения *по сторонам* — в независимое положение в центре, анфас, или, пользуясь итальянской терминологией, в положение *in maesta*. Это было очевидным симптомом повышения портрета в его композиционном и, соответственно, смысловом статусе. Как всякий разрыв традиционной матрицы, такой поворот осуществлялся с трудом, требовал напряженного усилия. Следы этой затрудненности, этого композиционного сопротивления проявляются в несинхронности поворота. В ранних непрофильных

знает, что чудилось в стихотворении привередливой цензуре, но было решено изъять, от греха подальше, эту заумную тарабарщину из и без того скандальных футуристических выступлений. (К концу девяностых стихотворение все же достигло эстрады в виде отменного зонга группы «Аукцион».)

К нашему времени «Бобэоби...» много раз представал «под острыми бритвами умных ученых», если прибегнуть к выражению самого Хлебникова. Скрупулезный анализ фонической материи стиха, а также подробный свод всех высказываний о нем самого автора и последовавших за ним исследовательских размышлений привел Максим Шапир. И пришел к итоговому выводу о сугубой незнакомости хлебниковской универсальной зауми, которая пребывает вне времени и пространства: «Таким же, вне временно-пространственного “протяжения”, вечным, обобщенным, лишенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской “иконе” Лицо — Лицо Как Таковое»⁸.

Это, как сказал бы Вяч. Иванов, «дилетантизм психологического сыска». Никакой научности у г-на Шапира нет и в помине. Пестуемый объективизм — гвоздь в башмаке, кошмар, бобок. Весь этот неотрефлексируемый вздор и обман души, прикрытый тканью ложноакадемического тела взывают к объяснению. У Хлебникова, вне всяких сомнений, лицо, но какое? Это не абстракция, не пустое собрание губ, взоров, бровей. Здесь вообще нет противопоставления абстрактного — конкретному, идеального — реальному,

портретах кватроченто плечи часто развернуты почти параллельно плоскости полотна, голова изображена в три четверти — положение, которое у самих итальянцев называлось *occhio e mezzo* (буквально: один глаз с половиной, или полтора глаза), но взгляд портретируемого устремлен в сторону, мимо зрителя, словно он не может оторваться от объекта, находящегося за пределами изображения, в невидимом центре невидимого, но некогда существовавшего композиционного и смыслового целого» (И. Е. Данилова. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 90—92).

⁸ М. И. Шапир. О «звукосимволизме» у раннего Хлебникова («Бобэоби пелись губы...»: фоническая структура) // Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. В приношение В. Ф. Маркову. М., 1993. С. 305.

времени — вечности, а движения — покою. Идеальное тоже имеет выражение. И лицо здесь не представляется в качестве суммы идей, а выражается, дается конкретно и лично, само в себе. Лицо как образ единства удерживает разнореченность портретного хора. Каждая из черт лица обладает своим собственным голосом, у каждой своя партия. Тынянов говорил о замечательной конкретности и (именно!) *реальной* картине губ, которая вся в движении. И голос этот неповторим, единственен, предельно индивидуирован. Лицо на холсте, нарисовано, но в топосе каких-то внутренних соответствий оно поет. Исполняется собою, явлено как звучащий смысл. Зримослышимое единство лика. Поэт может «созерцать время и пространство как слитное единство»⁹. Хлебников — единым слитком, одним золотоордынским щитом.

Но это невозможно льющийся голос: «Бобэоби... Вээоми... Пиээо... Лиэээй пелся облик...» Он хоть и на холсте (и чему соответствует — еще вопрос), но вне протяжения, голос длится, а лицо живет. Главное в лице — пение и жизнь, вернее, пение-жизнь. Губы, брови, глаза сами начинают выражать себя, у них теперь нет имен естественного языка, стираемых их собственным звучанием. Губы теперь не губы, а бобэоби, взор — вээоми, брови — пиээо, облик — льющийся лиэээй. Степун говорил об Андрее Белом, что у него логика фокусируется фонетикой. То же самое у Хлебникова. Звук — фокус, путь и средоточие мысли.

Итак, песнь портрета, физиогномика голоса. Прецеденты были. В «Андрее Колосове» Тургенева: «Я нахожу, господа, что весьма трудно описать чье-нибудь лицо. Легко перебрать поодиночке все отдельные черты; но каким образом передать другому то, что составляет отличительную принадлежность, сущность именно **этого** лица?

— То, что Байрон называет: “the music of the face” [музыка лица (*англ.*)], — заметил один перетянутый и бледный господин» (IV, 10).

В поэме «Абидосская невеста» Байрон, описывая красоту Зюлейки, говорит: «the Music breathing from her face» («музыкой веяло от ее лица»). К этой строке поэт счел необходимым дать примечание, в котором указывал, что это выражение находили странным, и

⁹ Вячеслав Иванов. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 321.

ему приходилось защищать его уместность. При этом он ссылался на мнение m-me де Сталь, которая в своей книге «О Германии» писала о возможности сближения музыки и живописи: «...Мы сравниваем живопись с музыкой и музыку с живописью, потому что чувства, которые мы испытываем, обнаруживают сходства там, где холодное наблюдение не видит ничего, кроме различия»¹⁰.

Здесь тоже музыка лица и даже целое музыкальное представление. Облик, распетый Хлебниковым по правилам знаменного распева, действительно иконический и тайнозамкнутый. Лицо, изображенное поэтически-певческими приемами, несет, подобно Туринской плащанице, черты Иисуса Христа¹¹. Тело лирического героя Хлебникова проходит через те же муки. Оно — на кресте собственной поэзии. Лицо же — сосредоточение тела и его предельное выражение. Как говорили в старину, лице есть немый отголосок нашего сердца¹². Более того, на холсте вселенского стихотворения проступает Имя Божие — проступает как тончайшая плоть, предельный покров, эфирная субстанция тела. И Имя не просто пропето, а бесконечно поется, льется в вечность. Агония Христа длится вечно. И мы находимся внутри чего-то, что происходит, никогда не проходя. Стихотворение ведь должно иметь конец, а здесь его... нет. Задана такая космология мира, в которой

¹⁰ De l'Allemagne, par M-me la baron de Staël-Holstein. T. III, Paris; Londres, 1813. P. 142.

¹¹ «Тело должно пройти сквозь крестные муки, надо стать как бы распятым Христом своего творчества, как Генрих Гейне» (*Эдмон и Жюль де Гонкур*. Дневник. М., 1964. Т. I. С. 408).

¹² «Не только взгляд, но исходное единство взгляда и слова, глаз и рта, рта, который говорит, высказывая одновременно свой голод. Лицо, следовательно, — это то, что слышит невидимое, поскольку “мысль — это язык”, “мыслимый в стихии, аналогичной звуку, а не свету” (цитата из Эммануэля Левинаса. — Г. А., В. М.). Это единство лица предшествует в своем значении рассеянию и разделению чувств и органов чувственного восприятия. Значение лица, следовательно, несводимо к чему-то иному. Лицо не означает. Оно не воплощает, не прикрывает, оно указывает только на себя, а не на что-то иное, вроде души, субъективности и т. п. Мысль — это слово, непосредственно являющееся лицом» (*Жак Деррида*. Письмо и различие. М., 2000. С. 154—155). Хлебников охотно согласился бы с этим, добавив, что у мысли — поющее лицо.

мир — как бы произносимая и никогда не произнесенная до конца фраза.

Обращение к богослужебной хоровой традиции вовсе не было хлебниковским новшеством. В опубликованном в 1912 году сборнике Михаила Кузмина «Осенние озера» третий раздел составляли «Духовные стихи», созданные как музыкальные тексты и одновременно изданные с нотами. И, конечно, поэтические книги теоретика соборности Вяч. Иванова «Прозрачность» (1904) и «*Cor ardens*» (1911) содержат тексты мистериальных хоров и псалмов. В 1905 году вышел поэтический сборник Константина Бальмонта «Литургия красоты», а в 1909-м — его «Зеленый вертоград», целиком построенный на мотивных вариациях сектантских молитв, гимнов и песен. В «Зеленом вертограде», категорически разруганном критиками, признали изумительно-прекрасным только гимн Христу («Звездоликий», 1907):

Лицо его было как солнце — в тот час, когда солнце в зените,
Глаза его были как звезды — пред тем, как сорваться с небес,
И краски из радуг служили как ткани, узоры и нити
Для пышных его одеяний, в которых он снова воскрес. (II, 447)

Воскресший Спаситель явлен ликом, что весь в звездах. Вокруг разрывы туч и гроздя пылающих молний. Перед ним — семь золотых семизвездий. Они горят, как свечи. Вопрос Откровения: «Храните ли Слово?» И дружный лирический ответ: «Храним». И семь золотых семизвездий ведут всех хранящих к пределам пустынь.

Хлебников тоже хранит верность Слову. Его «Бобэоби...» четко разделено построчно на две половины, образующие антифонарий¹³, — то, что поется в левой части, раздельноречными слогами на «о» и «э» по правилам хомонии (хомового пения)¹⁴, подхваты-

¹³ О подобной структуре пишет Мандельштам в «Заметках о Шенье»: «Александрийский стих восходит к антифону, то есть к перекличке хора, разделенного на две половины, располагающие одинаковым временем для изъявления своей воли» (II, 277).

¹⁴ Т. Ф. Владышевская так поясняет это явление: «Раздельноречие, хомония, наонное пение — особый вид пропевания древнерусских певческих текстов, распространенный с рубежа 14—15 вв. до середины 17 в. В России полугласные, редуцированные звуки (еры), обозначавшиеся

вается «правым хором» (или «ликом») — в современном языковом звучании.

В стихотворении Бальмонта «Противогласники» из «Зеленого вертограда» точно описано это антифонное, или попеременное пение на два лика:

Эти звоны, антифоны, в царствии Твоем,
То на правом, то на левом клиросе поем.
<...>

Два их, два их, влево, вправо, царственный полет
В нас — Твоя святая слава, голос Твой поет.

Ранним утром дух восходит в высь по степеням,
Вправо, влево, ходит, бродит, водит путь по дням.
<...>

Всходы лестниц, в той дороге, разные всегда,
То обрывны, то отлоги, восходит череда.

Все же восходит, путь находит череда молитв,
В дwoегласьи, в дwoечасьи битв, смертей, ловитв.

И от юности нас борют страсти, тьма — их счет,
Но во всех — Твоя есть воля, голос Твой поет... (II, 408)

И у Хлебникова тоже — Его голос. Можно даже привести бытующий текст церковного песнопения, где есть точная калька огласовки «бобэоби» — «гро-бе-о-би-таеши Иисусе Царю» или указать, подобно Чуковскому, на строки из «Песни о Гайавате»

буквами ъ и ѣ, были заменены звуками о и е. К 15 в. сформировались специфические особенности раздельноречных певческих текстов, которые стали отличаться от истинноречных текстов: дньсь — денесе, съпась — сопасо. Другое название раздельноречия — хомония — произошло от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на “хом”. Термин “наонное” пение означает пение на “о” (буква в церковно-славянской азбуке, называвшаяся “он” и также заменившая собой ъ, ѣ). В середине 17 в. раздельноречие подверглось критике. В 1655 была созвана комиссия дидаскалов (церк. учителей) для исправления текстов “на речь” <...>. Раздельноречие поныне сохранилось в пении старообрядцев-беспоповцев» (Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 450).

«Минни-вава — пели сосны, Мэдвэй-ошка — пели волны»¹⁵, — такие примеры верны, но недостаточны. Плодотворны не описки областей заимствования, как бы ни были они привлекательны, а ответы на вопросы: зачем производятся эти захватнические набеги и как дальше пользуется поэт этими богатыми трофеями?

Без преувеличения можно сказать, что Хлебников развивает собственную поэтическую практику, осваивая сами принципы церковного музыкального письма. Подобно «лицам», в сжатом виде передающим протяженные музыкальные фразы. Сперва мотивы развиваются в отдельных, развернутых стихах. В последующих текстах мотив используется, сжимаясь до фразы, строчки, иногда слова или даже словообразования, включающего несколько слов, что и дает так называемые «неологизмы». Стихотворение становится похожим на конгломерат, горную породу, состоящую из спрессованных клише, обломков разного цвета и фактуры. Отсюда излюбленный хлебниковский образ «каменной бабы», которую он произвольно лепит из лабрадора, черного камня с синими подмигивающими глазками — «и синели крылья бабочки, точно двух кумирных баб очки». Так накопившийся поэтический опыт создает стихи-лица, со своей внешней структурой и тайными внутренними сцеплениями. Затем кирпичики-стихи, пригнанные друг к другу, выстраиваются в здание «сверхповести». Получается уже не плоскостное лицо, а огромная объемная голова, как в пушкинской поэме.

Свою гигантоманию поэт ощущает и объясняет просто — получив по праву рождения имя Хлебников, он осознает себя и прорастающим зерном, и колосом, и колоссом одновременно (сим-

¹⁵ М. Л. Гаспаров. Считалка богов. // В мире Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 289, 807. Рефлекс заушной речи, сопоставимый с хлебниковским экспериментом, мы встречаем в «Похождении подпоручика Бубнова» Тургенева (указано Р. Тименчиком). Главному герою является черт, представляющий свою внучку по имени «Бабебибобу»: «Из соседней комнаты вышла чёртова внучка. (...) Иван Андреевич поклонился и щелкнул шпорами.

— Как вы ее называете? — спросил он чërта.

— Бабебибобу'ой, — отвечал чërт.

— Бабеби... и так далее — не русское имя, — заметил подпоручик.

— Мы иностранцы, — возразил дедушка Бабебибобу'и...» (I, 408).

волические типы личностного бытия). Это же «природное» имя повелевает искать в мире созвучия душ, разгадывать книгу собственного лица, узнавать себя в других. И с юности, осознавая себя *вехой* человечества, Хлебников не разменивается по мелочам. Его поэтическое «Я» вмещает Христа, Пушкина, Разина, фараона Эхнатэна, Тезея, Демона, Нансена и даже Ленина. Примеряются не маски, а другие рождения. Обличья — преображенья лица.

Миссия Спасителя предопределена художественной монограммой, «заветным вензелем» ХВ (ВХ). Но и тут таится усмешка. Первые пробы христологического мотива уже содержат нешуточный вердикт:

Из мешка
На пол рассыпались вещи
И я думаю,
Что мир —
Только усмешка,
Что теплится
На устах повешенного¹⁶.

На первый взгляд — бытовая картинка. Некто (неназываемый) по рассеянности или по какой-нибудь иной веской причине вываливает содержание своего вещевого мешка на пол (собираясь в дорогу или уже вернувшись восвояси — бог весть), и от этого неприятного, но вполне понятного и поправимого в пределах микрокосма события он вдруг переходит к выводу самому генеральному и неутешительному: мир — это только усмешка на губах висельника. Предельная широта обобщения позволяет предположить, что и образ повешенного — обобщенный. Но чья здесь усмешка — мира над одним из своих убитых сынов? Или это последняя гримаса самого повешенного, не поддавшегося экзекуции и сохранившего свою свободу? А может, он иронически прощается с жестоким миром и прощает мир? Толковать можно двояко и даже трояко, поскольку у Хлебникова все отношения взаимообратимы и зеркально умножаемы. Возможно, мир — это все, что от мира осталось на устах героя, примиряющегося, подобно Сократу, со своей горькой судьбой и все-таки победно умирающего с последней улыбкой.

¹⁶ Велимир Хлебников. Незданные произведения. М., 1940. С. 124.

Здесь не один лирический герой, а два: тот, кто говорит «я думаю, что», и тот, с кем случается все остальное.

Но два этих сюжетобразующих эпизода — рассыпание вещей из мешка и улыбка на устах повешенного — единое событие, и перехода от одного к другому нет. Повешенный — Христос. Вещий, провидческий взгляд Мессии лежит на вещах из мешка. Христос — перевод на греческий «мессия» — *арам., евр.* מֵיחָא, что означает «помазанник». «Мешок» — по-кошачьи вкрадчивая и лукавая анаграмма Спасителя, имя которого стирается и каждый раз проступает, просачивается заново. Заплечное хозяйство вещей, растерянное и совокупаемое вновь в мешок (спутник вечного пути), — обиходная хлебниковская эмблемата творчества как такового, занятого решительной и детальной разборкой (чужого и своего как чужого) слова и его дальнейшей сборкой и регенерацией. Привычное определение «распятия на кресте» заменено менее привычным обозначением «повешенный на “Т”» (греческое «тау»). У позднего Хлебникова — это образ «вращения вер Т». Весь мир сосредоточен в горькой, искупительной улыбке Спасителя. Он повешен на кресте, как на букве «Т». Морфологическим складнем его имени — *из-ус*, которым держится весь сюжет стихотворения. Эта конструкция будет варьироваться в течении десятилетия и закрепится в названии поэмы «Азы из узы». Это не просто высвобождение каких-то вещей, слитых с первоосновой жизни. Перед нами первоначала Иисусовой веры, в хлебниковской, конечно, интерпретации («И я думаю, что...»). Да и о какой преданности христианству и прямой дороге к Христу может идти речь, если Хлебников, по его же признанию, как половецкая телега, скрипя и постанывая, кочует по разным верам.

Христос, как известно, не смеялся. У Хлебникова он глубокомысленно улыбается. Но эта улыбка двойка: это мучительная усмешка невинного агнца, пришедшего в мир с благой вестью и отвергнутого грешным миром. А с другой стороны — эта улыбка теплится на его устах, как лампада. Она благостна и светла.

Казус с мешком — это, так сказать, символическое преломление вещей в акте Христова самопожертвования. На одном полюсе — множественность вещей, на другом — улыбка как точка их абсолютного синтеза и примирения. В рассыпании — слияние

крайних противоположностей — цельности и разъединенности, богочеловечности и человекобожия, идеала и реальности и т. д. Структура такой сущности заключается в том, чтобы в делении и расчлененности самой себя самоутверждаться в качестве высшего единства и достигать дна на самой недосыгаемой высоте. Причем это сущностное единство — не абстракция, а живой опыт. Петля, насмерть сдавливающая шею героя, — одновременно и петляющий вещей узелок на мировом мешке, собравшем воедино рассыпавшиеся вещи.

В «Азах из узы» Азия-Магдалина сушит «Лицо» нового Христа своими «волосами синих рек»:

О Азия! Себя тобою мучу.
 Как девы брови я постигаю тучу
 Как шею нежного здоровья —
 Твои ночные вечеровья. (V, 32)

Еще выразительнее игра слов звучит в раннем стихотворении из цикла, обозначенного Хлебниковым как «Крымское юродство» (1908):

Облаки казались алыми усами.
 Мы забыли, мы не знали, кто мы сами,
 Мы забыли, мы не знали: *двойники* ли с небесами
 Или мы сами...
 Где-то далеко, где падал туман,
 Веет пением мам.
 Тает в дымчатых сумерках лес, но
 Еще милей туманное слово «прелестно».
 Ах!.. Мы изнемогли в вечной вечного алчбе!
 А дитя, передразнивая нас, пропищало «бе!» (II, 284)

Речь действительно идет о поэзии как о вечном рифменном эхе, передразнивании, удвоении песней в веках уже случавшегося. Но условия, на которых зиждется этот близнечный миф, оговорены милым словом «прелестно». А оно-то включает широкий спектр смыслов — от очей очарованья и тончайшего изящества предмета наших чувств до ков, уз коварства и демонического обмана. Земное юродство мучимо вопросом, что есть низкое, а что высокое, человек есть существо заоблачное, двойник с небесами, или лич-

ность самостийная, твердо стоящая на земле и совладавшая с алчностью: «Мы забыли, мы не знали: двойники ли с небесами / Или мы сами...»? Не договорено по поговорке: «Или мы сами с усами». В самом начале стихотворения: «Облаки казались алыми *усами...*» Мы должны быть сами с усами, а не двойниками и отражениями небесного мира. В этом передразнивании усатого неба — идея христологического воплощения тела и оправдания мира долнего: «самИСУСами». Писк дитя «бе!», с одной стороны — какая-то блеющая дразнилка, пародийное снижение и разоблачение измененной сущности алчного и злого рода человеческого, а с другой — беглый отблеск улыбки висящего Спасителя, жизнеутверждающее бытийствующее «да».

Уитмэн в стихотворном обращении «К тому, который был распят»:

Не возглашаю я имя твое, но я понимаю тебя...¹⁷

В «Крымском юродстве» имя и есть, и его нет. Не возглашено, но понято. Имя есть, если ты ищешь его, стремишься к первообразу Сына человеческого. Уже в одном этом твоём порыве он являет своё бытие. Особое место здесь придается Тайной вечере. Своё имя при этом Хлебников понимает евхаристически. Он пишет:

Когда рога оленя поднимаются над зеленью,
Они кажутся засохшее дерево.
Когда сердце *Божие обнажено* в словах,
*Баю*т: он безумен. (II, 95)

Рога оленя, образующие священный крест распятия, были явлены святому Губерту, покровителю охотников. Предание гласит, что Губерт был римским военачальником. Однажды, когда он охотился в Страстную пятницу, олень, которого он преследовал, обернулся к нему. Между рогами явился Христос и сказал: «Губерт, доколе ты будешь охотиться на зверей лесных? Пришло время охотится тебе на Меня, ибо я есмь Господь твой Бог, распятый в сей день во имя тебя и всех людей». После этого Губерт крестился и принял веру.

¹⁷ Уольт Уитман. Побег травы. Перевод с английского К. Д. Бальмонта. М., 1911. С. 148.

Непосвященному олени рога кажутся обыкновенными ветвями, сухими деревяшками. Божественный глагол требует открытых душ, иначе он будет воспринят как речь юродивого. При повторной публикации Хлебников заменил «сердце Божие» на «сердце начери». Сердце Христа *начери* обнажено в словах — это и есть тайНА веЧЕРИ. Хлебниковское наречие — скоропись «Тайной вечери», нареченность Божьим именем. Тайная вечеря и в слове остается обнаженной тайной и сокровенным заветом. Обнаруживаются только финальные слоги, сжатые в записи до одного слова, как в лице-знамени. Слоги «бо-ба-о-бе» (с просторечным «бают») отсылают к тому, чьи губы проступают на холсте, — к лику Христа.

Параллелизм двух событий — появление среди зеленой чащи оленя и раскрытие сердца Божьего лирического слова — выступает основой уподобления двух основных образов: прекрасного зверя и живой пульсирующей речи. Подобно тому как величественный и ветвистый ствол оленьих рогов кажется мертвым деревом, ненужным бременем, костью в горле, обычный профанный взгляд видит в божественном глаголе свидетельство умалишенности и постыдного юродства.

И «Бобэоби...», и безумная раскройка и обнажение в слове, и восклицание алых детских губ — «бе!», и даже само имя Хлебникова — будетлянин — отсылают к глаголу «быти» (быть). «В начале бе слово, и слово бе от Бога, и Бог бе слово» (Иоанн I, 1). В самом пригубленном лепете бо-бэ-би-бы — сказывается быть, упорствует бытие. Отсюда хлебниковский императив: «Сомкнуть, что есть, в земное братство...» Сомкнуть, объять и удержать в слове. Поэт — глубокий завсегдатай сущего. По просьбе Моисея Бог именует себя Яхве, то есть «Сущий»: «Я есмь сущий». То есть бытие — собственное имя Господа. Оно звучит в его имени. Так и у Хлебникова. Первая строка знаменного его стихотворения не обозначает бытия, не звукоподражает чему-то внеположенному и уж тем более не вызывает к жизни то, чего не было... Наоборот, этот звукоряд и есть бытие, явленное и артикулированное во всей полноте. Этим родным звукорядом — детским лепетом и неубаюканной заумью — оно и свершается.

Слово, которое было в начале, у Бога, и которое есть Бог, — это слово не было помыслено, написано. Оно даже не было сказано.

Слово именно пето. Исхожено песнью. Отворено. Исполнено. Но исполнено так, что исполниться до конца не может. Здесь верное подобие мандельштамовского — шепот прежде губ. Звук до нас. Этот жаркий выдох насаживается на рот, как респиратор высшего вдохновения и оглашенности сущего.

МУЗЫКА В ЗАСАДЕ. II. НЕБО ВЕЧЕРИ

Марианне Шонле

Час задумчивый строгого ужина,
предсказанья измен и разлуки.
Владимир Набоков «Тайная вечеря»

Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.
Борис Пастернак. «Пиршества»

У Хлебникова есть стихотворение, где Тайная вечеря названа
впрямую, однако поэт начинает издалека:

Тайной *вечери* глаз¹ знает много Нева,
Здесь спасителей кровь причастились вчера
С телом севера, камнем булыжника.
В ней воспета любовь отпылавших страниц.
Это *неплот* любви так черны *вечера*
И рабочих и бледного книжника².

1921, 1922

Это не то, что было, а то, что происходит на наших глазах. И эта
вечно делящая Вечеря причащает всех павших в годы революции
и гражданской войны. Хлеб и вино Петрограда — это булыжник и
человеческая кровь, текущая рекой. Но не напрасна ли кровь? Это
жертва, но искуплена ли она? Едва ли. Освещение картины города,

¹ Глаз, отраженный в Неве, как звезда, перекликается с антивоенным
стихотворением «Веко к глазу прилежно приставив...», где имя автора,
«темное, как среди звезд Нева», — веха (ВХ) в истории России. Это
«веко» глаза в веках, ядовитое, как цикута, — «вех».

² *Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 183.*

как Леонардовой фрески, накатывает непривычной иллюминацией — факельным шествием «отпылавших страниц». Здесь подспудно происходит столкновение сходно звучащих в латыни слов: *Cena* (вечеря), *cena sacra* (причастие) и *cinis* (пепел). Сожженный на костре Джордано Бруно был автором книги диалогов, чье название включало этот каламбур — «*La Cena delle ceneri*»³.

В этих словах свернут и символический рассказ Хлебникова об изобретенном им способе чтения:

«Никто не будет отрицать того, что я ношу на моем мизинце ваш Земной Шар. <...> Я был без освещения после того, как проволока накаливания проплясала свою пляску смерти и тихо умирала у меня на глазах. Я выдумал новое освещение: я взял “Искушение святого Антония” Флобера и прочитал его всего, зажигая одну страницу и при свете прочитывая другую; множество имен, множество богов мелькнуло в сознании, едва волнуя, задевая одни струны, оставляя в покое другие, и потом все эти веры, почитания, учения земного шара обратились в черный шуршащий *пепел*. Сделав это, я понял, что я должен был так поступить. Я утопал в едком, белом дыму, [носящемся] над жертвой. Имена, вероисповедания горели как сухой хворост. Волхвы, жрецы, пророки, беснователи — слабый улов в невод слов 1000 [человеческого рода, его волн и размеров], — все были связаны хворостом в руках жестокого жреца.

<...> И всё это <...> стало черным высокопоучительным *пеплом* третьей, черной розы. Имя Иисуса Христа, имя Магомета и Будды трепетало в огне, как руно овцы, принесенной мной в жертву 1918 году. Как гальки в прозрачной волне, перекатывались эти стертые имена людских грез и быта в мерной речи Флобера.

Едкий дым стоял вокруг меня. Стало легко и свободно.

Это было 26 января 1918 года.

Я долго старался не замечать этой книги, но она, полная таинственного звука, скромно забралась на стол, и к моему ужасу, долго не сходила с него, спрятанная другими *вещами*. Только об-

³ Русские переводы названия этой книги (о позорном изгнании ученого из Оксфорда) звучат по-разному: «Пир на пепле», «Великопостная вечеря» или даже «Обед в среду на первой неделе великого поста». В «Пиршествах» Пастернака, стихотворении о поэтических «вечерях», крошки со стола собирает пепельная Муза — Золушка-Сандрильона.

ратив ее в *пепел* и вдруг получив внутреннюю свободу, я понял, что это был мой какой-то враг.

Я вспомнил про особые чары *вещей*, как некоторые *вещи* дороги и полны говора чего-то близкого нам и потом в свой срок сразу вянут и умирают и делаются пустыми <...>

А недавно, за два дня перед этим, я гордился своим черепом человека, сравнивая с ним череп с костянистым гребнем и свирепыми зубами шимпанзе. Я был полон видовой гордости. У вас она есть?»⁴ (IV, 115—117).

Описанное действие в чрезвычайно сжатом виде легло в строки стихотворения о Тайной вечере на Неве (а затем откликнулось в «Ты же, чей разум стекал...», как, впрочем, и в «Ночи в окопе» и «Ночном обыске»).

Война Алой и Белой розы (белых и красных) завершилась не победой одной стороны, а гибельным всесожжением — высокопочетительным пеплом черной розы. Да и все прежние веры в былых спасителей человечества ждет та же участь — внутреннюю свободу поэт получает устроив костер из книги о богах. В поэме «Азы из Узы» книги различных вероисповеданий (Евангелие, Коран, Веды) сами ложатся в жертвенный костер ради создания Единой книги человечества.

В то время как действие в поэме воспринимается в качестве поэтически-условного, описанное в прозе доверчиво усваивается как реальный жест футуристического ритуала. Но образчик ли это будетлянского варварства? Похоже, что нет. В хлебниковском поджоге вещей книги — усмешка на устах повешенного, освещающая весь мир. На каждом шагу, почти в каждом предложении — шутки наподобие «попасть пальцем в небо» или «мы сами с усами».

⁴ В раннем философском сочинении Хлебникова «Еня Воейков» (1904) описан и пепел, и костер инквизиции, где сжигают Джордано Бруно: «А костер горел; глухо обсыпалась зола, кружился в голубом облаке пепел да изредка взлетали на воздух красивым снопом золотистые искры. <...> Воейков стоял у окна. “Да, Бруно прекрасен”. Ему вдруг стало ощутительно дорого то, что он принадлежал к тому же человеческому виду, как и Бруно. “Как хорошо, что и я человек” подумал он, смотря на золотистый закат солнца. И еще раз прошептал “Джордано Бруно, ты прекрасен”» (цит. по: *Хенрик Баран. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы.* М., 2002. С. 56).

Когда же дело доходит до таинственной, вещей, якобы долго прятанной в вещах книги, то ею оказывается... «Искушение святого Антония» Флобера. Но почему обрядово сжигается именно она? Разгадка кроется в имени флюберовского героя — Антоний. Это каламбурная шутка с Антоновым огнем, огоньком. «Антонов огонь» — болезнь, гангрена, омертвление и почернение части тела — другое обличье Черной розы⁵.

⁵ Поэма Хлебникова «Ночь в окопе» (1920), конечно, ни в каком «реконструировании композиции» не нуждается, так как она даже в рамках вольной хлебниковской поэтики жестко структурирована. Поэт описывает гражданскую войну — противостояние красных и белых, засевших в окопах. Боя не будет, так как «объявилась эта тетья» — черная болезнь (тиф, сыпняк), которая на равных косит Алую и Белую Розу. В центре поэмы — бред тифозного больного. На стороне красных — *Лицо* Монгольского Востока (Ленин), за белых — мощи святых (вскрытые по приказу вождя). Поэма организована как антифонарий: хор красных поет «Международник» («Интернационал»), хор белых — «Журавель, журавушка, жур, жур, жур...» Хлебниковская потаенная шутка необходима для понимания «Ночи в окопе», ее тайна заключена в разгадке второй (белой) песни, которую проясняет новейшее издание: «“Журавель” — рукописная книга двестишестидесяти в петербургских военно-учебных заведениях и гвардейских полках, в которой излагались прибаутки и байки военных частей и училищ. Некоторые стихи имели непристойный характер. Начинаясь со слов: “Соберемся-ка, друзья, и споем про журавля”. После каждого двестишестидесяти исполнялся неизменный припев “Жура-жура-журавель”. (...) См. “Звериада” — рукописная книжка с песней воспитанников военно-учебных заведений, в которой в непристойной форме излагались события из жизни школы, давались характеристики учителям и офицерам. “Звериада” передавалась из уст в уста, а рукописный текст хранился втайне кем-либо из авторитетных старших воспитанников. (...) Название происходит от прозвища воспитанников младших курсов (“звери”). Аналогом “Звериады” является “Журавель”» (А. Байбурин, Л. Беловинский, Ф. Конт. Полузабытые слова и значения. Словарь русской культуры XVIII—XIX вв. СПб.; М., 2004). Таким образом, предводители белых — «звери», что рвутся «напролом к московским колокольням». Но и вождь красных (Ленин) не лучше, он описан как страшный образ хлебниковской поэмы «Журавль»: «Но пусть земля покорней трупа / Моим доверится рукам» или «Она одна, стезя железная» или «Но он суровою рукой / Держал железного пути...» Поэт ни в том, ни в другом окопе, он болен тифом, бредит, но и тогда выступает против братоубийственной бойни,

И все же в стихотворении о Тайной вечере поется о пепле любви... В нем воспета любовь, таившаяся в сожженных страницах. Тесно связанная с Тайной вечерей литургическая форма песнопений именовалась «агапе», что в переводе с греческого означает «любовь»⁶. Именно на такую агапе и званы мы Хлебниковым. Пусть не в таком вселенском масштабе, но с размахом все же значительным Хлебников осваивал деятельную певучесть религиозных агап в своем мифопоэтическом и жизнестроительном праксисе.

В письме к родным к новому году (1910) он полон гордости: «Кто-то сказал мне, что у меня есть строки гениальные, кто-то [В. Иванов], что в моей груди Львиное сердце. Итак, я — Ричард Львиное Сердце. Меня зовут здесь Любек и Велимир» (V, 289). Имя «Велимир» закрепилось за победительным Виктором. «Любек» осталось характерологическим свидетельством скрываемой, но постоянной мелодии Тайной вечера, выплеснутой на поверхность львиного сердца «симфонией “Любь”», рукописная партитура которой составила более 500 словообразований от корня «люб». В свидетельстве Маяковского она приобретает почти анекдотическое звучание: «Какое словесное убожество по сравнению с ним у Бальмонта, пытавшегося также построить стих на одном слове “любить”»:

Любите, любите, любите, любите,
Безумно любите, любите любовь
и т. д.

Тавтология. Убожество слова. И это для сложнейших определений любви! Однажды Хлебников сдал в печать шесть страниц

воскликая: «Нет, я — не он, я — не такой! / Но человечество — лети!» Выздоровливать и готовиться к полету довелось семьдесят лет.

⁶ В противоположность эросу, агапе — это деятельная одаряющая любовь, основное понятие христианской литературы. Поначалу термин употреблялся ранними христианами именно для обозначения вечерней трапезной любви. Постепенно агапы превратились в самостоятельный культовый обряд, после чего в 343—344 годах Лаодикейский синод запретил их проведение. Агапы, или вечера любви, на которые собирались в память о Тайной вечере, сыграли важнейшую роль в становлении основных форм христианского богослужения, именно из них развились литургия и всенощная.

производных от корня “люб”. Напечатать нельзя было, т. к. в провинциальной типографии не хватило “Л”» (XII, 25—26).

Таким образом, хлебниковская симфония — не просто любовное признание и экстравагантный футуристический опыт, а агапическое песнопение.

За Тайной вечерей и распятием неизбежно наступает утро. Есть, однако, одна самая яркая звезда северного небосклона, почитаемая поэтами за то, что видна только вечером и утром, — то на востоке, то на западе при восходе и закате солнца. Называется она Веспер (или «вечерняя») или Утренница. Это планета Венера, и ей посвящены стихи и поэмы Хлебникова — «Мария Вечора», «Шаман и Венера», «Синие оковы» и другие. *Vesper* — это и есть «тайная вечеря», другое же название прощального ужина Христа — *Cena* (в хлебниковской вольной транскрипции — «цена»): «Знает цену вечных цен» («Нега — неголь», 1914). Так же доступно глазу и слуху звучит мотив цены Тайной вечера в яростном антивоенном манифесте Хлебникова 1915 года:

Где волк воскликнул кровью:
 «Эй! Я юноши тело ем»,
 Там скажет мать: «Дала сынов я».
 Мы, старцы, рассудим, что делаем.
 Правда, что юноши стали *дешевле*?
Дешевле земли, бочки воды и телеги *углей*?
 Ты, женщина в белом, косящая стебли,
 Мышцами смуглая, в работе наглей!
 «Мертвые юноши! Мертвые юноши!» —
 По площадям плещется стон городов.
 Не так ли разносчик сорок и дроздов?
 — Их перья на шляпу свою нашей.
 Кто книжечку издал: «Песни последних оленей»,
 Висит рядом с серебряной шкуркою зайца,
 Продетый кольцом за колени,
 Там, где сметана, мясо и яйца.
 Падают Брянские, растут у Манташева.
 Нет уже юноши, нет уже нашего
 Черноглазого короля беседы за ужином.
 Поймите, он дорог, поймите, он нужен нам! (II, 247)

Предметом оптовой торговли народов, ведущих войну, становится молодое поколение, продолжатели рода. Идущих на пушечное мясо становится все больше, их возраст — все меньше. Чем больше павших в бою — вниз, к земле, тем выше барыши торговцев, тем значительнее котировки акций, проценты — «дробь преступные, со ста». Знак процента % точно фиксирует подлую зависимость подъема выгоды от падения юных погодков. Поэт Мандельштам ставит себя в тот ряд, куда строились его Неизвестные солдаты — «миллионы убитых задешево», он сжимает в руке затертую монету с годом выпуска — *цену*⁷ собственного существования:

И в кулак зажимая *истертый*
 Год рожденья — с гурьбой и гуртом
 Я шепчу обескровленным ртом:
 — Я рожден в ночь с второго на третье
 Января в девяносто одном
 Ненадежном *году* — и столетья
 Окружают меня огнем. (III, 126)

Наименование зверя, поедающего своих лучших детей, у Хлебникова и Мандельштама одинаковое — «волк», «Volk», народ, не берегущий свое наследие. Это чернь, пусть и представляют ее верховные правители — маразматически-мудрые старцы. В каждом погребенном, «дешевом» брянском юноше страна теряет образ Христа. Человек как пятая стихия и квинтэссенция становится дешевле остальных четырех: «Дешевле земли, бочки воды и телеги углей...»⁸.

⁷ Конечно, две последние Оды Мандельштама (Неизвестному солдату и Сталину) — антифонарий, это разделенные на два хора хвалебные оратории, исполняющиеся как бы по крюкам — «тайным Лицам». Они являются «изъявлениями воли»: народ волит исполнить литургию Сталину (сдвинувшему «мира ось» на себя), поэт — всем павшим юношам, «черноглазым королям беседы за ужином». Что получается при аналитическом чтении этих «Од» — тема отдельной работы.

⁸ «Телега с углями», пепел пожарища войны, безвозвратно уносящей юношей с дружеской Вечери.

И опять, так же, как и у Мандельштама в «Адмиралтействе» («но создал пятую свободный человек»), как у Пастернака в пушкинских варьяциях («стихия свободной стихии»), у Хлебникова заведует вольным словотворчеством поэт, по определению равный Иисусу-Логосу — тот, кто книжечку издал «Песни последних оленей». Равный среди равных в своем поколении, он «висит, продетый кольцом за колени», выставленный в витрине среди еды, — жертва вечерняя и утренняя. Все могут быть убиты, и дороги все. Но написать «Последние песни оленя» (таково первоначальное название воображаемого поэтического сборника — в черновой рукописи стихотворения), быть королем — дано не всякому, а только творцу.

Поэтическая правота потребовала определенности позиции, смену «одежд сомнений» на плащ из «сетки чисел» — и «уже трепещет буря полупоймана числом». Война с войной ведется поиском законов числовых повторов сражений, мир-мяч земного шара должен вращаться с миролюбивой точностью часового механизма, Россия — обязана обрести свободу, а ее вольный человек-поэт — предстать Спасителем в образе Оленя (или Коня). Одно из самых прекрасных метафорических построений Хлебникова, лукавое своей прелестью и тайнозамкнутостью образа, передает живописный портрет с мощными ветвями рогов — короля-оленя:

Ты же, чей разум стекал
 Как седой водопад
 На пастушеский быт первой древности,
 Кого числам внимал очарованный гад
 И послушно плясал
 И покорно скакал
 В кольцах ревности,
 И змея плененного пляска и корчи,
 И кольца и свист и шипение,
 Кого заставляли все зорче и зорче
 Шиповники солнц понимать, точно пение,⁹

⁹ Лукавство Хлебникова почти закрывает таинственную сущность происходящего. Древность — давние годы, накрепко связаны с гадом, змей шипит и его шипение порождает пение «шиповника». Солнце по-

Кто череп, рожденный отцом,
 Буравчиком надменно продырявил
 И в скважину спокойно вставил
 Душистую ветку Млечного Пути,
 В жемчужинах синей росы;
 В чьем черепе, точно стакане,
 Жила Россистая ветка Млечного Пути,
 О колос созвездий, где с небом на ты,
 А звезды несут покорные дани,
 Крылатый, лети!
 Я, носящий весь земной шар
 На мизинце правой руки,
 Тебе говорю: Ты!
 Так я кричу,
 И на моем каменеющем крике

ходит на дикую розу — шиповник, а он неизменно отсылается Хлебниковым к нагой Маве с шипящей змеей в руках:

«Узнай же! Мава черноброва,
 Но мертвый уж, как лук, в *руках*,
 Гадюку держите сурово,
 И *рыбья песня* на устах,
 А сзади кожи нет у ней,
 Она *шиповника* красней,
 Шагами хищными сильна...»
 («Ночь в Галиции»)

Мава — существо двустороннее, она красива и страшна, она как змей мудра и лукава. Фасад величавой красавицы может обернуться кровавой изнанкой, то есть она персонифицирует двойственные свойства поэтической речи (реки, рыбьей песни) — *мовы* (укр. «речь»). В ее лукавых *руках* извивается шипящий гад, но внешняя красота и скрыто-ужасающее шипение оборотной стороны порождают эффект третьей ипостаси — сводного рифменного хора, поют цветы шиповника — маленькие солнца. А мудрый змей-гад скачет «в *кольцах* ревности», он ревнует к вычислениям *годов*. Тут объединяются и объясняют друг друга *ріка* (укр. «река») и *рік* (укр. «год») — дело *рук* поэта, поворачивающего монету речи-мовы аверсом или реверсом, орлом или решкой. Словесное *кольцо* замкнулось и можно читать сначала.

Ворон священный и дикий
 Совет гнездо и вырастут ворона дети,
 А на руке, протянутой к звездам,
 Проползет улитка столетий¹⁰.

Автор, беседующий с небом на ты, постепенно вырастает и становится вровень с портретом великой персоны с оленьими ветвями звездных распутий, предстает его зеркальным отражением, авторизует богоподобные черты. Только к кому обращен этот хвалебный гимн, завершающийся эпитафией и памятником себе, что возносится выше главою непокорной грандиозного горациево-державински-пушкинского столпа? С кем поэт становится вровень? Кто побеждает змея-искусителя? Подобно кому поэт создает свои числовые цепочки-змеи, становится прозорливцем-колоссом,

¹⁰ Цит. по: *Ronald Vroon. Velimir Xlebnikov's Krysa. A Commentary.* Stanford, 1989. P. 48. У нобелевского лауреата 1995 года, ирландского поэта Шеймаса Хини, есть стихотворение, посвященное Св. Кевину:

Есть притча про святого и дроздов.
 Святой молился, стоя на коленях,
 Крестом расставив руки и застыв
 В усердном размышлении, и вдруг
 Дроздиха на ладонь к нему спустилась,
 Снесла яйцо и храбро угнездилась. <...>
 Он должен так с рукой, как ветвь, простертой,
 Стоять в жару и в дождь, пока дроздята
 Не оперятся и не улетят.

(Перевод Г. Кружкова)

В основу положено известное предание о чудотворце Кевине Глендалохском, в семилетнем возрасте отправленном в монастырь. В первый день поста, когда мальчик стоял на коленях в молитве с простертыми руками, чёрная дроздиха села на его ладонь и свила гнездо. Весь пост он остался недвижим, чтобы не потревожить гнездо, а птица кормила его ягодами и орехами. К концу поста птенцы вылупились, и Кевин отпраздновал Пасху.

Знал ли Велимир Хлебников эту ирландскую легенду, когда вообразил себя древним пророком, или это чистый *correspondance*, мы не знаем. Он, как и затворник, далек от здравого смысла, но верен жизни, гнездящейся на «Россистой ветке Млечного пути».

прорастает колосьями поля небес? Ведь это гимн не Христу-Богочеловеку, а его земной ипостаси — просто Человеку разумному, Homo sapiens, мирному Лицу — изобретателю, ученому и строителю. Это выраженная в стихе гордость, о которой шла речь при сжигании книги Флобера: «Я был полон видовой гордости. А у вас она есть?» Притом что это еще и хитроумное развитие самого слова «человек», понятия ЧЕЛЮ ВЕКА (столь успешно внедренного Андреем Белым). Улитка ползет по окаменевшей руке памятника, как по столетиям-векам, а именно вычисления законов времени — высшее достижение поэта Хлебникова. То место в черепе, откуда произрастает росистая ветка России и Млечного пути — чело, лоб, куда и бьет гимн, ода всем творянам-Лобачевским и всем сожженным Джордано Бруно человечества. Это высшая хвала вековому произрастанию гуманоида — от пещерного состояния до покорения чисел, обуздания войн и освоения неба, создания крылатых птиц-самолетов. Кому поэт-вычислитель кричит в небо на равных «Ты...»? Крылатому человеку, современному Икару. Именно на этом взмывающем ввысь, каменеющем крике «ты — Икар!» священный ворон, доселе каркавший только «никогда!», вьет свое гнездо — на крике «И-карр!» Улитка, медленнодвигающаяся по руке, отсчитывает столетья-позвонки «хребта вселенной», поэт беседует с небом на «ты». Правая и левая руки этого нескромного вычислителя ведают, что творят — одна (левая) пишет песни (поет и каменеет), другая (правая) носит орбитальное кольцо земли на фаланге мизинца и пытается вывести числовой закон для временных сегментов истории человечества. Громкое название этого трудоемкого процесса — освобождение от цепей, выход из уз рабства свободной личности, «Я», «Аз». То приватное лицо, тот человек, что свободен, стремится уравнивать свое Я с божественным образцом — Христом. Так выходят «Азы из Узы», так заодно вызволяют и обездоленных богов:

Двинемся, дружные, к песням!
Все за свободой — вперед!
Станем землею — воскреснем,
Каждый потом оживет!
Двинемся в путь очарованный,
Гулким внимая шагам.

Если же боги закованы,
Волю дадим и богам!

6.XI.1918, 1922

Цепь, в которую закованы боги, звучит и в «Бобэоби...»: «Гзи-гзи-гзэо пелась цепь». Но Хлебников сам построил этот цепной мост, написав «Утес из будущего». Текст этот постоянно был притягателен только одной своей стороной — архитектурно-утопической, и она затушевывала его христологическую символику. Утес — не просто великолепный небоскреб, стеклянный дворец для жилья, а окаменелый остов оленьих рогов Христа, достающих до неба, связующих небесное — с земным, мировое древо.

Итак, утес. Утес, вырастающий из будущих времен... Это не просто дерзкий и вольный футурологический проект. В настоящем этого нет, но поскольку описано прозревающим поэтом, оно уже каким-то образом существует. «Утес из будущего» — не название текста Хлебникова, а сам Утес-из-Будущего, нагрянувший и потеснивший мир современности. Что никак не отменяет его очевидную у-топичность, то есть полную безместность, знающую только одно место — мышление. И опять это *утес-из*. Автор нарисовал какую-то странную картину — не то города, не то гигантской деревни, не то обжитого места, не то размашистого пути. И все это величественное общественное пространство с людьми, домами, мостами и дорогами, взгромоздившееся на утесе и его составляющее, висит в воздухе, плывет в вышине. В Утесе сливаются все стихии — земля, вода, воздух, огонь (солнца) и человеческий элемент. По воздуху плывет здание, похожее на змею. Градостроительный проект — это здание в виде змеи с высоко поднятой головой. Перевернутая буква «Г», то есть «L», — «лебедь этих времен». Виселица-глаголь честно перевернулась в эль-логос. Человечеству трудно было уравнять землю-море с небом-морем, но это свершилось, и для закрепления людской памяти воздвигнут своеобразный памятник не в бронзе и не на холсте, а на облачном материале, где навечно, вне протяжения живет лицо Богочеловека: «Да! Великий учитель равенства — второе море над нами, нужно *поднять руку*, чтобы показать на него. Оно потушило пожар государств, лишь только к нему был приставлен рукав насоса, пожарной кишки. Это было очень трудно в свое время сделать. Это была великая заслуга второго

моря! В знак благодарности вечно на одном из облаков отпечатано *лицо человека*, точно открытка знакомому другу» (IV, 296—297).

Люди в этом светлом будущем — «боги спокойной мысли», которые в «лучевом молчании» курят свои восхитительные мысли, полные «смолистой неги» (нега — неголь), приобщая свое тело к «звукам солнечного лада». Гармония обязывает, поэтому счастливые богочеловеки не отделяют космологических потребностей от физиологических, а их — от мыслительных нужд:

«— С вами *спички* еды?

— Давайте закурим *снедать*.

— *Сладкий* дым? Клейма “Гзи-Гзи”?

— Да, они дальнего происхождения, из материка А.

Превосходный съедобный дым, очаровательны голубые пятна неба, *тихая звездочка*, в одиноком споре спорящая с синим днем» (IV, 298).

Но все, что происходит, производится и управляется словом. Язык первичен, идеи вторичны. Героям *приспичило поест*, и спички рождаются из языковой субстанции этого желания. Поставщик *папирос* под названием «Гзи-гзи» (дыма *отчества*, который сладок и приятен) — порождающий материк А, земля богини *любви* Афродиты. Звездочка, видная днем, — та же богиня — планета Венера, Веспер, знак Вечери.

Прошлое связано с будущим, как земля с небом, — звездой любви, ликом Христа, и кольца сладкого дыма — необходимые элементы высшего единства и свободного самообоснования, светлый нимб клейма «Гзи-гзи» взамен тернового венца страдания. Ужин-вечера — это знак «*вчера*», прошедшего. Завтрак-сниданок — это снеть «*завтра*», грядущего.

Понять такую непрестанную привычку к корнесловию, к каламбурной смешливости можно только пребывая в вечной готовности видеть в «охоте» за словами — тихую усмешку повешенного или гомерический смех — «быстрого хохота зубы» вселенной.

Читателя в любой — и особенно в возвышенный момент — ждет подвох. Он постоянно должен быть начеку. Благоуханные (и питательные) колечки папиросного дыма в «Утесе из будущего» — это иная ипостась цепей ладана — ритуальных богослужебных воскурений. В утопическом рассказе гармония мира уже достигнута, но в поэме «Восстание», созданной Хлебниковым весной 1920 года,

еще только идет сражение за «мировой расцвет», предприняты утомительные поиски мирового человечески-музыкального лада, потому поэма и получила окончательное название «Ладомир». И основной мотив этой поэмы — богоборческий. При этом Хлебников все жестче и категоричнее разделяет лица Святой Троицы.

Бог-Отец, всегда оставаясь на небесах Верховным Возничим колесницы, или Божественным Поваром получает все более уничижительные и дурашливые облики. Он — немотствующее и попустительное начало, допускающее войны и убийства.

Иисус Христос в его поэтическом изображении становится все более человеческим, земным и даже именуется не «юношей», а «девушкой с бородой», то есть его образ сливается с «неувядаемостью девичьего», он как бы становится спасительной Свободой — «Девой-Неувядой» поэмы «Ладомир». Иконический образ Христа, проходя через ряд поэтических метаморфоз, преобразуется в коня-Спасителя, опять-таки в соответствии с портретными чертами автора, почти двойника, который «со стены письма Филонова, глядел как конь усталый до конца».

И конечно же, сама мелодически-цветовая ось, имевшая в своем живописно-поэтическом зачине певчески-заумное описание лица Христа, — не застывшая гипсовая маска-личина, а переливчатая, изменчивая последовательность мотивов, именуемая Хлебниковым «Звукопись». Потому и в автокомментариях и свободных вариациях на тему «бобэоби» цвета и звуки изменчивы, а не пришпилены намертво с нумерологическими ярлыками-бирками. В его семье звуков свободно варьируются семь нот с семью цветами радуги, о чем он указывает в черновой записи (1919): «Еще Маллармэ и Бодлер говорил о звуковых соответствиях слов и глазах слуховых видений и звуков, у которых есть словарь. В статье “Учитель и ученик” (семь лет) я и дал кое-какое понимание этих соответствий. Б или ярко красный цвет, а потому губы бобэоби, вэоми — синий и потому глаза синие, пиизо — черное» (V, 275—276).

«Лицо» как серия значков-сем, заимствованное из древнего знаменного распева, возвращается к своему первоистоку и воскресает после смерти, откликаясь на губной, алый призыв знамен («Биээнзай — аль знамен»). В «Иранской песне» (1921):

И когда *знамена* оптом
Пронесет толпа, *ликуя*,

Я проснулся, в землю втоптан,
Пыльным черепом тоскую. (III, 130)

Лик поэта, как образ Христа, воскресает при пении знамен. В длинном ряду хлебниковских тайнозамкнутых текстов есть стихотворение о воскрешении-согревании «усталого и остылого» поэта звукописью-пением, которое прочитывается как любовный заговор:

О, черви земляные,
В барвиночном напитке
Зажгите водяные
Два камня в черной нитке.
Темной славы головня,
Не пустой и не постылый,
Но усталый и остылый,
Я сижусь. Согрей меня.
На *утесе* моих плеч
Пусть *лицо* не шелохнется,
Но пусть рук *поющих* речь
Слуха рук моих коснется.
Ведь водою из барвинка
Я узнаю, все узнаю,
Надсмеялась ли косынка,
Что зима, растаяв с края¹¹.

Для гадания-заклинания избран экзотический напиток — барвинок, кладбищенский цветок. Именно он обеспечивает живописную палитру, так как по-украински «барвы» — это цвета, краски. Возвращение к жизни из зимней спячки Лица (горение глаз, румянец на щеках) призваны произвести своим проворным пением руки. Утес возродится, и сам запоет, если возлюбленная будет дирижировать. В церковном пении такое управление хором имено-

¹¹ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 153. Об этом стихотворении см. увлекательную и точную работу «О любовной лирике Хлебникова: анализ стихотворения “О, черви земляные...”» в кн.: Хенрик Баран. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 37—53.

валось «хирономией». Так у Мандельштама заставлял жить скалы поэт Андрей Белый (средоточие всего спектра «барв»): «Он дирижировал кавказскими горами...» При всей любовной наполненности хлебниковского текста, для которого даже определен адресат, гадание происходит все же не в пределах «любит — не любит» она меня, а гораздо шире — «кто я такой?» Имя возлюбленной (так и не названное) едва ли не важнейший атрибут магического действия. Ее звали Ксана *Богуславская*. И смысл гадания все тот же, что и прежде, — «Двойник ли я с небесами?» *Богуславская*, по сути, заговоренной водой и поющими руками предваряет другой образ — Азии-Магдалины. После ее омовений:

И вновь прошли бы в сердце чувства,
Вдруг зажигая в сердце бой,
И Махавиры, и Заратустры,
И Саваджи, объятого борьбой.
Умерших снов я стал бы современник,
Творя ответы и вопросы,
А ты бы грудой светлых денег
Мне на ноги рассыпала бы косы. (V, 32)

Хлебников непрерывно творит вопросы и ответы, занимаясь настырным самоопределением. В повести «Ка»¹² двойник автора изобретает музыкальный инструмент наподобие примитивной арфы: с помощью слоновьего бивня и струн он ищет связи меж математически-музыкальными упражнениями и хронологией на-

¹² В прозе «Ка», основная тема которой двойничество, и где главные герои — дублиеры души автора, гадалками выступают все те же любопытные черви-заговорщики. Они разрешают сакраментальный вопрос, касающийся исконного, коренного двойника Добра, они определяют, кто им явлен — новый Мессия или Антихрист, и выносят свой приговор случайному пловцу на морском берегу, оповещая звериным числом 666 о претензиях самозванца: «Между тем, долго плававший в воде, выходил из моря на берег, покрытый ее струями, точно мехом, и был зверь, выходящий из воды. Он бросился на землю и замер; Ка заметил, что два или три наблюдательных дождевика написали на песке число шесть три раза подряд и значительно переглянулись» (IV, 54). Особое визионерство и заинтересованность червей в вопросах религии обусловлены попросту их именами — *vere* (ср. известный мнемонический каламбур).

шествий Востока и Запада. Форма этого чудного музыкального инструмента в точности соответствует выкладкам предшественника — В. Ф. Одоевского, который в своей «Музыкальной грамоте» призывает прилежного читателя почаще заглядывать в таблицу, которую он воспроизводит по старинным рукописям — «Лествицу степеней звуков и расстояний между ними»¹³.

¹³ Одоевский был самым ревностным пропагандистом в деле изучения древнерусского богослужебного пения. Он писал: «Наши древние музыкальные рукописи еще ожидают ученой, подробной разработки, — а такая разработка доступна лишь тем из археологов, которым не чужды основания музыки. Мы, к стыду нашему, не знаем еще в точности, что за люди были Иван Иокимович Шайдуров, Александр Мезенец, Тихон Макарьевский; большинство публики еще не уверилось в исторической важности этих знаменитых тружеников, которым мы обязаны сохранением нашего древнего пения; ученая критика еще не определила достоинства трудов их, до нас дошедших, их заслуг и недостатков; неизвестно даже: где находятся многие рукописи, бывшие под рукою у Сахарова. Словом, мы ничего еще не подготовили для будущих русских Гербертов и Куссмакеров, которые некогда должны были собрать воедино все древние памятники нашей музыкальной техники и сделать их доступными для читающей публики; много для нее здесь встретится неожиданного; **пометы** — изобретение Шайдурова, ясно определившие музыкальный смысл наших **крюков**, — чего мы не встречаем в западных крюках (невмах); знание гармонических сочетаний; — может быть, знание монохорда и многое другое.

Здесь музыканты найдут пояснение некоторых характеристических особенностей в **наших народных мелодиях**, столь резко отличающихся от западных; — здесь для песнопевца разъяснятся некоторые особые приемы, ставящие наше церковное пение в прямую противоположность с музыкой западной, которой — наперекор истории и изяществу — так усердно стараются подражать большая часть наших перелазгателей и так называемых регентов. (...) Минуют эти дни; наши сочинители музыки, хотя еще с некоторою к себе недоверчивостию, но начинают уже разрабатывать оригинальные черты народной музыки; когда это направление сознается вполне русскою публикою — определить трудно; но рано или поздно в мир общей музыки — этого достояния всего человечества — вольется новая, живая струя, не подозреваемая еще западом, струя русской музыки» (В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956. С. 349—351).

По степеням этой лестницы простоты поднимается «заумный» поэт Хлебников, автор «Бобэоби», когда служит обедню, «как волосатый священник с длинною гривой», юной Джульетте-Юлии Самородовой с синими глазами Богородицы:

Песенка — лесенка в сердце другое.
За волосами пастушьей соломы
Глаза пастушески-святые.
Не ты ль на дороге Батыя
Искала людей незнакомых? (V, 67)

Батыева дорога — Млечный путь, вечное местопребывание поэтов: «Я ведь такой же, сорвался я с облака...»¹⁴.

¹⁴ Продолжение следует. И Мандельштам, и Пастернак, и даже Маяковский не прошли мимо тайнописи крюков (и «лиц»). Следует внимательно прислушаться и присмотреться к тому, что происходит, когда «православные крюки поет черница», а на восковых ликах соборов проступают дуги удивленных бровей, или когда выступает тенор-террор, ставший «звуковым лицом» народа.

ЗАВЕТ СВИРЕЛИ

Ирине Коневой

- Куда же ты сердце свое простираешь?
— Я его простираю к Раю.
— Но разве об Аде ничего ты не знаешь?
— Нет, не знаю.

Константин Бальмонт

Я — уст безвестных разговор...

Борис Пастернак. «Лесное»

Пресловутый хлебниковский архаизм во всю процветает свободными словоновшествами. Прошлое, к примеру, очень часто определяется сладостью меда, совсем как в сказочном Лукоморье («И там я был, и мед я пил...»). У Хлебникова мед извлечен, как из улья, из сердцевины слова, становясь пайком для дальнейших языковых окормлений. Приведем полностью стихотворение «Зеленый леший — бух лесиный...» (1912?):

Зеленый леший — бух лесиный
Точил свирель,
Качались дикие осины,
Стенала благостная ель.
Лесным пахучим *медом*
Помазал *кончик дня*
И, руку протянув, мне лед дал,
Обманывая меня.
И глаз его — тоски сосулек —
Я не выносил упорный взгляд:
В них что-то просит, что-то сулит
В упор представшего меня.

Вздymались руки-грабли,
 Качалась кудель
 И тела стан в морщинах дряблый,
 И синяя видель.
 Я был ненароком, спеша,
 Мои млады лета,
 И, хитро подмигнув, лешак
 Толкнул меня: «Туда?» (II, 92)

Одна из тайн лешего задается каламбуром *таить / таять*. Лесной обманщик *таит* (скрывает) тоску прошедшего, которое *тает*, как снег, как ледяные сосульки. Другая тайна — в том кончике дня, которую мажут медом, как и в другом стихотворении, посвященном началу дня, утренней прогулке:

Лапой белой и медвежей
 Друг из воздуха помажет
 И порыв метели свежий
 Отошедшее расскажет¹.

О прошлом повествует уже не мед, а белый ледовитый медведь, мажущий лапой. Из какого слова вышли эти подмигивающие тени сказок? Ответ дает гуцульское предание «Ночь в Галиции»:

Вон гуцул сюда идет,
 В своей черной безрукавке.
 Он живет
 На горах с высокой Мавкой.
 Люди видели *намедни*,
 Темной ночью на заре,
 Это верно и не бредни,
 Там на камне-дикаре. ⟨...⟩
 Улыбки нету откровеннее,
 Да, ты ужасно привидение. (II, 201—202)

«Кончик дня» — *намедни*, каламбурно намазанный медом. Но секрет зеленого лешего, его обман заключен не только в таинственности слова «намедни». Неизреченная загадка всегда таится

¹ Велимир Хлебников. Незданные произведения. М., 1940. С. 151.

в тающем взоре прошлого, уходящего в воды истории дня, года, эпохи:

Что было — в водах тонет.
И вечерогривы кони,
И утровласа дева,
И нами всхожи севы. (II, 181)

Бух лесиный и есть архаический символ прошлого, напоминание и веселая тоска об ушедшем, потому что Великий Пан не умер, он жив. И пока мы не разгадаем, почему леший назван «бухом лесиным», пока не ответим конкретно и утвердительно на его хитрый с подмигиванием вопрос «Туда?», мы ничего не поймем в хлебниковских текстах.

Так куда спешит юный поэт, в свои молодые лета ненароком забредший в сладостно-постанывающий и дикий лес и случайно представший пред чудесным видением? На свидание? Нет. Может быть, на встречу с родной чертовщиной? Тоже вряд ли. Задолго до ернического анекдота о Владимире Ильиче он поспешает, «да, туда» — в библиотеку. Стихотворение Анненского так и называется — «Библиотека»:

Я приходил *туда*, как в заповедный *лес*:
Тринадцать старых ламп, железных и овальных,
Там проливали блеск мерцаний погребальных
На вековую пыль забвенья и чудес.
Тревоги *тайные* мой бедный ум гвоздили,
Казалось, целый мир заснул иль опустел;
Там стали креслами тринадцать мертвых тел.
Тринадцать желтых лиц со стен за мной следили.
Оттуда, помню, раз в оконный *переплет*
Я видел *лешего* причудливый полет,
Он *извивался* весь в усилиях бесполезных:
И содрогнулась мысль, почуяв тяжкий плен, —
И пробили часы тринадцать раз железных
Средь запустения проклятых этих стен².

² *Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 275.*

Это вольный, как всегда у Анненского, перевод из книги Мориса Роллина «Неврозы», вошедший в «Тихие песни» (1904). В этом-то и состоит секрет архаичного будетлянина Хлебникова. В перелицовке на гусельно-старинный лад библиотечных богатств, накопленных мировой культурой. Мертвое запустение заповедного леса пыльных фолиантов оживляется и воскресает в лукавых образах славянского лукоморья.

Но образы книжных хранилищ — библиотеки как леса у Анненского и леса как причудливой библиотеки у Хлебникова — весьма отличны. Если в стихотворении «Зеленый леший — бух лесной...» господствуют яркие краски — зелень, синь, золото меда, то в «Библиотеке» Анненского — замогильные мерцания, пыль веков и безжизненная желтизна. В первом случае — молодые лета, дикая первозданность и свежесть, благостность и обещание сладостного меда, во втором — проклятое место, мука образов, бесплодность всех усилий и старческое содрогание мысли. У Хлебникова — полнота и бодрствование, у Анненского — опустошение и сон. Здесь — набухающая бытийственность настоящего, там — прошлое, тайные тревоги и мертвые тела воспоминаний. У Хлебникова вся картина в ритме качающейся колыбели («качались дикие сосны», «качалась кудель»)³ и прядения животворящей пряжи существования, у Анненского — какой-то погребальный обряд и вколачивания впечат-

³ Одна из основных тем новой русской поэзии — колыбель, ею вводится первоначальное значение в латыни слова «инкунабула», ставшего обозначением книги, напечатанной в начальную эпоху книгопечатания и сходной по оформлению с рукописными книгами. *Incunabula* (лат.) — колыбель, младенчество, начало, место рождения, первоначальное место жительства, пребывания. Таков и колебательно-книжный финал раннего стихотворения Мандельштама «Только детские книги читать...»:

Я качался в далеком саду
 На простой деревянной качели,
 И высокие темные ели
 Вспоминаю в туманном бреду. (I, 35)

Эта рано и тайно заявленная тема книги-колыбели вырастает у Мандельштама в стройно обоснованную систему стихов-двойчаток, когда смыслы раздваиваются: один текст условно означает «да!», другой — раскачиваясь, по дуге отталкивается к противоположному утверждению «нет!»

лений в изболевшее сознание, как гвоздей («тревоги тайные мой бедный ум гвоздили»). Но в обоих текстах есть леший, библиотечная метафора леса и таинственное «туда». В хлебниковском тексте — это как бы книга, вернувшаяся в лес, к своему истоку, цветению бытия, природе как книге. Более того, зеленый леший есть демонологическая персонификация самой книги.

Современный читатель, ссылаясь на самого поэта, принимает за неологизм слово «бух», полагая, что это «одухотворение вино-вника <...> быти», то есть бытия. По хлебниковскому принципу: дуть — это дух, мыть — это муха, а быть — это бух. Все так, но это не просто сказочный дух, олицетворяющий сам принцип бытия. Анненский подсказывает хитрую природу его происхождения: «Оттуда, помню, раз в оконный *переплет* / Я видел *лешего* причудливый полет...» Появляясь в оконном проеме, леший разом вылетает из книжного переплета. Причудливо извивающийся и выходящий из книжного переплета, насельник заповедного леса стеллажей и живого бора природы — воплощенная книга натуры — Бух (*нем.* Buch), книга. Свой совместный с Крученых поэтический сборник Хлебников так и назовет «Старинная любовь. Бух лесиный» (1914). А его последняя рукописная, еще ждущая своего досконального прочтения книга называется «Гроссбух».

Михаил Кузмин свидетельствует в своем дневнике — в день смерти Анненского на башню Вяч. Иванова приходит горько плачущий и осиротевший Хлебников. Самый разительный пример общности двух поэтов являет собой ранняя, написанная ритмической прозой вещь Хлебникова под названием «Зверинец».

Впрочем, тот же Мандельштам выявляет и крайние пределы человеческого бытия как колебания и переливания жизни как вальса — «из гроба в колыбель». Что и происходит в лукавом «переводе» Анненского: библиотека, содержащая инкунабулы-колыбели, превращена в погребальный, мерцающий, колеблющийся сон — царство смерти. Над библиотекой-лесом висит проклятие числа 13. Что способно вывести этот мир из колдовского и невротического сна, какой магический поцелуй, какое заклинание? С небывалым тринадцатым ударом железных часов, после лишнего колебания маятника смерть отступает, так как рождается стих — четырнадцать строк сонета «Библиотека». Заколдованный круг сна разомкнут поэзией.

10 июня 1909 года, отправляя поэму все тому же Вяч. Иванову, поэт сопроводил ее таким комментарием: «Я был в Зоологическом саду, и мне странно бросилась в глаза какая-то связь верблюда с буддизмом, а тигра с Исламом. После короткого размышления я пришел к формуле, что виды — дети вер и что веры — младенческие виды <...> Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик). Волнующие нас веры суть лишь более бледный отпечаток древле действующих сил, создавших некогда виды. Вот моя несколько величественная точка зрения. Я думаю, к ней может присоединиться только тот, кто совершал восхождения на гору и ее вершину»⁴.

Анненский проставил под своей статьей о Леконте де Лиле дату ее окончания — 23 августа 1909 года. Вот что он писал о своем любимом поэте и учителе, «великом креоле», подчеркивая африканские черты француза, подобные иному, незабываемому образу:

«...**История религий и естествознание** делаются той властью, той личиной нового Рима, которой сознательно подчиняет свое творчество гениальный африканец. <...> Во второй половине прошлого века французская литература формировалась под влиянием науки. <...> **Всякая религия была истиной для своего времени** — таков один из тезисов, которые можно проследить в творческой работе Леконта де Лиль. Второй касается **единства видов в природе**. <...> Поэмы Леконта де Лиль, где перед нами должны проходить “веры” индусов, персов, эллинов, израильтян, арабов или папуасов, не шли, собственно, далее великолепных иллюстраций к научному тезису. Чаще всего поэмы давали лишь пейзаж, красивую легенду, профиль верующего да лиризм молитвы. Но вы напрасно стали бы искать за ними того исключительного и **своеобразного мира верований**, где со страстной нелогичностью умозрение заключает пакт с фетишизмом, милосердие — с изуверством и мораль — с соблазном, — словом, того мира, который не покрывается ничем, кроме слова же “религия”. Вот “Видения Браммы”. Чем не декорация, в сущности?

De son parasol rose en guirlandes flottaient
Des perles et des fleurs parmi ses tresses brunes,

⁴ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 356.

Et deux cygnes, brillants comme deux pleines lunes,
 Respectueusement de l'aile l'éventaient.
 Sur sa lèvre écarlate, ainsi que des abeilles,
 Bourdonnaient les Védas, ivres de son amour;
 Sa gloire ornait son col et flamboyait autour;
 Des blocs de diamant pendaient à ses oreilles.
 À ses reins verdoyaient des forêts de bambous;
 Des lacs étincelaient dans ses paumes fécondes;
 Son souffle égal et pur faisait rouler les mondes
 Qui jaillissaient de lui pour s'y replonger tous⁵.

Вот Ганг.

Великий, сквозь леса с неисчислимой растительностью катит он к беспредельному озеру свои медленные воды, горделивый и страшно похожий на голубой лотос неба.

Вот старый Висвамитра в своей лощине стоит годы и, “сохраня все ту же суровую позу, грезит наподобие бога, который сделан из одного куска, сухого и грубого”. ⟨...⟩ Глубже, кажется, проник в поэзию Леконта де Лиль другой его научный тезис — **единство видов**. ⟨...⟩ Поэзия Леконта де Лиль полна этих странных существ, столь разнообразных по виду, — ворон и тигр, ягуар и кондор, слон и колибри, акула и ехидна, но которых, заменяя научный принцип **единства зоологических видов**, объединяет одна **великая меланхолия бытия**. ⟨...⟩ “Чего тут только не было? Змеи, кабаны, быки и тигры... словом, и стойло и зверинец”. Так писал огорченный буржуа 13 января 1873 года, напоминая при этом своим читателям об имени Леконта де Лиль...»⁶.

Должны ли мы гадать, кто кого цитирует? Или утверждать, что Анненский развивает тезисы юного Хлебникова, получив их из рук Вяч. Иванова? И потом — важно ли это? Да наверное, не

⁵ С его розового зонтика гирляндами колыхались перлы и цветы среди его темных кос. И два лебедя, блистая, как две полные луны, почтительно оведали его крылом. На пурпурных губах, подобно пчелам, гудели Веды, опьяненные его Любовью. Слава украшала его шею сиянием, и в ушах висели алмазы. Лесами бамбуков зеленели его бедра, и в пригоршнях искрились озера. От его дыхания, ровного и чистого, поднимались из Него целые миры, чтобы всем снова в Него же погрузиться.

⁶ *Иннокентий Анненский*. Книги отражений. М., 1979. С. 411—417.

очень. Гораздо интереснее, что декоративное перечисление Анненским божеств получает через десятилетие развитие в «заумной» пьесе Хлебникова «Боги», где гротескность языковых подобий оборачивается пантеоном богов, проглядывающих из убогости их одеяний.

Проза Анненского, в оценке современников — субъективная, импрессионистическая, мудрено-закрытая и непонятная, оказалась чуть ли не требником для посвященного круга русских поэтов. «Книги отражений», и статейный Анненский обрел статус поставщика образов, цитат и крылатых выражений ко двору Ее Величества Русской Поэзии.

Когда в 1916 году Хлебников, обращаясь через весь азийский материк к молодым японцам, протягивает им руку дружбы, то подписи под общим письмом мира он предлагает ставить ручкой-деревом или высочайшей горной вершиной мира: «...Азия есть не только северная земля, населенная многочисленом народов, но и какой-то клочок письмен, на котором должно возникнуть слово Я. Может быть, оно еще не поставлено, тогда не должны ли общие судьбы, некоторым пером, написать очередное слово? Пусть над ним задумалась рука мирового писателя! Итак, вырвем в лесу сосну, обмакнем в чернильницу моря и напишем знак-знамя “я Азии”. У Азии своя воля. Если сосна сломится, возьмем Гауризанкар. Итак, возьмемся за руки, возьмем двух-трех индусов, даяков и подыдемся из 1916 года, как кольцо юношей, объединившихся не по соседству пространств, но в силу братства возрастов» (V, 155).

Идет война с Германией, но величественный образ пера-сосны взят у Генриха Гейне. Символ, или знак-знамя, попал не напрямую, а в интерпретации Анненского — из его статьи «Генрих Гейне и мы»: «Если любовь Гейне нельзя испугать никаким ничтожеством символов и он хотел бы сделаться то скамейкой под ногами милой, то подушкой, куда она втыкает свои булавки, то, с другой стороны, он не боится и гипербол: если надо написать любовное признание, он пишет его по темному небу ночи самой высокой елью, которую, сорвав с корней, зажигает в огнедышащей пасти Этны»⁷.

⁷ Там же. С. 403. Речь идет о стихотворении Гейне «Признание» («Северное море»).

И еще один пример анненского посредничества — стихотворение Хлебникова «Меня проносят на слоновых...» (1913). Анализ Вяч. Вс. Иванова выявил его прообраз — древнюю индийскую миниатюру, где изображение слона, его контуры образуются из сплетения девичьих фигур. Поэт мыслит себя божеством Вишну, восседающим на слоновьих носилках, распускающихся вешним цветеньем грациозных тел-веток⁸. Поэтическая картина передает графику бумажного листа — черные, ночные зимние линии рожают белоснежное божество весны:

Меня проносят <на> <слон> вых
Носилках — слон девицедымный.
Меня все любят — Вишну новый,
Сплетя носилок призрак зимний.
Вы, мышцы слона, не затем ли
Повиснули в сказочных ловах,
Чтобы ласково лилась на земли,
Та падала, ласковый хобот.
Вы белые призраки с черным,
Белее, белее вишенья,
Трепещ(е)те станом упорным,
Гибки, как ночные растения.
А я, Бодисатва на белом слоне,
Как раньше, задумчив и гибок.
Увидев то, дева ответ(ила) мне
Огнем благодарных улыбок.
Узнайте, что быть <тяжелым> слоном
Нигде, никогда не бесчестно.
И вы, зачарован(ы) сном,
Сплетайтесь носилками тесно.
Волну клыка как трудно повторить,
Как трудно стать ногой широкой.

⁸ Ирина Конева отметила этот, еще один основополагающий для русской поэзии латинский каламбур: *virga* — «зеленая ветвь» и *virgo* — «девушка». Это отдельная тема, включающая разветвленную систему текстов Анненского, Хлебникова, Олеси, Пастернака, Мандельштама, Набокова и др.

Песен с венками, свирелей завет,
Он с нами, на нас, синеокий⁹.

Но между индийской картинкой и ее поэтической интерпретацией есть одно опущенное звено — как бы мимоходом брошенное указание Анненского о том, «какое значение имеет для поэзии местный колорит метафор и сравнений». И далее он пишет: «... Причем выясняется, что критерием для подбора должна служить прежде всего привычная нам **красота** образов. Сравнение, которое не понятно нам или идет вразрез с нашим представлением о красоте, покажется нам занимательным, но оно не будет эстетично: таковы *древнеиндийские сравнения девичьей грации с походкой молодого слона*»¹⁰. Авангардист Хлебников реставрирует и перепевает старые образы на новый эстетический лад. Статья Анненского была напечатана в журнале «Русская школа». Хлебников был прилежным учащимся этой школы, его опусы вобрали местные колориты всех уголков земного шара. Не менее истово он исполнял следующий завет классического учителя. В той же статье Анненский далее предлагал: «*Полезно сравнивать с точки зрения искусства два поэтических перевода одной и той же пьесы...*»¹¹. Хлебников рьяно следует этому завету. Его стихотворный набросок «За дорогой...» — вольный перевод начала поэмы Э. Верхарна «Кузнец», причем в качестве своеобразного «подстрочника» он использует перевод Валерия Брюсова. Но Хлебников берет за основу не весь брюсовский перевод, а ту часть, что попадает в разбор Максимилиана Волошина. Приведя в оригинале начальную строфу Верхарна, Волошин дает брюсовский перевод:

Где выезд в поле, где конец
Жилых домов, седой кузнец,
Старик угрюмый и громадный,
С тех пор, как, ярость затая,
Легла руда под молот жадный,
С тех пор, как дым взошел над горном.
Куёт и правит лезвия,

⁹ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 259.

¹⁰ Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 298—299.

¹¹ Там же. С. 299.

Внося удары над огнем упорным...
Седой кузнец, немой старик
Своим терпением велик¹².

Брюсовский текст у Хлебникова почти неузнаваем, а о сравнении с самим Верхарном можно и не помышлять:

За дорогой, где...
Седой коваль с работой
В громадном росте осовел(ый)
С времен, вонзивших взоры в де(ло)
Руды женой под молот легкой пленно,
С тех пор, как взвился морок мленно,
Пьянимый кубком полной силы,
Когда удары медь разили,
Замашисто и полно,
У самого полымя,
Весь мести мыслью полный,
Кует в блестящие ножи и звон лезвейный
Людской закал и меру неизмерного терпения¹³.

Таким же вольным переложением с русского на совсем иной русский, сдобренный архаизмами и архаизированными неологизмами, является стихотворение Хлебникова «Немь лукает...» В качестве подопытного организма, который препарирует упорный вивисектор, избрано стихотворение Брюсова «Охотник». Замечательно, что темой-оригиналом для брюсовской вариации служило стихотворение Ш. Леконта де Лиля «Un coucher de soleil» («Закат солнца»):

Над бредом предзакатных марев,
Над трауром вечерних туч,
По их краям огнем ударив,
Возносится последний луч.
И, глуби черные покинув,
В лазурный день из темноты
Взлетает яркий рой павлинов,

¹² Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988, С. 430.

¹³ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 247.

Раскрыв стоцветные хвосты.
 А Ночь, охотник с верным луком,
 Кладет на тетиву стрелу.
 Она взвилась с протяжным звуком,
 И птица падает во мглу.
 Весь выводок сразили стрелы...
 От пестрой стаи нет следа...
 На Запад, слепо потемнелый,
 Глядит Восточная Звезда. (I, 374)

В хлебниковской рукописи над его текстом стоит помета: «Вечер. Утро». Используя образность предшественников, Хлебников привносит то, чего не могло быть и в помине у Леконта де Лиля и лишь легким контуром намечено у Брюсова, — панславистскую идею:

Немь лукает луком немным
 В закричальности зари.
 Ночь роняет душам темным
 Кличи старые: гори!
 Закричальность задрожала,
 В щит молчание взяла
 И, столика и стожала,
 Боем в темное пошла.
 Лук упал из рук упавном,
 Прорицает тишина,
 И в смятении державном
 Улетает прочь она.

У Брюсова охотник-лучник — это Ночь. Последние лучи солнца побеждены слепотой тьмы и молчания. Прощальный звук — протяжное пение стрелы. Хлебниковская охота — борьба не цветов, но звуков, потому и сталкиваются в сражении с ночью две зари — вечерняя и утренняя. Как только немоте ночи удастся победить «закричальность» вечера, на смену спешит заря другая, берущая в свой щит «молчание». Утренняя «закричальность» — столикая, стожала, стоцветная — дает бой и выигрывает. Тишина в смятении бежит, улетает. Победитель — слава слова. Немь немецкого изгнана, славяне торжествуют. На побежденный запад торжеству-

юще глядит Восточная звезда — вечерница, зорница, Вечорка (она же является и звездой утренней, ибо это планета Венера).

В 1912 году Хлебников пишет небольшую поэму «Мария Вечора» — о трагедии в замке Майерлинг. Действительный исторический факт — двойное самоубийство в 1889 году австрийского эрцгерцога Рудольфа и его возлюбленной баронессы Марии Вецеры — Хлебников своим сюжетом меняет произвольно и решительно. Сперва переделывается имя героини, она уже славянка Вечора, которая проявляет вольнолюбие и гордость, убивая насильника и захватчика, высокородного германца. Восточная звезда побеждает. В 1922 году в поэме «Синие оковы» эта же звезда призвана в свидетельницы сражения на Дальнем Востоке: «Марии Вечоры око / у Владивостока». Поэт счастливо слил в едином имени свое представление о Прекрасной Даме — Верховной Заступнице, дарующей нечаянную радость мира и поэтического слова. Беззастенчиво и не без лукавства покорный студент в письме Вяч. Иванову среди прочих шлет и такие свои строки:

Там, где жили свирестели,
Где качались тихо ели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.
Где шумели тихо ели,
Где поюны крик пропели,
Пролетели, улетели
Стая легких времирей.
В беспорядке диком теней,
Где, как морок старых дней,
Закружились, зазвенели
Стая легких времерей.
Стая легких времерей!
Ты поюнна и вабна,
Душу ты пьянишь, как струны,
В сердцеходишь, как волна!
Ну же, звонкие поюны,
Славу легких времирей!¹⁴

¹⁴ Там же. С. 118.

Брюсов, из стихотворного послания «К. Д. Бальмонту» (1902) сборника «Urbi et Orbi»:

Вечно вольный, вечно юный,
Ты как ветер, как волна,
Речь твоя поет, как струны,
Входит в души, как весна. (I, 348)

Цитата из Брюсова подается у Хлебникова как авторский определитель вневременной сущности и живучести Поэзии. Руки Хлебникову развязывает именно «беспорядок диких теней» — свободное курсирование певческой стихии волны, опознаваемость пушкинской сказочной цитации:

Ты, волна моя, волна!
Ты гульлива и вольна... (IV, 423—424)

Каждый волен перепевать «морок старых дней». Насколько по-новому будет звучать напев в устах нового певца, определит способность и даровитость голосовых связок к самоценному и ни на что непохожему отклику: «Мы вправе брать и врать взаймы у пустяка»¹⁵.

Библиотечный леший Анненского «зазеленел» у Хлебникова стараниями Федора Сологуба, который перевел верленовского «Фавна». Волошин приводит этот перевод как образец безукоризненного перевоплощения Сологуба, сохранившего голос оригинала: «Кажется, сам Вэрлен заговорил русским стихом, так непринужденно, просто и капризно звучит он. Стихи приведенные повторяют подлинник с точностью буквальная. Но даже там, где нет ее и не переданы все оттенки подлинника, там нет желания останавливаться и придирается: так это хорошо само по себе, так похоже на Вэрлена.

Плешивый фавн из темной глины,
Плохой конец благих минут
Вещая нам, среди куртины
Смеешься дерзко, старый плут,
Над тем, что быстрые години

¹⁵ Там же. С. 202.

Нас к этим праздникам ведут,
Где так грохочут тамбурины
И где кручины стерегут.

И не странно ли, что в этом новом голосе иноземного поэта, присоединившегося теперь к хорам голосов русской лирики, звучит нечто бесконечно знакомое, близкое, как будто этот голос уже звучал в русском стихе пушкинской школы?»¹⁶.

Сохраняя для своего лучшего стихотворный размер и портретное сходство с фавном сологубовского перевода, Хлебников полностью меняет смысловый акцент. Плохой конец, о котором вещает, смеясь, верленовский старый лесной дух, — это, конечно, смерть, извечные сологубовские праздники мертвецов, «навьи чары». Конец дня, смазанный пахучим медом, тающая сосулька, протянутая жуликоватой рукой хлебниковского персонажа, — это сладость и таинственные загадки жизни.

За такие обстоятельные и углубленные штудии ученик обязан платить. И, как правило, расплатой является черная неблагодарность. Она — обратная сторона успешности обучения, свидетельство обретения самостоятельности и независимой позы голоса. Отвергнутый журналом «Аполлон» поэт Хлебников тут же пишет на него «сатиру», которая так и называется «Петербургский “Аполлон”» (или «Карамора» № 2-ой)¹⁷. Действующие лица — вся редакция журнала. Но нас интересуют сейчас только трое. С Волошиным автор расправляется быстро и достаточно внятно, его скульптурный бюст не то что мрамора не удостаивается, на него и «темной глины» жалко:

Но се! Из теста помещичьего изваянный Зевес
Не хочет свой «венюк» вытаскивать из-за молчания завес.
(II, 80)

Портрет Федора Сологуба, чьи стихи, по свидетельству хлебниковских современников, он знал досконально и декламировал наизусть, не блещет изобретательностью и попросту груб. Сатира

¹⁶ Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988. С. 442.

¹⁷ Начало опубликовано: *Велимир Хлебников*. Неизданные произведения. М., 1940. С. 202—204; конец — II, 80—82.

ными частями лица поэта. В его облике снова подчеркнуты поддельные черты, портрет словно состоит из протезов:

Лицо с печальной запятой
 Серо, остро и испитое,
 Щеки тоще-деревянные,
 В бровях плоски оловянные...¹⁹

К комментаторскому толкованию кикапу как «модного эстрадного танца», вероятно, подталкивает сам Хлебников, который объясняет свою непочтительность танцевальным ритмом:

Так и речь моя, плясавица
 По чужим ушесам
 Слов заморских грубым молотом²⁰.

Нет, «кикапу» — из названия гротескного рассказа Э. А. По — «Человек, которого изрубили в куски. Повесть о последней бугабуско-кикапуской кампании». Герой По — бравый генерал, изрубленный индейцами и весь составленный затем из замечательных протезов. У него не только искусственные руки, ноги, плечи, грудь, челюсти и глаза. У него вставной и ненастоящий язык. Кикапу — не просто синоним поражения, а символ фальшивой убогости поэтического голоса. Само это царапающее, глупое диковинное словечко кажется составленным из несвязанных, бессмысленных слогов. «Ки-ка-пу»!

Во втором сборнике «Садок судей», вслед за небольшой поэмой «Мария Вечора», был напечатан пространный текст Хлебникова «Шаман и Венера». По жанру это ирои-комическое повествование (в духе «Энеиды» Котляревского) о капризах и прихотях красавицы, пожелавшей поселиться в Сибири, в уединенном жилище отшельника-шамана. Идеологически оба текста продолжают извечный лозунг Хлебникова-националиста, яростно вопящего о борьбе с «волной неми, с запада яростно бьющей»:

Протянул бы на запад клянущую руку (<...>
 Свой гневный, победный, воинственный клич:

¹⁹ Велимир Хлебников. Собрание сочинений в шести томах. М., 2000. Т. I. С. 279.

²⁰ Там же. С. 279.

дом для хлебниковского комикованья, высмеивающего восковую белизну мрамора Венеры, стремящегося к встрече с желтоликим Монголом-Шаманом. Константин Бальмонт, «Пчела»:

Пчела летит на красные цветы,
 Отсюда мед и воск и свечи.
 Пчела летит на желтые цветы,
 На темносиние. А ты мечта, а ты,
 Какой желаешь с миром встречи?
 Пчела звенит и строит улей свой,
 Пчела принесена с Венеры.
 Свет Солнца в ней с Вечернею Звездой.
 Мечта, отяжелей, но пылью цветовой,
 Ты свет зажжешь нам, свечи веры. (II, 456)

Стихотворение Бальмонта — индивидуальное и произвольно-мифологическое символистское мечтание. Поэт неоднократно указывает на венерианское происхождение пчелы, скорее всего вполне точно осуществляя словарное сближение, предопределившее и поэтическую этимологию и сюжет. Венера (неназванный *Vesper* в латыни — «Вечерняя звезда»)²² посылает на Землю свое порождение — пчелу, а если учесть, что латинская *vespa*²³ — это оса, то

²² Позже Бальмонт написал стихотворение, в котором Веспер выступает символом категорически-полярной двойственности:

В мое окно глядит Вечерняя Звезда.
 (Она же Утренняя.)
 Вокруг меня шумят ночные города.
 (Они же утренние.)
 В моей душе навек слились и Нет и Да.
 (И Да и Нет — их нет.)
 В моей груди дрожит благоговейный вздох.
 (В нем и проклятье.)
 Вокруг моих гробниц седой и цепкий мох.
 (Он и с расцветами.)
 Со мною говорят и Сатана и Бог.
 (Их двое, я один.) (II, 676)

²³ «Веспой» оса остается и во многих европейских языках: *wasp* (англ.), *Wespe* (нем.), *vespa* (итал.), *avispa* (исп.).

Бальмонт свое поэтическое переложение исполнил с достоинством. Так как *Vesper* — обозначение не только планеты, но и вечерней молитвы, то эта литургия устанавливает последовательную христианскую связь Солнца, Венеры, воска пчелы — со светом свечей веры. Кстати, Мандельштаму позже только и оставалось, что неузнаваемо переиначить Бальмонта²⁴, перенеся пчел, посланниц любви-Венеры в более соответствующее эллинскому мифу место, а затем превратить их в знаки любви — поцелуи: «Нам остаются только поцелуи, / Мохнатые, как маленькие пчелы <...> / Невзрачное сухое ожерелье / Из мертвых пчел, мед превративших в солнце» (I, 147).

Разумеется, без пчел не обходится и хлебниковская красotka, Венера-Веспер. Перед тем как исчезнуть из шамановой пещеры «ласковой ошибкой» и возвратиться на Запад, она признается в любви:

«Шаман, ты всех земных мудрей!
Как мной любима смоль кудрей,
И хлад высокого чела,
И взгляда острая пчела...» (I, 113)

Несмотря на издевки и порицания, в хлебниковской практике довольно высока частотность цитирования Бальмонта. Только два примера. Знаменитый зачин стихотворения Хлебникова о Лермонтове «На родине красивой смерти — Машуке» не скрывает своего бальмонтовского происхождения:

Где мог он так красиво умереть,
Как не в горах, где небо в час заката —
Расплавленное золото и медь²⁵.

Точно так же хлебниковское стихотворение «Зверь + Число» с его строками о стрекозе-коромысле («Когда мерцает в дыме сел / Сверкнувший синим коромысел, / Проходит Та, как новый вымысел, / И бросит ум на берег чисел») отсылает к «Коромыслу» старшего поэта:

²⁴ Не менее продуктивным оказалось и стихотворение «Утренняя звезда» Вячеслава Иванова из сб. «Кормчие звезды», его образы откликнулись в «сновидениях» «Веницейской жизни» Мандельштама.

²⁵ К. Бальмонт. Стихотворения. Л., 1969. С. 422.

Коромысло, коромысло,
С нежными крылами,
Как оно легко повисло
В воздухе над нами. <...>
Коромысло, коромысло,
Почему мы пленны?
Если б знать, какие числа
Для тебя священны. (I, 581)

Завзятый славянофил Хлебников, категорически отрицавший иноязычные заимствования, неплохо разобрался не только в славянском корнесловии, но и отлично ведал, из каких всеобщих закровов Запада и Востока его муза-пчела приносит взятки к его поэтическому застолью. Раннее вопрошание Лешего «туда?», подразумевавшее библиотеку, завершилось поздним хлебниковским призывом к всеобщему чтению «Единой Книги» на великом совете богов: «Туда, туда, где Изанаги / Читала «Моногатори» Перуну <...> — туда, туда». Но к этому времени уже не стало ни хлеба, ни меда...

«АХ, КНЯЗЬ И КНЕЗЬ, И КОНЬ, И КНИГА...»

Константину Душенко

À travers les halliers, par les chemins secrets...

José-Maria de Heredia. «Pan»¹

Короткая и смертоносная, как меч главного героя, пьеса Хлебникова «Аспарух» (1911) остается загадкой. О чем же она? Военственное племя под предводительством вождя Аспаруха отправляется в поход. В стане смятенный ропот князей, противящихся военному походу. Аспарух безжалостно казнит неверных соплеменников и продолжает путь. Осадив эллинский город Ольвию, Аспарух вместо предполагаемого штурма переодевается и тайно проникает в город, предаваясь там неумеренным возлияниям и «пляскам тайны с девой падшей». «Их обычай обольстительней, чем наш», — замечает один из воинов Аспаруха, но это вождя не пугает. Этим Аспарух отличается от предводителя северного племени «Варваров» Гумилева, отдавшего приказ покинуть уже захваченный богатый южный город, когда обнаженная царица на площади стала страстно зазывать победителей на ложе любви.

Знаком несомненного предательства являются для подданных перстень и меч, которые Аспарух высылает им из города. Взбешенные этой вестью, войска идут на приступ и берут город. Аспарух выходит навстречу и принимает смерть от рук своих воинов. Что же происходит?

Аспарух — реальное историческое лицо. Так звали хана протоболгар, возглавившего их проникновение на Балканы. Вместе со славянскими племенами он основал в VII веке Первое Болгар-

¹ Сквозь чашу тайными тропами... (Жозе-Мария де Эредиа. «Пан» (франц.)).

ское царство. Однако с историческим Аспарухом ничего подобного тому, что описано Хлебниковым, не происходило. По мнению Х. Барана, Хлебников, часто смещающий и совмещающий разные исторические эпохи, в основу сюжета берет предание о судьбе скифского царя Скила (середина V века до н. э.), казненного за вероотступничество и нарушение скифских обычаев. Источник — «История» Геродота².

Неимоверно трудно оспорить знакомство поэта с Геродотом. Но совершенно очевидно, что это далеко не единственный в истории случай вероотступничества и справедливого возмездия. Тогда почему Хлебников выбрал именно геродотовский сюжет? И даже если это Геродот, мы все равно сеем мимо поля и не понимаем самой пьесы.

«О, Аспарух! Разве ты не слышишь, что громко ржут кони?» — так начинается пьеса (IV, 195). **Асп** — тюркское «конь». Именно своеобразием имени и обусловлен хлебниковский выбор протоболгарского хана. Имя коньцарственного всадника Аспаруха содержит и вторую часть — **рух**, которая (по Далю) означает «движение, когда народ сильно о чем заговорит или зашевелится», «сполох», «подъем». В «Зангези»:

Бог Руси, бог руха —

Перун, твой бог, в огромном росте

Не знает он преград, рвет, роет, режет, рубит. (III, 329)

На хлебниковском языке «Аспарух» означает *движение коня, бег коня*. Но победоносное движение этого «всадника-коня» (Марина Цветаева) очень необычно. Аспарух, языческое божество, олицетворяющее единство и силу своего народа, творит ему лукавую победу ценой собственной жизни. Как и узду верного коня, он держит и направляет свою смертоносную судьбу. Расправе над непокорными князьями предшествует сцена, предсказывающая весь дальнейший ход событий:

«Отрок. О, Аспарух! Разве ты не слышишь, что громко ржут кони? Это стан князей. Они не хотят идти. Им ясные очи подруг

² Х. Баран. Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993. С. 69—76.

дороже и ближе ратного дела. Так они в недовольстве говорят о походе. И требуют вернуться.

Аспарух. Слушай, вот я поскачу прочь от месяца; громадная тень бежит от меня по холмам. И если мой конь не догонит тени, когда я во всю быстроту поскачу по холмам, то грянется мертвый от руки мой конь и навеки будет лежать недвижим. (*Скачет.*)

Отрок. Совершилось: грохнулся наземь и подымает голову старый конь, пронзенный мечом господина.

Аспарух. Иди и передай что видел» (IV, 195).

«Рух», таким образом, означает не только подъем, победу, но и падение, смерть («*грохнулся наземь*», рухнул). Убивая коня, Аспарух дает угрожающий урок послушникам и пророчит собственную кончину. Почти ницшеански требуя невозможного — догнать собственную тень. Взятие Ольвии и победоносная смерть Аспаруха предрешены уже здесь. Между тем в борьбе с неравным противником Аспарух обнаруживает не только нечеловеческую волю и жестокость, но и военную хитрость. Он и не собирался штурмовать город-крепость («Если ты идешь на войну, то зачем тобою взято мало стрел?» — спрашивает его отрок в начале похода). Аспарух в буквальном смысле слова делает *ход конем* — троянским конем. Это одновременно и авторская стратегия, в которую входит непрерывно совершающийся «ход конем», то есть шахматным отскоком в сторону, перпендикуляром, свободно пересекающим времена и сдвигающим пласты истории и языка³. Их же оружием побивает Аспарух греков. Троянским конем проникает он в город, *в себе* скрывая неминуемую погибель осажденным. У Маяковского:

О горе!

Прислали из северной Трои
начиненного бунтом человека-коня! (II, 151)

Аспарух вызывает огонь на себя. Он — и жрец, и жертва собственной участи. Только так он мог взять город, ценой собствен-

³ «Безусловно, исчерпывающая полнота совершенной пропорции является великим достоинством во всяком искусстве; но разве не должно что-то сказать и в пользу блистательного перебива, взрывной фразы, захватывающего отступления, хода коня?» (Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 438).

ной жизни. «Аспарух» — хлебниковская версия «Песни о вещем Олеге» Пушкина. При этом пушкинское «Но примешь ты смерть от коня своего» разнится не только с «Аспарухом», но и с гумилевским «старым конквистадором», также варьирующим эту тему. У заблудившегося в горах конквистадора умирает конь. Не желая бросать своего верного друга, воин остается с ним и мужественно встречает смерть. У Пушкина внемлющий предсказанию волхва покоритель Царьграда пытается *избежать* гибели и отпускает коня, но от судьбы уйти не в силах. Аспарух сам себе и волхв, и вещий князь, и конь. «Я и алтарь, я и жертва, и жрец...» (Вл. Соловьев). Кентаврическое существо хлебниковской пьесы выбирает и создает свою судьбу, а не бежит от нее.

Отношения с «далекими и близкими» русской и мировой поэзии для Хлебникова всегда поединок, борьба, взятие крепости:

Вы помните, мы брали Перемышль
Пушкинианской красоты.

Поэт — «воин истины»; «образ взят», — пишет он однажды, цитируя Пушкина. «В поэзии всегда война», — говорил Мандельштам. Воинственный дух «тихой гениальности» Хлебникова в этих поэтических баталиях откровенно эротичен. Так, начало центонной поэмы «Любовь приходит страшным смерчем...» восходит к брюсовской строчке «Любовь находит черной тучей» («Любовь»). Стихотворению Брюсова предпослан тютчевский эпиграф «И поединок роковой...»; пятая же глава хлебниковской поэмы — развернутая эротическая метафора взятия крепости как женщины.

Самая эротическая и едва ли не самая гротескная поэма Хлебникова «Лесная дева», написанная в это же время, повествует о том, что некий юный «пришлец» в жестокой сече убивает певца-соперника, а потом овладевает его спящей подругой. Перед тем как прийти в объятия лесной девы, он, как и Аспарух, скрывается, маскируется, гримируясь под убиенного предшественника:

Но победил пришлец красавец,
Разбил сопернику висок,
И снял с него, лукавец,
Печаль, усмешку и венки.
Он стал над спящею добычей
И гонит мух и веткой веет.

И, изменив лица обычай,
 Усопшего браду на щеки клеит.
 И в перси тихим поцелуем
 Он деву разбудил, грядущей близостью волнуем... (II, 56)

Проснувшись, «золотокудрая девица» (как будто бы и не потеряв девственность!) скорбит и обличает коварство убийцы:

В храмовой строгости берез
 Зачем убил любимца грез?
 Если нет средств примирить,
 Я бы могла бы разделить,
 Ему дала бы вечер, к тебе ходила по утрам, —
 Теперь же все для скорби храм! (II, 57)

Исследователи, разделяя скорбь героини, до сих пор теряются в догадках, зачем надо было клеить бороду и печаль, убивать любимца грез и насиловать его возлюбленную, и вообще, что все это значит?

Лесная дева — попросту Муза, а роковой поединок в языческом антураже — поэтическое ристалище, соперничество старого и нового любимцев Музы за единовластное обладание ею. Муза должна принадлежать только одному, всегда оставаясь девственной. «Ибо, — как язвил в “Романтической школе” Гейне, — в литературе, как в лесах североамериканских дикарей, сыновья убивают отцов, как только те становятся стары и слабы» (VI, 188)⁴. Такие сыновьи чувства Хлебников явно испытывает к Брюсову, с которого и «срывает» *венки* (один из брюсовских сборников так и назывался — «Stephanos», 1906) и название стихотворения Брюсова «Лесная дева» (1902), переосмысляя идиллический характер взаимоотношений Поэта и Музы в авангардистском, так сказать, ключе.

Всю жизнь Хлебников пытался «*перецарапать арана*», по его же словам. Славянская архаика «Аспаруха» и не скрывает этого

⁴ И еще из Гейне: «Славою своей г-н А.-В. Шлегель, собственно обязан лишь неслыханной смелости, с которой он напал на существующие литературные авторитеты. Он срывал лавровые венки со старых париков и при этом рассыпал много пудры. Его слава — внебрачная дочь скандала» (VI, 193).

противоборства, состязания, взятия крепости пушкинианской красоты. Крепости слова великого предшественника. Само АСП Хлебников прочитывает как инициалы пушкинского имени⁵.

Высокий трагедийный пафос «Аспаруха» не только не исключается, но и единственно возможен в ситуации той языковой игры, шутки, пусть и специфической, без которой немислима хлебниковская поэзия. Так, например, бесконечные метаморфозы имени **Аспарух** (отрок — рука — грек — строг — подруг — грохнулся — вооруженная стража и т. д.) каламбурно строятся на том, что, с одной стороны, — это **рок**, сокрушительной рукой захватывающий греческую речь, а с другой — **рак** (не ведая стыда, как сказала бы Ахматова) из детской скороговорки **рак за руку греку цап**.

Не знаем, как там с арапом, но читателей своих Хлебников перещарапал с блеском.

⁵ Все варианты употребления Хлебниковым сочетания АСП, приводимые Бараном, подтверждают это предположение (*Хенрик Баран. О Хлебникове. Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 261—263*). Сначала поэт обращается к хану Аспаруху, затем конструирует имя Го-Асп с явной географической привязкой к Каспию, затем уравнивает его в правах со своим именем «Велимир»: «Сударь Го-Асп. Барин Го-Асп», то есть примеряет одежды предводителя-ГАСПадина, возглавляющего будетлян. А в черновиках начала 1920-х годов Хлебников пишет: «От Аспа к Аспаруху мосты кладу» — здесь уже претензия на роль современного понтифика русской поэзии. Конечно хлебниковские география и история — специфические науки. Например, где территориально располагаются неоднократно цитируемые строки из «Войны в мышеловке»: «Страну Лебедию забуду / И ноги трепетных Моревен. / Про Конечарство, ведь оттуда я, / Доверю звуки моей цеве»? Мы привыкли доверчиво слушать «точные» пояснения о древней «Лебедии» — нижнем течении Дона и Днепра, которую сам Хлебников переместил восточнее и определил так: «Лебедией звался в древние времена весь степной край между Доном и Волгой». Но ведь Конечарство — это Калмыкия и Астрахань, а невозможно забыть что-то и отказаться от чего-то, чтобы вспоминать его тут же под другим именем. Хлебников лукаво знает и о другой территории с таким названием, он готов забыть роскошные царские дворцы черноморской Левадии-«Лебедии» («и ноги трепетных Моревен») ради того, чтобы целовать «копыто у коня» в своем сконструированном с оглядкой на Джонатана Свифта благородном книжном Конечарстве.

ОДИНОКИЙ ЛИЦЕДЕЙ

Сергею Мазуру

Le canon sur lequel je dois m'abattre
à travers la mêlée des arbres et de l'air léger!
*Arthur Rimbaud*¹

Время!
Хоть ты, хромой богомаз,
лик намалюй мой
в божницу уродца века!
Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!
Владимир Маяковский

Наш своекорыстный интерес — об одном «пушкинском» тексте Хлебникова, — но его пушкинский исток так смутен и далек, что пока приходится осторожно взять его в кавычки. Вот этот текст целиком:

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой,
Я, моток волшебницы разматывая,
Как сонный труп влачился по пустыне,
Где умирала невозможность,
Усталый лицедей,
Шагая на пролом.
А между тем курчавое чело
Подземного быка в пещерах темных
Кроваво чавкало и кушало людей

¹ Пушка, на которую я должен упасть, — сквозь рукопашную схватку деревьев и проворного воздуха (А. Рембо).

В дыму угроз нескромных.
И волей месяца окутан,
Как в сонный плащ вечерний странник
Во сне над пропастями прыгал
И шел с утеса на утес.
Слепой я шел, пока
Меня свободы ветер двигал
И бил косым дождем.
И бычью голову я снял с могучих мяс и кости
И у стены поставил.
Как воин истины я ею потрясал над миром:
Смотрите, вот она!
Вот то курчавое чело, которому пылали раньше толпы!
И с ужасом
Я понял, что я никем не видим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти!

Конец 1921 — начало 1922 (III, 307)

Герой лабиринта, вопреки Ницше, не свою Ариадну ищет, а истину. Пушкинские темы и образы пронизывают текст. Но сведение их воедино не получается. Остается непонятным, почему Пушкин появляется в новой поэтической версии мифа о Минотавре. И если подземный бык с курчавым челом — Пушкин, то с чем связано такое чудовищное превращение? Что это за поединок и почему победа равна поражению? И почему, в конце концов, после своей блистательной виктории герой остается никем не видимым?

Плач над Царским Селом новой Ярославны — по мужу. Убитый Гумилев заговорит устами нового героя. Но сначала о Гумилеве живом, который писал в одном из «жемчужных» стихотворений — «Рыцарь с цепью» (1908):

Слышу гул и завыванье призывающих рогов,
И я снова конквистадор, покоритель городов.
Словно раб, я был закован, жил, униженный, в плену,
И забыл, неблагодарный, про могучую весну.
А она пришла, ступая над рубинами цветов,
И, ревнивая, разбила сталь мучительных оков.

Я опять иду по скалам, пью студеные струи;
 Под дыханьем океана раны зажили мои.
 Но вступая, обновленный, в неизвестную страну,
 Ничего я не забуду, ничего не прокляну.
 И, чтоб помнить каждый подвиг — и возвышенность, и
 степь, —
 Я к серебряному шлему прикую стальную цепь².

Хлебников, восторженно приветствуя Февральскую революцию, уже окликал это стихотворение Гумилева. Переделывал его он в конце 1921 — начале 1922 года (время создания «Одинокого лицедея»), когда опьянение ветром свободы прошло и «песня о древнем походе» Игоря обернулась «девой Обидой» и плачем жен от Путивля до Царского Села:

Свобода приходит нагая,
 Бросая на сердце цветы,
 И мы, с нею в ногу шагая,
 Беседуем с небом на «ты».
 Мы, воины, строго ударим
 Рукой по суровым щитам:
 Да будет народ государем,
 Всегда, навсегда, здесь и там!
 Пусть девы споят у оконца,
 Меж песен о древнем походе,
 О верноподданном Солнце —
 Самодержавном народе. (II, 253)

Победоносное шествие самодержавного народа, чувство сопричастности и общей свободы сменяется в «Лицедее» рукопашным одиночеством, ужасом и безнадежностью поединка. «И я упаду побежденный своею победой...», — мог бы повторить Хлебников вслед за Галичем.

«Мин» у Хлебникова всегда связан с воспоминанием, поминанием: «Но и память — великий Мин...» (IV, 119)³. Взрывное

² Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 132—133.

³ «Но и память — великий Мин, и вы, глубокие минровы. Вы когда-то теснились в моем сознании, походя на мятежников, ворвавшихся на

имя «Мин» — имя Г. А. Мина (1855—1906), генерал-майора, подавившего московское восстание 1905 года артиллерийским огнем и впоследствии убитого эсерами. В «Декабре» Андрея Белого:

Улица... Бледные блесни...
 Оторопь... Задержь... Замин...
 Тресни и дребездень Пресни...
 Гулы орудия... —
 — Мин!⁴

Но почему память получает такое кровавое имя, а Пушкин превращается в каннибалистического монстра, чью голову нужно отрубить и выставить на всеобщее осмеяние?

Живой Пушкин — высочайшая нота поэзии, недостижимый идеал, выстрел полудневной пушки Петропавловской крепости. «Он любовь, идеальная мера, открытая вновь, разум внезапный и безупречный, он вечность, круговорот роковой неповторимых свойств. Все наши силы, все наши порывы устремлены к нему, вся наша страсть и весь наш пыл обращены к нему, к тому, кто нам посвятил свою бесконечную жизнь...» [Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...], — так писал Рембо в стихотворении «Гений» о всяком истинном поэтическом гении и так, мы уверены, думал Хлебников о Пушкине⁵.

Но Пушкин из живого поэта превращен чернью в чугунного болвана, мертвого идола на Тверской⁶. Он убит, уверен Хлебников, не Дантесом, а кумиротворящим и глухим потомством:

площадь: вы опрокинули игравшую в чет и нечет стражу и просили бессмертия у моих чернил и моего дара. Я вам отказал. Теперь сколько вас, образов прошлого, явится на мой призыв?» (IV, 119).

⁴ Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966. С. 537.

⁵ A. Rimbaud. Œuvres. М., 1988. P. 290—291 (пер. Н. Стрижевской).

⁶ «В общем, — писала Цветаева в статье “Поэт о критике”, — для такого читателя Пушкин нечто вроде постоянного юбиляра, только и делавшего, что умиравшего (дуэль, смерть, последние слова царю, про-

Умолкнул Пушкин.
 О нем лишь в гробе говорят.
 Что ж! эти пушки
 Целуют новых песен ряд.
 Насестом птице быть привыкший!
 И лбом нахмуренным поникший!
 Его свинцовые плащи
 Вино плохое пулеметам?
 Из трупов, трав и крови щи
 Несем к губам, схватив полетом.
 <...>
 В напиток я солому окунул,
 Лед смерти родича втянул⁷.

Поникший и умолкнувший, засиженный птицами памятник — какой-то страшный некрофильский талисман. Спасти он никого уже не может, и его именем освящают смерть других поэтов. Хлебников вкушает из чаши смерти своего поэтического сородича и отправляется в поход за его освобождением.

26 октября 1915 года в альбомной записи Хлебников делает существеннейшее пояснение к «Одинокому лицедею»: «Будет-лянин — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал мертвого Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 18XX году. “Руслан и Людмила” была названа “мужиком в лаптях, пришедшим в соб-

щание с женой, пр.). Такому читателю имя — чернь. О нем говорил и его ненавидел Пушкин, произнося “Поэт и чернь”. Чернь, мрак, темные силы, подтачиватели тронов несравненно ценнейших царских. Такой читатель — враг, и грех его — хула на Духа Свята. В чем же этот грех? Грех не в темноте, а в нежелании света, не в непонимании, а в сопротивлении пониманию, в намеренной слепости и в злостной предвзятости. В злой воле к добру» (I, 235). И еще, из цветаевского же эссе «Поэт и время»: «“Долой Пушкина” есть ответный крик сына на крик отца “Долой Маяковского” — сына, орущего не столько против Пушкина, сколько против отца. <...> Крик не против Пушкина, а против его памятника» (I, 368).

⁷ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 262.

рание дворян”. Убийца живого Пушкина, обagrивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его (трупа) славы, чтобы повторить отвлеченный выстрел по восходу табуна молодых Пушкиных нового столетия»⁸.

Пожалуй, нигде Хлебников так откровенно не называл футуристов пушкинианцами. Двадцатый век, познавший мировые катаклизмы, пришел перед лицом такого воина истины, как Пушкин, к своему историческому самоотрицанию. Здесь важно то, что Пушкин века предшествующего осмеивается и отрицается самим же Пушкиным. К тому же, смерть великого поэта — не единоличное злодейство какого-то там Дантеса, а погребальная слава целого столетия. Пушкин заплатил не только собственной смертью, но и посмертной славой, и как Спаситель, повешенный на кресте, был распят на собственном образе. Мережковский говорил о «смерти Пушкина в русской литературе». Его духовное истребление не равно физической смерти, поэтому Хлебников и говорит о «18XX» гг. Вековой подлог личности классика — условие торжества бессмертной пошлости новых Дантесов над Поэзией.

Но почему будетлянин — это «Пушкин в освещении мировой войны»? Не в освящении и воспевании, а освещении? Война, зарифмовавшая Пушкина и пушки, означала превращение «веселого имени» в мрачное орудие смерти — «пушки, что спрятаны в Пушкине» (V, 532). Во время войны пушкинский канон начинает говорить языком братоубийственного символа веры:

«Верую!» — пели пушки и площади...

Пушкин — ушкуйник, крылышкующий кузнечик, поглощающий «червячков письма», — съеден Зинзивером. Пасть Минотавра — всепожирающее пушечное жерло, давно поглотившее истинного Пушкина и требующее себе пушечного мяса и бесконечных жертв («...Курчавое чело / Подземного быка в пещерах темных / Кроваво чавкало и кушало людей...»). Здесь физиология граничит с космологией. Хтоническое чудовище, хранящее пушкинские черты, — его ложный образ. Задача хлебниковского одинокого ли-

⁸ Цит. по: *Бенедикт Лившиц*. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 643.

цедея — разоблачение этого ложного и кровавого образа. Отсюда — необходимость схватки.

В «Ка 2» перед памятником Пушкина Хлебников вспоминает о своем юношеском и неисполненном намерении проиграть в современности один греческий сюжет. «В те дни я тщетно искал Ариадну и Миноса, собираясь проиграть в XX столетии один рассказ греков. Это были последние дни моей юности, трепетавшей крылами, чтобы отлететь, вспорхнуть» (V, 128—129). Античный миф остался не востребуемым. Приблизительно тогда же, в конце 1916 года, поэт возвращается к своему «театральному» замыслу. В отрывке «Закон множеств царил...», описывая свое одиночество и дантовские блуждания в огромном городе, Хлебников восклицает: «Хорошо! — подумал я, — теперь я одинокий игрок, а остальные — весь большой ночной город, пылающий огнями, — зрители. Но будет время, когда я буду единственным зрителем, а вы — лицедеями»⁹. Ведомый ариадновой нитью Музы, он вступит в бой в страшном лабиринте войны с государством-Минотавром, но так и останется единственным лицедеем, победа которого — невидима для окружающих. Пушкинский эпилог стихотворения — приход пустынного сеятеля свободы, свободы нового зрения¹⁰, долженствующего вернуть дар отделять зерна от плевел, истину от лжи.

⁹ *Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 301.*

¹⁰ Само выражение «сеять очи» восходит к десятой оде «Vision» первой книги од Виктора Гюго: «Le char des Seraphins fidèles, / Seme d'yeux, brillant d'étincelles, / S'arrêta sur son triple essieu...» (*Victor Hugo. Œuvres complètes. Poésie I. Odes et ballades. Les orientales. P., 1880. P. 107.*)

МАЛИНОВАЯ ЛАСКА

Лине Михельсон

Человек, далеко стоявший от проповедника, сказал:
он мне говорил руками, а я его слушал глазами.

Николай Курганов. «Письмовник»

Волошин упрекал Цветаеву: «Вы при встрече руку протягиваете — будто мертвого ребенка подсовываете». Книга сурового реалиста Петра Митурича — приветствие такого же рода¹. Только шкодливая рука сытого недомыслия могла вывести под академической маркой «Архива русского авангарда» следующие строки: «Часть материалов публикуется впервые, и большинство — в сокращенном виде. При расшифровке рукописей приходилось опускать отдельные непонятные места, однако никогда не исправлялся и не искажался смысл написанного. Для того, чтобы облегчить чтение, отточия и всякого рода скобки (обозначающие текстовые купюры или замены слов) сознательно опущены»².

Но куда интереснее, вместо справедливого морального негодования на этот счет, понять причины такого чудовищного подлога. Ведь купюры сами оказались купированными, до неопознаваемости стертыми в облегчившемся чтении. «Ворованный воздух», — как сказал бы Мандельштам.

В ностальгически-ненавистном советском прошлом архив был закован спецхранами, печать — цензурой. Исследователей сажали, высылали, поджигали, объявляли сумасшедшими и наркоманами,

¹ *П. Митурич*. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997.

² Там же. С. 163.

да и... просто убивали. Но они умудрялись сохранять, переписывать, публиковать. Тогда неминуемая купюра была знаком не оскотления смысла, а обрезания — почти культового освоения посвященными всего недосказанного.

Хорошо, но при чем тут мемуары Митурича?

Май Петрович Митурич-Хлебников, известный книжный график, полиграфист и лауреат, десятилетиями не мог их опубликовать. Получив такую возможность, изуродовал все до неузнаваемости, неосознанно повторяя подвиг советских цензоров. Замалчивание рождает слухи и превращает любую трагедию в самую пошлую интригу, создавая, как сказал бы Щедрин, печальную тавтологию, когда вранье объясняется враньем.

Купюры увели под лед две щекотливые в связи с кумиром Хлебниковым темы — *болезнь и обвинение в краже*. В дневнике Митурича — подробное описание «истории болезни» и последних дней Хлебникова, написанные не врачом, но человеком профессионально наблюдательным — художником. О диагнозе сельского врача он не упоминал. В годы гражданской войны Хлебников перенес два тифа, страдал от хронического недоедания, болел персидской лихорадкой, возвращался с юга в вагоне с эпилептиками и описал приступы падучей... Профессор В. Я. Анфимов, лечивший поэта в психиатрической клинике Сабурова дача (Харьков) и бережно сохранивший его стихи, поставил Хлебникову диагноз — шизофрения.

Насколько мы сейчас можем судить, Хлебников умер от сифилиса. Именно о нем умалчивает, а с выходом книги и просто врет дневник Митурича. Художнику не надо было увозить поэта с собой в деревенскую глушь, где ни денег, ни лекарств. В отличие от мемуаров Митурича, предыдущее издание «Архива русского авангарда» — «Наш выход» Алексея Крученых — текстологически и комментаторски выполнено безукоризненно. Исключение — глава «Конец Велимира Хлебникова», где Крученых делает резкий выпад, оставшийся без разъяснения: «В Москве Велимир снова заболел, жаловался, что у него пухнут ноги. Некоторым не в меру горячим поклонникам удалось уговорить его ехать в деревню и оттуда грозить англичанам, а заодно и всем неверующим в грозные вычисления. К сожалению, материальная часть похода

была в печальном состоянии»³. Ретивый поклонник — конечно, Митурич.

Близкие поэта, сильно подозревавшие о его болезни, предлагали ехать лечиться. Он отказался. Ему давали приют самые разные люди, он жил в общежитии студентов Вхутемаса. Но можно ли осудить тех, кто не мог, подобно Митуричу, посадить его за один стол со своими детьми? И не явились ли следствием болезни изменения в психике (не здоровой к тому же изначально), повышенная мнительность, которую все больше распался сам Митурич? Даже Вера Хлебникова не убереглась от этого. А купюра в ее воспоминаниях (которую мы восстанавливаем по архивной рукописи) делает ее обвинения еще более двусмысленными: «Привыкнув делиться со мной своими радостями и горестями, о жизни в Петрограде, где он большую часть жил, он не любил говорить. Только иногда рассказывал с насмешливым добродушием, как его эксплуатируют на разные лады некоторые из его “друзей учеников”».

Как-то: два брата Бурлюки, Крученых, еще кто-то (с еврейской фамилией).

Он был незлобив.

Этого последнего сообщения я прошу не выключать: заглянем в глаза истине»⁴. Новейшие публикаторы плевать хотели на просьбу сестры поэта. (Вообще серию следовало бы переименовать в «Спецхран русского авангарда», что, несомненно, ближе к истине.)

Как вспоминает сам Митурич, он был знаком с Хлебниковым всего несколько месяцев — последних три или четыре месяца жизни поэта. Поэт умер у него на руках, оставив свою знаменитую наволочку с рукописями и неизживаемое чувство вины. *Такую* вину художник вынести не мог, она могла сжечь его дотла, и он решил разделить ее с другими.

Например — с женой. Ну, конечно, она была не творческой личностью, а просто учительницей в глуши, которая работала, чтобы прокормить детей, мужа-художника и больного поэта впридачу. Ему очень захочется поверить в неверность жены, и он поверит в это. Достается и собственным детям, Васе и Маше, — их

³ Алексей Крученых. Наш выход. М., 1996. С. 106.

⁴ П. Митурич. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. Дневники, письма, воспоминания, статьи. М., 1997. С. 32—33.

он отдает в детский дом. Но эту «суровую реальность» он бумаге не доверяет. Дети от первого брака для него просто перестают существовать. Не заслужили. Василий Петрович Митурич хоть и становится художником, но имя Хлебникова не носит, и нет ему места в душе и завещании отца (которое приведено в книге). Последнее немаловажно, ибо послужило юридическим основанием для изъятия у детей просто-Митуричей хранящихся картин отца в пользу единственного наследника. Такова всепожирающая страсть Митурича к Велимиру Хлебникову. «...Не было существа такого на свете, которое бы я так нежно, так страстно любил», — дважды повторено в книге⁵. Читай: было на свете только одно существо, которое его, Велимира, по-настоящему нежно и страстно любило, — это я, Митурич. Отсюда идея врага, главный — Маяковский. И всю свою потрясенность горем, весь «неукротимый гражданский темперамент» Митурич обрушивает на Маяковского — главного виновника гибели творимого кумира.

Митурич лично познакомился с Хлебниковым не ранее середины марта 1922 года. И тут же самоотверженно встал на защиту его интересов. Только зная мемуары современников, можно понять, как пытались помогать поэту самые разные люди, сами неустроенные и нередко голодавшие. Преимущество Митурича состояло в том (и для поэта самом существенном!), что публиковать Хлебникова они не могли, а он хотел и мог. Пусть в 50-ти экземплярах, литографским способом, но печатал. Отсюда и его влияние на Хлебникова. Святая вера художника в злоумышленников, крадущих рукописи, находит благоприятную среду в неустойчиво-болезненной психике поэта, мнительность превращается в подозрение, а затем перерастает в обвинительный вердикт.

Мифологизированная антитеза была такова: приспособившийся, благоустроенный и знаменитый Маяковский и больной, никому не нужный дервиш Хлебников. Крепко стоящий на фундаменте маяк и одинокая сияющая в небе звезда — символы этих поэтических миров.

Вступая в поэтическое состязание с Маяковским, Хлебников производит своеобразный «обмен постаментами». «Маяк» переносится на корму корабля, приравниваясь к зыбким и пляшущим

⁵ Там же. С. 6, 59.

огням святого Эльма, а путеводная звезда Хлебникова неподвижно крепится на вечном небосводе:

Я для вас звезда <...>
Я далек и велик и неподвижен <...>
Не ошибайтесь в дороге,
Убегая от света звезды вдалеке <...>
Не хохочите, что я
Озаряю мертвую глупость
Слабей маяка на шаткой корме вашего судна.
Я слаб и тускл, но я неподвижен,
Он же опишет за вами
И с вами кривую крушения судна.
Он будет падать кривою жара больного и с вами на дно.
Он ваш, он с вами, — я ж божий.
Пусть моя тускла заря <...>
Но я неподвижен! я вечен. (V, 109—110)

Таково Евангелие от Хлебникова, его кормчая звезда. Помрачение этого кормчего света литературным скандалом мучило и Хлебникова и Митурича. «Открытое письмо» Маяковскому, склока Митурича, подхваченная и опубликованная сначала поэтами-«ничевоками» в брошюре под названием «Собачий ящик», а затем поэтом Альвэком, — составляющие тех «подлых превращений», о которых писал Мандельштам: «Скандалом называется бес, открытый русской прозой или самой русской жизнью в сороковых, что ли, годах. Это не катастрофа, но обезьяна ее, подлое превращение, когда на плечах у человека вырастает собачья голова. Скандал живет по засаленному, просроченному паспорту, выданному литературой. Он — исчадие ее, любимое детище» (II, 483).

Ни Маяковский, ни кто-либо другой не крал и не уничтожал рукописей Хлебникова (так же, как Давид Бурлюк не крал у него золотых часов, а Абих — денег, как уверяет Митурич). Рукописи пролежали в сейфе Московского лингвистического кружка, переданные туда на хранение уезжавшим Романом Яacobсоном, были изъяты оттуда в 1924 году и опубликованы. И надо отдать должное Маяковскому, который, не изменяя возвышенной мечте, всегда оставался свободным в божнице сокровенной и никогда не вступал в полемику с параноидальными обвинениями Митурича, не оправ-

дывался и не объяснялся. Но по тому же засаленному паспорту собакоголового изуверства продолжают жить комментаторы записок Митурича: по поводу того же открытого письма Маяковскому нет ни слова правды.

Поставить под сомнение правдивость Митурича-мемуариста очень легко. Два примера почти наугад. Одной из жертв Митурича стал Лев Евгеньевич Аренс, автор статьи о Хлебникове, биолог и поэт, царскосел, человек в высшей степени достойный. Митурич о нем: «Меня часто посещал *поэт Аренс*. Вороватый забулдыга, бездомный и полупьяный. Он являлся к нам под наплывом жажды излиятий, считая свою судьбу родственной с Велимиром. Жалкий и *безобидный* по существу (...), он не злоупотреблял нашим гостеприимством...»⁶. Митурич перепутал Аренса и Альвэка, великое дело — оба на «А». Альвэк был знаменит своей глуповатой пасквильянтской книжкой «Нахлебники Хлебникова. Маяковский и Асеев» (1927), на обложке которой красовался рисунок Митурича (портрет умирающего Велимира), а внутри — вновь воспроизведенное «Открытое письмо худ. П. В. Митурича Маяковскому». Альвэк клеймил Асеева и Маяковского за то, за что сейчас поэтов хвалят, — за интертекстуальную беззастенчивость. Он не учел, что Хлебников сам обирал современников, не скрывая цитировал и заимствовал у них. «Поэзия сама одна великолепная цитата». Альвэк живет сейчас только одним своим жестоким романсом и цитатой из него, попавшей в название фильма большого русского патриота Никиты Михалкова, — «Утомленные солнцем». Мы не знаем даже его настоящего имени. Судьба сыграла с Альвэком злую, но справедливую шутку — яростный борец с цитатой сам полностью растворился в цитате.

Пример второй. Митурич поведал о том, что, гуляя с Хлебниковым по площади у храма Христа Спасителя, он услышал от него историю, «как некогда тут спасался Дмитрий Петровский, улепетывая как заяц от сторожей Румянцевской библиотеки. Они преследовали его за кражу рисунков, выдираемых из книг»⁷. Это не хармсовский анекдот и не прогулка Абрама Терца. Разумеется, Митуричу Хлебников ничего подобного не рассказывал. Историю

⁶ Там же. С. 68.

⁷ Там же. С. 49.

художник заимствовал из повести «Малиновая шашка» (1921), где Хлебников в гротесковой манере отстаивал права искусства на собственную реальность и вымысел. По Хлебникову, искусство — воплощенный абсурд и самое беззастенчивое вранье, хотя и особого свойства⁸. Легко узнаваемый прототип героя «Малиновой шашки», обозначенный буквой «П.», — Дмитрий Петровский. Это живая опасная легенда, предупреждает Хлебников:

«Как, П.?! Неужели тот самый, который по Москве ходил в черной папахе, белый, как смерть, и нюхал по ночам в чайных кокаин? Три раза вешался, глотал яд, бесприютный, бездомный, бродяга, похожий на ангела с волчьими зубами. Некогда московские художницы любили писать его тело. А теперь — воин в жупане цвета крови — молодец молодцом, с серебряной поясом и черкеской. Его все знали и пожалуй, боялись — опасный человек! Его зовут “кузнечик” — за большие, голодные, выпуклые глаза, живую речь, вдавленный нос. <...>

Некогда подражал пророкам (вот мысль — занести пророка в большой город с метелями, — что будет делать?).

Он худой, белый как свеча, питался только черным хлебом и золотистым медом, да английским табаком, большой чудак, в ссоре с обществом, искавший правды. Женщины-художницы писали много раз его голого, в те годы, когда он был красив.

Хромой друг, который звался чертом, три раза снимал его с петли. Это было вроде небесного закона: П. давливается, Ч. снимает» (IV, 139).

Ч., хромой друг, звавшийся чертом, — Борис Пастернак. Он друг Петровского, он хром, и сам неоднократно вносит себя в адский синклит:

⁸ Набоков того же мнения: «...Искусство — всегда обман, так же, как и природа; все обман и доброе жульничество, от насекомого, подражающего древесному листу, до популярных приемов обольщения во имя размножения. Знаете, как возникла поэзия? Мне всегда кажется, что она началась с первобытного мальчика, бежавшего назад, к пещере, через высокую траву, и кричавшего на бегу: “Волк, волк!” — а волка-то и не было. Его бабуинообразные родители, большие приверженцы правды, наверняка задали ему хорошенькую трепку, но поэзия родилась — длинная история родилась в высокой траве» (Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 119).

Нас мало. Нас может быть трое
 Донецких, горючих и адских
 Под серой бегущей корою
 Дождей, облаков и солдатских
 Советов, стихов и дискуссий
 О транспорте и об искусстве. (I, 203)

Еще один знаток поэтической преисподней и игр в аду, Алексей Крученых, хорошо чувствовал чертовщину этого знакомства Петровского и Пастернака. Сам Пастернак вспоминал: «Ловец на слове А. Крученых, заставляет записать случайное воспоминание. В 1915 году летом одному моему другу, тогда меня не знавшему, и замышлявшему самоубийство молодому поэту, встретив его в покойнице у тела художника Макса, и разгадав в нем кандидата в самоубийцы, сестры Синяковы сказали: “Бросьте эти штучки! *Принимайте ежедневно по пять капель Пастернака*”. Так П(етровский) познакомился со мной и с Синяковыми»⁹.

Уже после выхода «Малиновой шашки», на I съезде писателей в августе 1934 года, с трибуны, Петровский будет воспевать эпохальность этого знакомства и отрешиваться от хлебниковской выдумки: «В день самоубийства одного художника, — в странной, хоть и нелепой связи с этой смертью, никак прямо меня не задевшей, — я встретил человека, невольно ставшего вестником моего будущего — Бориса Пастернака... Это было моим первым рождением»¹⁰. А в феврале 1937 года, опять же с трибуны, он отрешится и от Пастернака, предав его анафеме.

Петровский — художник, раскрашивающий малиновой краской шашку и выдающий ее за настоящую кровь. Но не это смущает Хлебникова. Не довольствуясь проклятой поэзией жизнестроительного вранья с наркоманией и суицидом, наш герой рассказывает Хлебникову о расстрелах и убийствах, в которых он участвовал («Ну, я без малейшей дрожи гадов на тот свет шлю. Вы что думаете — шутка?»). И для Хлебникова все равно — правда это или ложь. Раскрашивая малиновой кровью собственное тело,

⁹ Цит по: Е. Пастернак. Борис Пастернак. Материалы для биографии. М., 1989. С. 210.

¹⁰ Там же. С. 210.

Петровский не понял, что даже как вранье для Хлебникова это совершенно недопустимо. Абсолютная граница между искусством и жизнью таит антисимволистский выпад Хлебникова, его несогласие с основным постулатом символизма об «искусстве как жизнестроительстве». Жизнь может строиться по законам искусства, художник даже волен распоряжаться собственной жизнью и выбирать, как Пушкин и Христос, собственную смерть. Непреступаемым порогом для человека и художника (вполне по Достоевскому) будет посягательство на чужие жизни. Пятигорский бы сказал, что Хлебников отказывается думать о себе в терминах «другого».

В самом конце повести — интересующий нас анекдот: «Известно, что он (Петровский. — Г. А., В. М.) трижды обежал золоченый, с тучами каменных духов храм Спасителя, прыгая громадными скачками по ступеням, преследуемый городовым за то, что выдрал из Румянцевского музея редкие оттиски живописи. Любил таинственное и страшное. Врал безбожно и по всякому поводу» (IV, 139).

Хлебников дополнительно к эпизоду из жизни самого Петровского обыгрывает широко освещавшийся в печати скандал с Эллисом (Л. Л. Кобылинским), подробно описанный затем в мемуарах Андрея Белого. (Как потом выяснилось, Эллис ничего не крал из Румянцевского музея.)

Трехкратным повтором Хлебников как бы подчеркивает литературную анекдотичность и выдуманность этих эпизодов: «три раза вешался» — «трижды обежал (...) храм Спасителя». Освящая эту завиральную историю именем Петровского, Хлебников не Петровского принижал, а искусство возвеличивал. Герой — бродяга, кузнечик, безбожный лгун и пророк. На экспериментальный вопрос: «Занести пророка в большой город с метелями, — что будет делать?» символизм уже ответил устами Блока в поэме «Двенадцать» и потерпел сокрушительное поражение. Скандальный и пророчествующий кузнечик П. мчится взапуски вокруг храма Спасителя в придуманной истории. Здесь поражение невозможно. Поэзия дело сфабрикованное.

Добросовестный Митурич дважды садится в лужу: во-первых, он соврал, что слышал историю о краже из Румянцевской библиотеки из уст самого Хлебникова, и во-вторых (что хуже) — не понял собственно авторских интенций «Малиновой шашки». Холуйская

тупость, с которой обращается Митурич с жизнью и творчеством великого друга, вызывает вопрос: а чем, в сущности, эта честная и фанатичная преданность Хлебникову лучше, чем предательство Петровского по отношению к тому же Пастернаку? Величайшая и горькая ирония заключается в том, что *ничем не лучше*.

Отнюдь не риторический вопрос даже самого благожелательного читателя: почему, собственно, даже сейчас мы должны получать архивный источник (из важнейших) с двукратно умноженными искажениями, неточностями, безграмотным комментарием или вообще без такового?

Ответ наш, а не издателей: да с такими друзьями иначе и быть не могло.

ОРЕЛ ИЛИ РЕШКА

Юрию Сенокосову

И в каждой битве знак особый
Дела героев освещал
И страшным блеском покрывал
Земле не преданные гробы...
Эдуард Багрицкий. «Знаки»

Владеть крылами ветер научил,
Пожар шумел и делал кровь янтарной
И брагой темной путников в ночи
Земля поила благодарно.

Николай Тихонов. «Не заглушить, не вытоптать года...»

Но что это сзади за грохот звенящий?
По лестнице... Слышишь? Там...
Рояля, как черного гроба, ящик
За нами ползет по пятам.

Михаил Зенкевич. «Баллада о безногом рояле»

Поначалу загадочная поэма Хлебникова «Ночной обыск» называлась «Переворот Советов». То ли в виде эпиграфа, то ли датировки под заглавием стояло: «7.XI.1921. $3^6 + 3^6$ ». Изменив название, цифры поэт оставил, и при первой публикации Н. Л. Степанов их воспроизвел и прокомментировал со ссылкой на хлебниковского душеприказчика художника П. В. Митурича, утверждавшего, что формула эта означает «выраженное в ударах сердца число минут, необходимое для прочтения поэмы».

$3^6 + 3^6 = 1458$ — это число дней, прошедших со дня революционного переворота (7.XI.1917) до дня написания поэмы, а 3 (тройка) в хлебниковской мифологии времени означает превращение

события в свою противоположность, противособытие. То есть, с хлебниковской точки зрения, за четыре истекших года совершился «переворот переворота». Именно об этом сокрушительном крушении надежд «Ночной обыск». Решающими событиями в переоценке Октябрьской революции стали смерть Блока и Гумилева (1921).

Поэма — обыск матросами подозрительного дома на предмет «белогвардейской сволочи», заканчивающийся страшным погромом. В цепи малопонятных событий — от начавшегося обыска, разбоя и до попойки и общей гибели белых и красных в охваченном пожаром доме — есть одно, являющееся ключевым в интерпретации текста в целом. Оно связано с выбрасыванием революционными матросами рояля из окна:

— А это что? Господская игра,
 Для белой барышни потеха?
 Сидит по вечерам
 И думает о муже,
 Бренчит рукою тихо.
 И черная дощечка
 За белою звучит
 И следует, как ночь
 За днем упорно.
 <...>
 Ишь, зазвенели струны!
 Умирать полетели.
 Долго будет звенеть
 Струнная медь.
 <...>
 А эту рухлядь,
 Этот ящик, где воет цуцик,
 На мостовую
 За окно!
 <...>
 — А ловко ты
 Прикладом вдарил.
 Как оно запоеет,
 Зазвенит, заиграет и птицей, умирая, полетело.

(I, 260—264)

Падение рояля, «рояля культуры» (Белый), на мостовую символизирует сокрушительную гибель роялистского, самодержавного строя в России. Предсмертный полет самодержавного орла — «птицей, умирая, полетело». Роялистский орел, сниженный образом щенка, неожиданно разместившегося внутри инструмента, вполне объясним в связи с блоковским сравнением «старого мира, как пса». Матросы сами называют себя «убийцами святыми», и эта освященность революционной стихии несомненно блоковского происхождения.

Но противостояние старого и нового миров у Хлебникова исчезает. Подлинно ли это победа, заплаченная *такой* ценой? Смертельные враги «Ночного обыска» описываются одним и тем же языком, принадлежат одному и тому же миру, становятся раскольниками какого-то общего исторического самосожжения.

Один из крепко захмелевших матросов, указывая на образ Спасителя, бормочет:

Вон бог в углу —
И на груди другой
В терну колючем,
Прикованный к доске, он сделан,
Вытравлен
Порохом синим на коже —
Обычай морей. (I, 268)

Но языческая татуировка бесконечно далека от истинного образа Спасителя. Революция во имя всеобщего братства захлебывается в братоубийственной крови. «Мировой *пожар* в крови — *Господи, благослови!*» — требуют матросы из «Двенадцати» Блока. Для Хлебникова этот сотериологический призыв звучит уже трагически самоубийственно:

Он [Христос] шевелит устами
И слово произнес... из рыбьей речи.
Он вымолвил слово, страшное слово,
Он вымолвил слово,
И это слово, о, братья,
«Пожар!» (I, 273)

В черновой редакции поэмы, перед всеобщей гибелью в огне, упоминается о решетке на окнах, странным образом не помешавшей выбрасыванию рояля:

Как волны клочья дыма,
Мы горим. Дверь заперта.
Ломай прикладом окно!
Дверь железная,
Окна с решеткой,
Старуха, зловещая Старуха! (I, 325)

«Решетка» символизирует не только безвыходность ситуации и надвигающуюся гибель. На сей раз историческая шутка Хлебникова строилась на каламбурном звучании игры «орел или решка», орлянке. При этом нечувствительный каламбур лежит в основе *всего сюжета* «Переворота Советов». Именно с *орлом / решкой* связано появление самодержавного орла и загадочной решки в финале поэмы.

Однако для Хлебникова, помешанного на исторических законах, игра в орла и решку — не область случайного. Вернее, подбрасывая монету, ты еще находишься во власти случая, но падающая монета уже во власти неумолимой закономерности. Если орел падает вниз, решка неминуемо должна одержать верх. Низвержение самодержавного орла почти фатально означает победу пагубной решки. Но для Хлебникова — это обратная сторона *той же самой* медали. Переход события в свою противоположность, переворот самого революционного переворота — закономерный итог.

Сюжет «Ночного обыска» строится также и на полной противоположности, переворачивании смысла того основного события, которое за ним маячит — травестировании сюжета Тайной вечери. Все роли перераспределены шиворот навыворот, перед нами воистину Пир на пепле, «La Cena delle ceneri». Вечерю устраивают матросы, ужин превращен в попойку, пьяный пир на трупах. О *цене* жизни рассуждает моряк, повествуя о полном достоинстве поведении офицера, с улыбкой встречающего смерть:

«Даешь в лоб, что ли?»
«Вполне свободно», — говорю.
Трах-тах-тах!

Да так весело
Тряхнул волосами,
Смеется,
Точно о цене спрашивается,
Торгуется.
Дело торговое,
Дело известное,
Всем один конец,
А двух не бывать. (I, 265—266)

Матрос, побежденный смехом убитого, желает точно так же «победить бога». Для чего он просит Христа на иконе убить его взглядом глаз, что скрывают «вещую тайну». Если пьяный моряк тоже засмеется, то все заплатят равную цену — за смерть. Такого искупления грехов он не получает, тогда икону он предлагает превратить в пепел, а затем вообще переводит Иисуса из мужского рода в женский и ернически предлагает ему променады по бульвару. Следующий переворот свершается, когда о пире огня, в котором погибнут все, возвещает именно безмолвный Христос с иконы. Торг закончен, цена жизни для всех едина — все гибнут в огне.

Десять лет спустя Пастернак откликается на хлебниковский «Ночной обыск»¹. Это стихотворение «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931). У Пастернака звучащий рояль тоже летит к земле, сопровождаемый дождем огня. Прочитаем весь текст:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из вероятья в правоту.
Задворки с выломанным лазом,
Хибарки с паклей по бортам.
Два клена в ряд, за третьим, разом —
Соседней Рейтарской квартал.
Весь день внимают клены детям,
Когда ж мы ночью лампу жжем

¹ На что указано в пронизательной заметке: *Б. А. Кац*. Из комментариев к текстам А. А. Ахматовой и Б. Л. Пастернака // «De visu», 1994. № 5—6.

И листья, как салфетки, метим,
Крошатся огненным дождем.
Тогда, насквозь проколобродив
Штыками белых пирамид,
В шатрах каштановых напротив
Из окон музыка гремит.
Гремит Шопен, из окон грянув,
А снизу, под его эффект
Прямя подсвечники каштанов,
На звезды смотрит прошлый век.
Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!
Итак, опять из-под акаций
Под экипажи парижан?
Опять бежать и спотыкаться,
Как жизни тряский дилижанс?
Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря,— опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?
Опять в сырую ночь в мальпосте
Проездом в гости из гостей
Подслушать пенье на погосте
Колес, и листьев, и костей.
В конце ж, как женщина, отпрянув
И чудом сдерживая прыть
Впотьмах приставших горлопанов,
Распятием фортепьян застыть?
А век спустя, в самозащите
Задев за белые цветы,
Разбить о плиты общежитий
Плиту крылатой правоты.
Опять? И, посвятив соцветьям
Рояля гулкий ритуал,

Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар. (I, 406—407)

Кроме падающего рояля Пастернак видит в хлебниковском тексте еще и то, чего, к сожалению, не видит Борис Кац. Видит потому, что это *его* тема — игра в орлянку. Она появляется у Пастернака рано и проходит через все творчество. В развитии этой темы Пастернак не менее разнообразен, чем Хлебников.

Пастернаковский повтор «опять, опять» — не дурная бесконечность торжества варварства над культурой, смерти и разрушения над жизнью, поскольку:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из верить в правоту.

Выход из верить в правоту какого-то высшего одиночества, смерти и воскресения — удел истинного поэта и для Пастернака, и для Хлебникова. Умрешь — начнешь опять сначала, по словам Блока. Шопен здесь не имя автора, а имя содержания всякого подлинного искусства, умирающего и воскресающего. Божественная природа слова и заставляет рояль застыть «распятем» — ферматой вечной жизни.

«Умри и стань», — по завету Гёте. Превращение незатейливой игры в орлянку в «рояля гулкой ритуал» Пастернак легко прочитал в «Ночном обыске», и, возвращаясь к нему от колобродящего пастернаковского стихотворения, мы начинаем понимать то, о чем у Хлебникова, казалось бы, нет ни слова, — об особой спасительной миссии поэта в мире.

ЗАКОН ПОКОЛЕНИЙ

Людмиле и Катерине Богословским

Когда я отроком постиг закат,
Во мне — я верю — нечто возродилось,
Что где-то в тлен, как семя, обратилось:
Внутри себя открыл я древний клад.
Так ныне, всякий с детства уж богат
Всем, что издревле в праотцах копилось:
Еще во мне младенца сердце билось,
А был зрелей, чем дед, я во сто крат.
Иван Коневской. «Наследие веков»

Статью «Закон поколений» Хлебников опубликовал в 1915 году в своей брошюре «Битвы 1915—1917 гг. Новое учение о войне». Основная мысль ее была незамысловата: в борьбе за истинную веру встречаются люди, которых разделяет (по году рождения) 28 лет. Этот арифметический текст — единственное прямое свидетельство непосредственного знакомства Хлебникова с наследием Одоевского, но сейчас речь не об идеях — об именах. Определяющим мерилom личности творца Хлебников безоговорочно признает «веру» — в высшую судьбу отечества. Хотя вера Одоевского слегка «усталая», он такой же священный столп истины, как и суровый Тютчев. Их объединяет цифра «1803» — единый год рождения, предопределивший создание ими «вершин величавой веры». Но не только. Роднит их тайна имен. Вот тут-то высокая нота похвалы потомка-Хлебникова дает курьезный сбой, вызывающий недоумение читателя: «Истина разно понимается поколениями. Понимание ее меняется у поколений рожденных через 28 лет (...). Для этого берутся года рождений борцов мыслителей, писателей, духовных вождей народа многих направлений, и сравнивая их,

приходишь к выводу, что борются между собой люди рожденные через 28 лет, т. е. что через это число лет истина меняет свой знак и силачи за отвлеченных начала выступают в борьбу от поколений, разделенных этим временем. Напр[имер]. Уваров 1786 и Бакунин 1814, Грановский 1813 и Писарев 1841. <...>

Не менее странен ряд Каченовский (I), Одоевский, Тютчев (I), Блаватская — 1775, 1803, 1831. Суть этого ряда вершины “величавой веры” и “жалкого неверия” в Русь. Каченовский как ученый противник Карамзина отвергал подлинность киевских летописей и “русскую правду”. Это высшие размеры научного сомнения кем-либо когда-либо проявленные. И Тютчев пришедший через 28 лет во имя священного обуздал рассудок и указал сомнению его место.

Итак не оттого ли Тютчеву присуща высокая вера в высокие судьбы России (известные слова: “умом России не понять, аршином общим не измерить, у ней особенная статья — в Россию можно только верить”), что за 28 лет до него жил Каченовский и не к Каченовскому ли обращены эти гневные слова? “У ней особенная статья — в Россию можно только верить”!

Конечно Тютчев и Одоевский должны были родиться в одном году. На это указывает особая более не встречающаяся тайна имен. В этом уходе на остров веры спутником Тютчеву был и Одоевский. Тютчеву и Одоевскому должно быть благодарными за одни их имена. Имена Тютчева и Одоевского может быть самое лучшее что они оставили. Странно что “Белая ночь” звучало бы настолько плохо, насколько хорошо “Белые ночи”. Белыми ночами как зовом к северному небу скрыто предсказание на рождение через 28 Бредихина, первого русского изучавшего хвостатые звезды, и брошено указание на родство 2-го знания с звездным.

Блаватская — перенесение предания Тютчева в Индию, а Козлов (1831) дал высший уровень смутной веры. В бегстве от запада Блаватская приходит к священному Гангу. Этот ряд может быть назван рядом угасания сомнения, так как на смену Каченовскому приходят люди, те кто, то — устало как Одоевский, то с оттенком строгого долга как Тютчев, то пылко как Блаватская верят большему и в большее чем средние люди» (V, 428—429).

При всей любви к историософской выделке родных шкурок и зверском аппетите к крабовому мясу магических чисел, Хлебников душой болеет все-таки не за них. Вершина северного неба, осо-

бенная *статья* отчизны — ее язык, русское слово. Вера зиждется на нем.

Какова же тайна имен, быть может, лучшее, что оставили после себя Тютчев и Одоевский? Почему Хлебников, уж если он так превозносит последнего, не потрудился правильно назвать его книгу — «Русские ночи», а упорно и ошибочно именует ее «Белыми ночами»? Какое отношение к истории русской словесности имеет астроном Бредихин?

Директор Пулковской обсерватории действительно родился в 1831 году (через 28 лет после Тютчева и Одоевского) и умер в 1904 году. И действительно обогатил науку выдающимися открытиями — развил механическую теорию кометных форм, объяснив все наблюдавшиеся образования кометных хвостов отталкивательной силой Солнца. Он исследовал процесс распада комет и возникновение метеоритных потоков.

«Белые ночи» предсказывают его рождение? Слегка абсурдно, но в этом и кроется тайна имен, поколенческий секрет преемственности, неутомимая жажда Хлебникова проследить цифровые связи и выявить соответствия. Как зовут всех этих спутников, уходящих на остров веры? Федор Иванович Тютчев. Владимир Федорович Одоевский. Федор Александрович Бредихин. И наконец — Федор Михайлович Достоевский. Последний «Белыми ночами» предсказывает рождение Бредихина и чрезвычайно важен как участник синклита, но, увы, подкачал и родился преждевременно — в 1821, через 18, а не 28 положенных лет. Каждый заключает своим именем провиденциальное, божественное начало — «Тео-дор». Подобным образом разлагал и разыгрывал имя Теодора де Банвиля (le divin Théodore de Banville) Малларме в III части своей «Литературной симфонии».

Одежды судьбы шьются именем божьего величия, укрепляют статью страны. Космический Тютчев — грозные тучи и божественные ливни. С его высот вся земля может казаться «погадкой совы», непрожеванным комком, изрыгаемым хищной птицей, «кормом зевоса орла»:

О Тютчев туч! какой загадке,
Плывешь один, вверху внемля?
Какой таинственной погадка

Совы тебе, моя земля? <...>
Взор обращен к жестокому Судье.
Там полубоязливо стонут: Бог,
Там шепчут тихо: Гот,
Там стонут кратко: Дье! (IV, 233—235)

Владеющий миром музыки Одоевский — голос из торжественного хора «Русских ночей», борющихся за «Белые ночи» Достоевского. Бредущий, по завету имени, по небу астроном Бредихин управляет хвостатыми кометами. Он передает свои математические познания потомку Хлебникову, и поэт в образе Зангези, одолев тайну числа, определяет стоимость вселенной. Он стоит на острове, утесе веры, заклиная мир вычислениями:

*Я скачу и пляшу на утесе.
Когда пою, мне звезды хлопают в ладоши.
Стою. Стою! Стойте!
Вперед, шары земные!
Так я, великий, заклиная множественным числом,
Умножарь земного шара: ковыляй толпами земель,
Земля, кружись комариным роем. Я один, скрестив руки,
Гробизны певцом. (III, 343—344)*

Федор Достоевский — идеальная фигура этой богоподобной стати, именем своим воплощающий идею твердостояния, особого положения художника в мире, полноты и достатка обретенного бытия. Его имя — символ достоинства и пророческой обращенности.

Все так — смена поколений, законы числа, борьба добра и зла, веры и неверия... Но почему нужно быть благодарным за одни только имена? Почему имя — лучшее из того, что остается? «Федор» с греческого — «божий дар». В коренном составе имени — «Дар» и «Бог». Обладающим даром Божьим. Даром чего? Даром за что? История оборачивается Откровением, личность — сверхличностным бытием, а вопрос веры требует ответа поэтического. Высший дар — имя, слово. Если поначалу «Тютчев», «Одоевский», «Достоевский» — точки предельной индивидуации, то объединяющий их теодорический именовослов — точка захвата целого, размыкания на бытие.

В самом имени «Достоевский» — равновесие, устойчивость и прямостояние смысла¹. Но это статъ движения, поиска и обретення. Имя отделено от мира, сплочено. Основной признак его — достоинство. Бытие этого имени дано в самозамкнутой и уравновешенной в себе полноте. Поэтому оно исполнено совершенства. Истинность его устанавливается не относительно чего-либо, ему внеположенного, а им самим. Прекрасная цветущая форма. Само-развертывание вовне плотной бытийственной самососредоточенности.

Звуки крепко и благородно всходят дугою, чтобы плавно и евхаристически низойти и подняться вновь: «До-сто-ев-ский». Имя раскрывается в артикуляции, как клейкий листок из почки. Произнесение цельно, звуки пригнаны друг к другу, как створки раковины, имя внутренне богато и гармонично. Но Достоевский всегда на краю всепоглощающей бездны. И никаких разумных оснований рассчитывать на целостность нет, потому что всякий раз он бросается в эту бездну с открытыми глазами и в расчете на неминуемую гибель. Когда же этого не случается, спасение сходит ему как чудо и явленная помощь высших сил, неожиданная и благодатная. Федор! И сколько бы ни повторялась эта отдача себя грозной и все же родимой, близкой стихийной бездне, она всегда делается с решимостью окончательной гибели и полного растворения в мировой первооснове. Поэтому сохранение целостности всякий раз — милость Божья, незаслуженный дар. Федор — имя не земное, небесное. Даже присваиваясь историческому лицу, оно остается тварным именем духовного мира, мерилом вечности. Это богоподобное имя молниеносной быстроты и непреодолимой крепости — средото-

¹ Стояние истинно, истинна стояча, согласно набоковскому вслушиванию во внутреннюю форму слова: «Истина — одно из немногих русских слов, которое ни с чем не рифмуется (а почему с той же “стеной” не рифмуется? хотя понятно, Набокову позарез нужно, чтоб это слово оставалось единственным и рифменному совокуплению неподвластным. — Г. А., В. М.). У него нет пары, в русском языке оно стоит одиноко, особняком от других слов, незыблемое, как скала, и лишь смутное сходство с корнем слова “стоять” мерцает в густом блеске этой предвечной громады» (*Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 224*).

чие высших энергий в их осуществлении и посланничестве. Поселяясь в мирской истории, оно остается откровением и, истинно пребывая, не делается здесь своим.

ЗЕРКАЛЬНАЯ ОХОТА

Феликсу Волосенкову

Унылая пора! Очей очарованье...

А. С. Пушкин

Кем полосынька твоя

Нынче выжнется?

Чернокосынька моя!

Чернокнижница!

Марина Цветаева. «Ахматовой»

31 марта 1908 года начинающий поэт, студент Казанского университета Виктор Хлебников отправил в Петербург письмо мэтру символизма Вячеславу Иванову. В нем на суд учителя юный «подстерегатель» (так Иванов позже аттестует ученика) вынес дюжину своих стихотворений. Вот одно из них:

Желанье-смеяние прыщавою стать
Пленило-венило довещную рать.
Смеялись-желали довещные рати
Увидеть свой лик в отраженье иначе.
И сыпи вселенных одна за другой
Выходили, всходили, отходили в покой.
И строи за строем вселенных текли,
И все в том желанье-рыданье легли.
И жницей Времиной сжатые нивы
Оставляли лицо некрасивым.
И в одной из них раньше, чем тот миг настал,

когда с шумом и блеском, и звоном и треском
рассыпалось все на куски, славень, — я жил...¹

Антиэстетический вызов угрюмого и угреватого юнца брошен с первой строки. Кривая прыщавая рожа повернута к зрителю, как к зеркалу. Но сочинитель не пеняет, не страдает, а смеется. Стихотворение — о российской истории, в постоянной заботе Хлебникова о соотношении гомеопатических доз простых чисел с бесконечностью. Пластическая операция на тему «Время — мера мира». Смешливой стороной монеты, ее реверсом, служит этот текст, сам двуликий, как Янус.

Рисковым посылом является каламбур *пора / пора*. Он своевременно и ревниво схватывает слово, позволяя разглядеть его в упор. «Довещные рати» такого увеличенного изображения — кожа с порами. Каждая пора — тростинка, скважина тела, вентиляционная труба, позволяющая дышать².

Маленький ротик, побеждающий любого неприятеля числом и ратным петитом целого братства, галдящего гнезда. Рот тысячекратен, плоть тысячеротна. Если *пора* — единица воинского строя телесного пространства, то *пора* — мера времени и определяет краткий миг существования на огромном теле Истории, нелинейное время жизни.

¹ *Велимир Хлебников. Собрание сочинений в шести томах. М., 2000. Т. I. С. 105.*

² В 1921 году в стихотворении «Я и Россия» Хлебников вернулся к своей дерматологической метафоре, описывая свое тело, освобожденное от одежд для загара. Его тело не под солнцем, а само излучает свет и дарует солнце свободы всему миру:

Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
<...>
А я просто снял рубашку:
Дал солнце народам Меня! (III, 304)

Поры кожной поверхности могут болеть — покрываться сыпью, прыщами, чирьями. (Фурункулез — расхожая метафора литературного быта. Кажется, Палиевский сначала Мандельштама, а потом и Хлебникова называл нарывом на теле русской поэзии. А может это был Кожин, что еще лучше?) Орнитолог Хлебников развивает тему в том же посланном Вяч. Иванову цикле:

И *чирья* чирков по челу озера,
 По чистому челу — меж власьев тростников.
Рати стрекозовья
 Небо полнят
 И чертят яси облаков,
Рати стрекозовья.
 Рыбы волнят
 Озеро. (I, 111)

Озеро — чело, заросли тростников — волосы. Чирки усеивают водную гладь как прыщи на теле природы. Стая птиц — озерный псориаз ландшафта. Глагол «прыщать» однозначен «прыскать». Отсюда все «смеяния» хлебниковского стихотворения. Прысканье от смеху. Жница-времиня жнет нивы, где короста и сыпь «оставляют лицо некрасивым».

Сходятся все действия в том, что «жать» означает не только сельскохозяйственные работы, но еще и давить, держать под прессом. Такое прысканье под давлением выявляет еще одну проблему желания-охоты, оно неизбежно ведет к занятиям письменным — к печати, прессе. К чему и устремляется все почтовое волеизъявление юного корреспондента. Входя в раж, словесность отражается и в уродстве, а сыпь и рвение доводят до вдохновительного порыва — текст рассыпается до рассеяния и возрождается вновь.

В одной из таких вселенных по имени Рассея жил этот воинственный ратник-славень в ту пору, в тот миг, когда с шумом и блеском все распалось на куски... Это был грохот Цусимы и осколки зеркала первой русской революции.

УСАДЬБА СУДЬБЫ

Миرونу Петровскому

«Мама, кто такое — Бонапарт?» — «Тебе 6 лет, и ты не знаешь, кто такое Бонапарт! Моя дочь!» — «Но откуда я могу знать? Мне же никто не говорил!» — «Да это ведь в воздухе носится!»

Марина Цветаева. «Записная книжка»

Книга Софии Старкиной¹ уже получила признание и самые высочайшие оценки. Так отчего же эта биография Хлебникова — «первая в мире» (как уверяют ее издатели) и в чем подвиг мудрой Старкиной? Тишайший Велимир мистически становился костью поперек горла всем, кто с ним соприкасался. Сначала перегрызлись современники, разделившись на два лагеря, в центре которых оказались Маяковский и Митурич. Затем их сменили два Николая — Степанов и Харджиев. Первый был мягок, доброжелателен и невероятно работоспособен, он с огрехами, но в рекордные сроки издал пятитомник Хлебникова (за что и поплатился черной благодарностью потомства). Второй, неистовый «грек», страстотерпец, титулованный обладатель «абсолютного стихотворного слуха» (погорячилась Ахматова, конечно) и широчайших искусствоведческих прозрений, боролся за единоличное право хлебниковского телохранителя и издателя «Библиотеки поэта» (не вышло). В своей охране памятника он не признавал никаких моральных запретов. Потому не гнушался и прямых доносов. Нет-нет, он строчил не в карательные органы, а в поместья гораздо более «изящные». Всяк посягнувший на Хлебникова, сталкивался с письмами Хард-

¹ *София Старкина. Велимир Хлебников: Король Времени. Биография. СПб., 2005.*

жиева, направленными в архивы, издательства, музеи (там они и сберегаются до сих пор). Классическое «не пущать!» заручалось сочувственной поддержкой мастодонта. С живыми носителями каких-либо сведений о Хлебникове было и того проще: они получали от вездесущего Николая Ивановича безапелляционное предупреждение — аттестацию любого конкурента как сексота. Чем яростнее новоявленный «хлебниковед» пытался смыть пятно подозрений и оправдаться перед запуганными «информантами», тем гуще сплеталась паутина наветов. Биография Хлебникова написана не была, а сам девяностолетний Харджиев (повоевав еще и с несгибаемой вдовой Мандельштама), одиноко и безнадежно глупо закончил жизнь в роскошной амстердамской яме, которую неусыпно рыл другим.

К тому времени (конец восьмидесятых), когда юная Соня Старкина всплыла в филологическое море, фигуры на хлебниковедческой доске представляли сложный шахматный этюд. Победительный Рудольф Дуганов, скрупулезный Александр Парнис и воинственный Виктор Григорьев. Понимали они друг друга с трудом. Хлебниковедение меж тем развивалось и даже превратилось в велимироведение (не тревожьтесь, разницы нет). Затем жизнь Дуганова печально оборвалась, а продолжателем его дела стал осторожный Е. Арензон, человек благовоспитанный и ни в какие дразги не вникающий. Следовательно, уже к настоящему времени маститой Софье Вячеславовне нужно было построить такой биографический крейсер, который бы удалось провести по возможности без потерь и кораблекрушений между двумя устрашающими скалами, меж Сциллой и Харибдой хлебниковедения. С одной стороны — В. П. Григорьев, в общем-то на биографическую монополию и не претендующий, но превративший Веху (так и не иначе он зовет Хлебникова) в неприкасаемый кумир, божество, идол, истукан, священный камень Каабы и проч. Свою манеру изъясняться с неверными (посягнувшими на табуированные темы велимироведения — черная сотня, антисемитизм, отношения с Маяковским, предсмертный сифилис) Григорьев сам наименовал «маразматическим хулиганством», так что Старкиной ему лучше было не попадаться даже и под холодную руку — обольет (чем попадая не академическим). С другой стороны — А. Е. Парнис, отличающийся скупым лабораторным перфекционизмом. Уже четверть века он

готовит к публикации, бесконечно комментируя и перепроверяя, мемуары о Хлебникове, инспирированные и собранные в основном им же единолично. Жизнеописание Хлебникова, по словам Парниса, он до сих пор не сделал, так как столкнулся с сопротивлением материала (победило сопротивление). Храбрая Старкина, столкнувшись лицом к лицу с мемуарным материалом до сих пор сырым и необработанным, лица не потеряла — искусство навигационного лавирования ею усвоено в совершенстве, все острые углы тщательно сглажены или обойдены. Но с прискорбием приходится признать, что частенько Велимир смахивает на Пушкина хармсовских анекдотов (или, что еще хуже, — на жолковских героев-графоманов)...

Биографии бывают двух видов — научные (хроники, летописи) и художественные (епархия ЖЗЛ). Биографическая шкурка старкинской выделки опять-таки удобно растянута посередке. Все документы, письма и воспоминания современников она аккуратно и дотошно пересказывает, зачастую слишком наивно полагаясь на правдивость мемуаристов и своим слогом не блещет. И опять удивленный читатель оказывается в некоем усредненном пространстве — он листает книгу для бедных, шикарно изданную для богатых.

Конечно, исследователь располагает для биографической постройки еще одним бесценным свидетельством — поэтическими текстами, о чем и заявлено в аннотации: «Помимо строго документированной хроники жизни поэта, биография содержит анализ его основных произведений...» Тут Старкиной и карты в руки, ведь именно она нынче готовит к изданию хлебниковский свод в представительной Большой серии «Библиотеки поэта» (тоже впервые в мире). А вот с анализом основных произведений у нее просто беда.

Биография Короля Времени строится на очень четких и прямолинейных основаниях, и одно из них, проходящее контрапунктом через всю книгу, таково: все родственники и знакомые (чаще всего — женщины) пытаются сделать из поэта добропорядочного обывателя, а он ни в какую.

Сначала Хлебникова безуспешно «перевоспитывают» петербургские родственники, с которыми (по утверждению биографа) у него потому и не складываются отношения. Но... надо думать, что все же поначалу вполне складывались. Его дядя по матери, Петр

Николаевич Вербицкий, морской офицер, длительное время бывший редактором знаменитого «Морского сборника», имел обширную библиотеку, которой и пользовался племянник. Да и сам поэт о ту пору имел явно выраженные государственнические интересы, печатался в сборнике «академистов» (студентов-монархистов), фотографировался под парадным портретом царя-батюшки, написал пьесу «Снежимочка» (с шовинистическим и черносотенным уклоном). И вообще имел вид вполне благонадежного буржуа, пекущегося о защите Отечества от инородцев. До предземшарства было еще далеко. Кстати, Роман Якобсон припомнил, как предусмотрительный Харджиев уничтожил компрометирующее фото (что не помешало вездесущему Парнису разыскать его в другом месте). Это один из «неприятных» углов в биографии и творчестве Короля Времени, и Старкиной, как всегда, удалось его плавно обогнуть.

Но и изнанка монархизма — революционный терроризм всех мастей (народовольцы, эсеры, анархисты) чрезвычайно волновал Хлебникова. Причем, едва ли не в первую голову, интерес его подогрет пристальным вниманием к науке конспирологии. В той же «Снежимочке» основной герой, прячущий революционеров и затем горько раскаивающийся, зовется «Ховун» (прозвище, соотносящееся с инициалами автора — ХВ), а сказочное имя героини в специфической мифологии Велимира также сопряжено с тайной (она из снега, то есть «тает и таит»).

А потому и множество стихотворных персонажей воинственного поэта остаются навек зашифрованными. Как, например, герой раннего текста: «Еще не пойманный во взорах вор ник, / А уж в устах вставал надменный дворник...» (1908). Трудягу «дворника» следовало воспроизвести с заглавной буквы, и тогда он превратился бы в знаменитого родственника Хлебникова, двоюродного брата его матери — А. Д. Михайлова, руководителя боевых предприятий землевольцев, закончившего жизненный путь в Алексеевском равелине Петропавловской крепости. Его революционная кличка была «Дворник», так как он ввел жесткую дисциплину и разработал великолепную систему конспирации, основанную на точном знании топографии улиц и дворов Петербурга.

Таким же неопознанным остается вбрасывание Хлебниковым собственного имени «Виктор» в русло английской истории, примерка, продиктованная размышлениями о судьбах российской ди-

настии. Это загадочный текст о сибаритах-лордах, закончивших Оксфорд и прожигающих жизнь в охоте на львов, а их зачем-то призывают к ответу — доводилось ли им участвовать «в охоте на молодых королев?» («Исчезающие! взгляните на себя!..» (1921—1922)). Что же скрывается за этой ширмой? Имена (не произнесенные) двух героев драмы — венценосной Виктории и покушавшегося на нее юнца. Юный террорист в Оксфорде не обучался, к английской знати не принадлежал, но был первым среди тех, кто сводил счеты с королевой (а всего за долгое правление покушались на ее жизнь около десяти раз). Итак, 10 июня 1840 года, вскоре после королевской свадьбы, Лондон был потрясен известием о попытке некоего Эдварда Оксфорда застрелить королеву. Оксфорд, молодой человек 17 лет, работавший барменом в пабе, стрелял дважды, но оба выстрела не достигли цели. Он был арестован, признан безумным и осужден на 35 лет заключения. В 1875 году освобожден при условии, что отправится в другое полушарие. Оксфорд уезжает в Австралию, где и работает до смерти маляром (каковы, однако, художества фортуны!). И наконец — в 1921 году попадает в хлебниковское стихотворение, где Велимир, своеобразно интерпретируя деяния безумца, выясняет свои отношения с революционным миром: «Что делаю я, и что делаете вы?»

Идем дальше. Знакомство Хлебникова на юге с семейством Самородовых описано в мемуаре старшей сестры Ольги — «Поэт на Кавказе». Старкина подробно (иногда цитируя) пересказывает эти бакинские и железноводские воспоминания, относящиеся к 1920—1921 гг., и заученным жестом констатирует: «Она <Юлия> была намного моложе и, возможно, поэтому не пыталась его превратить в добропорядочного буржуа и добытчика, что делали многие знакомые женщины Хлебникова, в том числе старшая сестра Юлии Ольга» (с. 353). О Юлии Самородовой (1901—1929) известно, что она была начинающей художницей и что ей посвящено несколько замечательных стихотворений Хлебникова («Детуся! Если устали глаза быть широкими... Я ведь такой же, сорвался я с облака...»). Но намного ли она была младше сестры и чем та занималась? Хлебниковедам неизвестно. Так что пассаж о «добытчиках и буржуа» высосан из пальца. О себе О. Самородова скромно сообщает (в мемуаре 1928 года): «Я в те годы была занята совсем не литературой...» В чем она участвовала — лучше знать историкам

революционного движения. Но и это не просто, так как молодая женщина (она старше сестры всего на шесть лет) значится... под четырьмя фамилиями! Вот краткая выписка из мемориальных изысканий:

«Показателен случай и с бакинской эсеркой Самородовой-Сухоруковой-Полянкой-Спектор, осужденной по бакинскому процессу над с.-р. в конце 1922 г. Будучи урожденной Самородовой, она вышла замуж за эсера Сухорукова, убитого в 1918 г., с другим же мужем — И. Е. Спектором, она жила в 1925 г. в Ленинграде. И если с этими тремя ее фамилиями все понятно, то четвертая — Полянская, упоминается только в письме старосты бакинских эсеров-политзэков Р. Карашарли от 16 апреля 1923 г., где Самородова-Спектор-Сухорукова фигурирует как Сухорукова-Полянская О. Что это? Ее “нелегальная” фамилия? Но ни в материалах процесса, ни в газетных репортажах, ни в чекистских документах об этом не упоминается. Или помимо двух мужей был еще и третий? Трое эсеров с фамилией Полянский существовали, но мы даже географически “привязаться” не в состоянии, так как нет сведений об их местонахождении именно в это время. Дело осложняется еще и тем, что, насколько можно судить по ее письмам в ПКК, сама она подписывалась девичьей фамилией (Самородова), когда же писали о ней, то именовали то Самородовой, то Сухоруковой, то, как уже отмечалось, Сухоруковой-Полянкой, а позже — Сухоруковой-Спектор. Фактически ее знали в это время под всеми тремя фамилиями, а позже — еще и как Спектор. Парадокс заключается в том, что в начале 1920-х годов, насколько можно судить, она была все же больше известна как Самородова, но в исторической литературе запечатлелась как Сухорукова-Спектор, и именно под этим именем известна сегодня».

Стоило ли огород городить вокруг Ольги Самородовой и «невинного» замечания Старкиной? Стоило, ведь эти сведения имеют прямое отношение к биографии Хлебникова, к датировке, а значит и к пониманию его «Ручья с холодной водой...» Почти дневниковый стихотворный шедевр повествует о том, как Чека за сорок верст позвала поэта на допрос (время и место действия размыты — горы, конец лета), а затем его за ненужностью отпустили, и он «гонимый ей, в Баку на поезде уехал». Одни датируют стихо-

творение «лето—осень 1921 года», Старкина полагает, что допрос состоялся летом 1920-го, и Хлебникова арестовали за то, что он без командировочных документов поехал из Баку в Дагестан (спрашивается, а как он всегда ездил?). Не нам искать логику в действиях всемогущей Комиссии, но будущие исследователи, будем надеяться, найдут связь между Чека, громким бакинским процессом над эсерами, Ольгой Самородовой и упавшим с облаков поэтом.

Еще один биографический штамп, имеющий непредсказуемые последствия. Итоговое замечание Старкиной об отношениях поэта с Л. Брик: «Хлебникова, как мы уже видели, “приручить” было невозможно. Родственными и дружескими заботами он неизменно пренебрегал, когда все, казалось бы, складывалось хорошо. Лиле Брик тоже не удалось сделать из Хлебникова добропорядочного литератора и обывателя» (с. 299). А из Маяковского, что ли, удалось? Да и что это за неугасимая, прости господи, биографическая купина: стал поэт буржуа или нет?

Начало 1922 года, Хлебников в отсутствие хозяйки дома недолго живет у Бриков и много работает. В частности, в этот период создает (так и неоконченную) поэму (сохранились и опубликованы в пятом томе Собрания черновики и отрывки — «Что делать вам...»). Дуганов считает, что это обращение к Москве, Парнис нарекает поэму эпическим текстом о гадании. Между тем, поэма обращена к Лиле Брик: «Вам, вашим беседам и умным речам, Вам эта громкая песнь»; «Кого обнять, понять, обвить Ручками девы-младенца?»; «На веслах дней Плывет глаз времени, И вам видней, Вы не старей меня»; «Вы много видели, Вы видели Дункан, Романченко — большего в море пловца...»; «*Любит* поэта, но какого, Чей голос гнет пятак и выпрямляет подковы...» Хлебников вступает в творческое соревнование с Маяковским, доказывая собственную несравненную ценность поэта-прорицателя перед лицом Музы, той самой Л. Ю. Б., что провозгласила «Долой разум!» (в стихотворении Хлебникова «Случай»). Нет нужды ни защищать, ни порицать эту строптивую Музу. Прислушаемся к волеизъявлению самого Хлебникова и к тому, что из этой «громкой песни» выросло. И здесь, в этом черновом тексте (он даже не освоен новым Собранием сочинений) — зародыш прощальной метафоры звездного Велимира. Образ вылупляется из нехитрого каламбура. Поначалу

Хлебников дружественно отправляет тройственный союз Бриков и Маяковского в плавание, где есть корабль (бриг)² и маяк на берегу. Позже Велимир ссорится с Маяковским, параноидально обвиняя его в краже рукописей. Раздор отражен в хлебниковских текстах о сытых кострах на палубах, негодных ориентирах и кораблекрушениях. Хлебников при этом все увеличивается в размерах, он теперь не колосс Родосский, а путеводная устрашающая звезда («Из глаз моих на вас льется прямо звездный ужас»; «Я далек и велик и неподвижен. Я буду жестоким, не умирая»). Творческое соревнование переросло в распрю, быт повлиял на творчество, в салоне Бриков зародилась корабельно-навигационная тема планетарного масштаба, из свары родился великий стих:

² Морская тематика в этом доме была неизбежной — при наличии Маяка сухопутные Брики неминуемо оборачивались романтическим «Бригом». Собственно, тема навигации заявлена уже в черновой поэме Хлебникова: «На веслах дней плывет...» или «Вы видели Дункан, Романченко...» Но Романченко — реальный знаменитый пловец, а Дункан — двусмысленное заявление: то ли это Айседора, то ли название корабля «Детей капитана Гранта». Этот же неразгаданный «Дункан» (то ли из «Макбета», то ли из Жюль Верна) фигурирует у Пастернака в стихотворении «Клеветникам» (1917). У него же бытово обыгран корабельная тема «бриговского» салона в стихотворном экспромте-буриме «Качка в доме» (1919). В соревновании тогда участвовал и Хлебников. Застолье, где пили чай с ромом, было многолюдным, в игре приняли участие четверо, а Хлебников написал тогда стихотворение «Случай» («Напитка огненной смолой / Я развеселил суровый чай / И Лиля разуму “долой” / Провозгласила невзначай. / И *пара* глаз на кованом затылке / Стоит на страже *бытия* / Лепешки *мудрые* и вилки... / И в небо падающий *пар*... / Все *бытия* дает уроки / *Забудь*, *забудь* времен потоки»). Все мемуаристы (и исследователи) дружно отмечают, что о заданных рифмах Хлебников позабыл, но зато создал текст с философским звучанием. Хотелось бы добавить, что «забывчивый» Хлебников просто-напросто написал стихотворение о своем понимании самого слова «буриме», то есть буквально о концах, краях рифм, об их парности и бытовании (о французском *bouts rimes*). Мудрость же сама вылилась из бутылки с огненным напитком заодно, с насмешливыми выводами поэта-философа: «Слова бесплодны: *мудрый* в час невзгоды / Пьет с *ромом* чай и с важностью молчит» (Велимир Соловьев. «Мудрый осенью», 1879).

Еще раз, еще раз,
Я для вас
Звезда.
Горе моряку, взявшему
Неверный угол своей ладьи
И звезды:
Он разобьется о камни
И подводные мели.
Горе и вам, взявшим
Неверный угол сердца ко мне:
Вы разобьетесь о камни
И камни будут надсмехаться
Над вами,
Как вы надсмехались
Надо мной! (III, 314)

Май 1922

Биография Хлебникова, написанная Старкиной, — чрезвычайно необходимый и своевременный опыт, но все же это только первые несколько ступенек, мы все еще находимся на подступах к жизнеописанию великого тайновидца, насмешника и мифотворца. А так как книга-биография выпущена в сувенирном исполнении со множеством иллюстраций, то внесем в иконографию Хлебникова и свой зримый вклад. Портрет Велимира, написанный Павлом Филоновым, числится в ряду без вести пропавших, и его безуспешно разыскивают уже почти столетие. Сам Хлебников в поэме «Жуть лесная» (ее сюжет — разгадка персонифицированных анаграмм и имен-шарад) свое изображение описал так:

Я со стены письма Филонова
Смотрю, как конь усталый, до конца.
И много муки в письме у оного,
В глазах у конского лица.
Свирепый конь белком желтеет,
И мрак зали⟨тый⟩ ⟨им⟩ густеет,
С нечеловеческою мукой
На полотне тяжелом грубом

Согбенный будущей наукой
Дает привет тяжелым губам³.

В космогонии Хлебникова образ Христа, проходя через ряд поэтических метаморфоз, преобразуется в коня-Спасителя, опять-таки в соответствии с портретными чертами поэта, почти двойника, и в визуальном воплощении оба они — Велимир внизу слева, а белый конь вверху справа — глядят в упор на зрителя с живописного картона Филонова «Головы» (1910), который ныне хранится в Русском музее⁴.

³ *Велимир Хлебников*. Неизданные произведения. М., 1940. С. 237.

⁴ <http://staratel.com/pictures/rusavang/filonov/pic4.htm>

ОТПРАВЛЕНИЕ II

Платформа *Пастернак*

КОЕ-ЧТО О ГОРОДЕ И СТЫДЕ

Розе и Марусе Мюнхмайер

Mais notre esprit rapide en mouvements abonde;
Ouvrons tout l'arsenal de ses puissants ressorts.
L'invisible est réel.

Alfred de Vigny. «La maison du berger»

О путай, путай!
Путай все, что видишь...
Сергей Есенин

...С тех пор изменился я.
В этом убедится всякий беспристрастный читатель.
Притом есть английское (на французском языке) motto¹,
Которое можно видеть
На любом портсигаре, подвязках и мыле:
«Honny soit qui mal y pense».
Михаил Кузмин. «Ангел благовествующий»

Прежде анализа приведем, не дробя на цитаты и не пересказывая, стихотворение Бориса Пастернака «Город»:

Уже за версту
В капиллярах ненастья и вереска
Густ и солон тобою туман.
Ты горишь, как лиман,
Обжигая пространства, как пересыпь,
Огневой солончак
Растекающихся по стеклу

¹ Девиз (франц.).

Фонарей, каланча,
Пронизавшая заревом мглу.

Навстречу, по зареву, от города, как от моря,
По воздуху мчатся огромные рощи,
Это — галки; это — крыши, кресты и сады и подворья.
Это — галки,

О ближе и ближе; выше и выше.

Мимо, мимо проносятся, каркая, мощно, как
мачты за поезд, к Подольску.

Бушуют и ропщут.

Это вещи, голые ветки, божась чердаками,
Вылетают на тучу.

Это — черной божбою

Над тобой бьется пригород Тмутараканью

В падучей.

Это — «Бесы», «Подросток» и «Бедные люди»,

Это — Крымские бани, татары, слободки, Сибирь

и бессудье,

Это — стаи ворон.— И скворешницы в лапах суков

Подымают модели предместий с изделиями

Гробовщиков.

Уносятся шпалы, рыдая.

Листвой вострепнувшейся свист замутив,

Скользит, задевая краями за ивы,

Захлебывающийся локомотив.

Считайте места! — Пора, пора.

Окрестности взяты на буфера.

Стекло в слезах. Огни. Глаза,

Народу, народу! — Сопят тормоза.

Где-то с шумом падает вода.

Как в платок боготворимой, где-то

Дышат ночью тучи, провода,

Дышат зданья, дышит гром и лето.

Где-то с ливнем борется трамвай.

Где-то снится каменным метопам

Лошадьми срываемый со свай

Громовержец, правящий потопом.

Где-то с шумом падает вода.
Где-то театр музеем заподозрен.
Где-то реют молний повода.
Где-то рвутся каменные ноздри.
Где-то ночь, весь ливень расструив,
Носится с уже погибшим планом:
Что ни вспышка, — в тучах, меж руин
Пред галлюцинанткой — Геркуланум.
Громом дрожек, с аркады вокзала
На границе безграмотных роц
Ты развернут, Роман Небывалый,
Сочиненный осенью, в дождь,
Фонарями бульваров, книга
О страдающей в бельэтажах
Сандрильоне всех зол, с интригой
Бессословной слуги в госпожах.
Бовари! Без нее б бакалее
Не пылать за стеклом зеленой.
Не вминался б в суглинок аллеи
Холод мокрых вечерен весной.
Не вперялись бы от ожиданья
Темноты, в пустоте rendez-vous
Оловянные птицы и зданья,
Без нее не знобило б траву.
Колокольня лекарствами с ложки
По Посту не поила бы верб,
И Страстную, по лужам дорожки
Не дрожал гимназический герб.
Я опасуюсь, небеса,
Как их, ведут меня к тем самым
Жилым и скользким корпусам,
Где стены — с тенью Мопассана,
Где за болтами жив Бальзак,
Где стали предсказаньем шкапа,
Годами в форточку вползав,
Гнилой декабрь и жуткий запад,

Как неудавшийся пасьянс,
 Как выпад карты неминучей.
Nonny soit qui mal у pense:
 Нас только ангел мог измучить.
 В углах улыбки, на щеке,
 На прядях — алая прохлада,
 Пушатся уши и жакет,
 Перчатки — пара шоколадок.
 В коленях — шелест тупиков,
 Тех тупиков, где от проходов,
 От ветра, метел и пинков
 Шуршащий лист вкушает отдых.
 Где горизонт как рубикон,
 Где сквозь агонию громленной
 Рябины, в дождь, бегут бегом
 Свистки, и тучи, и вагоны. (I, 512—514)

«Эпический мотив» Пастернака под названием «Город» имел подзаголовок «Отрывок целого» и был датирован: 1916, Тихие горы². Пока нас интересует только одна строка, сохранившаяся во всех редакциях текста: *Nonny soit qui mal у pense*. В авторском переводе: «Да будет стыдно тому, кто плохо об этом подумает (*старофранц.*)». Фраза появляется в контексте карточной игры. Выпадает какая-то карта, которая не может не выпасть. И Пастернак делает экспликативное двоеточие: «Нас только ангел мог измучить». Более никаких пояснений. Итак, о чем нам предстоит подумать?

Город описан поэтом как роман. И наоборот, любой роман, подобный архитектурной форме³, — это город. Неназываемый герой

² Впервые опубликован в сборнике «Лирень» (1920). Позже Пастернак переписал и сократил стихи для сборника «Поверх барьеров. Стихи разных лет» (1929). Название осталось, подзаголовок был снят, затем «Отрывки» получили название «На путях» (1933). Мы рассматриваем обе редакции.

³ Приметим на будущее, как Толстой в письме С. А. Рачинскому от 27 января 1878 года оценивает окончание своей работы над «Анной Карениной» и что понимает под *внутренней связью*: «Я горжусь, напротив, архитектурой — своды сведены так, что нельзя и заметить, где замок. И об

пастернаковского стихотворения — Москва. Поэт с ней на «ты». С самого начала у лирического повествования свежескошен взгляд. Нет прямых перспектив, события перемешиваются, растекаются, пронизывают друг друга. И город, и нет. И земля, и море («от города, как от моря»)⁴. Город же, по словам Верхарна, сам всегда en voyage. И на встречном пути к нему соединяются — часть и целое; вода, и пламень; верх и низ; высокое и низкое; капиллярно-малое и боготворимо-большое; исповедально близкое и космически далекое; тело и душа; лирика и эпика; свое и чужое (русское и иностранное); технологическая новь и мифологическая архаика; смерть и жизнь.

Ближе означает выше, а выше — уже бог знает что. Мы подвешены в языке, не зная, где верх, где низ (пастернаковское небо всегда, как масло на хлеб, сытно намазано на землю, и если падает, то только по закону бутерброда), не зная — где передняя сторона, а где изнанка; все отношения и события мира выясняются и устанавливаются сызнова. Это и есть пафос и сила второго рождения. Путешествие на поезде — одна из самых острых бесед модернистского автора с ландшафтом. Дейкитическое «это» подносит даль к глазам. «Это» — не указание, а захват далекого предмета, как горшка из пылающей печи, хозяйской ухваткой курьерского поезда. Исчезает, как мы уже сказали, грань между жизнью и литературой (точнее — Пастернак мнет их в единый мякиш, чтобы заново и по иным критериям сепарировать эти начала). Пригород бьет-

этом я более всего старался. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» (62, 377). В этом тексте ссылки на Толстого даются, лишь с указанием тома и страницы, по изданию: *Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений*. М., 1933—1952. Т. 1—90. «Замок свода» — специальный термин. В архитектуре замком свода называют особую конструктивную деталь — остроугольный элемент, на который опираются полукружия арки. Обычно он бывает или декоративно выделен, или тщательно скрыт так, что высота и стройность свода остается загадкой для зрителя.

⁴ Живаго едет домой: «Кругом галдели, горланили песни, ругались и резались в карты. На остановках к содому, стоявшему внутри, присоединялся снаружи шум, осаждавшей поезд толпы. Гул голосов достигал оглушительности морской бури. И как на море, в середине стоянки наступала вдруг необъяснимая тишина» (III, 156).

ся в падучей, как персонаж Достоевского. Но это не смертельные конвульсии, а мгновения высшего озарения, подобные эпилептическим откровениям князя Мышкина. Достоевский входит названиями своих текстов — «Бесы», «Подросток» и «Бедные люди». Бытуют и иные романы: «Бовари! Без нее б бакалее / Не пылать за стеклом зеленой»; «Где стены — с тенью Мопассана...»; «Где за болтами жив Бальзак...» Романы Достоевского выпали из окончательной редакции, французы остались.

Мандельштам отмечал в статье «Письмо о русской поэзии» (1922), что свою острую и своеобразную поэтическую форму Анна Ахматова развивала с явной оглядкой на психологическую прозу: «Наконец, Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и психологическое богатство русского романа девятнадцатого века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с “Анной Карениной”...» (II, 239). Толстовский «роман из современной жизни», который Набоков называл одной из величайших книг о любви в мировой литературе, оказался современен и иным временам. Как и ахматовский, генезис Пастернака, с известными оговорками неклассического свойства, лежит в классической прозе XIX века.

Горизонт, взбиваемый мчащимся поездом, густ и солон. Мир не открывается готовым в перспективе, а рождается в движении и из движения. Из набоковского «Экспресса»:

Весь — порыв
сосредоточенный, весь напряженье
блаженное, весь — жадность, весь — движенье, —
дрожит живой, огромный паровоз,
и жарко пар в железных жилах бьется,
и в черноту по капле масло льется
с чудовищно лоснящихся колес⁵.

Если характер — это то, в чем проявляется направление воли, как учил Аристотель, поезд — существо в высшей степени характерное. Этот кусок железа, который хочет быть памятником вечности, не может существовать по частям, сороконожечным агрегатом, героем Эдгара По, сооруженным из протезов и чужеродных деталей, — только целиком (живой органической формой), только

⁵ Владимир Набоков. Стихотворения. СПб., 2002. С. 84.

весь — верный однопартийности движения и всепоглощающей тяге одного порыва — «Вперед!» Даже замерев на перроне, прекрасный зверь поезда дышит оргиастическим блаженством неимоверной мощи и ненасытной мечтой о предстоящем рывке (как великолепный форвард, на которого играет вся команда и который убегает от зазевавшейся защиты противника, чтобы забить решающий гол). Сосредоточенность — его второе имя. И в сердцевине этого имени — глаз бури, точка оглушительной тишины и тайны мысли. Это предельная собранность и готовность к работе — как у чумазого мускулистого кочегара, присевшего у жаркой печи, или силача-грузчика в огромном, накрытом шапкой зноя порту. Но у Набокова эта чернорабочая злость не искажает черт самой глубокой и прирожденной богоявленности проступающего лика машины: под пустые своды вокзала локомотив входит, как божество в собор. Но это странный храм, и странный Бог. Он врывается сюда с могучим гулом, чтобы врезаться в ночь стихом и уйти прочь.

И движение это — не из одной точки, а в паутине многоместного, разномотивного развития. Оно, как сказал бы Набоков, — многоколейно⁶. «Локомотив» происходит от латинского *locus* (место)⁷

⁶ «Романы можно разделить на “одноколейные” и “многоколейные” (...). “Госпожа Бовари”, например, — это одноколейный роман почти без стрелок. “Анна Каренина” — многоколейный с большими стрелками» (*Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 489.*)

⁷ Древнеиндийское *loka* означает «просвет в лесу, просеку». Пастернаковская мысль следует этой фундаментальной интуиции:

Здесь пресеклись рельсы городских трамваев.
Дальше служат сосны. Дальше им нельзя.
Дальше — воскресенье. Ветки отрывая,
Разбежится просек, по траве скользя. (I, 142)

Открывая даль, просек разбегается от этой точки — «Даль-ше». Эта глиссирующая, трижды повторенная точка опережает саму себя: фиксируется в «сейчас», но означает «потом», «в следующий момент». Даль, начинаясь после конца рельсового пути, на самом деле берет начало от него. Рельсы — основа и формообразующая ось простирающейся дали. Само слово «дальше» пространится. Им длится даль, раскраивается пространство, протягиваются нити фортуны. Как если бы не только утюгом, но и словом «утюг» можно было утюжить. В итоге, воскресенческим

размахом — скользят, как на коньках, «Лета и лица. Мысли. Каждый случай. / Который в прошлом может быть спасен / И в будущем из рук судьбы получен» (I, 243). Здесь пульс бессмертья, причисленность к святому лику природы, такая широта и открытость во взоре и покорность народившейся силе, что сквозь сосны видится море (II, 23). На просеке путь к свету и величию прочерчивают своей жертвой, как сапер в позднем стихотворении (II, 59). Сказочный чертог золотой осени, какая-то картинная галерея природы, животная всерасслышимость каждой подробности, древний уголок и антикварная лавка сокровищ (II, 91—92); и неувидительно, потому что «в лесу обитает Бог» (III, 462).

В «Записках Патрика»: «В этом месте с лесом делалось то же самое, что со мной и с лошадыю. Малоезжая дорога пролегала сечею. Она поросла травой. Казалось, ее проложил не человек, но сам лес, подавленный своей необъятностью, расступился здесь по своей воле, чтобы пораздумать на досуге. Просека казалась его душою» (IV, 247). Здесь три участника — Патрик, его лошадь и лес, но действующее лицо одно. Герой въезжает в лес, лес расступается, с лошадыю происходит и то, и другое. Патрик начинается с леса, который одновременно является и предметом, и источником пантеистического вдохновения. Первобытный лес же узнает себя в беспечном езде в состоянии естественном и, смеем думать, даже доисторическом. И в этом доисторическом досуге герой — лицо и совесть той редкой достопримечательности, которая зовется природой в минуты откровения. Патрик движется. И материя этого движения полностью ясна и открыта для смысла и обнаруживается в своей действительной сути. Лес расступается так, как едет герой, а герой едет так, как будто он верхом на тишине. Оставаясь материальной структурой, лес является содержанием того, что посредством этой структуры сообщается. Будучи частями и объектами внешнего описания, лес, лошадь, сеча становятся элементами переживания героя, которое в свою очередь есть небо всей сцены. Патрик будто путешествует по душе природы, впускающей его по своей воле и зрелому размышлению. И способ его передвижения — это свободная форма жизни самого леса. Перед нами как будто два героя: один Патрик физически конечен, сначала садится на лошадь, потом въезжает в чащу, потом видит и т. д. Другой Патрик метафизически бесконечен, но не во внешнем накоплении мест и впечатлений, а во внутреннем прорыве и самоуглублении. Все части картины, перестав быть человеком, животным и ландшафтом, складываются в единое живое целое, в одно прозрачное осмысленное тело, держащее своей артикуляцией выполняемое движение, причем — все целиком, без деления по временам и пространствам, единым жестом высшего совершенства.

и *mōtio* (движение), то есть двигающий (тянущий) по определенному месту (рельсам). Место движения, место-движение. Императив «Считайте места!», с одной стороны, означает множественность

Но просека в конце концов — это всякое высвободившееся пространство, путь домой, траектория высшей судьбы. Так в «Докторе Живаго»: «...Доктора обступила тьма. Направо легла Садовая-Триумфальная, налево Садовая-Каретная. В черной дали на черном снегу это уже были не улицы в обычном смысле слова, а как бы две лесные просеки в густой тайге тянувшихся каменных зданий, как в непроходимых дебрях Урала или Сибири. Дома были свет, тепло» (III, 204—205).

Просвет — это просека в небо, откровение раздвинувшегося занавеса, распахнувшееся окно: «Бревенчатые закоулки окраины, деревянные тротуары. Он идет к ней. Сейчас, в Новосвалочном, пустыри и деревянная часть города кончится, начнется каменная. Домишки пригорода мелькают, проносятся мимо, как страницы быстро перелистываемой книги, не так, как когда их переворачиваешь указательным пальцем, а как когда мякишем большого по их обрезу с треском прогоняешь их все. Дух захватывает! Вот там живет она, в том конце. *Под белым просветом к вечеру прояснившегося дождливого неба.* Как он любит эти знакомые домики по пути к ней! Так и подхватил бы их с земли на руки и расцеловал! Эти поперек крыш нахлобученные одноглазые мезонины! Ягодки отраженных в лужах огоньков и лампад! *Под той белой полосой дождливого уличного неба. Там он опять получит в дар из рук творца эту богом созданную белую прелесть*» (III, 302).

Железная дорога как просвет бытия обладает той же топологической структурой, что и лесная просека. Поезд раскраивает пространства так же, как лес открывает себя просекой, а небо — ясным просветом. В «Вокзале» мир не просто с очевидностью рельса делится пополам, но раздвигается, как занавес, по этой черте, давая поезду возможность нырнуть в небесный просвет:

Бывало, раздвинется запад
 В маневрах ненастий и шпал,
 И в пепле, как *mortuum caput*,
 Ширяет крылами вокзал.
 И трубы склоняют свой факел
 Пред тучами траурных месс.
 О, кто же тогда, как не ангел,
 Покинувший землю экспресс? (I, 433)

мест и их счет от номера к номеру, а с другой — прочитываемость, считываемость размещения.

Пейзаж как бы наматывается на колеса, а окрестности берутся на буфера. Поезд собирает дань с многочисленных видов, наполняя и опустошая окрестности. Но это не буйный набег варвара на чужую сторону, скорее — господский кураж. Он расхищает добро, которое сам создал (но собирает мед даже с нарисованных цветов). Поезд — вина ландшафта⁸. Он разряжается им, а ландшафт отвечает ему взаимностью и осязаемой вестью. Картина сочиняется в головокружительном беге, перебирающем мир заново, как типографский шрифт. Паровоз превращен в нечто, одаренное жизнью и сознанием. «Сознание — это зажженные фары впереди идущего паровоза» (III, 69).

⁸ Пусть в детских руках лишь игрушечная модель поезда, как в автобиографической прозе Набокова «Другие берега», даже не поезда, а малой части ее — одного вагона, вагон все равно сохраняет креативную силу всего универсума и обладает удивительнейшим свойством — творить мир своего движения, со всеми его героями и атрибутами: «В железнодорожном агентстве на Невском была выставлена двухаршинная модель коричневого спального вагона: международные составы того времени красились под дубовую обшивку, и эта дивная, тяжелая с виду вещь с медной надписью над окнами далеко превосходила в подробном правдоподобии все мои, хорошие, но явно жестяные и обобщенные, заводные поезда. Мать пробовала ее купить; увы, бельгиец-служащий был неумолим. Во время утренней прогулки с гувернанткой или воспитателем я всегда останавливался и молился на нее. Иметь в таком портативном виде, держать в руках так запросто вагон, который почти каждую осень нас уносил за границу, почти равнялось тому, чтобы быть и машинистом, и пассажиром, и цветными огнями, и пролетающей станцией с неподвижными фигурами, и отшлифованными до шелковистости рельсами, и туннелем в горах» (5, 234). Культовый вагон является не вещью и дорогой недоступной игрушкой, а трамплином, стартовой площадкой воображения, ключом ко всему невидимому целому и зерном, из которого рождается и расцветает огромный мир путешествия. В игрушечном вагоне есть все, даже... настоящий горный туннель (пусть наше сравнение простирается непростительно далеко, но это как если бы театральные подмости выросли из ног актеров). Это та обетованная земля воображения, которая, по Чехову, так хороша, что, посади даже оглоблю, через год вырастет тарантас. Не говоря уже о вагоне!

Беспорочное описание этого неопишуемого события в «Детстве Люверс» (1918): «То, что она увидела, не поддается описанию. Шумный орешник, в который вливался, змеясь, их поезд, стал морем, миром, чем угодно, всем. Он сбегал, яркий и ропщущий, вниз широко и отлого и, измельчав, сгустившись и замглясь, круто обрывался, совсем уже черный. А то, что высилось там, по ту сторону срыва, походило на громадную какую-то, всю в кудрях и в колечках, зелено-палевую грозовую тучу, задумавшуюся и остолбеневшую. Женя затаила дыхание, и сразу же ощутила быстроту этого безбрежного, забывшегося воздуха, и сразу же поняла, что та грозовая туча — какой-то край, какая-то местность, что у ней есть громкое, горное имя, раскатившееся кругом, с камнями и с песком сброшенное вниз, в долину; что орешник только и знает, что шепчет и шепчет его; тут и там и та-а-ам вон; только его.

— Это — Урал? — спросила она у всего купе, перевесясь.

Весь остаток пути она не отрываясь провела у коридорного окна. Она приросла к нему и поминутно высовывалась. Она жадничала. Она открыла, что назад глядеть приятней, чем вперед. Величественные знакомцы туманятся и отходят вдаль. После краткой разлуки с ними, в течение которой с отвесным грохотом, на гремящих цепях, обдавая затылок холодом, подают перед самым носом новое диво, опять их разыскиваешь. Горная панорама раздалась и все растет и ширится. Одни стали черны, другие освежены, те помрачены, эти помрачают. Они сходятся и расходятся, спускаются и совершают восхожденья. Все это производится по какому-то медлительному кругу, как вращенье звезд, с бережной сдержанностью гигантов, на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли. Этими сложными передвижениями управляет ровный, великий гул, недоступный человеческому уху и всевидящий. Он окидывает их орлиным оком, немой и темный, он делает им смотр. Так строится, строится и перестраивается Урал» (IV, 46—47).

Это не просто взгляд, а само рождение взгляда (Пастернак называет это «Урал впервые»)⁹. Девочка смотрит так, как будто никто

⁹ Из другой редакции «Детства Люверс»: «С девочкой снова и снова, в который уже во вселенной раз, сызнава, по старому плану, творился старый мир. (...) Воображение девочки было космогонично фатально. Оно было крепостной, подневольной частью ее духа, потому что когда

никогда Урала еще не видел, она, как бы сказала Марина Цветаева, обозревает даль лбом — сшибаясь с ней крутолобой мыслью, знающей о глубинном родстве черепа и горы. Ландшафт — открытие Люверс. Лишняя пара глаз этому ландшафту не нужна, он сам — всевидящ и, как говорит автор, — *делает смотр*. И в этом смотре тот, кто видит, и то, что видят, — уже не различимы (подобно тому как в пастернаковской наррации одному и тому же пространству принадлежат и говорящий, и объект говорения). Если по метрике реального мира я покупаю билет, сажусь в подходящий поезд, размещаю багаж и проч., то по закону и размерности второго рождения я... никуда не сажусь. Я не влезаю, а вылезая из поезда, вылупляюсь из него, как из яйца, подминаю его под собой, как гнездо. И тут действительно *принцип яйца*: ведь в яйцо нельзя войти — только выйти. И тот поезд, в котором едет Люверс, знает только о ее выходе.

Поезд, кружащий стариком упорным по рубежам родной земли, — не часть ландшафта, не точка зрения, а само условие видения. Люверс не вне, а в самой гуще событий неба и земли, на орбите всевидения, на мировой траектории, в круговом бытии трансцендирующего усилия. Не сторонним обозрением, а обретением себя из открывающегося, распахнувшегося пейзажа идет ее путь самопознания. Орган ее зрения выполнен в чувственной ткани, простирающейся туда, в мир. Здесь вообще нет противопоставления тела и души, вещи и идеи, мира и человека. А когда нет границы между субъектом и объектом, состояние привязано к героине без какого-либо классического «кто», «где», «когда», потому что оно само есть и «где», и «когда», и само себя понимает. И то, что она видит силой сосредоточенного внимания, разворачивается во времени смысла и понимания, а не настоящего момента восприятия — в поле видения, в его состояниях, в конечных пространственно-временных областях, где время — мера возможного пространства, связанного пространства состояний и путей.

с человеком вместе вновь собирается мир из своих частей и составов, то, как и в тот немислимый, мифически — **первый** раз, так и в этот, у строящегося мира, а с тем вместе и у человека опять **никакой своей воли нет**. Он весь опять — в свежей, как бы дебютирующей вновь среди хаоса, увлеченно-упорной и вдохновенно-уверенной воле Божьей» (IV, 781).

Поезд, как змея, вползает в чащу. Вливается в орешник, как река в море. Сливаются с ним. Орешник шумит, потому что он — ор, крик, зеленый ропот, загустевающий до первородной черноты. Он не растение, а рост и сама субстанция мира, могущая отлиться в любую форму и стать чем угодно. И из этой первоматерии вырывается грозовая туча. У нее громкое имя «Урал», гулким эхом раскатывающееся от края до края и волной накрывающее героиню. Как и небеса, девочка — в сосредоточенном порыве — затаивает дыхание, жадно прирастает к местности. Она слезает с полки, сменяя горизонтальное положение на вертикальное, теперь она стоит по вертикали горы. Люверс и есть зелено-палевая грозовая туча. И героиня по-детски и безошибочно впору древнему Уралу. Она — гений этого места. Это Пастернак и называет *чувством земной уместности*.

Женя — в самососредоточенной тишине и силе, которая предшествует любому масштабу и его зарождает и дыханием творит, затопляя своей умной нежностью бесконечную вселенную — раскинутую и поддерживаемую ее теплом. Пространство растет и убегает, как предпраздничное тесто, то вдруг падает, будто камешек, брошенный в гулкий колодец. Все в величественной горной панораме — в движении: части сходятся, расходятся, поднимаются, спускаются вниз (перестраиваются!). Девочка в этом дивном зрелище движется по кругу, по орбите. Если сначала старое диво сменяется новым в ритме вечного пастернаковского «опять», то потом различие старого и нового впечатлений, вперед и назад, «от» и «к» теряет всякий смысл, а панорама растет и закругляется, как рождественский вальс.

И всей этой круговертью правит имя — Урал. В соответствие с этим именем приведен весь мировой порядок: «орешник» знает «громкое, горное имя», «горная панорама» охвачена им, «великий гул» «окидывает (...) орлиным оком», «делает им *смотреть*»; «так строится, строится и перестраивается Урал». Вся картина больше напоминает кройку и шитье какого-то бесконечного платья или перекапывание огорода, чем отлежавшуюся горную гряду. Великий гул первородного имени Урал доступен только нечеловеческому слуху (а сам он — нем: «Как звук, что в слух идет, но сам себя не слышит...», — по словам Бальмонта), а сам гул в свою очередь таков, что видит того, кто его слышит. В нем все не по-людски! Урал —

как орел. И Пастернак не образы складывает, а осваивает звуковую географию, случая и разлучая слова: Урал ↔ орел (ср.: «Урала / Твердыня орала» (I, 78)). Форма имени связывает гудок мчащегося поезда и лад вселенской гармонии, музыку сфер. «Урал» — вертикаль души в плоти ландшафта, чревовещание недр¹⁰.

Как показал в своем основополагающем исследовании Вольфганг Шивельбуш, железная дорога была гениальным изобретением человеческой мысли и мощнейшим рычагом современной культуры. Но переход от гужевого транспорта к машинному был для первого поколения пассажиров настоящим шоком¹¹. Ими владело чувство небывалости путешествия такого рода, часто окрашенное в ощутимо зловещие, чтобы не сказать апокалиптические, тона. (В пределе перед нами — апокалиптическая звезда Полярная, как это заявлено в «Идиоте» Достоевского, железной паутиной дорог распространившаяся по Европе; ж/д — проклятие, гибель и язва, упавшая с небес с одной очевидной и злостной целью — замутить источники жизни.) Казалось, что времени и пространству пришел конец. На смену времени путешествия в экипаже — времени медленному, насыщенному спокойным созерцанием непрерывно меняющихся пейзажей, ритмически зависящему от усилий живой лошади и наезднической ловкости кучера, — пришло время невероятных скоростей.

Поэтому поезд всегда сокрушитель, катастрофичен, даже тогда, когда ничто, казалось бы, не угрожает. Катастрофа — его постоянная фигура умолчания.

Нам только кажется (как в шутке: солдат спит — служба идет), что пока поезд развивает скорость в бешеном темпе и покрывает огромные расстояния, мы остаемся в покое. Вид из окна, по выражению Вл. Соловьева, — «добыт с боя». Я распластан между полным покоем и скоростью поезда, с которой движется и мое тело.

¹⁰ Дух и буква закона в этом гуле Урала — «у»: «В “u” отчетлив глубокий колодезь гортани (...); “u” есть звук первородный» (Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. М., ММП. С. 65). Пастернаку также близка эта идея первородства, неспроста Лара в «Докторе Живаго» названа «уроженкой Урала» (III, 131). Само имя Лары есть нестирающаяся анаграмма Урала.

¹¹ W. Schivelbusch. Geschichte der Eisenbahnreise. München, 1977.

Так ли уж неправ герой «Нашего сердца» Мопассана, который, купив все билеты на места в своем купе и оставшись в страстном мечтательном одиночестве, упирается в стенку вагона и изнутри старается подтолкнуть поезд, обидно медлящий навстречу его долгожданному свиданию с возлюбленной? Мерой пространства служит работа, затрачиваемая на преодоление расстояния. Такая работа нужна, иначе не возникла бы и мысль о расстоянии, и мы сознавали бы отдельные образы действительности слитными, а движение из одного места в другое — мгновенным. А мы всегда тратим себя на преодоление пространства, даже покойно располагаясь у вагонного окна. Мы делаем усилие, концентрируем внимание, связываем разные пейзажи, скачем поверх барьеров и т. д. Само чувство опасности на железной дороге заставляет меня собираться с силами, держать ухо востро. Но такие траты — необходимое условие того, что пространство оказывается побежденным, а время осмысленным¹². И тут закономерно, что, с одной

¹² Удивительную картину полной неподвижности в пути (нулевую точку) демонстрирует Теофиль Готье. Посетив Россию зимой 1858—1859 годов, он, окончательно разуверившись в том, что картина за замерзшим, непроницаемым окном в принципе способна меняться от одной столицы к другой, так рассказывал о своем железнодорожном путешествии из Петербурга в Москву, когда он решился выйти на открытую площадку летящего вагона: «Когда я проснулся, был час ночи, и мне пришла в голову фантазия пойти немного полюбоваться на ночной вид северной природы. Под этими широтами зимняя ночь долгая и темная, но никакой мрак не может погасить белесое свечение снега. В самое темное время суток вы различаете его мертвенную бледность, раскинувшуюся перед вами, словно гробовой покров под сводами склепа. Он светится фосфоресцирующей голубизной. Исчезнувшие под снегом предметы обрисовываются по рельефу, словно белым карандашом по черному листу темноты. Этот белесый пейзаж, линии которого меняли свое направление и быстро исчезали за поездом, имел самый странный вид. На одно мгновение луна, проникнув сквозь густой слой облаков, протянула свой холодный луч на замерзшую равнину и местами высветила ее серебром, в то время как остальное пространство покрылось сине-лазурными тенями. Так подтвердилась правдивость замечания Гете по поводу теней на снегу в его теории цветов. Невозможно представить себе всю меланхоличность этого огромного бледного горизонта, который словно отражал лунный свет и

стороны, поезд — инженерное чудо преодоления пространства, с другой — машина времени. Ярчайший пример — «Аррия Марцелла» Теофиля Готье, где путь из современности в живые исторические Помпеи лежит по железной дороге (Готье прибегает к англицизму — railway). Романтическое путешествие, будь то Готье, Ламартин, Нерваль или Флобер, всегда насквозь литературно. В его основе лежат книги — читанные или замысленные. И Пастернак как несомненный романтик тоже путешествует, чтобы писать. Скажем сильнее: само путешествие означает письмо.

Мир — не вид из окна и не движущаяся картинка; а мелькающий поезд — не механическая промотка этой картинки из пункта *A* в пункт *B*. Самим путешествием я разрешаю вопросы: откуда еду и куда? На стыке этих вопросов замирает третий и самый главный: кто я? Ответ на него — в переживании, во всей полноте, различия между отправлением и прибытием.

Если бы спросили инженера, он дал бы простое определение: железной дорогой называется такая колейная дорога, на которой пар и сила тяги приводят в движение подвижной состав, предназначенный для перевозки грузов и людей. Но не то для литературы. Поезд здесь может сравниваться с чем угодно. Все многообразие его уподоблений располагается в диапазоне между крайними точками: поезд — фантастический змей и поезд — самовар. С первым понятно. Что касается второго, из детских воспоминаний художника Ильи Репина, впервые попавшего в Москву: «Но вот и вокзал. Ах, вот как: далеко тянется широкий, высочайший коридор, покрытый стеклами; в середине огромное немощеное место, там лежат ребрами железные полосы, а вдали свистит и стреляет гу-

как бы возвращал его луне обратно. Он тянулся вокруг вагона все тот же, как море, а тем временем поезд несся на всей скорости, выбрасывая из трубы снопы потрескивающих красных искр. Обескураженному наблюдателю кажется, что он никогда не выйдет из этого круга. Усиленным движением воздуха, мороз крепчал и пробирал меня до костей, несмотря на толстый и мягкий мех моей шубы. От дыхания кристаллики льда покрыли мои усы и образовали как бы кляп. Ресницы слипались, и я почувствовал, что, даже стоя, не могу победить охватывающего меня сна. Наступило время возвратиться в вагон» (*Теофиль Готье. Путешествие в Россию. М., 1988. С. 218*).

стым белым паром вверх какой-то черный самовар и быстро приближается прямо на меня; раздался его оглушительный свист. Я испугался, но это захватило меня таким восторгом, что я сейчас же стал расспрашивать сторожей: когда пойдет в Питер поезд? ⟨...⟩ “Вот как здесь”, — думаю, и мне страшно захотелось ехать в Питер сейчас же»¹³.

Поезд — не пустой ящик, куда задушевно складывается безликая людская масса¹⁴. Поезд — умный артефакт, «железное тело» (Асеев), экспериментальный синтетический агрегат, трансплантированный в меня чуть ли не Господом Богом, какая-то телоформа, «орудие» (в мандельштамовском смысле), насадка на мое зрение и все мое существование, индуцирующее во мне состояния, невозможные на иных основаниях¹⁵. (Это какой-то железный Санчо-Пансо, переплюнувший своего хозяина, человека, и победивший мировые мельницы.) С одной стороны, такое орудие — искусственно выделенная и оформленная часть мира, с другой — утысяче-

¹³ *Илья Ретин*. Далекое близкое. М., 1953. С. 122—113.

¹⁴ Поезд — транспортное средство, граничащее с местом жительства. И пассажир требует своего угла, пусть и на время. Поэтому путешествие — это одиночество, и вагон — родная раковина такой орбитальной уединенности души. Из эссе «Поезд идет к границе» Николая Асеева (1927): «Начинаешь ощущать каким-то шестым чувством, чувством путешествия, проносящиеся мимо, отлетающие назад куски пространства, роднишься со всем длинным составом грохочущих вагонов, вживаешься в их ритм и, в конце концов, становишься мельчайшей частицей огромного двигающегося железного тела, бунтующего на тихих сонных полях. Это особенно ярко чувствуется, когда остаешься **наедине с поездом**, на верхней полке под притушенным фонарем» (V, 206). Этот бунт в сонных полях означает, что едущий в ансамбле движений поезда с его успокоительной быстротой. Он и в шумном обществе, и совершенно один; и в покое, и в стремительном перемещении, как спящая рыба, уносимая течением, или распластавшаяся в небе птица, которую сама буря держит в воздухе.

¹⁵ Дзига Вертов, из манифеста «Мы» (1922): «МЫ приветствуем закономерную фантастику движений. ⟨...⟩ Да здравствует ⟨...⟩ поэзия двигающей и двигающейся машины, поэзия рычагов, колес и стальных крыльев, железный крик движений, ослепительные гримасы раскаленных струй» (*Дзига Вертов*. Из наследия. Том второй. Статьи и выступления. М., 2008. С. 17—18).

ренное расширение наших чувств и мыслительных способностей, продолжение нашего тела, вооружение естества¹⁶. По Пастернаку: поезд едущему «прирожден»¹⁷. Белый так выражал оргиастическую органику металла: «машина — начало восстанья растения в камне»¹⁸. Каждый пассажир — немножечко машинист, но поэт, садящийся в поезд своей мечты, четко понимает, что его везет то, что он сам создал, но созданное по его образу и подобию его же и превосходит. Я вижу не из поезда, *я вижу поездом*. Он — орган понимания и действия, находящийся в среде свободного волеизъявления. И так колеся и колесуя мир, я вырастаю в него, вхожу именно в то самое, о чем речь, или, как сказал бы Пастернак, — *впервые впускаю в жизнь слово, ей равновеликое*. То, о чем идет речь, речи равновелико!

В «Городе» картина, конечно, иная, чем в «Детстве Люверс». Состав вписан в окружающий мир огнедышащей горой. Локомотив — Везувий, ландшафт — Геркуланум. Но вулкан не убийца, а спаситель. Поезд — не просто топологический движок и универсальный модуль, он — живое существо, звероподобная машина, лирический сверхгерой. Пространство может сжаться до точки, до горсти, а может сквозной округой раздвинуться во все концы света, как в гоголевской «Страшной мести». Время может унести с бешеной скоростью, а может застыть внутри самого этого страстного ритма, потому что с неподвижностью граничит не медлительность, а большая скорость. Природа не оседла, она всем своим существом жаждет перемен и зрелищ, и поезд — переменщик и режиссер их.

¹⁶ «Расширение чувств» (Erweiterung der Sinne) — понятие, введенное изобретателем цветной фотографии Отто Винером в одноименной лекции, неоднократно переводившейся и публиковавшейся в России: *Отто Винер. Расширение наших чувств. // Успехи физики. Сборник статей о важнейших открытиях последних лет. Одесса, 1907. Железная дорога — экспериментальное поле для такого «расширения чувств», эффект от него — как свет от Креста, который в семь раз ярче, чем сияние светил.*

¹⁷ Пастернак — Цветаевой от 16 октября 1927 года: «Летала ли ты когда-нибудь? Представь, это знакомее и природеннее поезда и больше похоже на музыку и влечение, чем верховая езда» (*Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов. М., 2004. С. 407*).

¹⁸ *Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. М., ММII. С. 100.*

Однажды у Пастернака в «Спекторском» даже появляется образ железной дороги как леса, беременного рельсами¹⁹. Здесь господствует формула: «Я объят открывшимся» (I, 385). Я открываю то, что делает возможным само мое существование в мире. Курьер-

¹⁹ Поначалу этот образ кажется туго накрахмаленной катахрезой:

Все это постигаешь у застав,
Где с фонарями в выкаченном чреве
За зданья задевают поезда
И рельсами беременны деревья... (I, 352)

Однако Пастернак, как поэт и философ сам не чуждый повивальному искусству, очень верно определяет в данном случае соотношение техники и природы: железнодорожное полотно гармонически рождается из ландшафта, соткано из его ткани, его нитей, узлов и хитросплетений. Так называемые изыскания, предшествующие постройке всякой железной дороги и имеющие целью выяснить условия на местности и наиболее целесообразный способ осуществления плана, приводят к тому, что дорога в порядке преодоления апории позволяет открыться пейзажу как таковому, не с какой-то одной, весьма ограниченной точки зрения, а выйти ему из двустворчатой раковины колеи и движения на свет божий в своем жемчужном блеске и сущностном единстве, в пределе — с высоты божественного всезрения. Железка, как ее называли, при самом строительстве вписывается в ландшафт, мыслится органически и ландшафтно, с чувством земной уместности. Она плодится, а не подбрасывается. Инженер путей сообщения Г. Ф. Краевский в 1902 году так писал о изыскателях — людях, прокладывающих путь, по которому пройдет строящаяся железная дорога: «Изыскания, как астрономию в Древней Греции, часто причисляли к искусству. Считалось, что изыскатели должны были обладать особыми дарованиями или, как тогда называли “специальным артистизмом”, т. е. умеющими “читать” местность, чтобы правильно выбрать направление проектируемой железной дороги» (цит. по: *Алексей Вульффов. Повседневная жизнь российских железных дорог. М., 2007. С. 56*). Ничего странного, что герой-изыскатель, как в романе Гарина-Михайловского «Инженеры» (1907), исполнен подлинного натурфилософского обаяния и экзегетического темперамента: «Вы знаете, на изысканиях, — говорил Карташев, — я научился любить природу. Природа — это самая лучшая из книг, написанная на особом языке. Этот язык надо изучать. Я его изучил, и теперь чтение этой книги доставляет мне такое непередаваемое наслаждение» (*Н. Г. Гарин-Михайловский. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1957. Т. II. С. 361*).

ский рисует пейзаж, в который он сам закутан, завернут на манер начинки голубца, окунувшейся в прозрачный капустный лист. Поезд открывает то, что открывает ему свои любвеобильные объятия. Железная дорога, ползущая вокруг себя простором стальных корней, — не данность, не проложенный путь, а загадка, гороскоп, какой-то таинственный обряд и шифр без ключа — «тайна путей сообщения» (IV, 355).

Вопреки всей очевидности — поезд не попадает в искусство из реальности, и техническое изобретение не отражается в литературе, обрастая ассоциативным мясом, цитатными платежками и прочим. Железная дорога в жизни — не причина появления ее в литературном тексте, и сравнивать образ поезда в уме и поезд в мире (кто спорит — безусловно существующий), приводя их в соответствие, — *просто некому*. Искусство живет по своим собственным законам, и поезд в литературе возникает в порядке реализации ею какой-то своей, собственной возможности, а не контрабандного мимесиса. Идя вразрез с нашей привычкой любой образ сажать на цепь и загонять в конуру действительности, Витгенштейн утверждал в своем Трактате (2. 12): *Den Gegenständen entsprechen im Bilde die Elemente des Bildes*, предметам соответствуют в изображении элементы изображения²⁰. Нет и не может быть удвоения предмета в изображении.

В «Городе» не просто нет начала и конца движения, но их и не может быть²¹. Сама стихия движения как таковая, *semper in mo-*

²⁰ Людвиг Витгенштейн. Философские работы. М., 1994. Ч. I. С. 8.

²¹ Призвание железной дороги — *быть в действии*. В «Докторе Живаго» чувства главного героя к Ларе движутся в его душе по железнодорожным путям — от рыдания паровозов до их торжества и ликующего смеха: «Слишком разительно было главное, всегда оглушавшее сознание и не оставляющее места ничему несущественному, то превращение, которое производили встречи с ней во всем его существе и во всем вокруг него, во всем составе существования. Например (это было еще в Мелюзее и еще усилилось в первую побывку в Юрятине, пока были в действии железные дороги). Например, слышимые из центра рыдания паровозов на путях за городской окраиной разрывали сердце Юрия Андреевича почти до слез тоской за себя и за все юрятинское население, как бы обменивавшееся в этих свистках жалобами и заплачками о людском злополучии. Но стоило ему столкнуться с Ларисой Федоровной на улице, повидать ее или

tu²². «...Поэзия есть мысль, а мысль — прежде всего движение»²³. Каждая точка этого движения включает начало и конец в качестве подвижного дифференциала. Поезд, как песочные часы, пересыпает время из бывшего в будущее и из будущего в бывшее. Он движется не по прямой, а оборачивается, захлестывается по кругу, в вихрях какой-то немислимой карусели. Это клубящееся русло, окольный путь, дуга, извив, сгибающаяся под собственной тяжестью ветка. Дорога идет в виде змеевика, зигзагами, петляет и срывается с петель. Пастернак: «Лента полотна вилась разобщенными панорамами, точно дорогу все время совали за угол, как краденое» (IV, 198). Поэтому прустовский герой Сен-Лу называет поезд *tortillard* — «кривляка, кривуля» (этим словом во французском языке обозначается и «искривленное узловатое дерево», и «извилистая дорога»). Это то, что сверчено, свито и узлами скручивается в своем движении. Путь поезда, как людская речь, изворачивается, прибегает к уверткам и непрямым ходам.

Движение многосоставно. Здесь вообще нет связности однородного и непрерывного опыта, и мир нельзя охватить из одной точки одним-единственным созерцанием, и возникает то, что На-

побывать у ней, как те же самые звуки становились выражениями торжества, точно паровозы перехохатывались друг с другом и в их смехе вырывалось наружу ликование счастливого города и счастливого дня» (III, 628—629). Чувства говорят на языке паровозной фонетики, способной выразить все — от смертной тоски до полного счастья. Звуки эти — нервные окончания, голосовые партитуры событий встреч и разлук Живаго с Ларисой Федоровной. Любовь — это железная дорога души, а гудок — не зеркало этой великой любви и даже не ее инструмент, а символическое тело чувства, звуковой лик и физиогномический рисунок страсти.

²² На железной дороге все ходит ходуном. На косноязычно точном языке одного из героев «Доктора Живаго», рифмующем «говорить» и «ходить»: «Постовой спрашивал, околодочный спрашивал, кто, говорит, ходит. Я говорю, никто не ходит. Помощник, говорю, ходит, паровозная бригада ходит, железная дорога ходит. А чтобы кто-нибудь чужой, ни-ни!» (III, 35). Под перекрестным допросом блюстителей порядка железная дорога уже ходит вместе со всей бригадой. Тягло человека и машины приводит к взаимообмену свойствами: человек — машинерен, машина — человекоподобна. Но в целом картина совершенно неантропоморфна.

²³ Николай Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 110.

боков называет «переслойкой зрительных впечатлений»²⁴. В бес-

²⁴ Набоков в «Других берегах» вспоминал о международных маршрутах волшебного Норд-Экспресса, когда он оказывается и внутри поезда, и — восторженно-наблюдательно — вне его, при этом игрушечный город, как бы карусельно обозреваемый весь, проникает во все закоулки и углы бегущего вагона: «Когда, на таких поездках, Норд-Экспрессу случалось замедлить ход, чтобы величаво влачиться через большой немецкий город, где он чуть не задевал фронтонов домов, я испытывал двойное наслаждение, которое тупик конечного вокзала мне доставить не мог. Я видел, как целый город, со своими игрушечными трамваями, зелеными липами на круглых земляных подставках и кирпичными стенами с лупящимися старыми рекламами мебельщиков и перевозчиков, wpłyвает к нам в купе, поднимается в простеночных зеркалах и до краев наполняет коридорные окна. Это соприкосновение между экспрессом и городом еще давало мне повод вообразить себя вон тем пешеходом и за него пьянеть от вида длинных карих романтических вагонов, с черными промежуточными гармониками и огненными на низком солнце металлическими буквами “Compagnie Internationale...” [Международное общество (*франц.*)], неторопливо переходящих через будничную улицу и постепенно завораживающих, со вспышкой всех окон, за последний ряд домов.

Иногда эта переслойка зрительных впечатлений мстила мне. За длинной чередой качких, узких голубых коридоров, уклоняющихся от ног, нарядные столбики в широкооконном вагоне-ресторане, с белыми конусами сложенных салфеток и аквамаринowymi бутылками минеральной воды, сначала представлялись прохладным и стойким убежищем, где все прельщало — и пропеллер вентилятора на потолке, и деревянные болванки швейцарского шоколада в лиловых обертках у приборов, и даже запах и зыбь глазчатого бульона в толстогубых чашках; но по мере того как дело подходило к роковому последнему блюду, все назойливее становилось ощущение, что прозрачный вагон со всем содержимым, включая потных, кренящихся эквилибристов-лакеев (как ужасно напирал один на стол, пропуская сзади другого!), неряшливо и неосторожно вправлен в ландшафт, причем этот ландшафт находится сам в сложном многообразном движении, — дневная луна бойко едет рядом, вровень с тарелкой, плавным веером раскрываются луга вдаль, ближние же деревья несутся навстречу на невидимых качелях и вдруг совершенно другим аллюром ускакивают, превращаясь в зеленых кенгуру, между тем как параллельная колея сливается с другой, а затем с нашей, и за ней насыпь с мигающей травой томительно поднимается, поднимается, — пока вся эта мешанина скоростей не заставляла молодого наблюдателя вернуть только что погло-

конечных сумках и подсумках этого мчащегося гиганта — галки, каркающие крыши, кресты, сучья. Все это бушует, ропщет, чертыхается и божится. Как выражается сам Пастернак: «на волосок от катастрофы, с заботой о целостности земли». Здесь царит агония. Агония с греческого — «борьба». И у Пастернака (как и у Анненского) это не последний час и издыхание, внешне оканчивающееся последним вздохом, а внутренне — последним сокращением сердца, а борец жизни со смертью, обратимый процесс, победа над небытием. И все это на границе, за границей — демаршем через какой-то Рубикон. Децентрируя события, Пастернак беспрестанно варьирует предметы, части, точки зрения, размеры и расстояния, позиции тел и наборы элементов своего универсума. Но в каждом осколке — живая и осмысленная верность какому-то головокружительному прообразу, иероглифу незыблемой мечты, остающемуся в любом отпечатке и в дроблении на любые части. И вокруг разносится даль — сумасбродная, шалая, непредвосхитимая. Гибельно-гордая и величественная. И поезд видит просторы так хрустально ясно, как будто сам их выдул, но по неосторожности разбил.

Это не взгляд из вагона в проем окна... Невозможно ответить: откуда смотрит лирический герой «Города»? Точка зрения не локализуема, она все время уходит, как пуля в молоко. Теснота, учащенность и предельная вещность такого взгляда на мир, в свою очередь оборима неопределенностью пространства — автор восемь раз кряду повторяет это «где-то...»: «Где-то с шумом падает вода... Где-то реют молний повода... Где-то с ливнем борется трамвай...» И нам остается лишь гадать: так где же? В каких мирах? Вещи имеют непреодолимую тягу к тому, чтобы выстраиваться в символические ряды, где путем постоянного обмена признаками

щенный им омлет с горячим вареньем» (5, 236—237). Как сказочный герой, который беспрепятственно может проходить сквозь предметы, вагон проносится сквозь законные виды и их зеркальные отражения в своем интерьере. Но и сам прозрачный вагон вправлен, втиснут в находящийся во многообразном движении ландшафт, который парирует удары достойного противника и наполняет его железнодорожную утробу луной, лесом, лугами, мешаниной их разнонаправленных скоростей и заново определившихся величин растущего мира. Мир перебирается заново, как роскошный типографский шрифт, для рождения новой невиданной книги.

рождаются все новые и новые сходства. Каждый предмет является и символизирующим и символизируемым, причиной и следствием, движущим и движимым. А сами предметы постоянно выходят за собственные границы, и конец одного означает начало другого, в свою очередь передающего формообразующую силу и энергию по бесконечной эстафете другим вещам²⁵.

²⁵ Пруст описывает движение автомобиля, а не поезда, но его результаты как раз близки к тому, что происходит с пастернаковской железной дорогой: «Пруст понимал нашу психическую, сознательную жизнь топологически, но само это понимание может быть выражено особым примером, который является метафорой его понимания. Таково описание им знакомого пейзажа Бальбека, который Марсель видел в зависимости или от медленного движения в экипаже, или от столь же медленного движения поезда по бесконечному серпантину вдоль побережья. Движение, соединяющее точки. На фоне нашего сознания то, что мы назвали движением, есть уничтожение расстояния, вмещение разных точек. Как располагаются эти точки? Есть такое местечко Бомон, мимо которого Марсель обычно проезжал или на поезде, или дискретным образом — в коляске с мадам де Вальпаризи, отправляясь от одной точки к другой. Почему я говорю “дискретным образом”? Потому что, когда движешься в коляске, ты приезжаешь в пункт назначения, не заезжая в другие пункты, и возвращаешься обратно по дороге, которая является в каком-то смысле прямой. То есть она соединяет отправной пункт с местом назначения. В отличие от поезда, на котором, скажем, прежде чем попасть в Бомон, ты приезжаешь в место X, место Y, а после Бомона еще в место Z. Точка Бомон не одна. И вот, Марсель отправляется туда на автомобиле. На автомобиле сначала тоже заезжаешь в одно место, потом едешь к следующему, но при этом можно повернуть направо и налево. Чтобы поехать направо, можно, например, спросить у прохожего: в какой стороне Бомон? Сторона Бомон уже будет отличена от той, в которую ты не поехал. Потом подъезжаешь к Бомон, он уже виден. Но у автомобильной дороги свой путь, ты не можешь сразу из точек, из которых виден Бомон, прямо перескочить в Бомон. Дорога свернула вправо, Бомон исчез, появилось что-то другое, мы проехали мимо, и тут снова появился Бомон, внизу, видимый с какой-то другой точки. Это *chassés-croisés* — движение вдоль и поперек, не прямое и не по какой-то одной кривой, а назад, вперед, вбок, влево — и точка постепенно определяется. В одной деревеньке мы спрашиваем: как въехать в Бомон? Въезжаем в Бомон, он для нас уже не просто вывеска железнодорожной станции, которую мы мельком видели, проезжая поездом, а

Движение поезда, грамотея и говоруна, — это движение самого стиха, пронизанного трепетом тяги и пульсирующим отсчетом новых впечатлений, подчиненного *chassés-croisés* с его пучком разнонаправленных перемещений, реальной географией, весомо и выпукло определившимися точками и теломерными единицами пространства. Поэт — путеец языка. «Заменяв, — пишет Хлебников, — в старом слове один звук другим, мы сразу создаем путь из одной долины языка в другую и как путейцы пролагаем пути сообщения в стране слов через хребты языкового молчания» (V, 229). Паровоз всегда в свите неравновеликих голосов — свиста, гудков, вздохов пара, дыма, который Хлебников называл «черной черемухой», и тому подобного. Вяземский в замечательном стихотворении «Ночью на железной дороге между Прагою и Веною» (1853):

Бьют железные копыта
По чугунной мостовой.

реальное пространство, в которое мы вошли, спросив, как проехать. Я на машине и могу в любой момент остановиться. *Chassés-croisés* перспектив, как выражается Пруст, определило точку.

Значит, что-то определяется в результате того, проделано или не проделано *chassés-croisés*. (...) Пруст пишет: "...Таким образом, это расположение — уникальная точка [Бомон], которую, казалось бы, автомобиль лишал той таинственности, которую придавал ей скорый поезд [проскакивающий мимо вывески], хотя в действительности автомобиль создавал у нас впечатление, будто это мы сами его открыли, определили по компасу". В данном случае движение восприятия или движение открытия является — в отличие от того, что Пруст называет безразличным средством достижения внешних истин, — средством не безразличным к предмету, который открывается. Поэтому он говорит: мы сами, подобно компасу, определили Бомон. То есть мы имеем дело с точкой, определившейся теломерно. И, конечно, это не та точка, что видна из поезда. (...) Мы ее прощупали "любовно исследующей рукой". Представьте себе, что я, как слепой, рукой ощупываю поверхность и нащупал точку. Не глазом смотрел, а любовно исследующей рукой. Но глаз ведь тоже рука. Если наш глаз теломерен, то мы определили, говорит Пруст, действительную геометрию, красивую "единицу земли"» (*Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте*. М., 1995. С. 516—517).

Авангард его и свита —
Грохот, гул, и визг, и вой²⁶.

Полотно лежит на уровне речи²⁷. Уитмен в стихотворении «Локомотив зимой»:

²⁶ П. А. Вяземский. Сочинения в двух томах. М., 1982. Т. I. С. 266. Из самого начала чеховского рассказа «В вагоне» (1881): «Почтовый поезд номер такой-то мчится на всех парах от станции “Веселый Трах-Тарарах” до станции “Спасайся, кто может!”. Локомотив свистит, шипит, пыхтит, сопит... Вагоны дрожат и своими неподмазанными колесами воют волками и кричат совами. На небе, на земле и в вагонах тьма... “Что-то будет! что-то будет!” — стучат дрожащие от старости лет вагоны... “Огого-гого-о-о!” — подхватывает локомотив... По вагону вместе с карманолюбцами гуляют сквозные ветры. Страшно...» (I, 84). Из замечательных мемуаров брата Бориса Пастернака — Александра: «Мир изведанных таинственностей! Все — только звуки, но о скольком они рассказывают! — Разных тембров и разной силы гудки маневрирующих паровозов — спросонок кажутся и сердитыми и недовольными; резкие трели свистков кондуктора и — в ответ — такое успокоение в рожке стрелочника! Еще издали доносится быстрое приближение перестука молоточка — на длинной ручке — по ободьям колес; а вот и сам он — фонарь железнодорожника, бегущего вдоль поезда — внезапно отсвет его вскакивает в окно купе, в темноте взбегаем по стенке, перемахивает округлой линией по потолку и сбегает к спящему, у противоположной стенки, брату. А весь этот сложный, непонятный, но столь знакомый уже ночной гул голосов на платформе, то близкий, то откатывающийся куда-то вдаль.

Или — вот: по крышам вагонов бежит к нам водонос, его не видно, но знаю: он тянет за собой шланг, наполняя водой баки умывальника и уборной; вдруг шумный каскад воды падает наземь из переполнившихся баков. (...) Все вместе составляло сущность поездки и — особенно, по ночам — неясных и тревожных знаков станции, живущей, бодрствующей и работающей ночью» (Александр Пастернак. Воспоминания. М., 2002. С. 131—132).

²⁷ В «Письмах из Тулы» (1918), после того как герой вспоминает об особом поезде в Астапове, с товарным вагоном под гроб Толстому: «Пока писались эти строки, из будок вышли и поплелись по путям низкие напальные огоньки. Стали раздаваться свистки. Пробуждался чугуун, вскрикивали ушибленные цепи. Мимо дебаркадера тихо-тихо скользили вагоны. Они скользили давно уже, и им не было числа. За ними росло приближенье чего-то тяжело дышащего, безвестного, ночного. Потому

писанной после поездки по первой в Германии железной дороге из Магдебурга в Дрезден в 1840 году, этот полет в космическом пределе выражен так: «...Как будто стоишь где-то вне земли и видишь, как она вертится на своей оси»³⁰. Железнодорожные станции с расходящимися в разные стороны лучами стальных путей похожи на земные звезды. В «Охранной грамоте» (1930) Пастернака нарисован железнодорожный проспект творчества Маяковского: «Вдали белугой ревели локомотивы. В горловом краю его творчества была та же безусловная даль, что на земле. Тут была та бездонная одухотворенность, без которой не бывает оригинальности,

Разбиться им не обо что, и заносы
 Чугунною цепью проносятся понизу
 Полями, по чересполосице, в поезде,
 По воздуху, по снегу, в отзывах ветра,
 Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,
 Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб. (I, 63)

«Извозчичье хозяйство» (I, 169) — это, конечно, поэтическое хозяйство, и «извозчичий двор» [Шекспира] (I, 181) — это топос письма, место извоза голоса. Воз оборачивается зовом. А зов толкает в путь. Такой двор — не место, а пучок возможностей, пространство возможных отношений к нему. И это пространство бесконечно, открыто и многогранно в путях и вехах самореализаций. Все, что проходит, проходит через него, в свою очередь включая в себя это пространство как способ своего движения.

Лирическое «Я» обращается по форме шарады. Возносящийся глас обладает структурой паровоза («*пар*» + «*воспаряющий*»), в котором Пастернак добирается до графа Толстого:

Я — *пар* отстучавшего града, прохладой
 В исходную высь *воспаряющий*. Я —
 Плодовая падаль, отдавшая саду
 Все счета по службе, всю сладость и яды,
 Чтоб, музыкой хлынув с дуги бытия,
 В приемную ринуться к вам без доклада.
 Я — мяч полногласья и яблоко лада.
 Вы знаете, кто мне закон и судья.
 Впустите, мне надо видеть графа. (I, 95)

³⁰ Цит. по: Железнодорожный транспорт в художественной литературе. Сборник. М., 1939. С. 11.

та бесконечность, открывающаяся с любой точки жизни, в любом направлении, без которой поэзия — одно недоразуменье, временно не разъясненное» (IV, 219). Очевидно, что поэзия Маяковского — сплошное разуменье, с толком разъясненное вечностью. Локомотивы движутся в горловом краю его голоса, а лирический простор Маяковского прошит ревом и неистовством железнодорожных путей. В них один дух, одна безусловная бесконечность³¹.

Конечно, не железной дорогой на человеческий способ передвижения были надеты колеса, но именно ею, рельсово, был рожден подлинный ритм (поговаривали даже, что только благодаря

³¹ Отрываясь от земли, рельсовый путь теперь с успехом может не только уходить вверх, но и спускаться под землю. Например, в «Антоновских яблоках» Бунина (1900): «Поздней ночью, когда на деревне погаснут огни, когда в небе уже высоко блещет бриллиантовое семизвездие Стожар, еще раз пробежишь в сад. Шурша по сухой листве, как слепой, доберешься до шалаша. Там на полянке немного светлее, а над головой белеет Млечный Путь. (...) Долго прислушиваемся и различаем дрожь в земле. Дрожь переходит в шум, растет, и вот, как будто уже за самым садом, ускоренно выбивают шумный такт колеса: громокая и стуча, несется поезд... ближе, ближе, все громче и сердитее... *И вдруг начинает стихать, гложуть, точно уходя в землю...*» (II, 181). Город же прошит железнодорожными путями и над и под землей. Поезда могут даже проходить сквозь здания и гулять по дому, как коты, подобно тому как это происходит в набоковской «Машеньке»: «Ганину было бы легче, если бы он жил по ту сторону коридора, в комнате Подтягина, Клары или танцоров: окна там выходили на скучноватую улицу, поперек которой висел, правда, железнодорожный мост, но где не было зато бледной, заманчивой дали. Мост этот был продолженьем рельс, видимых из окна Ганина, и Ганин никогда не мог отделаться от чувства, что каждый поезд проходит незримо сквозь толщу самого дома; вот он вошел с той стороны, призрачный гул его расшатывает стену, толчками пробирается он по старому ковру, задевает стакан на рукомойнике, уходит, наконец, с холодным звоном в окно, — и сразу за стеклом вырастает туча дыма, спадает, и виден городской поезд, изверженный домом: тускло-оливковые вагоны с темными сучьими сосками вдоль крыш и куцей паровоз, что, не тем концом прицепленный, быстро пятится, оттягивает вагоны в белую даль между слепых стен, сажная чернота которых местами облупилась, местами испещрена фресками устарелых реклам. Так и жил весь дом на железном сквозняке» (2, 51).

Стефенсону человечество научилось ходить). Однако галлюциногенный ритм поезда — не метроном для ритмических прогонов стиха. В «Козлиной песне» (1928) Вагинова: «А в самом последнем вагоне ехал философ с пушистыми усами и думал:

“Мир задан, а не дан; реальность задана, а не дана”.

Чиво, чиво, поворачивались колеса.

Чиво, чиво...

Вот и вокзал»³².

Это отнюдь не образец звукоподражательной ритмической организации, как принято считать³³. Ритмика стиха — не отражение или повторение ритма идущего поезда и даже не частичное использование его для своих нужд, а напрасные догонялки жадной мысли с вечной думой колес. Ритм поезда — не основа, а скорее бесосновность ритмического рисунка стиха. Поезд своим ходом не только вытаптывает, вытанцовывает лики и ритмы провозглашаемых текстов, но и постоянно сбрасывает отмершую кожу конечных определений. Ритмический звук состава не монотонен. Он изрезан, изрыт ритмами более мелкими и частными, ритмами второго по-

³² Константин Вагинов. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бомбочада. М., 1989. С. 81—82.

³³ Например, в «Прозе о Транссибирском экспрессе...» Блэза Сандра-ра (1913): «Я с глазами закрытыми страны любые легко узнаю по их запаху. / И узнаю поезда по их стуку колес. / Поезда Европы четыре четверти в такте имеют, а в Азии — пять или шесть четвертей. / Другие идут под сурдинку — они колыбельные песни. / И есть такие, чей стук монотонный напоминает мне прозу тяжелую книг Метерлинка. / Я разобрал все неясные тексты колес и собрал воедино частицы шальной красоты, / Которой владею, / Которая мною овладела» [Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur / Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font / Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à cinq ou sept temps / D'autres vont en sourdine sont des berceuses / Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de Maeterlink / J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les éléments épars d'une violente beauté / Que je possède / Et qui me force] (Блэз Сандра-р. По всему миру и вглубь мира. М., 1974. С. 29 (пер. М. П. Кудинова)). Если начинает Сандра-р, заметим, с тривиального опознания поездных ритмов, то заканчивает дешифровкой их текстов. Подражание сменяется толкованием.

рядка, которые в свою очередь дробятся волнами третьего порядка, те — четвертого и т. д. И как бы далеко они ни пошли, наше ухо не слышит последней расчлененности, уже далее нерасчленимой и убегающей. Это движение — как симфония морского прибоя или мастерская часовщика с ее нескончаемым разнотиканьем.

Конечно, я вслушиваюсь в ритм движения, но в самом акте вслушивания мне открывается нечто, что все время ускользает от меня. На пороге высказывания философа из «Козлиной песни» — немой вопрос: «Что такое мир?» И пушистый философ резонно рассуждает: мир есть то-то и то-то. К тому же, замечает он, мир задан, а не дан. И далее в стоке и уверенном повторе колес хлещет себя березовым веником крепких определений. И так до бесконечности. Но на самом деле колеса звучат в совершенно ином ключе, и они вмешиваются в монолог вагонного мыслителя, огорошивая его насмешливым вопросом: «Чиво, чиво?..» И этот вопрос разрывает дурную бесконечность повтора. К тому же сам вопрос — звуковой сколок с поворота колес («*Чиво, чиво, поворачивались колеса*»). Вопрос звучит так, как движутся колеса.

Требуется, чтобы философ взглянул на себя со стороны. Но со стороны чего? О чем спрашивает машина? И спрашивает ли? В глубине этого просторечного вопрошания таится отрицание того, что утверждает философ. Нет, поезд — бесспорный собеседник, и между ним и философом — столкновение, спор мышления и бытия, умозрения и опыта. Именно поэтому у Шекспира, по мнению Пастернака: «Движущая сила ритма определила порядок вопросов и ответов в его диалогах, скорость их чередования, длину и короткость его периодов в монологах» (IV, 415). Если колеса локомотива и рельсы едины, как муж и жена, по остроумному выражению Стефенсона, то это семейный союз, где царит перебранка и нескончаемое выяснение отношений. И ритм поезда — это не структура и наказ отвлеченного рассуждения, а пульс мира как чего-то принципиально несводимого к мысли, немислимого и попытки удержать в мысли корень независимого и изначального бытия. Вселенная — какая-то рыба-кит, которую мы никогда не можем целиком втащить в лодку мысли, улыбка, которая не льстит губам и нипочем не помещается на них.

Мир, как ребенок во чреве матери, стучится в железнодорожное полотно. В железную логику паровозного движения врывается

то, что сам Пастернак называл «бредом бытия», а Дон-Аминадо — «шестым чувством» и «манящей далью»:

Ах, шестое это чувство,
Чувство рельс, колес, пространства,
То, что принято у русских
Называть манящей далью³⁴.

Поэзия, по Пастернаку, — место в третьем классе, а рельсы железнодорожного полотна дwoятся, раздваиваются, как рифма. Трогательная игра двух крайностей, железные ладони. Пространство — на иждивении поезда-строки. И если дискуссии, то о *транспорте и об искусстве*. Латинское *trānsportāre* — переносить, перевозить. И стих — всегда *сквозь, за и через* край. Андрей Белый в поэме «Христос Воскрес»:

Железнодорожная
Линия...
Красные, зеленые, синие
Огоньки,
И взлетающие
Стрелки, —
Все, все, все
Сулит
Невозможное...³⁵

Искусство и есть транспорт, а говорить — значит всегда находиться в дороге. И такая дорога — свободный опыт (порядок) и прохождение пути в индивидуальных конфигурациях мысли. Полет стрелы самопознания. Бокль в своей «Истории цивилизации» утверждавший, что локомотив более способствовал сближению людей, чем философы, поэты и пророки от самого начала мира, невольно самим своим комплиментам страшно принижал роль парового коня в новоевропейском самосознании. На пути к вокзалу разрешатся мысль, решается судьба:

³⁴ *Дон-Аминадо*. Наша маленькая жизнь. Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 120.

³⁵ *Андрей Белый*. Стихотворения и поэмы. М.; СПб. Т. II. С. 18.

В раскатах, затихающих к вокзалам,
 Бушует мысль о собственной судьбе,
 О сильной боли, о довольстве малым,
 О синей воле, о самом себе. (I, 341)³⁶

Анна Каренина, на полпути из Москвы в Петербург (ч. I, гл. XXIX): «На нее беспрестанно находили минуты сомнения, вперед ли едет вагон, или назад, или вовсе стоит. Аннушка ли подле нее,

³⁶ В «Бабьем царстве» Чехова: «Вы покоитесь на ландышах и розах, и вдруг мысль неожиданно налетает на вас, как локомотив, и обдает вас горячим паром и оглушает свистом» (VIII, 285). Из главки «Снова в поезде» «Записок чудака» Андрея Белого: «— И вот выносились вагоны, несущимся оком; и мы, в неотчетливо — сером во всем, снова видели прочертни; снова дыра нас глотала:

— “Тох-тох” — неуклонно металлись грохоты в уши; и — “трах-тахтах” — вылетали в мрачневшие сырости:

— “Та-та” — били нас скрепы рельс; и опять уносились стремительно — в “тохтотанье” туннелей; казалось: упали удары из преисподней; и — рушились: суши и горы — от скорби; ломались холмы; проступали в туманы неясные пасти, где мы проносились; оттуда валил сплошной дым; волокни мое тело с темнотными впадинами провалившихся глаз в глубины: до-рожденных темнот, иль посмертных томлений, в глубокое дно пролетало, низринувшись, верстное тело мое с перепутанными волосами и грохотом-хохотом било мне в уши; и глаз остеклелою впадиной тело уставилось тупо — в туманы и мраки: — “Познай себя — ты”» (Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 447).

Предельное увязывания ж/д с такой мыслью о самом себе принадлежит Флоренскому, для которого конкретная метафизика, по словам С. Хоружего, — это своеобразное «Ведомство Путей Сообщения»: «Философия же культа Флоренского обнаруживает еще одно совпадение с античной мистериальной религией, где миссия культа твердо понималась как наведение и блюдение путей либо мостов меж здешним и иным миром. Как подчеркивал в этой связи Вл. Соловьев, то же слово pontifex по-латыни есть и священник, и строитель моста. И отец Павел Флоренский как священник оказывается продолжателем своего отца, бывшего инженером-путейцем» (С. С. Хоружий. Философский символизм П. А. Флоренского и его жизненные истоки. // П. А. Флоренский: pro et contra. СПб., 1996. С. 546). Строка из державинского стихотворения «Бог» «Я связь миров, повсюду сущих...» в устах Флоренского обретает несколько иной смысл — железнодорожной антроподицей.

или чужая? “Что там, на ручке, шуба ли это, или зверь? И что сама я тут? Я сама или другая?” ⟨...⟩ Но все это было не страшно, а весело» (18, 107—108). Это не сомнение в единстве и подлинности своего «Я» и знак трагического раздвоения, как это тяжело померещилось Мережковскому и ему подобным, а как раз наоборот — поиск верной идентичности и первый шаг к обретению себя. В «Городе» на подходе к вокзалу тоже разрешается мысль о своей судьбе, и положительный исход этого дела по необходимости зависит от понимания романа «Анна Каренина». Невиданное явление единой раскрытой Книги говорит о какой-то одной страдающей героине:

Гроном дрожек, с *аркады* вокзала
На границе *безграмотных* рощ
Ты развернут, *Роман Небывалый*,
Сочиненный осенью, в дождь,
Фонарями бульваров, книга
О страдающей в бельэтажах
Сандрильоне всех зол, с интригой
Бессословной слуги в госпожах.

И железная дорога напрямиком ведет к Анне Аркадьевне Карениной, урожденной Облонской, выведенной графом Толстым. «Железная дорога, — писал Мандельштам, — изменила все течение, все построение, весь такт нашей прозы. Она отдала ее во власть бессмысленному лопотанью французского мужичка из “Анны Карениной”. Железнодорожная проза, как дамская сумочка этого предсмертного мужичка, полна инструментами сцепщика, бредовыми частичками, скобяными предложениями, которым место на столе судебных улик, развязана от всякой заботы о красоте и округленности» (II, 495). Железная дорога с истинно философским размахом, действительно, началась в русской литературе с «Анны Карениной». Это очень тонко почувствовал Федор Степун: «Роман Анны с Вронским начинается в поезде и кончается им. Под стук поездных колес рассказывает Позднышев в “Крейцеровой сонате” совершенно чужим людям об убийстве жены и мы чувствуем, что нигде, кроме как в поезде, он не смог бы исповедоваться с такой искренностью. Замерзшею рукою стучит Катюша Маслова в ярко освещенное окно вагона первого класса и, не сводя глаз с Нехлюдова, чуть не падая бежит по платформе. “Дым, дым, дым” — раз-

вертываются в поезде скорбные раздумья Литвинова-Тургенева. Провожая жену своего приятеля и прощаясь с нею в вагоне, скромный герой одного из самых нежных рассказов Чехова вдруг понимает, что он всю жизнь любил только ее и что с ее отъездом для него все кончается. В “Лице” Бунина тема блаженно-несчастной любви и творческих скитаний духа еще глубже и еще таинственнее сливается с темой той железнодорожной тоски, о которой пел Александр Блок:

Так мчалась юность бесполезная
В пустых мечтах изнемогая,
Тоска дорожная, железная
Свистела сердце разрывая...

Да, было что-то в русских поездах, что, изымая души из обыденной жизни, бросало их “в пустынные просторы, в тоску и даль неизжитой мечты”.

В таком отлетно-романтическом настроении, которого уже давно не знает Запад со своими короткими межстанционными перегонами, с непрерывностью человеческого жилья и труда за окнами, мешающими природе думать свою вековечную думу, и с несмолкаемыми коммерческими разговорами вездесущих коммивояжеров, неся я однажды лютою стужею вглубь России»³⁷.

Сравнивая Россию и Запад, Степун, конечно, смешал литературу и жизнь, потому что, сравнивай он две литературы, а не русскую литературу с европейской действительностью, результаты были бы существенно иными, и буржуазная и до одури коммерциализированная Европа не проиграла бы в споре с вековечной думой матушки России. И еще два момента, которые можно отметить у Степуна. Все происходящее в мире и представляющее интерес так или иначе связано с ж/д. Кто спорит — вокруг бездна занятого, но смысл и высшую цель получает только то, что знает вибрирующий гул железнодорожной темы, которая есть материя, начало и горизонт всякой событийности. Шестое чувство — это косою крюк острейшей тоски и рваной раны ненасытного желания. Но все сие во благо. Путешествием брошенный в даль, человек, эта старая ку-

³⁷ Федор Степун. Бывшее и несбывшееся. Лондон, 1990. Т. I. С. 223—224.

пюра существования, изымается из привычного оборота, чтобы в передвижной и лютой фабрике грез под названием «железная дорога», войти в глубины подлинной экзистенциальности.

Не только в «Анне Карениной», но и в других вдумчивых текстах Толстого ж/д играет роль роковую и страшную. Катюша Маслова собирается кончить свою жизнь так же, как и Каренина: «Пройдет поезд — под вагон, и кончено» («Воскресенье», ч. I, гл. XXXVII). То же устами Позднышева: «Я помню, мне пришла мысль, очень понравившаяся мне, выйти на путь, лечь на рельсы под вагон и кончить». Позднышев признается: «Ох, боюсь я, боюсь вагонов железной дороги, ужас нападает на меня» («Крейцера соната», гл. XXV). Толстой вложил в эти слова много личного. Так он пишет Ивану Сергеевичу Тургеневу 28 марта 1857 года: «Железная дорога к путешествию то, что бардель к любви — так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно»³⁸. Жизнь самой смертью связала и примирила его с ж/д. Но дело не только в этом. Толстой лукавит. Будь так, как он говорит в письме Тургеневу, никакой железной дороги в «Анне Каренине» не было бы вовсе. Какой смысл в металлической падали и убийственном однообразии? Никакого. Поэтому он сделал из железной дороги нечто совсем иное.

Константин Леонтьев прав: если эпопея «Война и мир» — произведение более объективное по намерению, но объективность его вышла очень пристрастной и субъективной, то такой роман, как «Анна Каренина», — произведение куда более субъективное по близости к автору и эпохе, но субъективность его отстранилась и объективировалась до степени совершенства почти невозможной³⁹. Все это и железной дороге позволило остаться свободной от авторских пристрастий и предрассудков⁴⁰. Если уж и театральные

³⁸ Л. Н. Толстой. Переписка с русскими писателями. М., 1962. С. 95.

³⁹ К. Леонтьев. О романах гр. Л. Н. Толстого. М., 1911. С. 108.

⁴⁰ Толстой жалуется Фету в октябре 1875 года, когда застопорилась работа над «Анной Карениной»: «Страшная вещь наша работа. Кроме нас, никто этого не знает. Для того, чтобы работать, нужно, чтобы выросли под ногами подмости. И эти подмости зависят не от тебя. Если станешь работать без подмостков, только потратишь матерьял и завалишь без толку такие сцены, которых и продолжать нельзя. Особенно это чувству-

подмостки растут сами по себе, то о железной дороге и говорить не приходится, она вещь объективная до чрезвычайности. Эйхенбаум ошибался, уверяя: «Железная дорога вообще играет в романе какую-то зловещую, мистическую роль — от начала (раздавленный сторож — “дурное предзнаменование”, по словам Анны) и до конца. Это тоже какой-то символ, воплощающий в себе и зло цивилизации, и ложь жизни, и ужас страсти»⁴¹. Железная дорога именно *играет эту роль*, оставаясь божественно равнодушной к способам символизации и лишь амплифицируя состояния героев. Вот первое появление поезда в романе, спокойное, обстоятельное, эпичное (ч. I, гл. XVIII): «Приближение поезда все более и более обозначалось движением приготовлений на станции, беганьем артельщиков, появлением жандармов и служащих и подъездом встречающих. Сквозь морозный пар виднелись рабочие в полушубках, в мягких валеных сапогах, переходившие через рельсы загибающихся путей. Слышался свист паровика на дальних рельсах и передвижение чего-то тяжелого. (...)»

Однако вот и поезд.

Действительно, вдали уже свистел паровоз. Через несколько минут платформа задрожала, и, пыхая сбиваемым книзу от мороза паром, прокатился паровоз с медленно и мерно нагибающимся и растягивающимся рычагом среднего колеса и с кланяющимся, обвязанным, заиндевелым машинистом; а за тендером, все медленнее и более потрясая платформу, стал проходить вагон с багажом и с визжавшею собакой; наконец, подрагивая пред остановкой, подошли пассажирские вагоны.

Молодцеватый кондуктор, на ходу давая свисток, соскочил, и вслед за ним стали по одному сходить нетерпеливые пассажиры: гвардейский офицер, держась прямо и строго оглядываясь; вертлявый купчик с сумкой, весело улыбаясь; мужик с мешком через плечо.

Вронский, стоя рядом с Облонским, оглядывал вагоны...» (18, 64—65).

ется, когда работа начата. Все кажется: отчего ж не продолжать? Хвать-похвать, не достают руки и сидишь дожидаясь. Так и сидел я. Теперь, кажется, подросли подмостки и засучиваю рукава» (62, 209).

⁴¹ Борис Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л., 1974. С. 188.

Как справедливо заключал Страхов Льву Толстому об «Анне Карениной» в письме от 13 февраля 1875 года: «И в самом деле этот чистый, ясный, как кристалл, рассказ, в котором все видишь как на картине, где все и верно и ново, производит вполне все то неотразимое действие, какое свойственно художеству»⁴². Сама по себе железная дорога невиновна ни в смерти сторожа, ни в самоубийстве Анны, но что делать с образом мужичка, напрямую воплощающем все то зло, ужас и ложь железнодорожной сферы, о которых говорит Эйхенбаум?

Мы знаем, что в решающие минуты жизни заглавной героини возникает маленький мужичок со взъерошенной бородой, который копошится в каком-то своем мешке, стучит молотком по железу и (что самое удивительное) лопочет по-французски. Он внушает самый неподдельный ужас, снится разом и Анне, и Вронскому и символизирует их связь, завязавшуюся на вокзале и ушедшую в железнодорожное полотно, сцепившуюся и заточенную в нем. С одной стороны, мужичок, приходящий двум героям одним и тем же сном, — верное свидетельство их истинной любви и полного единства душ, но с другой, он — не что иное, как злой дух борьбы и трагического разъединения, демон рокового поединка, которого они, Каренина и Вронский, не в состоянии изгнать из их собственного сердца⁴³.

⁴² Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894. С предисловием и примечаниями Б. Л. Модзалевского. // Толстовский Музей. Т. II, СПб., 1914. С. 58.

⁴³ После встречи под музыку метели в Бологом проходит около года. Анна беременна. Вернувшись домой, Вронский находит записку от нее с просьбой приехать (ч. IV, гл. II.): «Позавтракав, он тотчас же лег на диван, и в пять минут воспоминания безобразных сцен, виденных им в последние дни, перепутались и связались с представлением об Анне и мужике-обкладчике, который играл важную роль на медвежьей охоте; и Вронский заснул. Он проснулся в темноте, дрожа от страха, и поспешно зажег свечу. «Что такое? Что? Что такое страшное я видел во сне? Да, да. Мужик-обкладчик, кажется, маленький, грязный, со взъерошенной бородкой, что-то делал нагнувшись и вдруг заговорил по-французски какие-то странные слова. Да, больше ничего не было во сне, — сказал он себе. — Но отчего же это было так ужасно?» Он живо вспомнил опять мужика и те непонятные французские слова, которые произносил этот

Идя от эпиграфа ко всему роману, Мережковский видел в нем призрак дохристианского, ветхозаветного Божества, у которого не милосердие, а железный закон правосудия и жесточайшей необходимости: «Мне отмщение, Аз воздам»⁴⁴. Набоков, вполне согла-

мужик, и ужас пробежал холодом по его спине» (18, 374—375). Вронский спешит на встречу. Анна рассказывает Вронскому, что она видела тот же самый сон (ч. IV, гл. III): «Давно уж я видела этот сон. Я видела, что я вбежала в свою спальню, что мне нужно там взять что-то, узнать что-то; ты знаешь, как это бывает во сне, — говорила она, с ужасом широко открывая глаза, — и в спальне, в углу, стоит что-то. (...) И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик с взъерошенной бородой, маленький и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там...

Она представила, как он копошился в мешке. Ужас был на ее лице. И Вронский, вспоминая свой сон, чувствовал такой же ужас, наполнявший его душу.

— Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: “Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...” [Надо ковать железо, толочь его, мять...]. И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней мне говорит: “Родами, родами умрете, родами, матушка...” И я проснулась...

— Какой вздор, какой вздор! — говорил Вронский, но он сам чувствовал, что не было никакой убедительности в его голосе.

— Но не будем говорить. Позвони, я велю подать чаю. Да подожди, теперь не долго я...

Но вдруг она остановилась. Выражение ее лица мгновенно изменилось. Ужас и волнение вдруг заменились выражением тихого, серьезного и блаженного внимания. Он не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни» (18, 380—381).

⁴⁴ «Мужичок вырос до исполинских размеров и предстал ей в последний раз, как “неимоверное видение”, которым кончается все, которое воплотило для нее смысл всей ее жизни, всей жизни мира, соединило явь этой жизни с последним сном. В смерти окончил таинственный мужичок то, что начал в жизни любви, сладострастии: сделал-таки свое страшное дело **над нею** в железе, в железе беспощадных законов природы, — законов необходимости. Он кажется жестоким, как железо, которое давит и режет живое тело; но ведь и Вронский, когда ласкает ее, покрывает поцелуями ее лицо и плечи, кажется жестоким, страшным; он тоже похож на зверя или убийцу, который тащит и режет окровавленное тело. “Я вас

шаясь с символическим характером героя, полагал, что ингредиентами сна о мужике, работающем над железом, стали жизненные впечатления, накапливавшиеся у Анны и Вронского с момента их первой встречи. Образ кошмарного мужика складывается из отдельных черт сторожа, кондуктора, истопника и других персонажей и является эмблемой чего-то скрытого, постыдного, разорванного, изломанного и болезненного во вспыхнувшей страсти Анны к Вронскому, символом греха, отвратительного и опустошающего душу. Этот подколесный домовый, по мнению Набокова, делает с железом то же, что греховная жизнь Карениной сделала с ее душой: растаптывает и уничтожает⁴⁵.

истреблю!” — говорит у Достоевского любящий возлюбленный. <...> “Надо его бить, раздавить, размозжить” — “Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...”; звук жестокого железа в оргийной буре сладострастия, в этой симфонии мира, сливается со звуком самых нежных человеческих слов. Теперь только, в смерти, Анна поняла, что значил пророческий сон ее жизни: “Все неправда, все обман, все ложь, все зло”. И добро есть зло, и любовь есть ненависть, и сладострастие есть жестокость. Нет Бога, нет Отца: Бог не “Он”, а Оно — то “огромное, неумолимое”, что “толкнуло ее в голову и потащило за спину” под колеса железной “машины”. У такого Бога нет милосердия, а есть только железный закон правосудия, закон необходимости: “Мне отмщение, Аз воздам”. Призрак “Ветхого деньми”, христианский призрак до-христианского Бога и есть этот маленький Старичок со взлохмаченной бородой, который работает над железом какой-то “громადной машины”, “делает свое страшное дело в железе”, над всякою “дышащею, любящею” плотью <...>. “Бог — получеловек, получудовище”, — говорит Л. Толстой об этом именно видении, провидении Бога, до-христианского в самом христианстве. “Природа, — говорит, — один из героев Достоевского, — мерещится в виде какой-нибудь **громадной машины** новейшего устройства, которая бессмысленно захватила, раздробила, поглотила в себя, глухо и бесчувственно, великое и бесценное Существо — такое, которое одно стоило всей природы и всех законов ее — то есть Сына Божьего”» (Д. С. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 335—336).

⁴⁵ «...Маленький страшный мужичок из ее сна делает с железом то же, что ее греховная жизнь сделала с ее душой: растаптывает и уничтожает — и что с самого начала идея смерти присутствовала на заднем плане ее страсти, за кулисами ее любви, что теперь она будет двигаться по направлению, указанному ей во сне, и поезд, то есть кусок железа, унич-

Герой, действительно, размазан по палитре, с трудом отделяясь от других героев, явью своего существования — от сна, телом — от рельсов (колдуя над железом, он сам в каком-то смысле из железа, являясь душой и злым гением железной дороги), физиологическим страхом, им внушаемым, — от смешливого вида и т. д. Он действительно смешон — монструозен лишь в глазах Карениной и Вронского — какой-то маленький, нечесаный, копошащийся в несурзном мешке своем и приговаривающий на басурманском языке. Железная дорога для него — что тесто для хозяйки, что раскаленная подкова для кузнеца, что заумь для авангардиста. Вот почему он так вдохновлял Мандельштама.

Мужичок, у которого гладиаторствуют мешок с рельсом, старьевщик парного железа и ясновидец шпал. Домовой скороговорки. Мешочник смеха. Шабашник подколесный. Галл в русском армяке. Если роды Кити и смерть Анны, как уверял нас Набоков, сходятся в одной точке, обоюдно полные тайны, ужаса и красоты, то понятно, что это не просто кузнец чужого несчастья, а повивальный старичок, трудящийся над схватками рельсовой дороги, приготавливающий грохочущую сталь к рождению каренинской новой жизни. Ж/д — открытое лоно, родовое железо и освободительница души. Ведь если Вронский целует и ласкает свою возлюбленную так, как ее мучит и режет железнодорожное железо, то метафора должна работать в оба конца, и железнодорожное железо должно любить и ласкать прекрасную плоть Анны, как мужчина всей ее жизни — Вронский. Так и происходит, если присмотреться к логике толстовской вещи.

Появляясь в начале романа олицетворением любви, Каренина уходит из него в нечеловеческой страшной тоске и уверенности, что люди приходят в мир, чтобы ненавидеть друг друга. Какое удивительное превращение и какой печальный итог! Но это только на первый взгляд... В толстовской героине столько здоровья, силы, телесной красоты, блеска, любви и веселья, что никаким товарным поездом не задавишь. Она — избыток жизни, переплескивающийся даже через кровавый край рельс. При первой встрече с

Вронским, в поезде (ч. I, гл. XVIII): «Как будто избыток чего-то так переполнял ее существо, что мимо ее воли выражался то в блеске взгляда, то в улыбке. Она потушила умышленно свет в глазах, но он светился против ее воли в чуть заметной улыбке» (18, 66).

Если начиналась железная дорога Анной Карениной⁴⁶, то заканчивалась она с истинно семиотическим сладострастием кончиной самого Льва Толстого. Роман намертво сросся с авторской судьбой. Так Дон-Аминадо, побывавший на его похоронах, описывал это в своих «Воспоминаниях»: «Опять это чувство железной дороги (Дон-Аминадо называет его “шестым чувством”. — Г. А., В. М.). Законная ассоциация идей. Образ Вронского, пальто на красной подкладке; испуганный, молящий, счастливый взгляд Анны; снег, буря, метелица, искры паровоза, летящие в ночь; роман, перевернувший душу, прочитанный на заре юности; *смерть Анны, смерть Толстого*.

Зимняя утренняя заря. Станция Астапово.

На боковом пути три вагона — синий, зеленый, товарный бурокоричневого цвета.

В товарном — дубовый гроб.

Тихо, пустынно, безмолвно.

Народу мало.

⟨...⟩

⁴⁶ Ранний кинематограф уже в мифологических масштабах связал образ Карениной с поездом (Ю. Г. Цивьян. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России 1896—1930. Рига, 1991. С. 165—168). Знаменитый фильм Луи Люмьера «Прибытие поезда к вокзалу Ла Сиота» (1895) у ошеломленного русского зрителя сразу же рождал с этнографической оригинальностью литературную параллель — финал толстовского романа. Так В. В. Стасов писал: «Как вдруг летит целый поезд жел[езной] дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь как в “Анне Карениной” — это просто невообразимо» (Там же. С. 167—168). Любопытно, что отношение к толстовской героине меряется здесь не безопасной дистанцией книжного сопереживания, а экстатическим торжеством полной и губительной экзистенциальной киноидентификации. Резвость и окончательность такого отождествления себя с Карениной даже позволяют Стасову забыть, что героиня погибла под колесами вагона, а не паровоза, а сам он о самоубийстве и не помышляет.

Долго ждали, покуда подали маленький, старенький, почти игрушечный паровозик.

Прицепили вагоны (...).

В зеленом приземистый, коренной исправник; бородатые жандармы, все как на подбор, похожие на Александра Третьего; какие-то военной выправки люди в штатском.

Поезд тронулся.

Все было неправдоподобно, просто, чинно, бесшумно.

Самые яркие молнии рождаются безгромно.

Мысли, управляющие миром, приходят походкой голубя»⁴⁷.

В пастернаковских «Письмах из Тулы» (1918), где главный герой видит не то человека, побывавшего на похоронах великого старца и льва пустыни, не то полнокровную тень самого Толстого: «“Поэт” узнает наконец прогуливавшегося по багажной. Лицо это он видел когда-то. Из здешних мест. Он видел его раз, не однажды, в течение одного дня, в разные часы, в разных местах. Это было, когда составляли особый поезд в Астапове, с товарным вагоном под гроб⁴⁸, и когда толпы незнакомого народа разъезжались со станции в разных поездах, кружившихся и скрещивавшихся весь день по неожиданностям путаного узла, где сходились, разбегались и секлись, возвратясь, четыре железных дороги.

⁴⁷ *Дон-Аминадо*. Наша маленькая жизнь. Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 546—547. В автобиографическом очерке «Люди и положения» Пастернак так описывал Астапово и смерть Толстого на железной дороге: «С пением “Вечной памяти” студенты и молодежь перенесли гроб с телом по станционному дворику и саду на перрон, к поданному поезду, и поставили в товарный вагон. Толпа на платформе обнажила головы, и под возобновившееся пенье поезд тихо отошел в тульском направлении.

Было как-то естественно, что Толстой успокоился, упокоился у дороги, как странник, близ проездных путей тогдашней России, по которым продолжали пролетать и круговращаться его герои и героини и смотрели в вагонные окна на ничтожную мимолежащую станцию, не зная, что глаза, которые всю жизнь на них смотрели, и обняли их взором, и увековечили, навсегда на ней закрылись» (IV, 322).

⁴⁸ Уж не это ли имела в виду Цветаева, с завистью упрекавшая Пастернака: «...Тебе дела нет до людей. До товарной станции — да» (*Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов*. М., 2004. С. 265).

Тут мгновенное соображение наваливается на все, что было в зале с “поэтом”, и как на рычаге поворачивает сцену, и вот как. — Ведь это Тула! Ведь эта ночь — ночь в Туле. Ночь в местах толстовской биографии. Диво ли, что тут начинают плясать магнитные стрелки? Происшествие — в природе местности. Это случай на *территории совести*, на ее гравитирующем, рудоносном участке» (IV, 30)⁴⁹.

«Город» также отдан во власть Льва Толстого, а имя Анны Карениной вписано в излюбленный пастернаковский топос — вокзал («с *аркады* вокзала»). И вокзал — не просто вход в город и даже не часть его, а то, что отражает его душу, индивидуализирует сущность. Сам же Роман Небывалый, сочиненный осенью в дождь, — о ней, Анне, — РомАННЕбывалый. Французскую фразу произносит в самом начале толстовского романа ее брат, Стива Облонский, столкнувшийся на вокзале с Вронским:

«— А ты кого встречаешь? — спросил он.

— Я? Я хорошенькую женщину, — сказал Облонский.

— Вот как!

— *Honny soit qui mal y pense!* Сестру Анну» (18, 63).

Словарь мизансцены — совершенно пастернаковский: вокзал — встреча — сестра. В своих «Лекциях по русской литературе» Набоков комментирует: «Девиз Ордена Подвязки: “Стыдно

⁴⁹ И на этой нестираемой, неугасимой территории совести Толстой и сейчас живет всех живых. Поезд голосом Толстого произносит имя Бога. Из набоковского стихотворения «Толстой» (1928):

Коварная механика порой
искусственно поддерживает память.
Еще хранит на *граммофонном диске*
звук голоса его: он вслух читает,
однообразно, торопливо, глухо,
и запинается на слове «Бог»,
и повторяет: «Бог», и продолжает
чуть хриплым говорком, — как человек,
что кашляет в соседнем отделенье,
когда вагон на станции ночной,
бывало, остановится со вздохом.

(Владимир Набоков. Стихотворения. СПб., 2002. С. 341—342).

тому, кто плохо подумает!” Эти слова произнес Эдуард III в 1348 г., укоряя одного рыцаря, засмеявшегося, когда у одной дамы упала подвязка»⁵⁰.

Подступы к роману-городу освещены именем Анны, на ее девичью фамилию указывает «солончак»:

⁵⁰ *Владимир Набоков*. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 298. Сам Набоков, как и 90-томное Полное собрание сочинений Толстого, предпочитает переводить «*Honny soit qui mal y pense*» как: «Стыдно тому, кто это дурно истолкует».

М. И. Михельсон приводит два варианта легенды о возникновении девиза и немного иную дату: «Стыдно тому, кто дурное тут думает. (Девиз Английского ордена “Подвязки”, учрежденного в 1344 г.) Поводом к тому послужило, что Эдуард III на бале поднял потерянную графиней Сельсбери подвязку и обвязал ею свое левое колено. Впрочем, это слово было еще раньше в употреблении во Франции. Ср. *Acta sanctorum*. 3, 23 Arg. По другим сказаниям, Эдуард III, в битве при Креси, когда знамя было прострелено и оторвано от древка пулями, отвязал свою подвязку, прикрепил ее к знаменному древку, что потом будто бы подало повод к учреждению ордена. Герцог Орлеанский, отец Луи-Филиппа, велел сделать эту надпись в конюшне своей: “*Honni soit qui mal y pense*” (а вместо е) — “Стыдно тому, кто тут худо чистит лошадей (скребницею)”» (М. И. Михельсон. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. М., 1994. Т. II. С. 53 (второй пагинации)).

Вл. Соловьев к своему стихотворению «Не боюсь я холеры...» (1892):

Но болезнью любовной
Я страдаю безусловно,
И не вижу «сильной власти»
Против сей зловредной страсти, —

вернее, — к строчке «Но болезнью любовной...» сделал автокомментарий по-французски: «*En tout bien tout honneur, honny soit qui mal y pense*» [С благим намерением, и да будет стыдно тому, кто плохо об этом подумает] (*Владимир Соловьев*. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 154). Соловьев со всей свойственной ему самоиронией и авторской беспощадностью заставляет нас стыдиться мысли о том, что он болен венерической болезнью. Сводку других употреблений «*Honni soit qui mal y pense*» в русской литературной традиции см.: А. М. Бабкин, В. В. Шендецов. Словарь иноязычных выражений и слов. Л., 1981. С. 574—575.

Уже за версту
 В капиллярах ненастья и вереска
 Густ и солон тобою туман.
 Ты горишь, как лиман,
 Обжигая пространства, как пересыпь,
 Огневой *солончак*
 Растекающихся по стеклу
 Фонарей, *каланча*,
 Пронизавшая заревом мглу. (I, 512)

Поезд приближается к роману. Пожарная каланча оповещает о силе занявшегося пламени особыми сигналами — черными шарами, поднимающимися в высь. Предместье, мчащееся навстречу курьерскому составу, — в огневом солончаке. Именно так объясняет Даль («Даль скользит со словами...») производное от глагола «облекать» слово «облонье»: «предместье» (старинное) или «мокрые луга, ино с солончаками». Имя собственное нарицает место, превращается в топос.

Так о чем же пастернаковская строка? Если очень прямо — о терпении (ангельском), которое измучит (своей идеальной непогрешимостью), как и вообще так называемые вопросы пола (своей материально-тернистой погрешимостью), о чем пространно — в «Охранной грамоте». Терпение и есть «пасьянс» (*франц. patience*)⁵¹, который отзывается, с одной стороны, идеей толерантности и необходимостью быть терпимым, а с другой — домом терпимости: «тем самым / Жилым и скользким корпусам, / Где стены — с тенью Мопассана». Мучительство ангела — рилькевского происхождения. В двух первых «Дуинских элегиях» утверждается: «Jeder Engel ist schrecklich» [Каждый ангел страшен].

Набоков, предъявляя с помощью Толстого свое знание пастернаковского «Города», участвовал в творящем обмене эпических мотивов русской прозы и поэзии. Мы не знаем какого-то пароля,

⁵¹ Тема карт и карточной игры («...Как неудавшийся пасьянс, / Как выпад карты неминуемой») разворачивается вдоль все того же железнодорожного пути. *Франц. Chemin de fer* — название карточной игры. Одно из брюсовских стихотворение так и называется — «В игорном доме (*Chemin de fer*)» (1903) (I, 416).

тайного языка, который используется в поэтическом разговоре и который заставляет Романа Тименчика говорить о своеобразном «заговоре поэтов». «В самом деле, — писал Вяч. Иванов, — если слова поэта — знаменательные сообщения (как провозглашает Шелли), важность предмета повелевает исследовать, что именно он сообщает. Но когда спрашивают его самого, он уклоняется от прямого ответа, отговаривается незнанием, медиумической бес-сознательностью вдохновения: он только “уста богов” (“os magna sonaturum”))» (III, 657). Но никакого заговора, конечно, нет. Однако загвоздка есть. Перед нами какой-то замкнутый цех, жреческая каста, обособленный и особо отмеченный круг — «узкий круг идеального братства», как скромно называл его Реми де Гурмон [le cercle bref des fraternités idéales]. Пастернак говорил: «Лирики — особенные, это почти секта, они понимают друг друга с полуслова»⁵². И понимая с полуслова, карт своих далее не раскрывают. Они на любом людском сборище, как стая чаек на пустынном морском берегу, соединенная связью невидимой, но прочной (как гласит русская пословица: «Одному мигнул, другому кивнул, а третий и сам догадается»). Вспомним Толстого: текст закрыт на замок, и автор на совесть постарался, чтобы замочную скважину нельзя было заприметить. Нам же остается одно: представлять и угадывать то, о чем смачно умалчивается, по тому, что говорится. Как древний грек, поэт напоминает себе, что мудрость не должна разглашать себя непосвященным. Почему бы Набокову, толкуя Толстого, прямо не указать на Пастернака? В том-то все и дело,

⁵² Воспоминания о Борисе Пастернаке. М., 1993. С. 567. «Пусть только каждый делает язык своим подлинным достоянием, художественным целым, так чтобы взаимозависимость и переходы, связь и последовательность точно соответствовали строению его духа и гармония речи передавала акцент сердца, основной тон умонастроения. Тогда среди обыденного языка возникает еще священный и тайный язык, и непосвященный не сможет ни понимать его, ни подражать ему, ибо лишь во внутреннем настроении лежит ключ к его уразумению; каждый краткий переход в игре мыслей, каждый ряд аккордов в речи будет избобличать непосвященного» (Фридрих Шлейермахер. Речи о религии. Монологи. М.; Киев, 1994. С. 391 (пер. С. Л. Франка)).

что здесь не может быть прямых указаний — только не прямое говорение, кривоколенные указки и боковые места. Гоголь писал о Пушкине: «Что ж было предметом его поэзии? Всё стало ее предметом, и ничто в особенности. ⟨...⟩ изo всего, как ничтожного, так и великого, он исторгает одну электрическую искру того поэтического огня, который присутствует во всяком твореньи бога, — его высшую сторону, знакомую только поэту, не делая из нее никакого примененья к жизни в потребность человеку, не обнаруживая никому, зачем исторгнута эта искра, не подставляя к ней лестницы ни для кого из тех, которые глухи к поэзии» (VIII, 380—381). Предмет поэзии — сама поэзия, и тут мало избранных. Литература как высшая сторона жизни, выкованная поэтическим огнем, ни для кого. Здесь господствует принцип: или ты понимаешь (сразу, целиком, навсегда!), и тогда ты один из нас, или ты глух, как кожа барабана, и тогда пощады не жди — ты навечно тупой изгой.

Из какого мы числа — легко выяснить, читая набоковский рассказ «Пассажир» (1927). В нем — встреча в поезде. Главный герой замечает своего нового ночного соседа по купе, взбирающегося на верхнюю полку. Самого человека он не видит, только его ногу: «Я успел хорошенько рассмотреть эту ногу, серый в черную клетку носок, *фиолетовую ижицу подвязки* сбоку на толстой икре. Сквозь трико длинного подштанника неприятно торчали волоски. Вообще нога была препротивная. Пока я на нее смотрел, она напряглась, пошевелила раза два цепким большим пальцем, наконец сильно оттолкнулась и *взвилась наверх*» (2, 482). Если сейчас фиолетовая подвязка похожа на ижицу — сорок вторую букву церковной азбуки, то позднее, в стихотворении «Сам треугольный, двукрылый, безногий...» (1932), Набоков сравнит с ижицей летящего ангела. Мы еще вернемся к «Пассажиру», но сейчас лишь зафиксируем метафорическое уравнение подвязки с ижицей и ангелом. Это пастернаковский пароль, его торговая марка поэтического Ордена подвязки. Именно он символически связывает земное и небесное — девиз Ордена подвязки с мучительством ангела. Набоков разводит их по разным углам своей прозы и поэзии, сочетав литературным таинством брака низменную подробность туалета с крылатым вестником. У поэтов своя семиотика, собственная пожарная каланча. Они не соблюдают приличий, тыкая указательным паль-

цем в отдаленный предмет. И не снимают перчаток. Набоковское стихотворение звучит так:

Сам треугольный, — двукрылый, безногий, —
но с округленным, прелестным лицом,
ижицей быстрой в безумной тревоге
комнату всю облетая кругом,
страшный малютка, небесный калека,
гость, по ошибке влетевший ко мне,
дико метался, боясь человека,
а человек прижимался к стене,
все еще в свадебном галстуке белом,
выставив руку, лицо отклоня,
с ужасом тем же, но оцепенелым:
только бы он не коснулся меня,
только бы вылетел, только нашел бы
это окно и опять, в неземной
лаборатории, в синюю колбу
сел бы, сложась, ангелочек ночной...

2 сентября 1932⁵³

Ангел явлен не в высших сферах и не на божественной фреске какого-нибудь Джотто, а в простой комнате, рискуем думать — спальне, если герой еще не успел снять свадебного галстука. Но влетает малютка в брачную ночь в окно по какой-то неведомой нам роковой ошибке. Прелестный ангелочек похож на ижицу, у которой действительно нет ножек. Он страшен и уродлив, он в безумной тревоге. В ужасе прижавшийся к стене герой больше всего опасается, что этот горный гость коснется его. Ничего хорошего это не сулит. Страшно и тому, и другому. Это существо, еще не вышло из зародышевой стадии, да и может ли выйти? Дитя лаборатории и колбы, этот небесный гомункулус все делает не так: во-первых, как незрелый плод, он не должен был появляться раньше срока, во-вторых, прилет его — в знак Благовещенья и непорочного зачатия, о котором он вряд ли может напомнить. Набоков разыгрывает

⁵³ Владимир Набоков. Стихотворения. СПб., 2002. С. 357.

каламбур *брака* — таинства, которое свершается на небесах, и изначальной порчи и абортированности существования.

Но вернемся к «Пассажиру»⁵⁴. Рассказ переиначивает фабулу «Крейцеровой сонаты» Толстого. Некий писатель повествует попутчику-критику о своей дорожной встрече, но целью рассказа является даже не встреча, а природа самого рассказа, вернее — жизнь, которая даст фору любой литературе (это самое начало рассказа): «Да, жизнь талантливее нас, — вздохнул писатель, постукивая картонным концом папиросы о крышку портсигара. — Иногда она придумывает такие темы... Куда нам до нее! Ее произведения непередаваемы, непередаваемы...» (2, 480). Одно из таких непередаваемых произведений жизни и передается писателем: «Ехал я в экспрессе, в спальном вагоне. Я очень люблю дорожное новоселье, — холодноватое белье на койке, фонари станции, которые, тронувшись, медленно проходят за черным стеклом окна.

⁵⁴ У немецкого экспрессиониста Г. Э. Якоба (1889—1967) есть небольшая новелла «Спящий в купе незнакомец» (*Jacob H. E. Fremder Schläfer im Kupee. // Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst. Leipzig, 1913. S. 205—210*). Едущий в поезде пассажир, задремав, не услышал, как в купе поселился незнакомый попутчик и тоже заснул на своей полке. Тут и разворачивается безудержная фантазия лирического героя. Он строит свои догадки и предположения относительно личности спящего незнакомца и проигрывает многочисленные вариации родства — чужести, любви — ненависти, взаимопонимания — отчуждения; он то желает ему всяческих благ, то посылает на его голову все мыслимые и немыслимые беды и несчастья; то испытывает к нему почти нежность и готов вынести его на руках из горящего поезда, то проклинает его за то лишь, что он чересчур громко зевает и потягивается. Незнакомец наделяется то свойствами самого близкого человека, друга, брата, товарища, спасителя, то превращается в непрошенного гостя, чужака, возможного преступника, убийцу, мерзкого и отвратительного коммивояжера с жирными волосами, жестокого и хитрого человека. То удаляя, то приближая к себе незнакомца, сам путешественник чувствует себя то воплощением добра и человеколюбия, причастным ко всему сущему, то исчадием ада. И страстно желая проникнуть в тайну незнакомца, путешественник больше всего боится, что тот вдруг проснется и тайна исчезнет: «Doch nein: tu's nicht. Nein, nein — tu's nicht. Wollte lieber nicht erwachen, Fremder...».

Было мне приятно, помнится, что надо мной, на верхней койке, никого нет. Раздевшись, я лег навзничь, подложил под затылок руки, — и легкость узкого казенного одеяла была прямо-таки сладостна после пухлости отельных перин. Помечтав кое о чем, — мне о ту пору хотелось писать повесть из жизни вагонных уборщиц, — я выключил свет и очень скоро уснул. И тут разрешите мне употребить прием, частенько встречающийся в таких именно рассказах, каким обещает быть мой. Вот он — этот старый, хорошо вам известный прием. “Среди ночи я внезапно проснулся”. Впрочем, дальше следует кое-что посвежее. Я проснулся и увидел ногу.

— Виноват? — переспросил скромный критик, подавшись вперед и подняв указательный палец.

— Я увидел ногу, — повторил писатель. — Отделение было освещено, и поезд стоял на какой-то станции. Нога была мужская, крупная, в грубом пестром носке, продырявленном синеватым ногтем большого пальца. Она плотно стояла на лесенке у самого моего лица, и ее обладатель, скрытый от меня навесом верхней койки, как раз собирался сделать последнее усилие, чтобы взобраться на свою галерку» (2, 480—482).

Нога производит на писателя впечатление самое гнетущее. Особенно тревожит его то, что из всего человека он знал только «недобрую ногу», а ни фигуры, ни лица так и не видел. Человек-нога на верхней полке рыдает. Наутро обладатель фиолетовой ижицы подвязки, скрываясь под одеялом, продолжает оставаться невидимым. Вдруг поезд, подъезжающий к какому-то большому городу, на пустынном полустанке остановлен полицией. Разыскивается человек, который на прошлой станции застрелил жену и любовника. Как было бы великолепно, рассуждает писатель, если бы убийцей оказался его рыдающий сосед, он идеально подходит на эту роль. Но замысел жизни, в котором прихоть грандиозно сочетается с мастерством, стократ великолепнее — сосед ни при чем.

Таким образом, прозаическая нога с ижицей-подвязкой взмывает вверх, тогда как поэтическому ангелу-ижице, спускающемуся на землю, ног как раз и не хватает. Они не встречаются, да и не могут встретиться, но им явно не хватает друг друга. Какие не воссоединившиеся начала обозначаются этими частями тела? И что за новое символическое тело конструирует Набоков?

Английский перевод «Пассажира» был снабжен набоковским пояснением: «“Писатель” в этой истории не автопортрет, а собирательный образ пошловатого писателя. “Критик” же является дружеским шаржем коллеги-эмигранта Юлия Айхенвальда... известного литературного критика. Читатели прежних времен узнавали его точные, изящные маленькие жесты и увлечение игрой благозвучно спаренными фразами в литературных комментариях. К концу рассказа все, кажется, уже забывают об обгоревшей спичке в рюмке — то, что сегодня я ни в коем случае не позволил бы» (2, 720). Действительно, рассказ закольцован упоминанием мелкой детали: в самом начале писатель рассеянно бросает обгоревшую спичку в рюмку критика, а в конце не менее забывчиво предлагает налить туда выпивки. Пустяками, мелкими деталями повествования («...Не есть ли всякий писатель именно человек, волнующийся по пустякам?» (2, 482)) оказывается именно игра «спаренных фраз», о которых через сорок лет говорит сам Набоков. Рассказ металитературен. Все строится по принципу матрешки. Автор (Набоков) пишет рассказ «Пассажир», в котором герой-писатель в вагоне поезда делится с критиком-собеседником идеей рассказа, в котором его сосед по железнодорожному вагону окажется убийцей, пойманным в конце концов полицией. Но в этом придуманном рассказе есть еще одна матрешка — жизнь сама расколдовывает идею писателя-героя, не обнаруживая в плачущем соседе убийцу жены и ее любовника. Видимая невооруженным взглядом фабульная составляющая неприкрыто указывает на прозу Толстого, а текстурный узор выполнен по поэтической канве пастернаковского стихотворного текста «Город», который в свою очередь расшит на толстовских пальцах.

Один пример. Писатель мечтает написать повесть из жизни вагонных уборщиц. Этот прихотливый замысел — пастернаковского происхождения. Бредящая героиня Пастернака возникает из везуевого пепла, засыпавшего древний город. Она — Золушка, Попелюшка, Сандрильона, бедная уборщица всех зол, везеньем, случаем и волнительным пустяком производимая в принцессы. Набоков просто-напросто переводит этот излюбленный пастернаковский образ на язык железнодорожной прозы и загадочного замысла своего героя. Пастернак же, превращая зло в золу, а Анну Каренину —

в Сандрильону, спасает ее от гибели⁵⁵. Золушка нарождается, как бабочка, из железнодорожного вокзала: «И в пепле, как *mortuum caput*, / Ширяет крылами вокзал» (I, 433). «*Mortuum caput*» — бабочка «мертвая голова», но это и кардинальное понятие алхимии — пепел, остающийся в тигле продукт химических реакций, в переносном смысле — нечто, лишенное живого содержания. Но у Пастернака — возвращаемое к жизни вновь (он, как Амфион, получивший от Аполлона волшебную лиру, под звуки которой сами собой воздвигаются разрушенные стены Фив). Экспресс — поезд идущий с повышенной скоростью, происходит от латинского слова *expressus* (*exprimere*), обозначающего «выжимать». Экспресс — и образ, и принцип организации прозаического материала: «Вот точно так же и темы жизни мы меняем по-своему, стремясь к какой-то условной гармонии, к художественной *сжатости*» (2, 481). Слово, как нога на педали, и здесь один императив: «Жми!» Определяя метафору как скоропись духа, Пастернак говорил именно об этом

⁵⁵ Поезд как пространство смерти преобразуется тем же Пастернаком в пространство жизни очень легко — с помощью пасхальной оологической символики. Из «Повести» (1929): «Вагонный коридор швыряло из стороны в сторону. Он казался бесконечным. За шеренгой лакированных, плотно задвинутых дверей спали пассажиры. Мягкие рессоры глушили вагон. Он походил на великолепно взбитую чугунную перину. Всего приятнее колыхались края пуховика, и, чем-то напоминая *катанье яиц на Пасху*, по коридору в сапогах и шароварах, в круглой шапке и со свистком на ремешке катился толстый обер-кондуктор» (IV, 142—143). В змеиных извивах бесконечного вагона глушь и мякоть утробы, воздушного ложа, покрытого оксюморонной чугунной периной, колыхающиеся края которой звучат как гулкие и торжествующие перекаты яиц на Пасху, которые означают одно — торжество воскресения, победу над смертью.

У Пастернака гибель Карениной становится в конце концов символом дискретности времени и залогом будущего спасения: «В жертвенный рот постоянного движения поездов совались куски пейзажа, целые жизни. Казалось все, что текло, притекало роковым образом к рельсам и покорно склоняло свою голову на рельсовый путь, и железное чудовище торжественно перерезало в каждом метре своего вращения бесчисленные жертвы выкупающей будущее, — пошедшей на приманку быстроты, — жизни. Жизнь поэтому заглядывала в вагоны вездесущим глазом, отыскивала своих и предостерегала их: “Я здесь!” ...

“Здесь, здесь!..” — рубили колеса на стыках...» (IV, 470).

уплотнении и прессе образов поэтического бытия, их курьерской аббревиатуре, когда в стиле важен, по словам Пруста, «прежде всего какой-то драгоценный и истинный элемент, скрытый в сердце каждой вещи и извлеченный (экстрактом добытый, выжатый. — Г. А., В. М.) оттуда гением великого писателя» [avant tout quelque élément précieux et vrai, caché au coeur de chaque chose, puis extrait d'elle par ce grand écrivain grâce à son génie]⁵⁶. Мандельштам развернул эту идею в «Разговоре о Данте»: «У Данта не одна форма, но множество форм. Они выжимаются одна из другой и только условно могут быть вписаны одна в другую.

Он сам говорит:

Io premerei di mio concetto il suco — (*Inf.*, XXXII, 4)

“Я выжал бы сок из моего представления, из моей концепции”, — то есть форма ему представляется выжимкой, а не оболочкой.

Таким образом, как это ни странно, форма выжимается из содержания-концепции, которое ее как бы облекает. Такова четкая дантовская мысль.

Но выжать что бы то ни было можно только из влажной губки или тряпки. Как бы мы жгутом ни закручивали концепцию, мы не выдавим из нее никакой формы, если она сама по себе уже не есть форма. Другими словами, всякое формообразование в поэзии предполагает ряды, периоды или циклы формозвучаний совершенно так же, как и отдельно произносимая смысловая единица» (III, 227)⁵⁷.

Экспресс — экстазирующее и формообразующее начало. Это возможность соединить разделенные точки, ужать расстояния, создавая тесноту синтагматического ряда, но одновременно — и

⁵⁶ *Marsel Proust. A la recherche du temps perdu. P., 1987. T. I. P. 541.*

⁵⁷ У Пастернака:

Поэзия! Греческой губкой в присосках
Будь ты, и меж зелени клейкой
Тебя б положил я на мокрую доску
Зеленой садовой скамейки.

Расти себе пышные брыжи и фижмы,
Вбирай облака и овраги,
А ночью, поэзия, я тебя выжму
Во здравие жадной бумаги. (I, 81)

жатва, соби́рание разбегающихся и разделенных пространств в цельные фигуры и снопы метафор⁵⁸, чтобы, по словам Некрасова, — словам было тесно, а мыслям — просторно. Но экспресс — это и пресс, печать, запечатанность, запечатленность⁵⁹. Предельное сжатие ждет и само слово. Слово — и речь в целом, речение, и от-

⁵⁸ От сжатия до жатвы — один шаг безоболочного воображения. У Мандельштама:

И — в легион братских очей сжатый —

Я упаду тяжестью всей жатвы,

Сжатостью всей рвущейся вдаль клятвы... (III, 118—119)

В сталинской оде он рисует портрет вождя: «Сжима́я уголек, в котором все сошлось...» (III, 113), а вождь на урожайном просторе «улыбается улыбкою жнеца» (III, 114). Что означает этот каламбур? Здесь не только единство (оба Иосифы) поэта и правителя. Сколь бы ни была велика заслуга товарища Сталина, искренне восхваляемая Мандельштамом, во всемирно-исторической жатве народов, заслуга художника несравнимо весомее: он своим хищным взглядом и космическим портретом может охватить и то, что сверхчеловеческим объятием и тысячелетней мудростью охватил вождь, и его самого. Все, что сжато сталинской рукой великого жнеца, сходится в точке, где зажат прометеевский уголек, рисующий картину, захватывающую дух и раздвигающую все горизонты. По Мандельштаму, искусство правит миром. И единственный истинный самодержец — поэт, потому что ось мира проходит через него.

⁵⁹ «Слово есть уже образ запечатанный...» (Мандельштам) — как письмо, как бутылка с посланием, брошенная в море. В «Шуме времени» Мандельштам рассказывал о француженках, которых ему нанимали в детстве для изучения французского языка: «Где-нибудь в Иль-де-Франсе: виноградные бочки, белые дороги, тополя, винодел с дочками уехал к бабушке в Руан. Вернулся — все “scelle” [опечатано (*фр.*)], прессы и чаны опечатаны, на дверях и погребях — сургуч. Управляющий пытался утаить от акциза несколько ведер молодого вина. Его накрыли. Семья разорена. Огромный штраф, — и в результате суровые законы Франции подарили мне воспитательницу» (II, 354). Здесь уже рукой подать до *впечатления*: «Семилетний ребенок прильнул к окну поезда, жадно впитывая впечатления» (II, 592). Мандельштамовский ребенок, как губка, впитывает то, что видит, во-первых, сжимая со страшной скоростью число своих впечатлений, а во-вторых — запечатывая их в душе, для твердой записи мгновенной, как грамоты властной печатью, как винные бочки — для долголетней выдержки.

дельная единица этого целого. Оно — запекшийся смысл, сгусток энергии, существенный настой и жизненный отвар.

Отдавая сжатость, казалось бы, всецело на откуп пошловатому писателю, Набоков на деле не расстаётся с ней: «Однажды, когда трезвомыслящий, но несколько поверхностный французский философ попросил глубокомысленного, но темного немецкого философа Гегеля изложить свою мысль сжато, Гегель отрезал: “Такие предметы нельзя изложить ни сжато, ни по-французски”»⁶⁰. Мысль, как зверь, покойно укладывается в родную берлогу языка, она сама держит пропорции языкового универсума. Это вынуждало Толстого к известному отказу от пересказа «Анны Карениной». Дело не в том, говорит Набоков, что надо литературу удлинять или жизнь укорачивать, речь сама полагает внутреннюю меру своего развития. Метафора не может быть короче или длиннее, она — то, что нужно. А ее, так сказать, пизанский наклон в языковой плоскости сравнения, эпитетного положения, развернутого описания и так далее — по закону развертывания речи, а не сторонней авторской прихоти. Или апухтинским словом:

Твои за жизнь напрасны страхи;
Пускайся крепче и бодрей,
То развернись, как амфибрахий,
То вдруг сожмись, как хорей⁶¹.

Мы не доискиваемся, спорит или соглашается в 1927 году Набоков с Пастернаком. Тем более что его персонаж — лицо самостоятельное. К тому же, отстаивая примат жизни перед литературой (опять же — как эстетического принципа), писатель соглашается с противоположным мнением критика: «Слову дано высокое право из случайности создавать необычайность, необычное делать случайным». Вся жизнь Набоков будет использовать, всячески преобразуя пастернаковские «обороты, эпитеты, дикцию, стереоскопичность» (2, 760), проявляя свойственную им обоим словесную находчивость. «Окрыленный клоун, или ангел, притворившийся турманом», — сказано о Себастьяне Найте набоковскими словами

⁶⁰ Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 329.

⁶¹ А. Н. Апухтин. Стихотворения. Л., 1961. С. 265.

о самом себе. Ангел здесь — не религиозное существо, а литературная тварь. Серная спичка в рюмке — знак застольного разговора, а вытащена она из того же спичечного коробка — «коробки с красным померанцем», — каморки, где ютится поэзия.

Набоковский рассказ любопытен тем, что в нем *ничего не происходит*. В самом деле, ведь не считать же событиями — залез в поезд, вылез из поезда и т. д. И то, что в тексте не происходит, если перефразировать Аристотеля, — может не случиться с каждым (и я могу, прорыдав на верхней полке, не убить свою жену, и ты можешь, и он). Мы уже сказали, что «Пассажир» — о том, как и благодаря чему вообще может строиться повествование. Такой тип прозы обладает метаязыковой оборачиваемостью и свертываемостью своего языка. Язык же каким-то естественным, но невероятным образом способен не только говорить о чем-то, но и о том, как он это говорит и на чем основывает. И эти метаязыковые представления — не понятия, а, так сказать, нутряные органические образования самого языка повествования. Это не знание о языке, а условия работы самого языка и реализация каких-то внутренних возможностей самого языкового существования. Иными словами: язык действует, если в нем самом есть нечто о языке (и это нечто — одновременно и элемент функционирования языка).

И здесь крайне важно — кто что знает. Главная забота писателя (а вместе с ним и Набокова) — сюжет. Но знание того, что есть настоящий, подлинный сюжет, нарождается внутри самого сюжета как его отрицание. События происходят в промежутке между объективной и субъективной точками зрения, которые сливаются в конце концов в единое знание. Сюжет работает как целое только благодаря связующей функции ведения (и неведения), выступающего как событие, связующее все факты и ситуации сюжета в единый ансамбль.

Разгадывая своего попутчика, писатель предлагает субъективную версию, которая в конечном счете не согласуется с фактами, и он восторженно берет сторону объективности. Но если писатель переходит от субъективного знания к объективному, то пассажир никуда не приходит. Во-первых, он не знает, что *становится* героем детективного сюжета, блистательно придуманного специально для него. Во-вторых, пассажир не знает, что с момента идентификации его полицейскими он *перестает* быть героем этого сюжета

со смертоубийством неверной жены и последующим раскаянием. Но в этих двух случаях он не знает совершенно различным образом. В первом случае он превращается в действующее лицо писательского замысла и всецело подчинен телеологии сюжета. Во втором — он не персонаж, и уж тем более не автор той жизненно правдивой истории, где он не убивает жену и любовника, а плачет в ночи бог знает от чего. Пассажир здесь — скорее персонификация самой невозможности той или иной жесткой телеологии и конечного определения жизненного акта. Он — выражение свободы существования. И если писатель пытается *за него* придумать ему роль, то непрерывно обновляющаяся и равная себе жизнь с помощью своего героя отвергает любую роль, снабжая нас «неожиданной, но все разрешающей развязкой» (2, 481). Гений жизни и на этот раз утер нам нос, и потом утрет, будем уверены. «Жизнь всегда перехитрит Творца» (Марина Цветаева)⁶². Как говорил один герой Салтыкова-Щедрина: «Вся наша жизнь есть наука, сударь, с тою лишь разницей, что обыкновенные, настоящие науки проникать учат, а жизнь, напротив того, устраняться от проникновения внушает» (XV(I), 101—102). Здесь тоже внушение от проникновения. Жизнь может существовать лишь творя живое и вездесушно превосходя самое себя. «Сказку быль опередила / В наши опытные дни...» — скажет Вяземский о железной дороге. По Пастернаку: «На свете былей непочатый край...» (I, 339). И герой Набокова — не вполне человек, скорее — початок этого края (мы не знаем, не только как его зовут, но и как он выглядит; он — не человек, а какой-то странный выгяд и чадо бог знает какого начала). Но одно дело — непочатый край былей, а другое — сама быль как непочатый край и предел классической досягаемости. Быль как небывалое и неуловимое. Реальная история не хранится где-то, готовая к употреблению. Чтобы почать, надо выдумать. Быль надо заново создать. По завету жизни писатель должен *вообразить то, что есть, а не то, чего нет*.

Итак, в рассказе — три текста, встроенных один в другой. Сам «Пассажир» (текст I) — рассказ писателя (критику, разделяющему

⁶² Марина Цветаева. Неизданное. Записные книжки: Т. II: 1919—1939. М., 2001. С. 201.

его скромное застолье) о встрече с ночным соседом по купе — убийцей и беглецом (текст II). *Внутри* последнего текста самоорганизована действительная история соседа, который не имеет никакого отношения к убийству (текст III). Эта матрешка — не множащееся текстовое зазеркалье, отрицающее реальность как таковую. То, что произошло *на самом деле* (текст III), — рождается *изнутри* рассказа «Пассажир», производится самой повествовательной формой, а не порядком соответствия какой-то внетекстовой реальности. Двусмысленность текста III (и понятия «на самом деле») в данном случае заключается в том, что феномен жизни (и жизненности творения) — результат текстовой проработки содержания. Набоков как истинный модернист создает такую прозаическую форму, которая внутри себя порождает свое собственное содержание. И делая автора частью текста, а не только нашего знания о нем, Набоков по сути деавторизует произведение. «Все права закреплены за автором», — подсказывает писателю критик в начале рассказа, который по сути является лишением автора каких бы то ни было родительских прав на свое детище.

Вообще говоря, в авторской перспективе сюжет всегда предстает, во-первых, как репрезентация того, «что» будет сказано, а во-вторых — как способ реализации этого в тексте («как» будет сказано)⁶³. Но здесь «что» и «как» — это погоны на одном мундире, они равноправны. Мундир этот — *форма*, которая обладает способностью сама себя обозначать. Это происходит везде, где предметом сообщения оказывается сам механизм сообщения, и предмет тем самым отсылает к самому себе, существует как то, о чем в данный момент говорится, иными словами — как то, что индуцируется состоянием, в котором происходит говорение⁶⁴. Здесь

⁶³ Александр Пятигорский. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. М., 1996. С. 115—116.

⁶⁴ М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке. М., 1997. С. 41. Манделштам называл эту способность самоозначивания *обратимостью поэтической материи*: «Вместо того чтобы пересказывать так называемое содержание, мы взглянем на это звено дантовского труда (семнадцатую песнь “Inferno”. — Г. А., В. М.) как на непрерывное превращение материально-поэтического субстрата, сохраняющего свое единство и стремящегося проникнуть внутрь себя самого.

нет классического разделения на фабулу и сюжет, объект здесь тождествен интерпретации.

Многое из того, что кажется модернистским завоеванием Пастернака, является на деле неотчуждаемой собственностью прозы XIX века. Русская классика — пороховой погреб, который не взорвался до сих пор только потому, что мы до умиления засморкали все спички. Борхес предполагал, что, если прочесть «О подражании Христу» Фомы Кемпийского как произведение, написанное Джойсом, то это внесет заметную новизну в эти тонкие духовные наставления. В некотором противоречии с фактами мы все же рискуем помыслить, что «Анна Каренина» была написана Борисом Пастернаком. Хотя бы при участии. Новизны тогда не оберешься.

Большое и серьезное преимущество этой формы (роман в романе) почувствовал уже Толстой. Самый конец романа и сцены самоубийства Карениной (ч. VII, гл. XXXI): «“Господи, прости мне все!” проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, — вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда

Образное мышление у Данта, так же как во всякой истинной поэзии, осуществляется при помощи свойства поэтической материи, которое я предлагаю назвать обрацаемостью или обратимостью. Развитие образа только условно может быть названо развитием. И в самом деле, представьте себе самолет, — отвлекаясь от технической невозможности, — который на полном ходу конструирует и спускает другую машину. Эта летательная машина так же точно, будучи поглощена собственным ходом, все же успевает собрать и выпустить еще третью. Для точности моего наводящего и вспомогательного сравнения я прибавлю, что сборка и спуск этих выбрасываемых во время полета технически немислимых новых машин является не добавочной и посторонней функцией летящего аэроплана, но составляет *необходимейшую принадлежность и часть самого полета* и обуславливает его возможность и безопасность в не меньшей степени, чем исправность руля или бесперебойность мотора.

Разумеется, только с большой натяжкой можно назвать развитием эту серию снарядов, конструирующихся на ходу и выпархивающих один из другого во имя сохранения цельности самого движения» (III, 232—233).

потухла» (19, 349). В мчащемся вагоне, на пути из Москвы в Петербург, под грохот и лязг железа, под музыку, которая рвалась и пела между чугунными цепями и колесами, зарождается страсть Карениной. Метель снаружи, метель внутри героини, когда вагон, казалось, вылеплен снежной бурей, как огромный сугроб, а Каренина — бешено колотящееся сердце этого сугроба, мчащегося сквозь просторы. Вагон здесь — любимое дитя природы, а сама Анна — железная леди и хозяйка стихий. И все это страшно и необычайно весело. В жуткой непогоде — стихийное, пугающее и радостное, леденящее и жгучее, но нет ничего человеческого, доброго или злого. Тот же край мрачайшей бездны и упоение в бою. Ужас падения равен восторгу полета. Как замечает Мережковский, между природой и любящим сердцем героини, в котором, по словам самого Толстого, сверхъестественная сила и жестокая прелесть, нет никаких преград, никаких законов. Все дико и просто, как будто вышло из рук Творца. И на любовь Анны Карениной его святая воля. Потом придут другие времена, и ударят в набат другие законы, но пока — это чистый Эдем.

Но для начала Каренина принимается за английский роман (ч. I, гл. XXIX): «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражением жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить. Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своею смелостью, ей хотелось это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать.

Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? “Чего же мне стыдно?” — спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было» (18, 106—107).

Стыдно, конечно, будет, и больно, и повинно, но не об этом сейчас речь... Литература не по ней. Читая, Каренина отлично

понимает, содрогаясь мыслью от тяжкого плена и проклятого за-пустения бесполезных книжек, что надобно жить, а не следить за отражением жизни других людей. Заметим, как она читает. Это не досуг, а работа мысли: Каренина, светская дама, принадлежащая богатому и независимому кругу людей, сама натура цельная, волевая и сильная, не берет, а прямо-таки вооружается разрезным ножом и острым лучом фонарика. Она хочет понять. Она сама хочет безумно жить. Чувствует, что постигают не мыслью, а всею жизнью, и тому, что извели на собственном опыте, научились *не из книг, а благодаря книгам*. И Анна Аркадьевна бесповоротно оставляет книгу. Но какую книгу? Да не английский роман, а свою до глубочайшего душевного обморока скучную жизнь, которая во сто крат мертвее и книжнее любого английского романа. Она хочет по живому резать ножичком сырые страницы книги своей души и ее читать. Здесь литература и жизнь как бы меняются местами: английский роман позволяет понять мертвенную скуку и книжность своей жизни, а желание все сущее вочеловечить и сделать книгу своей судьбы позволяет прорваться сквозь пустые мечты и бесполезные воспоминания к подлинной реальности. Но какой ужас! Подлинная реальность оказывается... романом. Какую книгу читает эта современная римлянка эпохи упадка перед своей гибелью? Книгу своей жизни, которой она предпочла английский (и любой другой) роман. Тогда почему она ее не дочитывает? Почему книга не закрывается вместе с потухшей перед ней свечой?

Толстой тоже создает текст в тексте: есть роман «Анна Каренина», в котором героиня, расплевавшись с мишурой и ложной театральностью своего существования, *сама создает роман своей жизни* (Толстой, не скрывая, играет на двусмысленности «романа» как литературного текста и «романа» как любовной истории). В романе своей жизни Каренина одновременно — и героиня, и автор, и она *изнутри* толстовского произведения создает и построит истинную историю своей души. Как говорила Цветаева: «Пишу не потому, что знаю, а для того, **чтобы знать**»⁶⁵. Умирая как автор, она продолжает жить как героиня, поэтому-то книга остается недочитанной (хотя все счеты с жизнью, казалось бы сведены, и

⁶⁵ Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов. М., 2004. С. 338.

от Карениной остается только обезображенный труп). Подлинная жизнь Карениной — не в браке, положении в обществе, сословных правах и личном бесправии, поэтому она не заканчивается под колесами. «Но песня — песней всё пребудет...» (Блок). Соотношение толстовского текста и текста жизни Карениной и дает то, что Пастернак назовет Романом Небывалым.

Пастернак в «Городе» ориентирован на роман как на модель описания всякого сюжета, включая и свой собственный. И воспроизводя мысль того или иного автора и его персонажей, создает своеобразный роман романа, метатекст, — «Роман Небывалый» как универсальный объект предельного расширения. Но почему небывалый? Да и объект ли это? Небывалое — это то, что *есть* (не было, но будет всегда). Удваивая свою поэтическую реальность, Пастернак *различает* текст в тексте, выделяя какую-то *форму*, не сводимую к содержанию ни первого текста, ни второго. Иначе говоря, различает текст в тексте в качестве онтологической характеристики чего-то принципиально *не-текстового*. И подобно тому как Роман Небывалый — это то, что *есть*; не-текстовое — это «то, что *есть*» в тексте. И если есть подлинность и истина, то они — в этом. Пастернаковская двойная конструкция — разворачивание жизни, как созревающего плода, по своим собственным законам.

ROSARIUM

Михаилу Козлову

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленям припав.

Иван Бунин. «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...»

Как по книги страницам, Вы днями моими
В неизбежную тихо прошли тишину.

Константин Большаков. «Молитва любимой»

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес...

Анна Ахматова. «Стихи о Петербурге»

В «Людах и положениях» Борис Пастернак восторженно отзывался об Анне Ахматовой. Она обиделась: он-де ее никогда не читал, не знает и — главное — не постеснялся об этом во всеуслышанье признаться.

Рассказывая о погроме 28 мая 1915 года в доме богатого коммерсанта Морица Филиппа, где он служил домашним учителем и гувернером его сына Вальтера, Пастернак упоминает о своих уничтоженных рукописях и заключает мысль выводом о взаимосвязи (со-в-местности) утрат и приобретений, которые, как стенки в сыпучем окопе самосознания, не могут существовать друг без друга: «Терять в жизни более необходимо, чем приобретать. Зерно не даст всхода, если не умрет. Надо жить не уставая, смотреть вперед

и питаться живыми запасами, которые *совместно с памятью выработывает забвение*» (III, 328).

Забвение владеет царством высшей необходимости. Сама по себе память — ничто, бесплодная земля. Помнить — парадоксальнейшим образом! — можно лишь то, что... не случилось. Как живой акт память существует лишь для того, что не произошло, не совершилось, иначе она стала бы абсолютно излишней. Только густо засеянная утратами и запамятываниями, она дает ход неизбываемому делу жизни и сулит щедрый припас сознательного бытия.

Этому мемориальному признанию предшествует пассаж, цитированный тысячекратно: «Потом у меня много пропадало при более мирных обстоятельствах. Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского, не все мне нравится у Есенина. Мне чужд общий тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог» (IV, 328). И вот, с кондукторской заботой о законности образа и жаждой обновления, поэт вспоминает себя тогдашнего, нелюбимого: «Из разоренного и наполовину сожженного дома Филиппы перебрались в наемную квартиру. Тут тоже имелась для меня отдельная комната. *Я хорошо помню*. Лучи садившегося осеннего солнца бороздили комнату и книгу, которую *я перелистывал*. *Вечер* в двух видах заключался в ней. *Один* легким *порозовением* лежал на *ее* *страницах*. *Другой* составлял содержание и душу стихов, напечатанных в ней. Я завидовал автору, сумевшему такими простыми средствами удержать *частицы* действительности, в нее занесенные. Это была одна из первых книг Ахматовой, вероятно, “Подорожник”» (IV, 328—329).

Все комментаторы и историки литературы не могут отказать себе в удовольствии поймать Пастернака на очевидной ошибке: «“Подорожник” вышел в 1921 г.; из контекста следует, что речь идет о сб. “Вечер” (1912), первой книге Ахматовой: “Вечер в двух видах заключался в ней...”» (IV, 832). Но поэт предупреждает, что с памятью все в порядке («Я хорошо помню...»), а забвение работает в связке с запоминанием. То, что кажется ошибкой памяти, — особый прием, результат сознательного построения.

Книга Ахматовой имеет отношение не только к «Вечеру» (1912), но и к «Четкам» (1914), куда вошли и стихи «Вечера». Один из вечеров, легким «порозовением» лежащийся на страницы другого

вечера — не только излюбленный Пастернаком образ взаимоотражения, сущего взаимопроникновения поэзии и природы. Rosarium, розарий — это и есть «четки» («из разоренного... бороздили... порозовением»). Само знакомство с ахматовской лирикой кодируется названиями ее поэтических сборников и движется в стайке их проблисковых маячков. Описав стезю Ахматовой, ее поэтическую дорогу — от «Вечера» до четвертого сборника стихов «Подорожник» (1921), Пастернаку только и оставалось что «ошибиться», блестяще доказав собственное положение о союзе памяти и забвения.

Отдельная комната до краев наполнена лишь одним волнующим занятием — чтением. Под ним Пастернак ходит, как под парусом. Комната и книга. Точка. Сказано так, как будто в сданном в наем углу кроме книги ничего нет и не предвидится. Как начало новой эры, где вместо потопа — погром. Книга в комнате, книга, равная комнате, в которую он пришел все спокойно обмозговать. Комната-футляр для книги с читателем. Осеннее солнце плугом размышления бороздит тихие бесконечные поля этого одиночества вдвоем. Вечер являет себя в двух союзных, но не однородных манифестациях: один — благодарным светом падает на страницы книги и мягко окрашивает их в розовый цвет, как дрожащие щеки любимого лица; второй вечер, как дорожная сума, заключает в себе содержание ахматовских стихов.

Пастернак охотно признается, что позавидовал Ахматовой, которую умудрил Господь с такой атомарной простотой и непосредственностью познать истину. При этом он так относится к прочитанному, как его выражает и освещает вечер («я завидовал автору» — «вечер в двух видах заключался в ней» [книге]). Ахматова там, где начинаются сумерки, являющиеся одновременно и ключом, и запертым содержанием. Голимая двусмысленность слова «заключать» состоит в том, что хорошо обозримая расположенность стихотворного содержания, заключенного в читаемой книге, является и душой и формой переживания и умозаключения о нем.

В книге сходятся три ахматовских сборника, которые, сами будучи собранными, следуют указателю самоназвания и подлежат дальнейшей сборке, образуя пастернаковскую антологию Ахматовой. Авторские названия ахматовских сборников не исчезают, но они не просто обозначают, а *есть* состояния мира, в котором

совершается чтение, в свою очередь в круговой поруке оказывающиеся элементами и способами чтения, когда «Вечер» становится временем дня, «Подорожник» — шуршащими листами книги, а «Четки» — розовым цветом как символом особой нежной податливости материи смысла и молитвенной самоуглубленности. И если драгоценные частицы действительности попадают на страницы ахматовской книги, подобно крупичкам золотого песка с каких-то неведомых берегов, то не для того чтобы гербаризироваться там на манер ностальгических мушек, — они с неслыханным упорством прорастающего зерна дают всходы высшей реальности. И было бы непростительной банальностью видеть в этом чтении лирики (лирическом в той же мере) пример расхожего психологического закона: *читаю про вечер — вижу вечер*. Пастернаком весь этот бездарный натурализм ассоциативного мышления вырублен под корень. Тогда о чем же здесь речь?

Перед нами не застывшая картинка, а стремительно разворачивающаяся и крайне затейливая композиция. Главный герой здесь — не Пастернак (и уж тем более не аукнувшаяся Ахматова), а книга, читаемая Пастернаком, вернее даже — *книга, читаемая так, как ее надобно читать*. Пастернак — просто имя идеального ее престолонаследователя. Но не будем забывать, что *мы сами читаем* о том, как Пастернак читал Ахматову, и пастернаковская рецепция — это имманентная структура текста под названием «Люди и положения».

Все в этом эпизоде — в головокружительном движении: как только поэтическая книга попадает в нужные руки, она начинает небывалый вояж, в котором подорожник — охранная грамота и фирменный знак неутомимого пути. Две неподвижные субстанции — человек и вещь — приходят в соприкосновение и рождают взрыв немислимой силы. Вечер — основной ее символ. С одной стороны, он своим всепроникающим светом озаряет ахматовский сборник, а с другой — выступает его душой, которая идеально расположена в теле книги, и смысл вечера полностью совпадает со своим материальным выражением. Здесь книга, раскрытая как пара ангельских крыл, не освещена, а сама светит. Ничего инородного, никаких пустот и недовоплощенности. И книга как феномен жизни, как необратимый акт понимания одной своей стороной

прорастает в судьбу Пастернака, а другой — являет лик бытия. И если бы Пастернака (а гениальный писатель — всегда гениальный читатель) спросили: «Так где же этот вечер, о котором вы читаете?», он бы откровенно и твердо отвечал: «В книге, во мне, везде!» Книга — космическое событие. Если эту книгу читать как надо, то за окном неминуемо будет вечер (иначе и быть не может).

Почему воспоминание об Ахматовой ограничивается 1921 годом, объясняет Осип Мандельштам, который в «Буре и натиске» (1923) резко развел, противопоставил Пастернака и Ахматову: «Он (Анненский. — Г. А., В. М.) был настоящим предшественником психологической конструкции в русском футуризме, столь блестяще возглавляемой Пастернаком. Анненский до сих пор не дошел до русского читателя и известен лишь по вульгаризации его методов Ахматовой» (II, 293). И вот в 1956 году себя Пастернак перечеркнул, Ахматову реабилитировал, но... психологическая конструкция и здесь подвела. «Он робко в любви ей признался, она ж прогнала его прочь...» Вот, собственно, и все.

О ЗЛЕ И ЖЕЗЛЕ БИОГРАФИЙ

Ольге Кушлиной

Ибо самый сильный соблазн — в природе
мысли, кисти, музыки, камня, слова.

И кружит нам головы мелкий вроде
сдвиг, уловка тайная рыболова.

А когда дурак в слабонервном раже
парашюта режет тугие путы,
то безлюбой власти не нужно даже
ни петли, ни извести, ни цикуты.

Алексей Пурин. «Нижегородские ахи»

Слово «хитрость» в переводе с древнерусского — это «искусство», а «хитрый» — это и есть «художник». Пастернак обмолвился как-то, что уж советскую-то цензуру ему достанет способов обвести вокруг пальца. Г-н Быков в своем шумном жизнеописании¹ тоже оказался в фарсовой роли одураченного цензора. Столько хитроумия и ловкачества, столько трудолюбия и неистовой преданности, любви и поклонения положено на алтарь кумира, а в результате золотая рыбка уплыла, в руках — сети с красным купеческим товаром, но поимка художника по имени Пастернак не состоялась.

Книга Быкова не просто ошеломительно плоха, она вредоносна (и автор — как тот тарантул, который полезен только тем, что, будучи настоен в масле, служит лучшим лекарством от укусов, причиняемых им же). И главное зло как раз в том качестве, что вызвало такое умиление рецензентов. Один из них так суммировал общий восторг московских дураков и подхалимов: «“Пастернак” — жиз-

¹ *Дмитрий Быков. Борис Пастернак. М., 2005.*

неописание двойника... Это не то что образцовая биография — так, как Быков, другим писать нельзя: он разглядывает Пастернака как свое предыдущее воплощение. И это не просто нахальная претензия на расширение жилплощади за счет эксгумированного и предъявленного публике родственника; у Быкова с Пастернаком действительно множество совпадений...»

Об этом чудном двойничестве автора и обслуженного им персонажа мы слегка и поговорим. Быков с отважностью телевизионного астролога и не менее амбициозным краснобайством преподносит биографию, в которой он, автор-прорицатель, не просто приводит известные документы и факты, но, якобы вникая в творческий процесс Пастернака, овладевает его помыслами, мироощущением, философией. На основе этой душеспасительной подмены нам навязано подобие двух фигур. Жовиально-важный Быков говорит устами Пастернака, строит историософские модели, высказывается о религии, о свойствах власти и страсти. «Ну и что? Так даже веселее и дерзостнее», — подхватывают соратники-борзописцы. Метемпсихозом преодолена унылая скука архивного бытописательства. В самом деле, почему бы не побороться со скукой...

1

Итак, из первоначальной заявки биографа: 1). Пастернак «тает от счастья» (по Быкову — это у них общее); 2). О нем нужно говорить «применяя к анализу его биографии те же методы, что и к анализу его сочинений. В художественном тексте он прежде всего оценивал компоновку и ритм — это два его излюбленных слова с молодости...» (с. 16).

Хорошо, счастье оставим Быкову, хотя половина приведенных цитат — не о том. А вот что касается «анализа сочинений» и «ритма», тут у модного автора — абсолютная глухота.

С такими способностями, да еще при наличии апломба, тщеславия и неколебимой веры в себя, можно хоть в Индиру Ганди, хоть в Черчилля, хоть в Минотавра реинкарнировать. Для развлечения детей и взрослых можно заявить, что Пастернак «весьма туманно представлял, что такое хорошо и что такое плохо» (с. 228). Или невинно сообщить, что «religio» значит связь (с. 134), слегка подзабыв, что это — совесть. Или даже перевернуть в пересказе

«Воздушные пути». Все это мелочи. Есть прегрешения покрупнее («сарматский бык везет варварскую телегу»!). А потому оставим в стороне быковские рассуждения о «поведении личности в Истории». Не будем распространяться и о гимнастических упражнениях биографа на брусках нумерологии, психоанализа, сексопатологии, политики и «мат-лингвистики». Не заикнемся о могучем пищеварении Быкова — как и где из книги глядит серьезнейший Лазарь Флейшман, подрумяненный на маргарине и временами плохо прожеванный, или вдруг выныривает в рапсовой раме запросто присвоенный Мирон Петровский (вся «авторская» глава о «Золотом ключике» аккуратно списана из «Книг нашего детства»). Оставим в стороне превозносимую глянцем эрудицию, с которой предъясняются читателю всяческие литературные ошибки, неосведомленности и прорехи в школярских познаниях золотого медалиста (а сколько их — только Аполлон, бог помарок, может знать).

Поговорим только об отношениях Быкова с пастернаковским словом как таковым (и о далеко заходящих последствиях и травмах этого изначального непонимания). Напиши он для ЖЗЛ «просто» биографию Пастернака, с него и взятки гладки. Нет, он выступил как борец с косной наукой. Поэтому ему пришлось подробно анализировать поэтические тексты, с середины книги уже пестря: «как мы уже показали...», «как было доказано прежде...» и т. д. И вот с этой поспешной «доказанностью», которую Быков кладет уже в основу биографии поэта — полнейший караул. Кривотолки — основной принцип книги.

Мы узнаем, что Пастернак «над строчкой подолгу не бился и, если не удавалась одна строка, с легкостью заменял строфу целиком» (с. 56) (хулиган Маяковский, надо думать, рифмы ради злобно оклеветал его в стихах о царице Тамаре: «И пусть, озверев от помарок, про это пишет себе Пастернак»). Похоже, что с сохранившимися и опубликованными черновиками Быков ознакомиться не удосужился, ну да бог с ним.

Но чем дальше, тем все отважнее токует глухарь-биограф: Пастернак «мыслил (...) не строчками, а долгими строфическими периодами. В зрелости слов стало меньше — но метод не изменился: *основной единицей в мире Пастернака было не слово, а строфа*» (с. 57). «Работают не слова, а цепочки — метафорические, звуковые, образные; по отдельности все — бессмыслица или неуклю-

жесть, но вместе — шедевр. (...) *Отдельное слово в его стихах не существует.* Слова несутся потоком, в теснейшей связи (“все в комплоте”), они связаны по звуку, хотя часто противоположны по смыслу и принадлежат к разным стилевым пластам. На читателя обрушивается словопад, в котором ощущение непрерывности речи, ее энергии и напора, щедрости и избытка *важнее конечного смысла* предполагаемого сообщения» (с. 141). Вся эта несусветная чушь подкрепляется мнением авторитета: «Фазиль Искандер в блестящем эссе, посвященном проблеме внятности в лирике, уподобил впечатление от ранних стихов Пастернака разговору с очень пьяным, но интересным человеком. Ничего точнее этого уподобления нам встречать не приходилось» (с. 57). Над этим, как сказал бы классик, уже не хочется ни думать, ни зевать.

2

И тут важно не только то, что есть в книге Быкова, но и то, чего в ней нет, например — манифеста «Черный бокал» (1915) и Иннокентия Анненского. Очень сжато: в «Черном бокале» поэт говорит об учебе «новичков», молодых футуристов, у старейшин — символистов и импрессионистов. Освоив инвентарь и отказавшись от символизма, новые поэты пошли дальше — они научились укладке символов, их упаковке и дальнейшим передвижениям переносных смыслов. Если Быков не смог понять, о чем говорит Пастернак в «Черном бокале» (а по сути — во всем своем творчестве), то это — недомыслие, если смог и тем не менее скрыл — наглый подлог. Потому что все академически-научное «открытие» Быкова о великом «символистском» романе «Доктор Живаго» (десятки страниц биографии) случилось из-за неувязки в понимании азов символизма. «Доктор Живаго», действительно, роман тайн, сокрытых знаков, символических столкновений и мистических пересечений судеб. Но символическое — не значит символистское, это не «символистский» текст. Быков пишет: «Пастернаковский роман — проза более символистская, чем все книги Белого, Сологуба и Брюсова вместе взятые» (с. 819). Читать «Черный бокал» нужно внимательнейшим образом, следя за непрерывными подвохами и словесными играми: «В искусстве видим мы своеобразное *extemporale*, задача коего заключается в том единственно, чтобы оно было исполнено блестяще». Искусство, по Пастернаку, в том,

чтобы по доброй воле отважиться покуситься на приготовление истории к завтрашнему дню, приспособить прошлое к встрече с будущим. «Экстемпорале» — это «импровизация», но в гимназии это слово означало «классное письменное упражнение, состоящее в переводе с родного языка на иностранный (прежде всего — латинский или греческий) без предварительной подготовки». Пастернак разбивает, разделяет, разлагает (об этом тоже идет речь в статье — о «разложении действительности») слово «экс-темпорале» и получает небывалое «былое время» — то самое прошедшее, которое без предварительной подготовки нужно перевести в будущее и сделать это блестяще. Финал манифеста: «И скажите же теперь: как обойтись без одиноких упаковщиков, без укладчиков со своеобразным душевным складом, все помыслы которых были постоянно направлены на то единственно, как должна сложиться жизнь, чтобы перенесло ее сердце лирика, это вместилище переносного смысла, со знаком черного бокала и с надписью: “Осторожно. Верх”» (IV, 359).

Все «штампы», используемые для обозначения верха на ящиках с хрупкими предметами, Пастернак употребил в своей лирике: черный бокал («Зимнее небо»), зонтик («Лирический простор»), восклицательный знак («Appassionata») — «Смотри, с тобой объясняются знаками... Так далеко зашло» («Полярная швея»).

Но в «Черном бокале» говорится не только об упаковщиках-носильщиках во всех переносных значениях слова «нести», но и о самом «знаке переноса», черточке — дефисе, буквальный смысл которого — «разделение», расколотость слова (то есть «разложение действительности» на части). Этому смысловому «разделу» и посвящен «Вокзал» (из «Близнеца в тучах»). Разбивке на транспортных путях подвергается слово «экс-пресс», и вокзал в соответствии с приставкой «экс-» (*франц.* «бывший») становится вместилищем прошлого: «Бывало, — вся жизнь моя — в шарфе...», «Бывало, по-смертно задымлен...», «Бывало, лишь рядом усядусь...», «Бывало, раздвинется запад...» А затем рельсовой чертой мир делится на рифменные пары — прошлое и настоящее, запад и восток, этот и тот свет, земля и небо, голова и ноги, встречи и разлуки.

В «Охранной грамоте» — о возвращении Скрябина: «Он *приехал*, и сразу же пошли репетиции “Экстаза”. Как бы мне хоте-

лось теперь заменить это название, отдающее *тугою мыльной оберткой*, каким-нибудь более подходящим! Они происходили *по утрам*. Путь туда лежал разварной мглой, Фуркасовским и Кузнецким, тонувшими в *ледяной тюре* (...) Музыка выпускали. Пестрая, несметно *ломающаяся*, молниеносно множащаяся, она скачками рассыпалась по эстраде» (IV, 153). Напоминает «Поэма Экстаза» мыльную обертку потому, что весь этот отрывок списан с этюдника — стихотворения «Еще более душный рассвет»: «Накрапывало. Налегке / *Шли* пыльным рынком тучи (...) Я умолял приблизить час, / Когда за окнами у вас / Нагорным ледником / *Бушует умывальный таз* / И песни *колотой* куски, / Жар наспанной щеки и лоб / В стекло горячее, *как лед*, / На подзеркальник льет». Экстаз движущейся песни-мольбы раскалывается на словесные куски, как лед, и поэтизирует рутину — утреннее умывание в тазу с мылом «Экстаз» (само стихотворение имеет еще более ранние пастернаковские «заготовки» — прозаические отрывки 1910 года о Реликвимини «Уже темнеет...» и о Дмитрие Шестокрылове «Мышь»).

Переносные значения и знаки переноса (черта, дефис-разделение) становятся существеннейшими символами для понимания как отдельных стихотворений, так и крупных вещей — «Апелесова черта», «Воздушные пути».

А теперь из совсем позднего текста, из «Доктора Живаго»: «Шура Шлезингер была теософка, но вместе с тем так превосходно знала *ход* православного богослужения, что даже *toute transportee* [франц. “в восторге”], в состоянии полного *экстаза* не могла утерпеть, чтобы не подсказывать священнослужителям, что им говорить или петь» (III, 57). Вот та французская языковая калька, которая изначально (с 1910 года) развивается, видоизменяется и сопутствует всем переносным значениям поэтического воодушевления, порыва, экстаза. В русском сниженном слогом этот восторг звучал бы так: «в ходе службы ее совсем понесло, занесло» и проч. А ведь словесная игра вошла в прозу так естественно и ненавязчиво. Но это и чрезвычайно важное автопризнание — вдохновение не отменяет, а лишь усиливает пристальное внимание к слову. Роман — огромное живописное полотно, написанное на основе этюдов-стихов. На этом настаивал сам Пастернак. Хотя бы ради чтения этой прозы необходимо их понимать, а не опрометчиво нарекать темной речью пьяного.

Еще один пример из «Доктора Живаго», опосредованно связанный с эротическим отрывком «Спекторского». (Намеренно воздержимся от цитат из Быкова на эту «клубничную» тему.) «За *перегородкой* девушка подтирала пол и, громко плача и свесив над *тазом* голову с прядями слипшихся волос, лежала на кровати мокрая от воды, слез и пота полуголая женщина. Мальчики тотчас же отвели глаза в сторону, так *стыдно* и непорядочно было смотреть туда. Но Юру успело поразить, как в некоторых неудобных, вздыбленных позах, *под влиянием напряжения и усилий*, женщина перестает быть тем, чем ее изображает скульптура, и становится похожа на обнаженного борца с шарообразными мускулами в коротких штанах для состязания» (III, 62). Видение смещается, и уже по эту сторону *перегородки* Юра видит спящую Лару, затем ее безмолвный обмен взглядами с Комаровским, сжатие сердца от зрелища таинственной и неиспытанной силы и финальная фраза: «Юра думал о девушке и *будущем*, а не об отце и *прошлом*». (Друг сообщает ему в это время о злодейской причастности адвоката к смерти отца.) Девственный Юра-мальчик из бывшего уже прозревает свою любовь, а также догадывается о том знаменитом будущем пассаже, в котором взрослый Пастернак описал женщину в любовном *порыве, экстазе* — «И задыхаясь, собственная грудь/ Ей голову едва не *оторвала* / <...> И обожанья бурное русло / Измученную всадницу матраца / Уже по стрежню выпрямив *несло*». Ее понесло, ее возвышает и роняет на арену сражения *движение пола*. (Все помнят из «Охранной грамоты»: «*Движенье*, приводящее к зачатию, есть самое чистое из всего, что знает вселенная».) А порывистое, экстатическое видение Юры зарождается в транспортировке, переносе значений и смыслов по вертикали и горизонтали — от низкого к возвышенному (и обратно), от прошлого к будущему (и обратно). Перегородка-дефис разделяет «экстаз». По одну сторону стыдное и нечистое зрелище, когда женщину тошнит и *рвет* над *тазом* после отравления. По другую — прекрасная, *порывистая* и несчастная девушка будущего. («Несчастливая затем, что я вдвойне / Люблю тебя за то и это *рвенье!*» Кстати, в этом двойном «рвенье» — разгадка и содержание «спекторской» Ольги Бухтеевой, неистовой любовницы в прошлом и ревностной революционерки в настоящем.)

Да, это знаки и символы верха и низа, прошлого и будущего, чистоты и грязи, движения и статики, света и тьмы, но это собственная (и совсем не символистская) пастернаковская поэтика преобразования слов. Мы потянули только за одну ниточку словесного ряда из «Черного бокала», а их тьма. Импровизации и вариации поэта — всегда на основательно подготовленных платформах превращений и взаимообменов слов. А его прославленные «случайности» и «взрыды», природные катаклизмы и умиротворения — тоже глубоко продуманный и фундаментальный поэтический антураж, продиктованный искусством, которое всегда хитрит и привирает.

3

Теперь «Сестра моя жизнь». Быков полагает, что в этом сборнике «почти нет упоминаний о революции» (с. 134), что «в 1917 и 1918 годах Пастернак еще не понимал происходящего и, по сути, не осмысливал его. Он занимался выживанием»; «никаких художественных свидетельств самого Пастернака об этих событиях <о беспрерывной стрельбе> у нас нет» (с. 156). Биограф в упоении цитирует «Звезды летом» (из цикла «Развлеченья любимой» в «Сестре моей жизни»). В его версии — это «оглушительный по простоте» текст, радостное лето революции, когда «ничто еще не успело испортиться и извратиться, — просто рухнули стены, спала пелена, сняты шоры, и мир предстает свежевывмытым, подлинно как в первый день творенья». Не будем сейчас разбираться, когда появилась I строфа (в 1918 или 1919), и зачем Пастернак в 1956 году объяснял А. Рипеллино в письме, что «газовые, жаркие» — это розы, и ветер пробует их приподнять. Вообще, хитроумная уклончивость комментариев поэта к собственным текстам — особая статья. Итак:

Рассказали страшное,
Дали точный адрес.
Отпирают, спрашивают,
Двигутся, как в театре.
Тишина, ты — лучшее
Из всего, что слышал.
Некоторых мучает,
Что летают мыши. <...>

Газовые, жаркие,
Осыпают в гравий
Всё, что им нашаркали,
Всё, что наиграли. (I, 132)

Конечно, «газовыми, жаркими» могут быть и цветы (раз поэт сам так заявляет), тем не менее, как всегда у Пастернака, искомые объекты-близнецы прячутся в тучах. Глагол «шаркать» сопровождает «звезды летом» (они «star», старики), тогда как зимой, несмотря на возраст, звезды катаются на коньках и «режут» лед («Зимнее небо»). Звездам присвоены качества ламп, фонарей — они и сияют, и газовые, и жаркие (и осыпают свет на фон, основание, на газон). Вот тогда становится понятно, о чем же таком страшном эти звезды-лампы, что движутся на небесном театре, как у рампы, рифменно рассказали — они поведали о вампах, вампирах. Крупные летучие мыши, что некоторых мучают, так и называются — «вампиры». Керосиновые лампы у Пастернака в «Поверх барьеров» тоже связаны и с кровью, и с «бездной поводов, чтоб набедокурить»:

Какая горячая кровь у сумерек,
Когда на лампе колпак светло-синий!
Мне весело, ласка, понятие о юморе
Есть, верь, и у висельников на осине. (I, 459)

Стихи «Сестры моей жизни» Пастернак писал, заклеив страницы сборника «Поверх барьеров». В 1915 году идет война, льется кровь, и у ламп (как и у поэта) — высокая температура (зашкаливает за сорок градусов). В 1917—1918 вампирское кровопролитие продолжается, и указан адрес: «на каком-то градусе и меридиане». Пулеметные очереди стоят «до края света», мир охвачен пальбой, ревут машины, чтобы заглушить расстрелы «в подвалах трибунала», тараторит мотоцикл, «громкий до звезд, как второе пришествие». Как тут не признаться: «Тишина, ты — лучшее из всего, что слышал» (здесь «фон» фонаря — не свет, а звук). Метафизическая тишина — потому и лучшее, что нет крови, смерти, братоубийства. А еще через четверть века Пастернак скажет и совсем точно: «*Амнир* всех царствований терпел человечность в разработке истории, и должна была прийти революция со своим

стилем *вампира* (...) и своим возвеличением бесчеловечности». Быков полагает, что к такому итогу поэт пришел только после Отечественной войны, а «Звезды летом» — это так, «праздник, детская игра, фейерверк волшебных неожиданностей...» (с. 148). (И дело не только в «Звездах...», он и во всех остальных пастернаковских текстах так накуролесил!)

Почему этот страшный текст попал в разряд «Развлечений любимой»? Ответ прост. Имя героини — Елена Виноград (*греч.* «ампелос»). И у нее такое ампула («ты так играла эту роль!») — рифмоваться с рампой, лампой, вамп, ампельным (висящим), ампиром (империей, царством): «Были дивны веки *Царственные*, гипсовые»; «И *висок* пульсирующий. Спи, *царица* Спарты»; «(И спать легли.) Под *царства* плеч твоих»; «Вводили земство в волостях, С другими — вы, не так ли? Дни *висли*, в кислице блестя, И *винной* пробкой пахли» и т. д.

4

И наконец, очень кратко об Анненском, ритме и мировоззрении. Помешанный на историзировании любого факта, Быков утверждает, что пастернаковская «невнятность проистекала от того, что поэтическими туманностями маскировалась неясность мировоззрения. К прямому высказыванию он подошел только тогда, когда сложилась его картина мира; сложить ее ему никак не давали обстоятельства, влияния, собственная мягкость и податливость...» (с. 571). Все наоборот. Мировоззренческие установки Пастернака сложились очень рано, он высказывал их последовательно и упорно. Вот только форма была слишком хитроумной. Это и вызывало восхищение читателей — они видели лишь мерцающий смысл. В «Живаго» поэт повторил то, что говорил стихами. Отсюда читательский раскол — у ясно проговоренного прозой уже совсем иная статья, другой ритм.

Анненский — поэт на столетие вперед разработавший сигнальную систему русской поэзии. Он много значил в судьбе Пастернака. Ахматова рассказывала, что однажды, когда она упомянула Иннокентия Федоровича, Пастернак загорелся, и захлебываясь, проговорил несколько часов подряд. Вот только она... ничего не запомнила. Но сейчас — только об одном — названии перво-

го сборника Анненского: «Ник. Т—о. Тихие песни». Ну да, имя Одиссея в пещере Полифема. Но тихое хитроумие певца превосходит улиссовское: обложка книги одновременно описывает и понятия античного метрического стихосложения, и квинтэссенцию поэтики Анненского. ИКТ (арсис) — удар, подъем, сильная часть стихотворной стопы; ТЕЗИС — положение, опущение, слабая часть стопы, тихая, безударная. (Это, конечно, утрированное описание ритма, к тому же первоначально термины имели значение, обратное принятому впоследствии — об этом у М. Л. Гаспарова.) Анненский говорит всем своим творчеством, что в «никто» растворен икт, в тихом скрывается громкое, в слабости — сила: «На темный жребий мой я больше не в обиде: И наг, и немощен был некогда Овидий».

А теперь, пожалуй, вернемся к Пастернаку, к его стихотворению из «Второго рождения» (для Быкова — это вход в официоз, в «симфонию с властью»; опустим его ернические рассуждения о фальши, униженной интонации и якобы ссылках поэта на свои былые заслуги):

Когда я устаю от пустозвонства
 Во все века вертевшихся льстецов,
 Мне хочется, как сон при свете солнца,
 Припомнить жизнь и ей взглянуть в лицо.
 Незваная, она внесла, во-первых,
 Во все, что случилось, вкус больших начал.
 Я их не выбирал, и суть не в нервах,
 Что я не жаждал, а предвосхищал.
 И вот года строительного плана,
 И вновь зима, и вот четвертый год.
 Две женщины, как отблеск ламп Светлана,
 Горят и светят среди его тягот.
 Мы в будущем, твержу я им, как все, кто
 Жил в эти дни. А если из калек,
 То все равно: телегою проекта
 Нас переехал новый человек.
 Когда ж от смерти не спасет таблетка,
 То тем свободней время поспешит

В ту даль, куда вторая пятилетка
Протягивает *тезисы души*.

Тогда не убивайтесь, не тужите,
Всей *слабостью* клянусь остаться в вас.

А *сильными* обещано изжитье

Последних язв, одолевавших нас. (I, 413)

1931

Ударная стройка движется, женщина освобождена, электрификация проведена («Светлана» — элекроламповый завод). Мы приближаемся, нет, уже почти вошли в светлое будущее. Конечно, «мы» — калеки, люди былого, новый человек раздавит нас. Но именно в культурных остатках прежнего мира, в реликтах, сохраняется икт, сила. Они оставляют след как реликвии («всей *слабостью* клянусь *остаться* в вас» — см. — Реликвимини). «*Тезисы души*» — ритмический посыл, утверждение силы в слабости. Голос поэта — провидческий («я предвосхищал»). Он протягивает в даль «тезис души» — идеалистическую веру в «социализм Христа», тихую веру в то, что в мир возвратится «этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский» — Спаситель. Для того и создан поэт, чтоб предвосхищать положения этого ритма истории, эту музыку благой вести. На этом основано новое христианство Пастернака. На этом ритме он и настаивает в «Лейтенанте Шмидте»:

О государства истукан,
Свободы вечное преддверье!
Из клеток крадутся века,
По колизею бродят звери,
И проповедника рука
Бесстрашно крестит клеть сырую,
Пантеру верой дрессируя,
И вечно делается шаг
От римских цирков к римской церкви,
И мы живем по той же мерке,
Мы, люди катакомб и шахт. (I, 312)

Государство — это икт, ударная сила, палка, она проявлена и уравнена в своих действиях и с диктатом гладиаторской арены, и с дрессурой цирка, и с церковными угрозами. В этой системе, в этом историческом ритме (удара силы и затишья, зиянья, пропуска), «по той же мерке», живут «люди катакомб и шахт». Выход из тьмы на свободу, заслоненный государством, — пропуск к солнцу, выход к свету знания, то есть к Христу. Только слабые, подземные, сохраняют эту таинственную силу прорыва из безысходности.

Позже два этих текста встретятся. Объединив усилия стихотворений и прозы, мы услышим выношенную десятилетиями позицию Пастернака. В «Докторе Живаго» Веденяпин говорит: «*Никто* не спорит. (...) Я думаю, что, если бы дремлющего в человеке зверя можно было остановить угрозой, все равно, каталажки или загробного воздаяния, высшею эмблемой человечества был бы цирковой укротитель с хлыстом, а не жертвующий собою проповедник. Но в том-то и дело, что человека столетиями поднимала над животным и уносила ввысь не палка, а *музыка*: неотразимость *безоружной* истины, притягательность ее примера. До сих пор считалось, что самое важное в Евангелии нравственные изречения и правила, заключенные в заповедях, а для меня самое главное то, что Христос говорит притчами из быта, *поясняя истину светом повседневности*. В основе этого лежит мысль, что общение между смертными бессмертно и что *жизнь символична, потому что она значительна*» (III, 44—45).

Сильному, ударному устрашению противостоит слабая, безоружная истина. Не торжественные, высокие слова, но музыка повседневности, а ее звук и свет (да хоть бы и электрический) — это тоже ритм, в котором звучат и загораются сильные и слабые сочетания. Жизнь — символична, только нужно читать ее знаки, ударения и пропуски.

В конечном счете и «позорные» стихи Пастернака, обращенные к Сталину, содержат этот же ритм «двухголосной фуги» — весомое противостояние «предельно крайних двух начал». Далее уже вопрос читательской стратегии, готовой (или не готовой) сравнить государственное, кремлевское, литургическое начало (Отца, кумира, истукана) с легкой сущностью того, кого он пытался кремировать и подменить собой. (Именно так написан портрет Ленина в «Высокой болезни».)

5

Несколько глав посвящены отражениям Пастернака «в зеркалах», его творческим и жизненным взаимоотношениям с Маяковским, Цветаевой, Блоком, Мандельштамом, Ахматовой, Вознесенским. Путаницы в свое повествование о других поэтах Быков внес не меньше, чем в разговор о главном герое. Но поведенческий курс зеркальной филологии избран надежно. По принципу плохого и хорошего полицейского. Этот трюк был неоднократно использован в советском литературоведении: чтобы сквозь цензуру «пробить» правильного Блока, требовалось усердно потоптать нелегала Андрея Белого. Чтобы поставить под сомнение воспоминания Ахматовой, Быков смещает дату ее «романа» с Мандельштамом — из зимы 1917—1918 переносит в 1923 год, и готово, одним махом Анна Андреевна якобы «выдумывает» несуществовавшего поклонника-поэта (а он просто печется о ней во время болезни, что, кстати, было все же в 1925, а не 1923 году), да и Пастернак обелен — он тоже никогда не объяснялся с ней, это ее нездоровые иллюзии. С Маяковским разделаться и того проще: два-три уничтожительных глагола, и без того подмоченная репутация испорчена. С блоковскими «отношениями» работает могучее воображение Быкова в области интертекстуальных связей, а в эту трясиину лучше не соваться — тут все, кому не лень, теперь мастаки. Но как бы ни был растяжим желудок, ему не растянуться за пределы живота.

А вот за Мандельштама стоит заступиться. Основной мотив произвола: Пастернак — поэт центробежный, движущийся от себя, евангельский; Мандельштам — центростремительный, в себя, ветхозаветный. Это заявлено прежде всего разбором стихотворения «Ламарк» — уж конечно, одного «из самых понятных у Мандельштама». А далее — феноменальные по «глухоте паучьей» (даже для Быкова) выводы: Мандельштам провалился в «абсолютный хаос, дочеловеческий, иррациональный. (...) Он пишет не о деградации социума, а о собственной эволюции (...), сразу заявлен безрелигиозный подход к феномену человека. (...) Этот страшный финальный образ — “зеленая могила” болотной ряски, миллионы зыблющихся, колеблющихся микроорганизмов, лишенных речи и мысли, — оказался пророческим и в социальном, и, увы, в биографическом смысле (...), — именно логическое продолжение спуска

в себя, к атому, к последней недробимой частице, мучительный провал в хаос и зыбь» (с. 450—451).

Хотя сам Мандельштам настаивает: «В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия — ад для человека». Поэт из натуралистического любопытства или в отчаянии, может быть, и готов был заглянуть в эту бездну, в этот дантов ад простейших, да природа распорядилась иначе:

И от нас природа отступила —
 Так, как будто мы ей не нужны,
 И продольный мозг она вложила,
 Словно шпагу, в темные ножны.
 И подъемный мост она забыла,
 Опоздала опустить для тех,
 У кого зеленая могила,
 Красное дыханье, гибкий смех... (III, 62)

Продвижение по ламарковской лестнице вниз, в хаос, невозможно, путь закрыт природой-предательницей, давшей человеку позвоночник и мозг, более того, даровавшей способность смеяться, «гибкий смех». Здесь как бы действует сигнальное оповещение, системы семафора и светофора. Подъемный мост перекрывает спуск вниз. Жизнь любого человека — «зеленая улица», путь от рождения к смерти, к «зеленой могиле». «Красное дыханье» — не только прекрасное. Продолжает звучать подспудная музыкальная тема, ее крайне сжатая суть содержится уже в заглавии, в самом имени Ламарка — Жан-Батист (в честь Иоанна Крестителя). Погружение в воду — крещение. И это уже разговор Мандельштама на равных с Пастернаком, написавшим о капелле, купели и купле, о «помешанных клавиатурах» и регентах, о том, «как часто угасавший хаос / Багровым папоротником рос!» Этот цветок — огненный знак Ивана Купала. А еще... Ответ Мандельштама — в «Хаосе иудейском» («Шум времени»), а также в той песенке «комариного князя Гвидона», что звенит на приставной лесенке к небу, к звездам... Эта песенка-лесенка — гимн бенедиктинского монаха-регента Гвидо Аретинского, сложенный в честь Иоанна Крестителя, где начала строк — современные названия нот... «Осторожно! Верх!» Раз-

говор поэтов на этой черной лестнице детства, музыки, истории — бесконечен, лестничное остроумие — обаятельно, сигнальная система — лукава...

В молодогвардейском ряду ЖЗЛ книга Быкова шикарно встанет где-то между жизнеописанием генерала Громова и книжкой Лешкова «Партер и карцер», и да здравствует ее шумный успех. Только к Пастернаку эта сфера самообслуживания не имеет никакого отношения.

ОТПРАВЛЕНИЕ III

Платформа *Мандельштам*

ПОТЕРЯВШИЙ ПОДКОВУ

Римме Рябой

Я взгляд без слов.

К. Бальмонт

Из самого начала стихотворения «Нашедший подкову» (1923)
Осипа Мандельштама:

Глядим на лес и говорим:
— Вот лес корабельный, мачтовый,
Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими пиниями,
В разъяренном безлесном воздухе;
Под соленую пятою ветра устоит отвес,
пригнанный к пляшущей палубе,
И *мореплаватель*,
В необузданной жажде пространства,
Влача через влажные рытвины
Хрупкий прибор геометра,
Сличит с притяженьем земного лона
Шероховатую поверхность морей.
А вдыхая запах
Смолистых слез, проступивших сквозь обшивку корабля,
Любуясь на доски,
Заклепанные, слаженные в переборки
Не вифлеемским *мирным* плотником, а *другим* —
Отцом путешествий, другом морехода, —
Говорим:

⟨...⟩

Трижды блажен, кто *введет в песнь имя*;

Украшенная названьем *песнь*

Дольше живет среди других —

Она отмечена среди подруг *повязкой на лбу*,

Исцеляющей от *беспамятства*, слишком сильного

одуряющего запаха... (II, 42—43)

Своевольный поэт (этакий корабельный доктор Память), бесспорно, ввел в текст имя — его только нужно разгадать, найти, как подкову. Кто этот отец путешествий, друг морехода? Конечно, только это имя, введенное в текст, предопределит семантическую судьбу всего остального. Да, «Нашедший подкову» слишком прозрачно отсылает к хрестоматийному тексту-загадке Аполлона Майкова «Кто он?» (1841), где «чудесный гость» — царственный всадник и ловкий плотник, помогающий рыбаку, — идет по стопам своего святого покровителя — Симона-Петра. Тем более следует ожидать подсечки, и имя мандельштамовского «победителя» окажется другим. Кто только не претендовал на эту роль: Арг, строитель корабля «Арго»; Одиссей; Посейдон, морской бог и покровитель Истмийских игр; и конечно, Петр I. Между тем, речь идет о покровителе мореходов и патроне «всех плавающих-путешествующих», *миролюбивом* епископе из *Мир Ликийских* — Николае Чудотворце, Николе Угоднике, Санта-Клаусе.

Его имя, введенное в «песнь», заполняет клеточки поэтического кроссворда Мандельштама. Православная и народная традиции различают два дня, посвященных этому святому, — Микола Зимний (19 декабря н. с.) и Микола Вешний, Травный, Теплый (22 мая н. с.). Первый — связан с морем и празднованием Рождества Христова, второй — покровительствует землепашцам, лошадям и конюхам. По преданию, Святой Николай на Рождество подбросил бедняку для его трех дочерей-бесприданниц то ли три золотых яблока (три золотых шара), то ли три кошелька с золотом. Отсюда повелись детские подарки в камине или под елкой, которая к югу заменяется на сосну, пинию или пальму. Как сказано у другого поэта в «стихах из романа»: «Все елки на свете, все сны детворы... / Все яблоки, все золотые шары». У Мандельштама:

Розовые сосны,
До самой верхушки свободные от мохнатой ноши,
Им бы поскрипывать в бурю,
Одинокими *пиниями* ⟨...⟩.

...Влажный *чернозем* Нееры, каждую ночь *распаханный* заново
Вилами, трезубцами, мотыгами, плугами.

Эра звенела, как *шар золотой*,
Полная, литая, никем не поддерживаемая,
На всякое прикосновение отвечала «да» и «нет».

Так ребенок отвечает:

«Я дам тебе *яблоко*» — или: «Я не дам тебе *яблоко*».

⟨...⟩

Конь лежит в пыли и храпит в мыле...

Но для Мандельштама главное — само имя «Николай» (*др.-греч.* «побеждающий народ»). «Хрупкое летоисчисление нашей эры подходит к концу», — говорит он в 1923 году. Действительно, отменены Рождество и елка, старая орфография и старый стиль календаря, упразднена монархия и убит последний представитель династии — Николай II. Но переживет беспамятство Поэт — Николай Гумилев, кавалерист и мореплаватель, которому посвящен стих:

То, что я сейчас говорю, говорю не я,
А вырыто из земли, подобно зернам окаменелой пшеницы.
Одни
на монетах изображают льва,
Другие —
голову.
Разнообразные медные, золотые и бронзовые лепешки
С одинаковой почестью лежат в земле... (II, 45)

Сокращенное обозначение «нового стиля» несет инициалы — Н. С. (инициалы — великая вещь! Набоков говорил о своей монограмме: «...В. Н. иного рода — Видимая Натура»), изображения на монетах («*hoto*» и «*лев*») — фамилию Гумилев, а сами вырытые из земли кружочки отсылают к знаменитым гумилевским (из Теофиля Готье) строчкам стихотворения «Искусство»:

И на простой медали,
 Найденной средь камней,
 Видали
 Неведомых царей.

И сами боги тленны,
 Но стих не кончит петь,
 Надменный,
 Властительней, чем медь¹.

Символический знак «Нашедшего подкову» — «С», разрыв заколдованного круга, кольца («О»). «С» — это фигура самой подковы. И тогда поэтически многократно точнее звучит признание Мандельштама об инициации «выстрелом дружбы», о том, что его «разговор с Колей никогда не кончался»: «И вершина *колобродит*, осужденная на сруб», «Время, царственный подпасок / Ловит слово-*колобок*» и т. д. В «Нашедший подкову», этом искусно склеенном коллаже, — сколки и отзвуки этой вечно длящейся беседы — «хрусталь, в котором движутся *колеса*» и «легкие *двуколки*». В свободную сферу мореплавателей вступает еще один герой — Христофор Колумб (или *исп.* Cristóbal Colón). Он же отвечает за греческий «колон» — ритмическую единицу прозаической речи, за тот свободный стих, которым написан «Нашедший подкову» — единственный случай в мандельштамовской практике.

Знак «С» — это и римская цифра «100», столетие, чей позвоночник перебит, тот век, который перегрызая кружки монет, «оттиснул на них свои зубы» (луннообразная форма укуса). Химический извод подковы «С» — обозначение диморфного элемента углерода, чьи кристаллические разновидности — блестящий белый алмаз и черный графит. Автор «Камня» и «Грифельной оды», жаждущий заключить в стык «кремень с водой, с *подковой перстень*», свои природные качества поэта приравнивает к свойствам углерода:

Кто я? Не *каменщик* прямой,
 Не *кровельщик*, не *корабельщик*, —
Двурушник я, с *двойной* душой,
 Я ночи друг, я дня застрельщик. (I, 47)

¹ T. Gautier. Emaux et camees. M., 1989. С. 203.

В те времена, когда бытовали примусы и керосинки, «ундervуды», «золингены» и «зингеры», существовал и «феликс» — счастливый счетный аппарат, производящий все арифметические действия механическим поворотом ручки. Поэтические изделия только притворяются родственниками таких счетных машинок, а исследователю мнится — крутанул ручку и получил искомый ответ, знать бы только исходные слагаемые и «в Индию духа купить билет...»

АНТИДУРИНГ

Алексею Кошелеву

Дело было трудное: «Хорош или не хорош князь?» Хорошо всё это или не хорошо? Если не хорошо (что несомненно), то чем же именно не хорошо? А если, может быть, и хорошо (что тоже возможно), то чем же, опять, хорошо?

Ф. М. Достоевский. «Идиот»

Мы все — ариманики, люциферики...

Андрей Белый

Мы принципиально не отвечаем на критику своих текстов. Но идя навстречу Вашей настоятельной просьбе откликнуться на рецензию Н. Перцова «Игроки (Пары истолкованья Осипа Мандельштама)» («Вопросы литературы», 2001, № 6), посвященную нашей книге: *Г. Г. Амелин, В. Я. Мордерер. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.; СПб., «Языки русской культуры», 2000*, вышедшей в Вашем издательстве, мы делаем некое отступление от правил. Отвечаем с таким опозданием, потому что ознакомились с этим произведением только летом 2002 года.

Текст г-на Перцова весь пронизан нескрываемым раздражением и какой-то личной обидой на нас, хотя ничто в «Мирах и столкновеньях...» даже не намекает на его существование. Рецензент может быть предвзятым, циничным, умным или не очень, даже злобным и желчным — его право. Но одно качество непременно — знание дела. И как минимум три составляющие — любовь к стихам, чувство юмора и добросовестность. Увы, в рецензии что-то совсем другое («Около Препотенского, как говорится, было кругом нехорошо»).

К сожалению, чтобы понять, как «создана» рецензия г-на Перцова, придется уподобиться не самым почитаемым предтечам. Был не только «Антидуринг», но и еще ближе — «Антиперцов», — оставшийся в рукописи пухлый том обиженной Л. Ю. Брик, где она воевала с «однофамильцем» нашего «рассерженного немолодого рецензента». И чтобы не впадать в «язык трамвайной перебранки», пойдём по пунктам перцовского текста, который превратился в судебный вердикт, ибо он в сущности требует одного: «Запретить! Не издавать! Выбросить!»

«Однако, — пишет он, — к научной поэтике, да и к филологии в целом, рецензируемая книга имеет весьма отдаленное отношение». Вот именно — однако! Зачем ненаучной книжке посвящать глубоко научную рецензию? «Миры...» располагаются «между» филологией, философией и собственно литературой. Как бы выглядел человек от науки, решивший разгромить за ненаучность гершензоновскую «Мудрость Пушкина» или «Мастерство Гоголя» Андрея Белого? Перцов пишет: «В предуведомлении к изданию, которое написано известным философом А. Пятигорским, так прямо и сказано: это исследование (...) неисторично по своей методологии, произвольно в своих интерпретациях и создано без каких-либо претензий, кроме желания показаться интересным». Пересказывая предисловие, Перцов, мягко говоря, не точен. Внеисторичность, о которой говорит лондонский философ, совершенно особого рода: «То есть история — все время здесь, но не она объясняет текст (сама она бессознательна), а текст выбирает для нее смыслы. История виртуальна, бесформенна. Только свобода наделять ее смыслом превращает ее из “пустой фатальности” в конкретность живого содержания. Другой свободы у Поэта — нет, фактически декларируется авторами книги. Книга не говорит читателю, что она — последняя из книг о поэзии Мандельштама. Но она говорит о возможности того дистанцирования от поэта и его истории, которого эта история никогда бы не разрешила ни ему, ни его исследователям». Наш внеисторизм след в след мандельштамовскому: «Хлебников не знает, что такое современник. Он гражданин всей истории, всей системы языка и поэзии. Какой-то идиотический Эйнштейн, не умеющий различить, что ближе — железнодорожный мост или “Слово о полку Игореве”. Поэзия Хлебникова идиотична — в подлинном, греческом, неоскорби-

тельном значении этого слова». Эту мысль («Кого вопросы дня не шевелят...»), благодаря Бродскому, поняли в конце концов даже самые нерасторопные любители поэзии, но Перцову еще далеко. Пятигорский, уверяет он, находит наше сочинение *всего лишь* интересным. Н. П. превращает это понятие в устах Пятигорского в уничижительную оценку. Между тем, интересность — высший комплимент этого философа. Он говорил про одну вышедшую недавно книгу: «Это хуже, чем неправильно, это банально!» В одном из интервью Пятигорский настаивал: «Людам, с которыми я общаюсь философски, я все время предлагаю задавать реальные вопросы. Реальный вопрос — это не то: правилен ли марксизм или психоанализ или нет, потому что их правильность или истинность уже установлены **внутри** марксизма и психоанализа. Так что этот вопрос философски бессмыслен. Скорее человек должен решить для себя другой, видимо, вопрос: а **хочу ли** я всего этого? Правильно или неправильно — это вообще дело десятое. Гораздо важнее для человека понять, как он сам хочет мыслить! И, конечно, о чем он хочет мыслить!»¹. Пруст упрекал Виктора Гюго в том, что тот мыслит, вместо того чтобы *давать* мыслить. Мысль — это не то, что я знаю, а то, что *могу* узнать и предложить как возможность мысли для другого. А перцовская наука предписывает думать об определенных вещах определеннейшим образом для того... чтобы вообще не думать. Беда Н. П., главная задача которого — стеречь и не пущать, даже не отсутствие мысли, а держимордовский запрет

¹ А. М. Пятигорский. Избранные труды. М., 1996. С. 290. И еще: «Интересно — это то, что раздражает мысль, вашу, мою, вот здесь, сейчас, а не останавливает мышление, не дает мысли остаться в привычных клише историко-философских, лингвистических, культурно-исторических или каких угодно еще концепций или идеологических конструкций. Интересное склоняет слушающего, видящего или читающего к забвению его убеждений. (...) Интересное для меня то, что изменяет тенденцию мышления в отношении мыслимых им объектов: так объект А, только что мыслимый как А, сейчас мыслится как В. Но это не все! В “как интересно!” содержится тенденция мышления к движению не только от одного объекта к другому, но и к движению, пределом которого будет исчезновение из мышления всех его объектов — останутся одни “как”» (Александр Пятигорский. Мышление и наблюдение. Четыре лекции по обсервационной философии. Riga, 2002. С. 1—2).

на сознание как таковое. Его цеховая террорологика обязывает душировать любую свободную мысль. «У человека, — диагностировал Розанов, — две ноги: и если снять калоши, положим, пятерым — то кажется ужасно много». Перед нашей мечетью тот же ужас.

Методологическая критика рецензента сама критики не выдерживает в силу того простейшего обстоятельства (оговоренного, между прочим, в авторском предисловии), что никакого метода у нас попросту нет. По Перцову выходит, что ничего кроме дикого и абсолютно произвольного подверстывания иноязычной лексики к таким же произвольно выбранным точкам того или иного текста у нас не встретишь. На самом деле любая локальная межъязыковая игра поверяется и проверяется целостным прочтением текста (или группы текстов). В «Мирах...» множество опытов чтения поэтических текстов без каких-либо межъязыковых игр (мандельштамовская Ода Сталину, «Сочельник» Пастернака, «Опыт жеманного» Хлебникова и другие), но этот анализ для Перцова не существует, а жаль...

Вот характерный пример его высоконаучной критики: «В семи катренах мандельштамовской “Канцоны” встречаются восемь словоформ, соотносящихся с идеей зрения или оптики: *увиджу, зрачок [профессорский орлиный], [луковицы]-стекла, бинокль [прекрасный Цейса], замечает [все морщины гнейсовые], зреньем [напитать судьбы развязку], [военные] бинокли [с ростовицической силой] зренья*. Соединение трех фактов: (i) орган зрения по-русски называется *глаз*, (ii) стекло (главный оптический материал) по-немецки будет *Glas* и (iii) автор текста знает немецкий язык — дает авторам основание усматривать межъязыковую игру *глаз — Glas* (с. 57). Следует признать, что чисто теоретически такую возможность полностью отвергать нельзя. Но, чтобы признать ее входящей в замысел, хотелось бы иметь какие-то внеположенные тексту данные, каковых не обнаружено».

Рецензент не заметил, что указание на *глаз / Glas* включает теоретические размышления самого Мандельштама, описание Вяч. Ивановым звукообраза у Пушкина, развернутый анализ соответствующего фрагмента «Путешествия в Армению» и даже прозаическую рифму Цветаевой: «Лазарь: застекленевшие навек глаза. *Лазарь — глаза — Glas...* И еще: *glas des morts...* (Неужели от этого?)». Не говоря уже о обстоятельнейшем разборе самой «Кан-

цоны» и структур зрения у Мандельштама. Но всех этих «данных» Перцов «не обнаружил».

Еще один хлесткий пример разоблачения: «В главе “А вместо сердца пламенное *МОТ*” из многочисленных (и никак между собой не связанных) русских стихотворных и прозаических текстов вычленяются слова, содержащие буквосочетания *то* или *mot*, которые почему-то отождествляются с французским *mot* “слово”. Если Маяковский называет себя “бесценных слов мот и транжир”, то, по мнению авторов, сочетание *слов мот* не случайно: наверняка Маяковский вспомнил указанное слово французского языка (с. 64). Правда, французским языком Маяковский в это время не владел даже на уровне *s’il vous plait*, но для наших следопытов это роли не играет».

Нам как авторам совершенно непонятно, почему «немецко-русское соответствие: “Фета жирный карандаш” — *fett* “жирный”», кажутся Перцову, который ссылается на М. Лотмана, который ссылается на Г. Левинтона, «весьма убедительными», а строка Маяковского «бесценных слов мот и транжир» с русско-французским каламбуром «*mot / слово*» решительно не убеждает. Ведь это случай того же рода. Потому что Левинтону больше веры? Н. П., как героиня Салтыкова-Щедрина, которая «безошибочно могла отличить *la grande cochonnerie* от *la petite cochonnerie*».

М. Л. Гаспаров делает тонкое, но, увы, крайне редкое даже для него наблюдение: «Стихотворение “О временах простых и грубых...” кончается тем, как, “мешая в песнях Рим и снег, Овидий пел арбу воловью в походе варварских телег”, — здесь имеется в виду строка из “Скорбных элегий” (III, 10, 34) “*ducunt Sarmatici barbara plaustra boves*”, но не только по смыслу (“сарматские быки везут варварские телеги” <...>), а и по звуку: слово “*barbara*” подсказывает поэту слово “арба” и этим рождает противопоставление привычной южной повозки чужим и громоздким северным»². Непонятно, где Перцов, который должен был бы просто взреветь: «Не верю! Вы мне докажите!» И был бы чертовски прав, потому что *ни одного* аргумента в пользу такого прочтения мандельштамовского стихотворения у Гаспарова нет. И тем не менее Гаспаров

² М. Л. Гаспаров. Избранные статьи. М., 1995. С. 336—337.

прав. Это так, потому что это так³. Вперившись глазами в какой-

³ Но и Гаспаров исходит из глубочайшего недоверия к слову. Так он комментирует два стихотворения Мандельштама с «античной тематикой»: «“Обиженно уходят на холмы...” — разворачивает образ исхода плебеев на **Авентин** — это темные, как скот, дикари, не желающие подчиняться римскому порядку (но и они в своем праве, и их беспорядок — **священный**; **халдеи** значит одновременно и «варвары» и «мудрецы»); ⟨...⟩ Бегущие овцы появлялись в стихах ОМ и раньше — в отрывке “Как овцы, жалкою толпой Бежали старцы Еврипида...” ⟨...⟩ — обобщенный образ, никакой конкретной трагедии **Еврипида** не соответствующий» (*Осип Мандельштам. Стихотворения. Проза. М., 2001. С. 625*). Но, может, дело совсем не в Еврипиде и какой-то бескровной обобщенности образа? Стих мотивирован языком и соответствует самому себе. Оба стихотворения — о море, вбирающем в свое «огромное колесо» и древность и современность. Поначалу бегущие волны сравниваются с овцами, за этим далеко ходить не надо, так как они зовутся «барашками». Они движутся беспорядочным скопом, то есть — «**grex**» (по латыни — «стадо, толпа»). Латинская пословица: *Qualis rex, talis grex* («Каков царь, таково стадо»). «Его произведения, — говорил Набоков о Гоголе, — как и всякая великая литература, — это феномен языка, а не идей». Таков в своем величии и Мандельштам. И там, где Гаспаров ищет высокую трагедию, — каламбур, подвох, тот анекдотический «скр», которого дознаться невозможно.

Так что сравнение «обращается», вращается вокруг волн — они бегут, как *греки* («старцы Еврипида»), как *стадо* овец, а можно и в обратном порядке: в приливах и отливах — кругооборот морской воды, дарующей очищающее погружение. Человек движется извилистой тропинкой к морю, вот-вот он поплывет и тогда пройдут обиды и печали — все смоем старческое и вечно-мальчишеское море:

Как овцы, жалкою толпой
 Бежали старцы Еврипида.
 Иду змеиною тропой,
 И в сердце темная обида.
 Но этот час уж недалек:
 Я отряхну мои печали,
 Как мальчик вечером песок
 Вытряхивает из сандалий. (I, 99)
 1914

Второе стихотворение, конечно, продиктовано первым. И потому необходимо помнить о стаде-«grex», о провидческой слепоте великого

нибудь очередной кульбит поэтической мысли, даже гроссмейстер от филологии невольно заражается немым вопросом: «А я, пиша стихи, *так бы смог?*» И тут же отвечает себе (но уже не за себя, а за самого поэта): «Конечно, нет!» А на нет и суда нет. Меж тем, поэт — Иисус Навин невозможного. Набоков говорил: «То, как мы учимся представлять себе и выражать нечто, — загадка, в которой посылку невозможно выразить словами, а разгадку невозможно даже вообразить»⁴.

грека, чтобы воспринимать две половинки поэтического сравнения как равноправные (Гомер=море). Человеческая история подобна водной стихии, но и маринистическая картина вбирает в себя волновые свойства людских невзгод, она одушевлена войнами и градостроительством, является сама тем «золотым руном», за которым плывал мандельштамовский Одиссей (вопреки греческой мифологии) и возвратился «пространством и временем полный»:

Обиженно уходят на холмы,
 Как Римом недовольные плебеи,
 Старухи овцы — черные халдеи,
 Исчадье ночи в капюшонах тьмы.
 Их тысячи — передвигают все,
 Как жердочки, мохнатые колени,
 Трясутся и бегут в курчавой пене,
 Как жеребья в огромном колесе.
 Им нужен царь и черный Авентин,
 Овечий Рим с его семью холмами,
 Собачий лай, костер под небесами
 И горький дым жилища и овин.
 На них кустарник двинулся стеной,
 И побежали воинов палатки,
 Они идут в священном беспорядке.
 Висит *руно* тяжелою волной. (I, 115—116)
 [Они покорны чуткой *слепоте*.
 Они — *руно* косноязычной ночи.
 Им солнца нет! Слезящиеся очи —
 Им *зренье старца* светит в темноте!] (I, 249)
 Август 1915

⁴ Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 280.

Занимаясь поэзией начала XX века, только ленивый не твердил о самовитости слова, поэтической функции Якобсона, обращенности стихотворного языка на себя и т. д. (сколько ни говори «сахар», его в крови не прибавится), но попробуй ты, подобно нам, в тексте «А вместо сердца пламенное *mot*» вычленишь и продемонстрировать собственно метаязыковой элемент поэтического языка (ну, не связываются в перцовской голове, хоть убей, эти «многочисленные и никак между собой не связанные русские стихотворные и прозаические тексты»!), как тут же получишь указкой по рукам. Как говорил Пушкин: «Не могу — Булгарин заругает!» Мы понимаем, что голыми руками примеров Перцова не возьмешь. И все-таки. В «Крещеном китайце» Белого (мы не приводим этого эпизода в «Мирах...») мотание нити — развертывание самого повествования: «Знаю бабусину бытопись! В марком, кретоновом кресле, в протертостях просидня, никнет бабуся в своем гнедочалом, ушастом чепце и жует всякоденщину: подорожала морква, продавали мерзлятину; перкает словом: “Морква-то!” <...> И меня приведут, — и моточек наденет за руки: “Ты так бы, малёк, — свои ручки держал!” И мотает шершавый моток; разбухает бабусина бытопись быстро; я — просто моток <...>. Бабуся сидит тут неделю; воскресником ходит к обедне в таком старомодном “мантоне” и в бористой шляпе, с “мармотками” (шляпы такие не носят); ворочается: остывает в мерзлятине, заболевая мозжухой в костях и встречаясь всемесячно с Марьей Иродовной, с лихорадкой. На окошке стоит мелколапчатый цветик, плеснея давно; за окошком — мокрель; вольноплясы снежинок — мелькают, мельтешат; приходит — зеваш: разеваю я ротик»⁵. Перкающая словом и изматывающая бытопись бабуся стирает грань между речью и жестом. Слово исполняется руками, ими вытанцовывается, мелькает, мельтешит, как снег, даже заболевает мозжухой... Бабушкино бытописьмо в буквальном смысле слова *пишет руками, руководит ими!* В конце концов сам герой превращен в моток пряжи: «я — просто моток». Моток — и вещь, и герой, и структура повествования. Само описание Белого следует нити этого причудливого действия, идет вслед мотанию

⁵ Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 187.

шершавой пряжи — «дедерючит», «марьяжит», «разбухает», «клочится», «шлепает», «варакает».

Маяковский, настаивает Перцов, не знал французского языка, поэтому любые межъязыковые игры в его поэзии невозможны. Маяковский учился все же в классической гимназии, где этому языку обучали. Но знал Маяковский французский или Мандельштам английский — это не наша проблема (говоря о суперстар, мы имели в виду «Звездный ужас» Гумилева, а не анекдот о Брежнев, который рассказал всем в очередной раз Перцов). Строго говоря, это даже не проблема Маяковского. Мы знаем язык в той мере, в какой им не обладаем. Бибихин пишет: «Языковой барьер для переводчика поэтому не столько незнание, сколько наоборот знание чужого языка, то есть отказ ему в статусе естественности. Язык, становящийся предметом знания, ускользает от нас. (...) Всех непринужденнее и прозрачнее переводят двуязычные дети, вообще не замечающие лексик и имеющие в виду только смысл говоримого. Перевод для них просто включение другого человека в событие и не представляет проблемы. В такой ситуации перевод не только возможен, но и естествен как сам язык. Единый всечеловеческий язык проявляется в таком переводе»⁶. «Язык Америки — говорил Маяковский, — это воображаемый язык Вавилонского столпотворения, с той только разницей, что там мешали языки, чтоб никто не понимал, а здесь мешают, чтоб понимали все». Именно в этом смысле прав М. Л. Гаспаров говоря: «Я плохо знаю языки — я всегда в уме перевожу». Для него отношение с языком остается *вопросом знания*, а не *существования в языке*. Райт-Ковалева отмечала у Маяковского «совершенно сверхъестественное восприятие звуковой ткани любого языка». Перцов чутким ухом и не повел на это высказывание Райт-Ковалевой, которое мы приводим в «Мирах...» (с. 16—17). Способ языкового бытия Маяковского не имеет ничего общего с суммой знаний, в том числе и французского языка.

Но Перцов не просто человек, а лингвист, поэтому он абсолютно глух к поэтической речи. Подумаешь, сказал Пастернак «Мотовилиха», да мог что угодно брякнуть! Тоже мне имя... Тогда как в поэзии:

⁶ В. В. Бибихин. Язык философии. М., 2002. С. 62, 53.

Каждый звук был проверен и взвешен прилежно,
каждый звук, как себя, сознаю, —
а меж тем назовут и пустой и небрежной
быстролетную песню мою...⁷

Прочитав «Пушкин-обезьяна», один более или менее известный лингвист воскликнул: «Да не может быть, чтобы Набоков *все это* имел в виду!..» То есть Набоков, конечно, великий писатель, но иметь в виду что-либо, кроме сказанного, не может, да и вообще должен быть прост и удобен в обращении, как телефонный справочник. При этом аналитическая глухота лингвиста не только не исключает, а предполагает тотальную лингвоцентричность сознания. И тут, как в анекдоте: «Как отличить зайца от зайчихи?» — «Да очень просто. Надо выпустить в чистом поле и посмотреть: если побежал, то — он, а если побежала, то — она» (любимый анекдот Мирона Петровского).

Беззастенчиво перевирая наш анализ мандельштамовских стихотворений «Старик» и «Золотой», г-н Перцов вопрошает: «Пришло ли горе-старателям в голову посчитать общеязыковую вероятность, с какой буквосочетание *ор* появляется в отрезке текста соответствующей длины?» Ответ: нет, не пришло, это не нашего ума дело. Не нам, горе-старателям, считать общеязыковую вероятность или даже необходимость появления той или иной единицы. Если исходить из презумпции полного доверия к системе внутри-текстовых связей, то достаточно *одного* употребления, и без всякой там вероятности.

Ну и пошел плясать сумрак в галочной тревоге: «Мандельштам описывает в “Египетской марке” глобус: “...аквамариновые и охряные полушария, как два большие мяча, затянутые в сетку широт”. Оказывается, этот пассаж “включает глоссограф — нем. Ohr “ухо”: “охряные полушария”, “в сетку *широт*” (с. 278). В последнем случае без дела не остался и сегмент *рот*: «в этом невероятном “сеткуши-рот” исследователи с восторгом констатируют “единство визуального и аудиального”».

Этот пассаж, видимо, представляется г-ну Перцову настолько очевидно-идиотическим, что он оставляет его без комментария.

⁷ Владимир Набоков. Стихотворения. СПб., 2002. С. 101.

Поскольку не только он, но и рецензент «Новой русской книги» предъявлял в качестве «неистоимой изобретательности авторов» (читай: неутомимой бредовости) эту «сетку-у ши-рот», не лишне будет объясниться. Да, у Мандельштама сказано: «аквамариновые и ОХРяные полушария, как два большие мяча, затянутые в сетку ШИРОТ». Ницше ополчался на современников, которые оставляют уши в письменном столе и книги пожирают глазами. Похоже, с современниками он поспешил. Уж если поэт нарочито делает такую специфическую ошибку, то это всегда неспроста. Неужели вам, господа, не приходило в голову, что СЕТКИ из широт не бывает? Для сетки нужны еще и меридианы. Для того чтобы предъявлять читателю эту мандельштамовскую игру с ОХР (*нем.* Ohr — «ухо»), сохранность слушания и говорения, мы «прогнали» весь мандельштамовский четырехтомник для получения оглушительной по репрезентативности выборки веселейшей игры поэта этими значениями (благо, компьютер позволяет это сделать). Поэтому и предупреждали заинтересованного читателя: нам самим такого не выдумать, воображения не хватит! А привели только часть из этой выборки (как и во многих иных случаях, так как обязательно проверяли многие свои находки и утверждения), чтобы не лишать читателя радости собственных находок, если он доброжелателен и любопытен. Так устроена книга. Единство аудиального и визуального, «звукозрительное понимание» (Эйзенштейн), постулированное самими теоретиками начала XX века и открыто практиковавшееся в поэзии, лейтмотивом проходит через всю нашу книгу. По Перцову же получается, что на это единство указано только раз и курам на смех. А нам теперь, как сказал бы Ильф, ходить с цинковыми мордами.

К сожалению, подобные трюки фальсифицирования рецензент проделывает постоянно. Таковы квазипоправки об «омофоне» или «омониме» «села», о гидрониме и акватопониме, о транскрибировании или транслитерации, о номинативах и аблативах.

Если понимать в книге Перцову, как он признается, «в сущности, нечего», то спрашивается: что же тогда он так рьяно ринулся разоблачать? (Лотман шутил: «Вот говорят: “В «Капитанской дочке» Пушкин разоблачает императрицу...” Так и видишь Пушкина, который раздевает Екатерину Вторую!») Красивому слову «декалькомания» рецензент посвятил два абзаца и одну сноску, не по-

ленившись процитировать Малый академический словарь. И все только для того, чтобы уличить нас в неправильном употреблении («декалькомани») и вычурной речи. Какая там вычурность? Когда другой почтенный академический муж — В. П. Григорьев, со всеми своими «паронимическими аттракциями», именует нас «мелиемельским мавродеризмом», вот это вычурность. Высшей пробы. Неужели никто из многочисленных коллег, с которыми, по словам самого г-на Перцова, он в высшей степени одобрительно обсуждал свою рецензию, не сказал ему, что словечко «декалькомани» — из лексикона самого Мандельштама?

Теперь обвинение в подлоге: «Пытаясь увязать поэму Хлебникова “Сестры-молнии” с идеей рифмы, авторы идут на прямой подлог, утверждая, что итальянское слово “*rima* («рифма». — *Н. П.*)” в переносном смысле означает “молния” (с. 306 примеч. 458). Увы, не только в итальянском, но и ни в одном другом романском языке значения “молния” у слова, обозначающего рифму, нет».

Вот что сказано на стр. 299 нашей книги: «Во всех живых европейских языках рифма — это “*rima*”. В латыни *rima* — “трещина, щель, скважина”». Речь идет не об итальянском, который объединяет рифму и щель, а все о той же латыни. Цитируем по словарю О. Петрученко, к 1914 году выдержавшему девять переизданий (стр. 561): «*rima* — трещина, щель, скважина; *поэт.*, *igneo rima micans* — сверкающая молния». А вот в словаре С. И. Соболевского (стр. 761): «*rima* — 1) трещина, щель; *igneo rima* [Вергилия] — молния; 2) лазейка, выход». Словарь — источник поэтического вдохновения, сад камней для созерцания, а не каменный топор академического взаимоотношения. Марина Цветаева вспоминала: «Бальмонт, по его словам, сказанным мне, в свои восемнадцать лет — “когда другие гуляли и влюблялись” — сидел над словарями. Он этими словарями, числом около пятнадцати, овладел и с ними души пятнадцати народов привнес в сокровищницу русского слова» (II, 334).

Мы-то мечтательно надеялись, что заинтересованный читатель, да еще к тому же лингвист, прочитав о «Сестрах-молниях» тут же задаст себе вопрос: а что же означает хлебниковское название монтажного текста «Царапина по небу. (Прорыв в языки)»? И поспешит перечитать Хлебникова. Не тут-то было.

Перцов обвиняет нас в плагиате и самозванстве. Наше перво­родство — липовое. Далее — длинный список предшественников, которых мы нагло обворовали, не прибавив по сути ничего нового. Опять же, если мы — глубоко не научны, о какой предшествую­щей традиции речь? Может ли быть у такой законченной ненауки, как мы, предшествующая традиция в лице Якобсона, Винокура, Тынянова и прочих? Какая-то неувязочка. (Еще прелестнее вывод рецензента «Новой русской книги» с говорящей фамилией Барзах: *наша* книга — не наука, что ярким образом свидетельствует о кризисе в *их* науке! А. Барзах навешал на нас всех методологиче­ских собак: «Миры и столкновенья...» — это структурализм, пост­структурализм, постмодернизм, интертекстуальность, мотивный анализ, Хайдеггер, Кацис.) Мало декларировать игровую природу поэтического языка, тут даже кот Леопольд окажется в предше­ственниках. Н. П. не может не видеть, что на *раскрытии* этой при­роды строится вся книга. Более того, под межъязыковые игры под­водится принцип Розеттского камня (и бутылки капитана Гранта), что ни в какой традиции никакими предшественниками сделано не было. Или это тоже непонятно? Или Перцов на все это смот­рит широко закрытыми глазами, категорически не желая ничего видеть? «Миры...» — безусловный перпендикуляр к традицион­ному филологическому мышлению, и к уяснению этого нам остается апеллировать, подобно Толстому, чтением *всей* книги, даже если кто-то и бросится в конце под поезд.

«Только на материале Мандельштама, — напоминает всем Перцов, — этим вопросом [межъязыковыми играми] занимались Г. Левинтон, О. Ронен, Р. Тименчик, А. Илюшин, М. Лотман, А. Добрицын, М. Гаспаров, М. Шапир...» В действительности только первые двое этими играми и занимались. Но никто не относился к языковым экспериментам серьезно. Они всегда казались марги­нальными и крайне прихотливыми. Но мы и здесь умудрились всех обокрасть. Отсутствие в нашей книге истории вопроса — совсем не знак незнания литературы вопроса. А бесконечные филологи­ческие «об этом см.» и «ср.» стали уже притчей во языцах (одна из несостоявшихся пародий на этот сносочный стиль относится к пе­риоду тартуской газеты «Альма матер»: «об этом спр[осите]. Арка­дия Борисовича Блюмбаума. Тел. 151 29 17»), но это так, к слову.

Обвиняемся мы в частности в том, что не указали одного слова «из Левинтона» и трех слов «из М. Лотмана». Следовательно, нам удалось-таки написать книгу, где мы не повторили ни одного чужого наблюдения, кроме одного левинтоновского. Конечно, мы хорошо знакомы со статьей Г. А. Левинтона «Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния (Язык как подтекст)» (1979). За двадцать лет бытования «жирного карандаша Фета» из статьи Левинтона — он стал общим достоянием. А в том промежуточном жанре, где мы подвигаемся (иные считают его попросту кабаретным), широкомасштабные научные достижения (подобно стихам) произносятся без дотошных ссылок. Таким образом, это была своеобразная дань уважения, о чем Левинтон не подозревал и ответил академической «шуткой», которую впоследствии сам же вполне миролюбиво раскрыл: «Предложенный здесь [в статье “Поэтический билингвизм...”] метод анализа (собственно в имплицитном, “неотрефлексированном” виде существовавший давно) встретил и полемические отзывы, и некоторое признание, и даже некоторое продолжение. (...) Что же касается продолжателей (многие, впрочем, не удосуживаются сослаться на прецедент), то часть из них заставляет вспомнить “Эпиграмму” Ахматовой: “Я научила женщин говорить...”»⁸.

Чтобы подытожить все эти прецеденты, — перед лицом Шарля де Костера, Аркадия Горнфельда и автора «Четвертой прозы» — мы торжественно клянемся отныне всегда ссылаться на работу Г. А. Левинтона. И жить в надежде, что мы прощены и будем признаны достойными, так и не замолкнувшими, его продолжателями.

Что касается М. Лотмана, то его статья была попросту написана после нашей. Кому есть охота, пусть и выясняет — кто первее? (Лотман к тому же признается, что, кроме этих трех слов, ему не удалось больше найти ничего «межъязыкового» у Мандельштама. Нужно ли что-то добавлять к этому?)

Теперь о «тягостном впечатлении» рецензента, у которого не хватило сил и «печатного объема перечислять огрехи» нашей книги в области «историко-литературной интерпретации», фак-

⁸ *Георгий Левинтон*. Отрывки из писем, мысли и замечания (Из пушкиноведческих маргиналий) // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. С. 146—165.

тографии и реального комментария. А жаль, ведь исправления и добавления — процесс естественный и необходимый. С трудом верится, что найдя эти огрехи, обстоятельный Перцов не привел бы их. Покойный Юрий Михайлович Лотман, спешно сдавая в печать «Сотворение Карамзина», потом хватался за голову, находя ошибки и погрешности своей великолепной книги: «Боже, в Москве меня распнут!» Но популяция Перцовых на римских солдат никак не тянет.

Рецензент ограничился двумя претензиями, видимо, с его точки зрения — самыми важными: «На с. 21 соавторы уверенно относят к Гумилеву строки Мандельштама из стихотворения “К немецкой речи”: “Когда я спал без облика и склада, / Я дружбой был, как выстрелом, разбужен”, — игнорируя посвящение этого стихотворения Б. Кузину и свидетельство Н. Мандельштам о том, что эти строки связаны с выходом Мандельштама из депрессии после начала дружбы с Кузиным».

Посвящение стихотворения кому-нибудь далеко не всегда означает *обращения* непосредственно к этому лицу. У Мандельштама скорее совсем наоборот, это и называется — одним словом выражать многое. С некоторых пор и «мандельштамоведы», наконец, сообразили, что пояснения Н. Я. Мандельштам — далеко не последняя истина, а следует слушать стихи и думать своей головой. Мы только рады, что издавна были и здесь первопроходцами (как это не шокирует Перцова). Мандельштам ко времени знакомства с Кузиным был уже значительной поэтической фигурой с хорошим пониманием собственной значимости, и никакая депрессия не могла заставить его помыслить о себе словами «без облика и склада».

Второе замечание рецензента: «На с. 29 фактическая ошибка: Веневитинов был похоронен на территории Симонова монастыря, а не Данилова; на той же странице перенесение его праха на Новодевичье кладбище отнесено к 1931 году, а на с. 30 — к 1930-му». Опять не то. На с. 29-30 у нас *нет фактических ошибок*. Просто стихотворение Мандельштама написано в 1932 году, и потому сначала рассказывается со ссылкой на Лидина об эксгумациях на Даниловом кладбище в 1931 году (в частности, о перенесении праха Гоголя), а затем уже — об «изъятии» перстня у бедного Веневитинова в 1930 (со ссылкой на «Литпамятники», где и указан Симонов монастырь). «Mais qu'on ne fasse pas de mal à mon petit cheval!»

Читая очередную убийственную претензию Н. П., с дотошным указанием страницы и видимостью во все концы света, мы каждый раз дивились: «Неужто мы такое написали?» Например, Перцов обвиняет: «Вряд ли имеет смысл, как это делают Г. Амелин и В. Мордерер, упирать на свою исключительную способность к пониманию поэтических текстов (с. 17)». Как рецензент такое вычитал? На с. 17 — следующая фраза: «Наш большой друг Мирон Семенович Петровский говорит: “Исследователь должен быть конгениален автору. В вашем случае — кон-идиотичен”. Ну что ж, это наш прификс за понимание». Не то чтоб мы отказывались от нашей исключительной способности понимания русской поэзии, но этот пассаж несколько о другом.

Не забавно ли, что наши «редкие комментаторские удачи», как их высокомерно называет Перцов, по убедительности *ничем* не отличаются от наших, с его точки зрения, сплошных комментаторских неудач и откровенных провалов. Логика аргументации и полнота доказательства, если можно так выразиться, там и там абсолютно одинакова. Претензия на строгую научность, объективность и беспристрастность, за которые он так ратует, как-то не вяжется с самим тоном большой рецензии: мы — «пся-кровь», «пары» (надо полагать — удушливые, смердящие), наша книга — «чистейшей воды самозванство», «бьет на эффект» и отличается «ложной значительностью и дешевой эстрадной эффектностью», у рецензента «навязчивое ощущение бреда — или пародии».

Парадоксальным образом у перцовского текста *нет адресата* — она рассчитана на тех, кому не нужны ни аргументы, ни доказательства, ни, наконец, подобие какой-то критики, просто потому что они бросили читать «Миры...» где-то на предисловии и заранее согласны со всеми нападками Перцова. Те же, кого книга заинтересует, просто не поймут наскального рисунка зубной боли нашего генерала. Куда как строже и академичнее было бы сказать: «В силу некомпетентности я не обсуждаю собственно философскую часть этой книги». Так нет, Н. П. сразу, без всякой там пощады, своих кровей гремящую рать бросает на философию, в которой ничего не смыслит. Мы, мол, цитируем модных философов и по большей части совершенно некстати. Да мы за каждую цитату ответим на Страшном суде и выиграем дело.

Мандельштама Перцов знает не лучше, чем маршруты трамваев в Новом Орлеане, а в «Мирах и столкновениях...» он не понял даже названия, в которое субстанционально входит книга, распаивающаяся столкновением миров в разбегающейся поэтической вселенной. И наконец, главное. В электронной уже переписке этот столп науки простодушно признался, что истинной причиной *такого* его отношения к «Мирам и столкновениям Осипа Мандельштама» является... статья Амелина «Жить не по Солженицыну», опубликованная в «Независимой газете» от 27 апреля 1994 года. Вот тебе, бабушка, и Юрьев Дерпт! «Лепя, лепя и облепишься...»

Что же остается в сухом остатке шквальной перцовской критики? Две наши опечатки — в немецких словах «Borte» и «lehren». За них спасибо. Но красному яблочку червоточинка не в укор. В благодарность заметим г-ну Перцову на будущее, что ему нужно все же знать, что сравнительно новым словом «борт» (бытующим сейчас и в русском) обозначается не «темный алмаз» (очень редкий и потому драгоценный), как полагает Н. П., а «технический алмаз» — отбраковка, выкидыш, абортарий из будущих бриллиантов. Перцову следует поднатореть в геммологии и подлечить застарелую дизосмию.

ОТПРАВЛЕНИЕ IV

Платформа *Набоков*

О ДОВЕРИИ ПОЗВОНОЧНИКУ

Роману Тименчику

О невидимая рука!
Не обрывай же мне звонка!

Николай Некрасов

Вдруг, неведь почему, я ощутил страшную жалость к нему и стремление сказать что-то подлинное, с душою и крыльями, но птицы, потребные мне, опустились на мои плечи и голову лишь потом, когда я остался один и нужды в словах уже не испытывал.

Владимир Набоков. «Подлинная жизнь Себастьяна Найта»

Темная сторона дотошной филологической Селены — крайняя доверчивость. Даже когда доподлинно известна склонность писателя к мистификациям и розыгрышам, что тот же Набоков доказывал всей своей творческой практикой. Писателю верить на слово нельзя. Ни при каких обстоятельствах. Даже самое чинное слово взывает к символическому истолкованию его как превращенной формы и почина чего-то другого. По поплавку здесь приходится судить о характере наживки и даже улове. Набоковские интервью — не исключение. Это не непосредственное слово беседы, а такой же притаившийся и готовый к непредсказуемому прыжку род письменной литературы — ответы с подвохом, лукавством, ловушкой траппера. Здесь даже на параде ходят боком. Символическое косоглазие, подлинное жульничество. Но грибницы смыслов питаются только косыми дождями. По набоковским же словам: «Всякий большой писатель — большой обманщик». Здесь главное слово — «большой». Величина подлинно мюнхаузенская. Криво пиша,

нельзя прямо толковать. Да и то сказать, Набокову, даже присягая на любой из своих книг, не попасть в то место, откуда извещался смысл. Оно онтологически недостижимо.

Речь пойдет о раннем тексте Сирина — «Звонок» (1927). В своей замечательной книге «Истинная жизнь писателя Сирина» Александр Долинин ставит рассказ в ряд других, в которых Набоков «испытывает модели психологической новеллистики, выстраивая характеры, лишённые автобиографических черт, и испытывая их в острых ситуациях потери и узнавания некой тайны». И «Звонок», по Долинину, — рассказ о «мужественном страннике с именем и отчеством “певца мужественности” Гумилева, нечаянно открывающем стыдный секрет своей матери»¹.

Но об этой ли потере и об этой ли тайне повествует Набоков-Сирин? Действительно, внешне «Звонок» — это короткий десятистраничный рассказ о том, как молодой русский разыскивает в Берлине свою мать, которую он не видел семь лет. Но их свидание омрачено тем, что пятидесятилетняя женщина ждет юного любовника, накрыв стол для празднования его двадцатипятилетия. Сын, долго странствовавший в южных широтах (Африка, Италия, Канарские острова) и намеревавшийся наконец перебраться в Берлин, после краткого посещения матери, меняет решение и собирается ехать на север — «в Норвегию, что ли».

Уже географические перемещения героя симптоматичны. Он уходит на фронт — на войну с Германией, прощаясь с матерью на Николаевском вокзале Петербурга, где «медленным течением [уходящего поезда] ее уносило назад». Затем он воевал, перешел к белым. «И наконец Россия дала ему отпуск, — по мнению иных — бессрочный. Россия долго держала его, он медленно соскальзывал вниз с севера на юг, и Россия все старалась удержать его — Тверью, Харьковом, Белгородом — всякими занимательными деревушками... не помогло. Был у нее в запасе еще один соблазн, еще один последний подарок — Таврида, — но и это не помогло. Уехал» (2, 492).

Петербург — Африка — Берлин — Норвегия... Берлин мог бы удержать руками матери, но она-то как раз ждет другого, приготовив для любовника свой подарок: «Рядом, словно притаясь в тени

¹ Александр Долинин. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004. С. 37.

бутылки, лежала белая картонная коробочка. Он поднял ее, снял крышку. Внутри был новенький, довольно безвкусный серебряный портсигар» (2, 501). Он отказался от роскошной Тавриды, чтобы подержать в далеком Берлине чужой безвкусный подарок — сомнительный отзвук «дыма отечества».

Набоков неоднократно призывал своих студентов в первую голову учиться быть хорошими читателями, для чего, по его разумению, нужно довериться не голове, а... позвоночнику: «Читая (...), следует лишь расслабиться и довериться собственному позвоночнику — хотя чтение и головной процесс, но точка художественного наслаждения расположена между лопатками. Легкая дрожь, пробегающая по спине, есть та кульминация чувств, которую дано пережить роду человеческому при встрече с чистым искусством и чистой наукой. Давайте почитать позвоночник и его дрожь. Давайте гордиться принадлежностью к позвоночным, ведь головной мозг только продолжение спинного: фитиль проходит по всей длине свечи. Если мы неспособны насладиться этой дрожью, если неспособны насладиться литературой, давайте оставим нашу затею и погрузимся в комиксы, телевидение, “книги недели”»².

Расслабиться — значит отогнать кровь от головы, встать на все четыре лапы нового инстинкта и чувственной первородности знания. Довериться — значит отдаться на волю непосредственной достоверности и абсолютной реальности, которая открывается в тексте и которая содержит в себе условия своей истинности. Были — голова, туловище, руки и другие расчлененные части старой конструкции, но теперь ничего этого нет, они собираются заново, образуют новое мыслетело и вместилище неслыханных переживаний, в которые ты погружаешься, как в свежеструганную пирогу, пускаемую на волю читательских волн. Итак, надо довериться своему позвоночнику — этому мировому дереву твоего тела, стержню и несущей основе. Позвоночник — не физиологический орган, а символ особого рода. «In nova fert animus mutatas dicere formas corpora...», — по словам Овидия [Вдохновение влечет меня воспеть преобразование тел в новые формы (*лат.*)]. Набоков вдохновлен тем же. Центр метаморфозы — точка между лопатка-

² Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 102.

ми, которая покоится, как горошина в стручке. Это как бы сердце человека читающего — особого существа, самосознающего позвоночником и сосущего им соки смыслов. Движение по горизонтальной оси текста есть одновременно вертикальное пробегание смыслов — легкой дрожью — по спине. Цветаева: «Больше скажу: хроматическая гамма есть мой спинной хребет, живая лестница, по которой все имеющее во мне разыграться — разыгрывается. И когда играют — по моим позвонкам играют» (II, 177). Голова читателя при этом — как фитиль, поджигаемый началом чтения литературного текста³. Дрожь — горделивый перезвон позвонков и звончков лирического хребта, движение по живой лестнице, осязательное мерцание внутреннего пути. Понятие внутреннего пути — весьма условно, потому что Набоков мыслит в живом континууме, где нет границы между внутренним и внешним, душой и телом, наслаждением и страданием, чтением и письмом. Дрожь бежит по спине, как музыкальная гамма. И этот бесценный трепет скользит по телу при встрече с чистым искусством (которое, заметим, Набоков не отличает от чистой науки, ставя тем самым знак равенства между «быть» и «знать»). А чистое искусство свободно от конкретных содержаний и предметных языков и связано с переживанием формы как таковой. Это трансцендентальная область.

Но в рассказе звонок не звучит, почему?

³ Набоков здесь идет вслед за Гёте, который поведал в разговоре с Эккерманом от 13 февраля 1829 года: «Великие тайны еще скрыты, кое-что я знаю, многие лишь предчувствую. (...) Растение тянется от узла к узлу, завершаясь цветком и зародышем. Не иначе обстоит и в животном мире. Гусеница, ленточный червь тоже растут от узла к узлу и в конце концов образуют голову; у более высоко развитых животных и у людей такую функцию выполняют постепенно прибавляющиеся позвонки, они заканчиваются головой, в коей концентрируются все силы» (*Иоганн Петер Эккерман. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1986. С. 281 (пер. Н. Ман)*). Все организмы построены по принципу сериальной гомологии, то есть повторения одинаковых структур (листьев, сегментов, позвонков) вдоль основной оси тела. Череп, как и цветок, по представлению Гете, как бы завершая онтогенетическое развитие, представляет сложное видоизменение более простых, предшествующих звеньев такой серии гомологичных частей.

Герой — *Николай Степанович* Галатов. Африка и упоминание трамвая в Берлине — в этой «заблудившейся русской провинции», действительно, указывают на Гумилева. Набоковский персонаж — крепкий, бесстрашный человек, действительно претворяющий свои мечты: «Но эти годы, это великолепное шатание по свету, волнение свободы, свобода, о которой мечталось в детстве!.. Сплошной Майн-Рид...» (2, 493). «Всадник без головы» Майн-Рида и «Заблудившийся трамвай» самого Гумилева, где «голову срезал палач и мне», — образы грядущей казни. Еще один опознавательный знак — улыбка: «Одно совершенно не изменилось в нем: его смех — с прищуриной, с прибауткой» (2, 493). Это грозное оружие в борьбе с тиранией Набоков оставляет за Гумилевым: «...Нет ничего ненавистнее для диктатора, чем этот неприступный, вечно ускользающий, вечно дразнящий блеск. Одной из главных причин, по которой лет тридцать назад ленинградские бандиты казнили Гумилева, русского поэта-рыцаря, было то, что на протяжении всей расправы: в тусклом кабинете следователя, в застенке, в плутающих коридорах по дороге к грузовику, в грузовике, который привез его к месту казни, и в самом этом месте, где было лишь шарканье неловкого и угрюмого расстрельного взвода, — поэт продолжал улыбаться»⁴. И после смерти тоже. И эта точно придуманная Набоковым гумилевская улыбка вернее дюжины мемуарных свидетельств.

Зазеркальная улыбка сродни *знакам отсутствия*, сопровождающим повествование. Вместе они образуют три символических зияния. Первое — невидимый смех. Теперь о втором. Герой, прошедший три войны (он еще в Африке служил в иностранном легионе), ранен был только однажды и «лишился указательного пальца»: «“Пуля оттяпала”, — *рассмеялся* Николай Степанович. — Прощай, моя хорошая» (2, 493, 502). Всего потерянный указательный палец, которым нажимают курок, упоминается трижды. Третий символ — сам звонок. Герой, приезжая в Берлин, уподобляется Шерлоку Холмсу, а мать называет его «сыщиком».

Приезд его приходится на воскресенье, когда все закрыто и нет решительно никакой возможности разыскать материнский адрес, а

⁴ Владимир Набоков. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 472.

ему страсть как хочется сразу ее найти. Николай Степанович при этом похож на знаменитого детектива: «В желтом пальто с большими пуговицами, в клетчатом картузе, короткий и широкоплечий, с трубкой в зубах и с чемоданом в руке, он вышел на площадь перед вокзалом, усмехнулся, полюбовался бриллиантовой рекламе, проедающей темноту» (2, 493). Уже готовый отчаяться, Галатов вдруг видит вывеску петроградского дантиста, к которому они ходили с матерью. В дверь к нему и делает Николай Степанович свой первый звонок. Увы, этот стоматолог — только однофамилец, но — удача! — он знает адрес матери — его нынешней пациентки. Когда сын уже вечером, едва справляясь с нестерпимым волнением, находит нужный дом, в здании нет электричества: «На лестнице было так темно, что раза два он споткнулся. Добравшись в густом мраке до первой площадки, он чиркнул спичкой и осветил золотистую дощечку подле двери. (...) Огонек обжег ему пальцы и потух. Фу ты, как сердце стучит... Он в темноте нащупал кнопку и позвонил. Затем вынул трубку из зубов и стал ждать, чувствуя, как мучительная улыбка разрывает ему рот.

И вот — что-то звякнуло за дверью, раз, еще раз — и, как ветер, качнулась дверь. В передней было так же темно, как на лестнице, и из этой темноты к нему вылетел звучный и веселый голос. “У нас во всем доме погасло электричество — прямо ужас”, — и он мгновенно узнал это долгое, тягучее “у” в “ужасе” и мгновенно по этому звуку восстановил до малейших черт ту, которая, скрытая тьмой, стала в дверях.

— Правда, — ни зги не видать, — усмехнулся он и шагнул к ней» (2, 496).

Густой мрак окутывает встречу. На беззвучный звонок выходит голос. Незадачливый сын узнает мать по утробному звуку слова «ужас». Это ужас тьмы его возвращения. Все в ней чуждо, беспокойно и страшно. Это второй звонок.

После включения электричества третий звонок, как в театре, раздаётся, когда Николай Степанович строит планы совместного похода в мюзик-холл и рассказывает о захватывающем зрелище африканского театра: «Громкий звонок затрещал с парадной. (...) Звонок осекся — ждал. (...) Звонок засверлил опять, на этот раз настойчиво и раздраженно. И сверлил долго. (...) Звонок опять

осекся. Его сменил крепкий стук — производимый набалдашником трости, что ли.

Николай Степаныч решительно направился в переднюю. Но на пороге комнаты мать поймала его за плечи — изо всех сил старалась оттащить его и все шептала: “Не смей... Не смей... Ради Бога!..”

Еще раз грянул звонок, коротко и гневно.

— Твое дело, — усмехнулся Николай Степаныч и, заложив руки в карманы, прошелся вдоль комнаты. “Кошмар — да и только”, — подумал он и усмехнулся опять.

Звон прекратился. Все было тихо. Звонившему, видно, надоело, и он ушел» (2, 500—501).

Звонок — благоприобретение цивилизации. В Берлине царит электричество, которое не только позволяет заблуждаться трамваям, но и открывать двери блудным сыновьям: «Николай Степаныч постоял перед дверью [дантиста], хотел было позвонить, — да вспомнил, что нынче воскресенье, подумал — и все-таки позвонил. Что-то *зажужжало в замке*, и дверь поддалась. Он поднялся на первый этаж. Открыла горничная» (2, 494).

И дверь доктора, и матери Галатова оснащены электрическими звонками (в английском переводе рассказ подчеркнуто назван «Doorbell» — «Дверной звонок»), которые заменили устаревшие механические колокольчики и молоточки. Но в материнском доме нет света! Тот, кто нажимает несуществующим указательным пальцем на недействующий электрический звонок, попадает в пространство несколько иное, чем квартира стареющей красавицы с перекрашенными волосами («Взрослый сын приехал к старушке матери»). Старушка-мать — родина. Россия дала бессрочный отпуск своим сыновьям. У нее новые заботы, другие краски и запахи, она рыдает в ожидании другого, завладевшего ее помыслами и желаниями. В рассказе предстает один из лучших русских поэтов, загубленный большевистской властью, — Гумилев. Как будто сама отчизна заговорила устами Ахматовой: «Я дурная мать». Закулисный эпиграф «Звонка» — мандельштамовский:

Я так боюсь *рыданья* Аонид,
Тумана, звона и зиянья. (I, 146)

Кажущиеся отсутствие здесь Мандельштама оборачивается, как любил выражаться сам Набоков, «неким лучезарным присут-

ствием. Как говорят французы, “il brille par son absence” — “он блистает своим отсутствием”»⁵. Стихотворение Мандельштама — о забытом слове:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
 Слепая ласточка в чертог теней вернется,
 На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
 В беспамятстве ночная песнь поется.
 Не слышно птиц. Бессмертник не цветет,
 Прозрачны гривы табуна ночного.
 В сухой реке пустой челнок плывет,
 Среди кузнечиков беспамятствует слово.
 И медленно растет, как бы шатер иль храм,
 То вдруг прокинется безумной Антигоной,
 То мертвой ласточкой бросается к ногам
 С стигийской нежностью и веткою зеленой.
 О, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд,
 И выпуклую радость узнаванья.
 Я так боюсь рыданья Аонид,
 Тумана, звона и зиянья.
 А смертным власть дана любить и узнавать,
 Для них и звук в персты прольется,
 Но я забыл, что я хочу сказать,
 И мысль бесплотная в чертог теней вернется.
 Все не о том прозрачная твердит,
 Все ласточка, подружка, Антигона...
 А на губах, как черный лед, горит
 Стигийского воспоминанье звона. (I, 146)

Ноябрь 1920

Архитектоника набоковского рассказа следует мотивной канве этого текста Мандельштама:

1). ЗАБВЕНИЕ: «Во время путешествия забываешь названия дней: их заменяют города».

⁵ Там же. С. 145.

2). УЗНАВАНИЕ: «...Из этой темноты к нему вылетел звучный и веселый голос <...> и он *мгновенно узнал* <...> и *мгновенно по этому звуку восстановил до малейших черт* (видение по звуку, понимание по голосу — еще одна излюбленная мандельштамовская тема. — Г. А., В. М.) ту, которая, скрытая тьмой, стала в дверях. <...> Он отыскал в темноте ее руки, плечи... <...> Он целовал ее в щеки, в волосы, куда попало, — ничего не видя в темноте, но *каким-то внутренним взором узнавая ее всю, с головы до пят...*»

3). СТРАХ и РЫДАНИЕ (мандельштамовское: «Я так *боюсь рыданья* Аонид...»): «И все было в ней чужое, и беспокойное, и *страшное*»; «Он обернулся — и только тогда заметил, что его мать, полулежа на кушетке и уткнувшись лицом в подушку, *вздрагивает от рыданий*. В прежние годы он часто видал ее плачущей, — но тогда она плакала совсем иначе — сидела за столом, что ли, и, плача, не отворачивала лица, громко сморкалась и говорила, говорила, — а тут она *рыдала* так молодо, так свободно лежала... и было что-то изящное в повороте ее спины, в том, что одна нога в бархатном башмачке касается пола... Прямо можно было подумать, что это плачет молодая белокурая женщина...»

4). И, конечно, те основные параметры, с которых мы и начинали чтение рассказа — ПАЛЬЦЫ И СТЫД, ЗВОН И ЗИЯНИЕ.

Остается одно главное, «забытое» слово, именно то, о котором написано мандельштамовское стихотворение и которое, будучи разгаданным, восстановленным (или вспомненным), обязано конгениально совпасть с главным словом набоковского рассказа. Но какое это слово? По всем условиям тайнописи, не нужно ли поэту для того, чтобы написать стихотворение об утрате, изначально прилежно держать в уме и знать искомое слово? Но если знает сам поэт, естественно, должны дознаться и мы.

Вот Набоков своим рассказом и утверждает, что он — знает. А нам остается при помощи одного загадочного текста о зиянии («Звонок») дать ответ на загадку другого. И у Мандельштама, и у Сирина забытое, опущенное слово, блистающее своим отсутствием, — *дом*. Набоков в записных книжках комментирует фразу «Все смешалось в доме Облонских» из «Анны Карениной»: «Дом — дом — дом: колокольный звон семейной темы — дом, домочадцы. Толстой откровенно дает ключ на первой странице романа: тема

дома, тема семьи»⁶. Разумеется, Набоков через Льва Толстого обозначает и свою заветную тему.

Стихотворение Мандельштама — эротическое, оно не только о любви мифических героев — Психеи (крылатой души) и Амура (тела, плоти), оно обращено к обретенной и вскоре утерянной возлюбленной — Надежде Хазиной. Ее имя и становится тем призрачным словом, которое забыл, и в стигийском звоне пытается услышать поэт: «где царский, где девичий дом?» Во многих языках слово «дом» созвучно имени мандельштамовской «подружки» — испанское и итальянское «casa», немецкое «Haus», английское «house», да и, наконец, попросту слово из «блатной музыки» — хаза. В стихотворении последовательно перебираются его возвышенные эквиваленты — чертог, шатер, храм. (Не забудем, что Мандельштам — автор стихов о «Казино», «Кассандре», Казанском соборе.)

Слепая ласточка-КАСАтка, вылетающая с зеленой веткой чистотела, — знает, что ищет. И воспоминание направляется по ее следу, оно летит вслед за глаголом «касаться» — «о, если бы вернуть и зрячих пальцев стыд и выпуклую радость узнаванья...»

И тут вступает в свои права извечный поэтологический искус, зачин которого положил родственник Набокова, адмирал А. С. Шишков и продолжил в «Дубровском» А. С. Пушкин. Это знаменитый французский глагол *toucher* — трогать, касаться (клавиш), играть. В стихотворении об играх памяти и забвения ласточка-касатка возвращается в загробный мир, чтобы в призрачном чертоге с тенями «прозрачными *играть*». И тогда в темноте потушенного сознания, наощупь — «в беспамятстве ночная песнь поется».

Цепкая память нескольких поколений русских поэтов на все лады распространяла кривотолки этого французского глагола и их вариации, иногда весьма далеко отскакивавшие от первоисточника, — касаться, играть, трогать, танцевать танго (испанское название танца созвучно глаголу «трогать» в латыни), тушить, шить, шутить... вплоть до тронов и царств⁷. Вот так с мужественной

⁶ Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 223.

⁷ Разумеется, «Защита Лужина» разворачивает действие романа в пределах этих крайностей — от играть (шахматная и музыкальная темы),

улыбкой Николая Степановича, в рассказе о подвохе потушенного света, Сирин нешуточно разыграл повесть о захватническом освоении разомкнутых границ дома поэзии.

В том же 1927 году (что и рассказ «Звонок») Сирин опубликовал свою стихотворную «Университетскую поэму», состоящую из 63 строф. Она посвящена Кембриджу и построена на словесном развитии «рифмующейся пары» — речь идет о «душе» и «toucher». Вечная Психея университета — англичанка Виолетта, вольно срисованная с русской «Душеньки» Ипполита Богдановича и даже в большей степени с «Душечки» Антона Чехова. Здесь все держится формой и значениями глагола *toucher*. Стихия игры пронизывает всю университетскую жизнь: это и излюбленные спортивные *игры* (от футбола, крикета, тенниса до шашек), и музыка, и танцы, и кинематограф Чаплина («смешной и трогательный Чаплин»), и театр с «Гамлетом», и неудивительно, что в конце концов — «пошел весь мир играть». Главная героиня: «Она лукавила, влекла, / в любовь воздушную играла...» Сам рай в поэме — высшая степень игры. Рая можно достигнуть лишь играя. Рай как исполнение императива: «Иг-рай!» («В раю мы будем в мяч играть»). Первые касания любовного чувства: «И тихо протянул я руку, / доверясь внутреннему стуку, / мне повторяющему: тронь... / Я тронул»; «...Как только грянет первый гол, / я трону руку Виолеты»; «Смотрю: смешные наши тени / плечом касаются плеча». В любви надо двинуться, как авто в начале пути: «...И тронулся автомобиль». И подобно тому как тушится камин, сигарета — гаснет и любовь.

Финальная шестьдесят третья строфа задает уже знакомую нам по Мандельштаму загадку:

И это все. Довольно, звуки,
довольно, муза. До разлуки
прошу я только вот о чем:
летя, как ласточка, то ниже,
то в вышине, найди, найди же
простое слово в мире сем,
всегда понять тебя готовом;

трогать, касаться, рисовать тушью, до тронуться умом и тушить (свет и сознание).

и да не будет этим словом
 ни моль бичуема, ни ржа;
 мгновеньем всяким дорожа,
 благослови его движенье,
 ему застыть не повели;
 почувствуй нежное вращенье
 чуть накренившейся земли (2, 586).

Музу, летящую в вышине, как ласточка-касатка, поэт закликает найти простое слово, благословить его, не дать слову застыть. Есть и подсказка из Нагорной проповеди о сокровищах на небе: «Не собирайте себе сокровищ на земле, где моль и ржа истребляют и где воры подкапывают и крадут; но собирайте себе сокровища на небе, где ни моль, ни ржа не истребляют, и где воры не подкапывают и не крадут. Ибо, где сокровища ваши, там будет и сердце ваше» (Мф. VI, 19—21). Русская поэма об английском университете завершается универсальным понятием простого и теплого русского слова *дом*, которое в английском означает «купол, свод, голова» = *dom*. Движенье небесного свода безостановочно и оно же расширяет пределы человеческого и поэтического существования и местоположенья — дом унесен с собой, он в сердце и голове, чувствующей нежное вращенье земли. Такой Дом — сокровище, которое нельзя ни украсть, ни подкопать, ни истребить ржой и молью. Или как сказал об этом чуть позже Мандельштам:

Я скажу это начерно, шопотом,
 Потому что еще не пора:
 Достигается потом и опытом
 Безотчетного неба *игра*.

И под временным небом чистилища
 Забываем мы часто о том,
 Что счастливое небохранилище —
 Раздвижной и прижизненный *дом*. (III, 128)

9 марта 1937

РОЖДЕНИЕ ЦИНЦИННАТА

Людмиле и Александру Пятигорским

Без сновидений, как Лазарь во гробе,
Спи до весны в материнской утробе,
Выйдешь из гроба в зеленом венце.

Арсений Тарковский

Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза.

Андрей Белый. «Котик Летаев»

Тут вообще большая философская тема, но по некоторым признакам мне кажется, что вам, как и мне, сейчас не до тем.

Владимир Набоков. «Приглашение на казнь»

Геннадий Барабтарло писал о набоковском «Приглашении на казнь»: «Цинциннат Ц., единственное действительное лицо романа, приговорен к отсечению головы за то, что оказался живым среди подвижных манекенов с отъемными и взаимозаменяемыми головами. В начале книги его приводят в крепость, где он единственный пока узник; в конце его увозят оттуда, чтобы казнить на плахе. Стражники и палач подвергают его дух чудовищно изобретательным пыткам, затем чтобы казнь могла совершиться в предусмотренный законом и обычаем гармонической обстановке гражданского сотрудничества на эшафоте, венчающей торжественное народное празднество. Роман открывается смертным приговором, который приводится в исполнение, или лучше сказать, в движение на предпоследней его странице. Цинциннат не знает, какая страница окажется последней, и это страшное и вместе блаженное неведение осложняется некими там и сям вспыхивающими блеснами

надежды, которые его мучители искусно закидывают вместо надежды, а потом выдергивают, как скоро убедятся, что Цинциннат довольно крепко за нее ухватился. Роковой день между тем приближается, неведомый как и прежде и оттого с каждым днем все более устрашающий. Едва открыв книгу, уже во втором ее абзаце, узнаем, что “подбираемся к концу... несколько минут скорого, уже подгору, чтенья — и ужасно!” Начинаящий читатель пробует большим пальцем обрезать “правой, еще непочатой части развернутого романа”, зная о том, что ждет его в конце так же мало, как и Цинциннат — и, может быть, еще того меньше, когда он книгу в первый раз закроет. (...) Вместо этого опытный читатель может заняться исследованием этиологии высшего порядка, того порядка, в котором обычные с виду предметы и события оказываются метинами, привлекающими внимание к той или другой подробности основного чертежа книги, а значит, и к ее конструктору, присутствие которого в хорошо устроенном мире этой книги незримо, но непременно сказывается везде и во всем. Одной из таких метин в “Приглашении на казнь” является карандаш, своего рода часовая стрелка романа, указывающая его конец; другой — паук, диета которого таинственно, но несомненно связана с мучительными испытаниями Цинцинната. Оба эти следа скрещиваются в последний день, когда, перед самым приглашением на казнь, Цинциннат замечает, что его карандаш сократился до огрызка, который уже трудно держать и которым он зачеркнет одно важное слово, последнее в жизни слово, им записанное (смерть. — Г. А., В. М.); последнее же роскошное яство паука, красавица-ночница, не дается ему в лапки и позднее эмблематическим жестом показывает внимательному читателю путь, или способ, каким Цинциннат покидает книгу: через окно прорубленное в ее метафизической тверди»¹.

В своем насквозь «надувательском» предисловии к английскому изданию «Приглашения на казнь» Набоков с оптимизмом говорит о читателях романа, которые «вскочат на ноги, схватив себя за волосы». Резонный вопрос: почему? Сиринский текст начинается с эпиграфа, якобы заимствованного из трактата «Рассуждение о тенях» французского мыслителя Пьера Делаланда: «Comme un

¹ Г. Барбтарло. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь» // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 440—441.

fou se croit Dieu nous nous croyons mortels» [Как безумец полагает, что он Бог, мы полагаем, что мы смертны]. О каком умном бессмертии речь? Почему вера в смертность души является не просто безумием, безумием человека, возомнившего себя равным Творцу вселенной? Не потому ли, что понятие конечности существования, населенного человекобогом, в конечном счете пожирает и Бога, и человека? Нам предлагается заглянуть за грань казни, посмотреть на другой берег, или, как сейчас принято с легкой руки Веры Набоковой, — заглянуть в «потусторонность».

Вот уже шестьдесят лет не одно поколение читателей и штатных исследователей находятся во власти сирийской загадки: состоялась ли сама казнь? И кто те существа, подобные герою, в чью сторону он двинулся, когда рухнул помост эшафота? Александр Долинин подытоживает разноголосицу мнений: «Обсуждая эту сцену, критики задаются вопросом — казнен или не казнен Цинциннат? — и, в зависимости от интерпретации романа, отстаивают один из трех возможных вариантов ответа: да, казнен; нет, не казнен; или, как писал еще Ходасевич, и “не казнен и не не-казнен”. Само описание декапитации дается у Набокова глазами “привставшего Цинцинната” и включает в себя намеренно противоречивые подробности» (4, 25). «On sème de sa mort d’incroyables discours», — говоря словами расиновской «Федры». Прежде чем ответить на вопрос, казнен герой или нет, стоит разобраться в самой казни, то есть в той участи, что уготована бедному Цинциннату. Возможно, декапитация окажется символической записью событий иного ранга и масштаба. В самом деле, что это за казнь, если на нее приглашают? Цинциннат на добровольно принявшего приглашение никак не похож. Тогда кто?

Для начала, вслед за «сумасбродным и остроумным» Делаландом, поговорим о тенях, но не о призраках или душах умерших, а просто о «физической» природе явления². Ясно, что величина и на-

² Отметим мимоходом важную знаковую составляющую рассказа Э. По «Очки» в набоковском двоemiрии. Даже если не говорить о метафорах очков, велосипедов, бабочек, книг, разделенных кругов и луж, двойников, теней (и других парных образов), имя героя рассказа — Лаланд — отдано любимому, выдуманному Набоковым проницательному и ироничному философу-парадоксалисту Делаланду. Своим «Дискурсом

правление тени будет зависеть от расположения источника света. Когда таким источником является глаз читателя, тень, естественно, будет зависеть от точки зрения, которая в свою очередь определяется авторской волей. Набоков часто уделяет внимание почерку: он бывает прямым или же с наклоном — вправо или влево (а один умелец-герой освоил даже роспись вверх ногами). Такая наклонная влево черта из геральдики дала название его английскому роману «Bend Sinister» — «Под знаком незаконнорожденных». Как и «Приглашение на казнь» — это противо- или антиутопия. Действие обоих романов происходит в страшном вывернутом мире, оба написаны как бы с наклоном влево, отсылают в системе координат к знаку минус. В «Приглашении на казнь» есть мелкий, проходной эпизод, вызывающий недоумение героя. Библиотекарь ошибочно приносит Цинциннату томики с арабскими письменами, которые узник возвращает, объясняя, что «не успел изучить восточные языки. — Досадно, — сказал библиотекарь» (4, 158). Цинциннат не освоил языки, где чтение происходит справа налево, а книга перелистывается от конца к началу, но библиотекарь умело указывает на возможность такого чтения в принципе (и без всяких восточных языков) и обратного движения от смерти к жизни, что действительно задано структурой романа. Это ориентировка, что сплошь и рядом случается у Набокова, — не по мизансцене, а, так сказать, по всему ходу пьесы. Набоков писал роман «Дар», который, как он признавался, хотел назвать еще более кратко — «Да». Вдруг отложил его в сторону и залпом выдал «Приглашение на казнь»³. «Дар» — роман о творчестве, таланте и подарке самой

о тенях» он «участвует» в двух романах — «Даре» и «Приглашении на казнь» (хотя бы для того, чтобы, отбросив (или надев) очки, читатель понял, что описывается не казнь, а нечто иное). Разумеется, и Пьер Делаланд — фигура двойная, для его создания понадобилось к Эдгару По добавить нечто существенное (тень), позаимствованную у другого естествоиспытателя — Адельберта фон Шамиссо.

³ Соблазнительное слово «залпом» нуждается в оговорке. Любая идея имеет время вызревания. Тургенев писал в статье «Несколько слов о стихотворениях Ф. И. Тютчева»: «Нет, произведение поэта не должно даваться ему легко, и не должен он ускорять его развитие в себе посторонними средствами. Давно уже и прекрасно сказано, что он должен выносить его у своего сердца, как мать ребенка в чреве; собственная его кровь должна

жизни, о таком взгляде на нее, который позволяет оспорить классика, заявившего:

Дар напрасный, дар случайный,
Жизнь, зачем ты мне дана?
Иль зачем судьбою тайной
Ты на казнь осуждена?..» (1828)

Набоковский герой «Дара», не оспаривая тайны судеб, обрекающей на казнь, не согласен с первым пушкинским вопросом: «Да, конечно, напрасно сказал: **случайный** и случайно сказал **напрасный**, я тут заодно с духовенством, тем более что для всех растений и животных, с которыми мне приходилось сталкиваться, это безусловный и настоящий...» (4, 637). По разумению все того же Долинина, «Дар» — ответ на первый вопрос пушкинского четверостишия, «Приглашение на казнь» — на второй. «Дар» — это плюс (+), утверждение, бесспорное «да»; «Приглашение на казнь» — минус (—), отрицание, зловещее «нет». Но «нет» не всегда означает смерть, когда движение по жизненному пути — слева направо, и тень от единицы человеческого самостояния падает туда же — вправо, в плюс мировой системы координат. «Приглашение на казнь» не о том, когда человека уже нет, а когда его *еще нет* (подобно тому как в «Истинной жизни Себастьяна Найта» главного героя *уже нет*, а Найт и Цинциннат окажутся не двумя разными персонажами, а манифестациями *одного и того же единства*, на один порядок больше персонального). В «Бледном огне» есть такие строки:

Но если бы *до жизни*
Нам удалось ее вообразить, то каким безумным,
Невозможным, невыразимо диким, чудным вздором
Она нам показаться бы могла!⁴

струиться в его произведении, и этой животворной струи не может заменить ничто, внесенное извне: ни умные рассуждения и так называемые задушевные убеждения, ни даже великие мысли, если б таковые имелись в запасе...» (IV, 525).

⁴ Владимир Набоков. Бледный огонь. Ann Arbor, 1983. С. 36 (пер. Веры Набоковой). Мир, данный в разрезе космического шоу эмбрионального развития, предстает в одной из розановских записей текста под назва-

Эпиграфом к своему «Котику Летаеву» Андрей Белый взял слова Наташи Ростовской: «Знаешь, я думаю, — сказала Наташа шепотом... — что когда вспоминаешь, вспоминаешь, все вспоминаешь, до того доспоминаешься, что помнишь то, что было *еще прежде, чем я была на свете...*»⁵. «Приглашение на казнь» и есть такая невозможная, невыразимо дикая и чудная возможность взглянуть на жизнь-до-жизни, доспоминаваться до себя еще-не-бывшего, по-

нием «Эмбрионы» сборника «Религия и культура»: «Весь мир есть игра потенциалов; я хочу сказать — игра некоторых эмбрионов, духовных или физических, мертвых или живых. Треугольник есть половина квадрата, известным образом рассеченного, и на этом основаны его свойства, измеримость, отношения к разным фигурам; земля есть “сатурново кольцо”, оторвавшееся от солнца, разорвавшееся, склубившееся, — и поэтому она тяготеет к солнцу; и всякая вещь есть часть бесчисленных других вещей, их эмбрион, потенция их образования — и потому только она входит в соотношение с этими другими вещами, связывается с ними, а от других, наоборот, отталкивается. Поэтому, говорю я, жизнь природы есть жизнь эмбрионов; ее законы — суть законы эмбриональности; и вся наука, т. е. все и всякие науки, суть только ветви некоторой космической эмбриологии» (I, 289—290). Мир принципиально не завершен, а творится в каждой точке заново и целиком. Гете нравился афоризм французского ботаника Тюрпена: «*Voir venir les choses est le meilleur moyen de les expliquer*» [Видеть, как приходят (являются и даже дерзко заявляются. — Г. А., В. М.) вещи, — лучший способ их объяснения]. Розанова тоже страстно занимает приход вещи и ее самородство — до того как она будет оприходована общим мерилем станового рассудка. И то, что кажется нырком в небытие, на деле является выныриванием за его, небытия, спиной. Универсум — в состоянии непрерывного рождения. В порыве всеобщего становления каждая часть времени и пространства является зачатием нового вызревающего единства. Каждая вещь, превосходя себя, заживает в большей вещи, а конечное обнаруживает бесконечное. Как бы ни была велика вещь, она оказывается эмбриональным зерном превосходящего ее единства, и сколь бы ни была вещь мала, есть вкладываемое в нее семя. Мир рассечен на иных основаниях: треугольник может быть частью человека, глаз — размножающейся частью неба, сатурново кольцо — ломтем стихотворения и так далее. Все пребывает в игре потенциалов. Здесь возможно все, в том числе, благодаря стихии чистого становления, — движение от смерти к жизни.

⁵ Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 24.

стигнуть бездревесность кружащихся листьев, шепот до губ, голос до говорящего. Набоков принялся за роман 24 июня 1934 года и завершил черновой вариант в рекордно короткие сроки: «за две недели чудесного волнения и непрерывного вдохновения», как он сам выразился. Это результат счастливого потрясения, дара жизни, рождения сына — 10 мая 1934 года. (Рождение сына как прототипическая ситуация казни возлюбленного сына воображения — не уничтожающая ли пародия на любую биографическую прототипичность?) В «Других берегах» писатель вспоминал, как он в пять утра возвращался из клиники и *все тени лежали с непривычной стороны*. Это, конечно, неспроста. Эмбрион сюжета «Приглашения на казнь» появляется в «Даре». Полубезумный Александр Яковлевич Чернышевский ставит в предсмертном озарении знак равенства: «Страшно больно покидать чрево жизни. Смертный ужас рождения. *L'enfant qui nait ressent les affres de sa mere*» [Ребенок, появляющийся на свет, чувствует муки своей матери (*франц.*)] (4, 486). Крайние границы человеческой жизни, жизнь и смерть, как две непересекающиеся параллельные прямые — пересекаются. Уход из жизни, помеченный на полях страхом и болью, похож на рождение младенца, а лучезарный образ рождения окантован подлинной тьмой смертельного ужаса. В своих последних записях Цинциннат вторит «Дару», делая заявку на свою тему: «Мне совестно, душа опозорилась, — это ведь не должно бы, не должно бы было быть, было бы быть, — только на коре русского языка могло вырасти это грибное губье сослагательного, — о, как мне совестно, что меня занимают, держат душу за полу, вот такие подробности, подробности, лезут, мокрые, прощаться, лезут какие-то воспоминания: я, дитя, с книгой, сижу у бегущей с шумом воды на припеке, и вода бросает колеблющийся блеск на ровные строки старых, старых стихов, — о, как на склоне, — ведь я знаю, что этого не надо, — и суеверней! — ни воспоминаний, ни боязни, ни этой страстной икоты: и суеверней! — и я так надеялся, что будет все прибрано, все просто и чисто. Ведь я знаю, что ужас смерти — это только так, безвредное, — может быть, даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся *вопл новорожденного...*» (4, 166).

В анализе «Анны Карениной» Набоков сам указывает на исток представлений о единстве рождения и смерти, предъявляя ключи

к собственным текстам и перемежая толстовские цитаты своими комментариями:

«Толстой выступал за естественную жизнь. Природа, то есть Бог, распорядилась так, чтобы женщина страдала при родах сильнее, чем, скажем, самка дикобраза или кита. Поэтому он был яростным противником искусственного обезболивания. В журнале “Look”, жалком подобии “Лайфа”, за 8 апреля 1952 г. представлена серия фотографий под заголовком: “Я сфотографировала рождение моего ребенка”. (...) Толстой бы очень рассердился.

Кроме опиума в небольших дозах, который почти не помогает, никаких обезболивающих средств не существовало. Время действия — 1875 г., и во всем мире женщины рожают точно так же, как две тысячи лет назад. Здесь звучит как бы двойная тема: красота и естественность природной драмы, ее тайна и ужас, увиденные глазами Левина. Современные методы, которые используют при родах (госпитализация), уничтожили бы всю прелесть 15-й главы из седьмой части, а обезболивание представляется совершенно невозможным Толстому-христианину. Кити рожает дома, Левин, конечно же, бродит по комнатам.

“Он не знал, поздно ли, рано ли, свечи уже все догорали. (...) Он слушал рассказ доктора и понимал его. Вдруг раздался крик, ни на что не похожий. Крик был так страшен, что Левин даже не вскочил, но, не переводя дыхание, испуганно-вопросительно посмотрел на доктора. Доктор склонил голову набок, прислушиваясь, и одобрительно улыбнулся. Все было так необыкновенно, что уж ничто не поражало Левина. (...) Крик затих, но что-то переменилось теперь. Что — он не видел и не понимал и не хотел видеть и понимать. (...) Воспаленное, измученное лицо Кити с прилипшею к потному лицу прядью волос было обращено к нему и искало его взгляда. Поднятые руки просили его рук. Схватив потными руками его холодные руки, она стала прижимать их к своему лицу. (...)”

Но, что бы они ни говорили, он знал, что теперь все погибло. Прислонившись головой к притолке, он стоял в соседней комнате и слышал что-то никогда не слыханное им: визг, рев, и он знал, что это кричало то, что было прежде Кити. Уже ребенка он давно не желал. Он теперь ненавидел этого ребенка. Он даже не желал теперь ее жизни, он желал только прекращения этих ужасных страданий. (...)

— Кончается, — сказал доктор. И лицо доктора было так серьезно, когда он говорил это, что Левин понял **кончается** в смысле — умирает”. (Доктор, конечно, имел в виду, что через минуту она родит и это кончится⁶.)

Затем начинается часть, оттеняющая красоту этого естественного явления. Кстати говоря, вся история художественной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни. Совершенно невозможно представить, что Гомер в 9 в. до н. э. или Сервантес в 17 в. н. э. описывали бы в таких невероятных подробностях рождение ребенка. Дело не в том, оправданны ли те или иные события или чувства этически или эстетически. Я хочу сказать, что художник, как и ученый, в ходе эволюции искусства или науки, все время раздвигает горизонт, углубляя открытия своего предшественника, проникая в суть явлений все более острым и блистательным взглядом, — и вот каков результат.

“Не помня себя, он вбежал в спальню. Первое, что он увидел, это было лицо Лизаветы Петровны. Оно было еще нахмуреннее и строже. Лица Кити не было. На том месте, где оно было прежде, было что-то страшное и по виду напряжения и по звуку, выходявшему оттуда. (Здесь начинается красота всего описанного.) Он припал головой к дереву кровати, чувствуя, что сердце его разрывается. Ужасный крик не умолкал, он сделался еще ужаснее и, как бы дойдя до последнего предела ужаса, вдруг затих. Левин не верил своему слуху, но нельзя было сомневаться: крик затих, и слышалась тихая суетня, шелест и торопливые дыхания, и ее прерывающийся, живой и нежный, счастливый голос тихо произнес: «Кончено».

⁶ То же в набоковской «Камере обскуре»: «Она рожала очень долго и болезненно. Кречмар ходил взад и вперед по длинному, белому коридору больницы, отправлялся курить в уборную и потом опять шагал, сердясь на румяных, шуршащих сестер, которые все пытались загнать его куда-то. Наконец из палаты вышел ассистент и угрюмо сказал одной из сестер: “Все кончено”. У Кречмара перед глазами появился мелкий черный дождь, вроде мерцания очень старых кинематографических лент. Он ринулся в палату. Оказалось, что Аннелиза благополучно разрешилась от бремени» (3, 258).

Он поднял голову. Бессильно опустив руки на одеяло, необычайно прекрасная и тихая, она безмолвно смотрела на него и хотела и не могла улыбнуться.

И вдруг из того таинственного и ужасного, нездешнего мира, в котором он жил эти двадцать два часа, Левин мгновенно почувствовал себя перенесенным в прежний, обычный мир, но сияющий теперь таким новым светом счастья, что он не перенес его. Натянутые струны все сорвались. Рыдания и слезы, которых он никак не предвидел, с такою силой поднялись в нем, колебля все его тело...

Упав на колени пред постелью, он держал пред губами руку жены и целовал ее, и рука эта слабым движением пальцев отвечала на его поцелуи. (Вся глава насыщена великолепными образами. Все фигуры речи, которые встречаются в ней, незаметно переходят в повествование. Но теперь мы готовы к сравнению, подытоживающему отрывок.) А между тем там, в ногах постели, в ловких руках Лизаветы Петровны, как огонек над светильником, колебалась жизнь человеческого существа, которого никогда прежде не было и которое так же, с тем же правом, с той же значительностью для себя, будет жить и плодить себе подобных»⁷.

Роды Кити превращаются в основной символ «Анны Карениной», Набоков делает заключительный вывод: «Позднее мы отметим образ света, вспыхивающего перед самоубийством Анны. Смерть — освобождение души (в смерти) одинаково сопряжены с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке»⁸.

Чуть позже Набоков приводит сон Анны, подтверждающий это соображение:

«— И это что-то повернулось, и я вижу, что это мужик маленький с взъерошенной бородой и страшный. Я хотела бежать, но он нагнулся над мешком и руками что-то копошится там. (...) Он копошится и приговаривает по-французски, скоро-скоро и, знаешь, грассирует: «Il faut le battre le fer, le broyer, le pétrir...» [Надо ковать железо, толочь его, мять...] И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя,

⁷ Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 244—247.

⁸ Там же. С. 247.

что это значит. И Корней мне говорит: «Родами, родами умрете, родами, матушка...» (Она умрет не родами. Она умрет «родами» души, при рождении веры.) <...> Но вдруг она остановилась. Выражение ее лица мгновенно изменилась. Ужас и волнение вдруг заменились выражением тихого, серьезного и блаженного внимания. Он [Вронский] не мог понять значения этой перемены. Она слышала в себе движение новой жизни». (Обратите внимание, что идея смерти перекликается с идеей рождения ребенка. Ее нужно связать с мерцанием света, символизирующим ребенка Кити, и со светом, который увидит Анна перед тем, как умрет. Для Толстого смерть — рождение души.)»⁹.

Набокова интересует динамическая точка, где сходятся рождение и смерть. Роды Кити — залог спасения Анны, потому что смерть, по Набокову, — это освобождение души. Само понятие «конца» двояко: и как смерть, вернее в случае Кити — угроза смерти, и как разрешение от бремени. Для Анны Карениной смерть, даже греховно самоубийственная, — жертвенное очищение и спасение души, это она поняла через сон. Страданием и страшной кончиной она возбуждает роды души. И Набоков раздвигает горизонт, углубляя экзистенциальные открытия Толстого. Только смерть дает возможность понять, что такое жизнь, и наоборот — случай пережить в самом себе смерть дает вернейшее свидетельство бессмертия души. Мережковский писал о Толстом: «Смерть и рождение — два “отверстия” или, говоря позднейшим толстовским, как будто бы циническим, на самом деле бесконечно-целомудренным языком — две “дыры” в завесе плоти и крови, сквозь которые “одинаково”, то есть в своем последнем соединении, символе, “показывается что-то высшее”, чем рождение и смерть. Именно

⁹ Там же. С. 261. В розановском «Темном лике»: «Старец — дитя же, но в по-ту-стороннем обращении, как дитя есть старец в по-сю-стороннем обращении. Мне думается, что умерев, мы выпархиваем в “будущую жизнь” малютками, и признаки старости, белые седины, уменьшение объема тела, даже беззубость, суть именно приближение к младенчеству, к выпархиванию “туда”. Мы “туда” рождаемся, и рождение “туда” есть смерть, которая для родных умирающего представляется чем-то болезненным и страшным, как и корчи рождающей женщины, как сокращения ее утробы» (I, 442).

здесь, в сияющей точке пола, как в своем оптическом фокусе, пересекаются, скрещиваются все противоположные лучи верхнего и нижнего неба, двух половин мира, двух полумиров»¹⁰. В этой сияющей точке символически сводятся выход и вход, внутреннее и внешнее, прощание и встреча, красота и ужас, земное и небесное, Вифлеем и Голгофа¹¹.

Вне этого символа смертного ужаса рождения Цинциннат — полусущество полумира, недоносок. Перечеркивая, подобно толстовскому Ивану Ильичу, смерть, герой кончает сам конец, густо вяжет саму развязку. В «Смерти Ивана Ильича»: «...Он понял, что он пропал, что возврата нет, что пришел конец, совсем конец... <...> Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее... Вдруг, какая-то сила толкнула его в грудь, в бок, еще сильнее сдавило ему дыханье, он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то. С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление... Он хотел сказать еще “прости”, но сказал “пропусти” <...> “А смерть? Где она?” он искал своего прежнего привычного страха смерти и не находил его. — Где она? Какая смерть? Страху никакого не было, потому что и смерти не было. Вместо смерти был свет. — Так вот что! — вдруг вслух проговорил он. — Какая радость! Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменя-

¹⁰ Д. С. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский. Вечные спутники. М., 1995. С. 339—340.

¹¹ Рождество Христа Пастернак «рифменно» соотносит с важнейшим событием в жизни его Предтечи — ее финалом. В «Детстве Люверс» юная Женя сближает две тайны — беременность матери и предстоящие роды с казнью, причем именно с декапитацией. Совершенно неожиданно для себя самой «дочь попросила госпожу Люверс произнести: “Усекновение главы Иоанна Предтечи”. Мать повторила, недоумевая. <...> В следующую же минуту Женю взяло диво на самое себя. Что это было такое? Кто подтолкнул? Откуда взялось? Это она, Женя, спросила? Или могла она подумать, чтоб мама?.. Как сказочно и неправдоподобно! Кто сочинил?.. А мать все стояла. Она ушам не верила. Она глядела на нее широко раскрытыми глазами. Эта выходка поставила ее в тупик. Вопрос походил на издевку; между тем в глазах у дочери стояли слезы» (IV, 71).

лось... — Кончено! — сказал кто-то над ним. Он услышал эти слова и повторил их в своей душе. Кончена смерть, — сказал он себе»¹².

Конечно, в сновидческом «Приглашении на казнь» автор заглядывает далеко за порог рождения. Действие романа охватывает дородовой период, нелегкое вызревание плода, а казнь, экзекуцией проставляется финальная точка повествования — появление героя на свет божий, его порубежный переход в состояние «я есть», «аз есмь». Пронизывающая роман дробь «тамтатам» — барабанное приготовление к казни, одновременно и неумолкающий стук в дверь и требовательное колочение в материнской утробе. Название «Приглашение на казнь», или «Invitation to an Execution», обнажает металитературную двусмысленность происходящего на языковом уровне, поскольку французское слово имеет значение «исполнения», «песни». Заветный инструмент палача хранится в футляре, «вроде как для тромбона». Смертный приговор вынесен парию Цинциннату за «гносеологическую гнусность»: он — единственная непрозрачная личность в мире прозрачных личин, автоматической пошлости и паноптического сладострастья. Он должен уйти из пределов «тут» в беспредельное «там», которое грезится ему в аромате Тамариновых садов, создающих воспоминания героя о своей будущей жизни¹³. Сон Анны Карениной Набоков интерпретирует в терминах театра и вывернутой наизнанку реальности: «Что я имею в виду, говоря о составных частях сна? Мы должны уяснить, что сон — это представление, театральная пьеса, поставленная в нашем сознании при приглушенном свете пред бестолковой публикой. Представление это обычно бездарное, со случайными подпорками и шатающимся задником, поставлено оно плохо, играют в нем актеры-любители. Но в данный момент

¹² Переход через границу смерти к новой жизни отмечен обретением нового пространства — царства света и радости. См.: В. Н. Топоров. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 248—249.

¹³ «Изредка наплыв благоухания говорил о близости Тамариновых Садов. Как он знал эти сады! Там, когда Марфинька была невестой и боялась лягушек, майских жуков... Там, где бывало, когда все становилось невтерпеж и можно было одному, с кашей во рту из разжеванной сирени, со слезами... Зеленое, муравчатое Там, тамошние холмы, томление прудов, тамтатам далекого оркестра...» (4, 52—53).

нас интересует то, что актеры, подпорки и декорации взяты режиссером сна из нашей дневной жизни. Некоторые свежие и старые впечатления небрежно и наспех перетасованы на мутной сцене наших снов. Время от времени пробуждающийся мозг обнаруживает островок смысла во вчерашнем сне; и если это нечто очень яркое или хоть в чем-то совпадающее с глубинными пластами нашего сознания, тогда сон может составить единое целое и повторяться, возобновляться, что и происходит у Анны. Каковы же впечатления, которые сон выносит на сцену? Очевидно, что они похищены из нашей дневной жизни, но приняли новые формы и вывернуты наизнанку экспериментатором-постановщиком, а вовсе не венским затейником»¹⁴.

Сновидческий спектакль сильно напоминает подчеркнуто плоские и натужные декорации «Приглашения на казнь», рассыпающиеся в красноватую пыль в финальном шествии героя. Один из толстовских персонажей признается, что просыпаться ему было некуда. Цинциннату точно есть куда проснуться, но загвоздка в том, что так называемый действительный мир романа и есть беспробудный сон, а похищенные и вывернутые наизнанку формы дневной жизни, сладко выспавшись, возвращаются в реальный мир и жирно фаршируют его уже без всякой надежды на демаркацию сна и бодрствования, лжи и истины. И чтобы увидеть первые клейкие листочки знания, Цинциннату приходится не себя отличать от других (это было бы едва ли не банальнее отождествления себя с благополучным небытием сонных истуканов и домашних учителей тоски), а себя от самого себя — резать по живому и таким способом различать дурной сон и реальность, правду и кривду и т. д. Но как проснуться? Цинциннат еще только открывает глаза, как «кто-то внутри него, за него, помимо него» (4, 192) уже хватает его за грудки и пуппенмейстерской рукой тащит из одного сугроба сна в другой.

В предисловии к роману Набоков не преминул опять пребольно пнуть Фрейда, «гнусно хмыкающего венского шамана», и заодно категорически откреститься от каких-либо познаний в современной немецкой литературе и языке. Это была мистификация, а что-

¹⁴ Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 256—257.

бы так последовательно и яростно нападать на психоанализ, надо было знать его не понаслышке¹⁵.

К 1959 году, когда Набоков писал свое предисловие, уже появилось около десятка работ о влиянии утробного периода и родов как травмы на последующее развитие психики. Пионерская статья О. Ранка «Травма рождения и ее значение для психоанализа» была опубликована в 1924 году¹⁶. Вовсе не важно — читал ли ее Набоков или сам придумал «зачеловеческие сны» Цинцинната как подлинный сюжет романа — идеи носились в воздухе. Весь текст «Приглашения на казнь», как чемодан ярлыками, облеплен знаками направления. Эти клейма и марки выставлены напоказ, без участия симпатических чернил, но именно их нарочитая предьявленность приводит к результатам знаменитого «Похищенного письма» Эдгара По — они остаются незамеченными. Это такая всепронизывающая тайна, что ее нет нужды скрывать: она вся на виду и вся на зависть подкладке смысла; как упрямая трава — чем больше ее стрижешь, тем больше она растет.

Цинциннатов два: один — маленький, слабый; другой, дышащий необыкновенно сильной, горячей и самобытной жизнью

¹⁵ И он его знал: «Будучи определенно модернистским писателем и современно мыслящем человеком (и то и другое для его времени, конечно), Набоков с большим сомнением относился к модернистскому мировосприятию и полностью отвергал один из важнейших элементов этого восприятия — фрейдизм. Почему? Откуда такая стойкая неприязнь и даже презрение к психоанализу у человека столь динамичного и так хорошо ощутившего американское чувство жизни, как Набоков? Ответ прост и ясен, как Божий день: герой набоковской «Лолиты» Гумберт Гумберт сам знает, что с ним происходит. Ему для этого не нужен ни Фрейд, ни Юнг, ни Лакан, ни Маркс с Энгельсом, ни черт в ступе. Он, конечно, понимает (как Цинциннат из «Приглашения на казнь»), что ему уже не выпутаться (а жаль!). Но все равно, он точно знает, отчего он попал в эту переделку, откуда выход один — на эшафот или в газовую камеру» (А. М. Пятигорский. Избранные труды. М., 1996. С. 232).

¹⁶ O. Rank. Das Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse. // «Internationale psychoanalytische Bibliothek», 1924. Bd. 14. Идея родовой травмы послужила исходным пунктом концепции Нандора Фодора: N. Fodor. The Search for the Beloved: A Clinical Investigation of the Trauma of Birth and Prenatal Conditioning. New York, 1949.

(каждой зарешеченной клеточкой своего тела!), — увидит в казни высвобождение своей божественной личности: «Цинциннат встал, разбежался и — головой об стену, но настоящий Цинциннат сидел в халате за столом и глядел на стену, грызя карандаш, и вот, слегка зашаркав под столом, продолжал писать...» (4, 167). Оплетенный архонтской сетью прельстительного обмана, одной стороной своего существа он погружен в страх, лень и ложные надежды, но другой, могучей и высвобождающейся, — соединен с паузой, матерью, бабочкой, карандашом (спасательными кругами и шифрами судьбы). Попадая в крепость, он смертельно боится, хочет зарыться в песок, не слышать, не видеть, оттянуть время, забыться. Какой-то злокозненный гений, очень могущественный и лукавый, прилагает всю свою изобретательность, чтобы ввести его в заблуждение, и повсюду расставляет ловушки. Жертву терзают два навязчивых вопроса: когда казнь и как отсюда бежать? Побег вообще невозможен, и не потому что хорошо стерегут, просто от себя не убежишь. В первый же день герой с тревогой справляется о точном дне казни: «Цинциннат сказал:

— Я хотел бы все-таки знать, долго ли теперь.

— ⟨...⟩ Вы хотели бы все-таки знать, долго ли теперь. К сожалению, я сам не знаю. Меня извещают всегда в последний момент...», — отвечает директор тюрьмы (4, 50). Директор косноязычно точен: казнь — это не то, что ждет Цинцинната в неопределенный момент времени, она уже началась. Нет подготовительного начала, нет разрешающегося конца. Тоскливо долгое, топорное «теперь», из которого нет выхода. Цинциннату еще предстоит узнать, что смертный приговор возмещается точным знанием не последнего своего часа, а чего-то совсем другого. Но поначалу Цинциннатик, считая свое заточение сплошным и тяжким недоумением, пробует капитулировать, улизнуть: «Как мне, однако, не хочется умирать! Душа зарылась в подушку. Ох, не хочется! Холодно будет вылезать из теплого тела. Не хочется, погодите, дайте еще подремать» (4, 57). Покамест он похож на пленника, наслаждающегося во сне воображаемой свободой, но потом спохватившегося, что спит: Цинциннат боится проснуться и во сне размягченно потакает приятным иллюзиям из опасения, что нелегкое бодрствование ввергнет в хаос, затормошит в смерть. Но так долго продолжаться не может, прозябание становится несносным. На во-

прос адвоката: «Ну, как вы себя чувствуете?», он отвечает смело и со всей определенностью: «Склонным к откровенной беседе...» (4, 63). В самом деле, почему бы не высказаться откровенно? Угодив в крепость, чего стесняться? Смертная казнь у него в кармане. Вольнодумством по крайней мере можно скоротать время. И Цинциннат немедленно телеграфирует: «Я хочу поделиться с вами некоторыми своими умозаключениями. Я окружен какими-то убогими призраками, а не людьми. Меня они терзают, как могут терзать только бессмысленные видения, дурные сны, отбросы бреда, шваль кошмаров — и все то, что сходит у нас за жизнь. В теории — хотелось бы проснуться. Но проснуться я не могу без посторонней помощи, а этой помощи безумно боюсь, да и душа моя обленилась, привыкла к своим тесным пеленам» (4, 63).

Но на этом вокзале нет носильщиков, и все тащить придется самому. Проснуться и победить бессмысленность кошмара можешь только ты сам. Цинциннат единоборствует с постыдным страхом и, без всякой помощи со стороны, которая, по правде сказать, может лишь укрепить бастионы лени, побеждает. И боится он теперь только одного — не выполнить своего предназначения, остаться ниже своей судьбы. Из разделочной доски страха, ответственно готовящей ему гибель, он соорудит свои доски судьбы. Прожив тридцать лет среди крашеной, канареечно-желтой сволочи мнимого мира, Цинциннат все скрывал, что жив и действителен, с ранних лет почуяв опасность и изощряясь в том, чтобы наглухо зашнуровать свою особость, но, попавшись, решил проверить всю несостоятельность этого аракчеевского Миргорода. Единственная помощь и порука здесь — он сам: «Вот тогда-то Цинциннат остановился и (...) собрал всю свою волю, представил себе во весь рост свою жизнь и попытался с предельной точностью уяснить свое положение» (4, 87). Три решительных шага: первый — остановка, разрыв всех привычных связей и чувств и выход из ритуально предрешенного остатка дней; второй — сосредоточенность на себе, когда герой должен взять себя в руки, собрать воедино волю и измерить всю свою жизнь беспощадной меркой «здесь» и «теперь», несводимых ни к прошлой жизни, ни к будущей смерти: и, наконец, шаг третий — предельная точность своего места перед лицом смерти, не отводя глаз. На все воля Божья, но даже Бог не может превратить смерть в ничто. Существо этой ситуации и положения уяснимо в

свете радикального сомнения, когда устройство мира предстает в отрицательном виде по отношению к тому, что видимо. Декарт: «Но поистине это тот же самый я, коему свойственно воображать; и хотя, возможно, как я уже допустил, ни одна воображаемая вещь не может считаться истинной, сама сила воображения, как таковая, действительно существует и составляет долю моего сознания. Итак, именно я — тот, кто чувствует и кто как бы с помощью этих чувств замечает телесные вещи: иначе говоря, я — тот, кто видит свет, слышит звуки, ощущает жар. Все это — ложные ощущения, ибо я сплю. Но достоверно, что мне кажется, будто я вижу, слышу и согреваюсь. Последнее не может быть ложным...»¹⁷. «Сомнением мне суждено дышать...», — по слову поэта. И Цинциннат понимает, что все есть предмет сомнения. В сомнении не найти предмета, на котором бы оно рассеялось. Сомнение упирается в самое себя как в полноту некоторой воли, означающей «я могу». То, что сомневающемуся — спит он или бодрствует, играет роль в чужой пьесе или живет — кажется достоверным, может быть положено в основание его существования предельно точно и ясно. Сам Цинциннат называет это: *заражать обман истиной*. Причины рабства и липкого страха — в нем самом, и герою приходится вырывать их, как корешки гнилых зубов, из собственного тела.

Цинциннат — загадка, вырезанная из кубической сажени ночи. Сознание абсолютного одиночества и невозможности переложить бремя со своих плеч на чужие позволяет ему взяться за главный труд: «Нет, я еще не сказал или сказал только книжное... и в конце концов следовало бы бросить, и я бросил бы, ежели трудился бы для кого-либо сейчас существующего, но так как нет в мире ни одного человека, говорящего на моем языке; или короче: ни одного человека, говорящего; или еще короче: ни одного человека, то заботиться мне приходится только о себе, о той силе, которая нудит высказаться. Мне холодно, я слаб, мне страшно, затылок мой мигает и жмурится, и снова безумно-пристально смотрит, — но все-таки — я, как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу, — и не встану, пока не выскажусь...» (4, 102). И Цинциннат выскажется сполна.

¹⁷ Рене Декарт. Сочинения в двух томах. М., 1994. Т. II. С. 24—25.

«Там» — не другое место, а другой взгляд на вещи; «там» и «здесь» — лицевая и обратная сторона единой ткани. Ему еще кажется, что он спрашивает о дне казни, но ответа Цинциннат ждет уже на совсем иной вопрос. Он должен пройти через сверхмучительное испытание и сохранить достоинство, по его же словам. Собрать мир, который изрублен на куски, растащен, до неузнаваемости стерт, в том виде, в каком встретил его в первый раз: «Я не простой... я тот, который жив среди вас... Не только мои глаза другие, и слух, и вкус, — не только обоняние, как у оленя, а осязание, как у нетопыря, — но главное: *дар сочетать все это в одной точке...*» (4, 74). В этой точке, интенсифицирующей опыт, иные законы и измерения. В его голове великое множество начатых и в разное время прерванных работ, нуждающихся в письменном завершении. Но это не беда. Как говорил Уитмен: «Слова моей книги ничто, порыв ее всё...»

Мысли единственного заключенного круглой крепости собираются вокруг невидимой пуповины: «И еще я бы написал о постоянном трепете... и о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то, — с чем, я еще не скажу...» (4, 75). В таком пренатальном положении он, «как кружка к фонтану, цепью прикован к этому столу» (4, 102). Имя героя, «Цинциннат», — *лат.* «курчавый, кудрявый», чей эмблематический инициал «С» — как свиток, как грамота, как свернувшееся тело ребенка; и с самого начала романа, под выстрелом взгляда в тюремный глазок, герой, тронувшись окольным путем самопознания, сворачивается: «Цинциннат ощущал холодок у себя в затылке. Он вычеркнул написанное и начал тихо тушевать, причем получился *зачаточный* орнамент, который постепенно разросся и *свернулся в бараний рог*» (4, 48)¹⁸. Время течет здесь под

¹⁸ С первой же страницы непроницаемый герой и чернobarхатный одиночка Набокова сравнивается с ребенком: «Дорога обвивалась вокруг ее [крепости] скалистого подножья и уходила под ворота: змея в расщелину. Был спокоен: однако его поддерживали во время путешествия по длинным коридорам, ибо он неверно ставил ноги, вроде ребенка, только что научившегося ступать...» (4, 47). Герой сам по себе «очень мал». «Родион, обнял его как младенца, бережно снял...» (4, 59). «Цинциннат, утомясь, лез как ребенок, начиная все с той же ноги» (4, 68). Цинцинна-

хлебниковским девизом, нацарапанным неизвестно кем на стене каземата: «Еще можно было разобрать одну ветхую и загадочную строку: “Смерьте до смерти, — потом будет поздно”» (4, 57). Мера не тюремному миру должна соответствовать, а имплицировать и инициировать новый, свой мир. Два основных измерительных прибора времени заточения — карандаш и алфавит. Ими исполняется срок. Карандашу противостоят крепостные куранты с их арифметической крошкой и банальной унылостью времени. Цинциннат проводит в тюрьме девятнадцать дней, по главе на день. Каждая глава начинает новый день, но последний день растягивается на две главы — девятнадцатую и двадцатую. В начале романа это «изумительно очиненный карандаш, длинный как жизнь любого человека, кроме Цинцинната. (...) Просвещенный потомок указательного перста» (4, 48). И куда же указывает этот карандашный перст?

Равный жизни любого человека, этот надежный хронометр парадоксальным образом соизмерим лишь с остатком жизни набоковского героя. Сам роман, сокращаясь вместе с карандашом, длиной с него. «Последние дни Цинцинната буквально сочтены, — исчислены по номерам глав, по одному дню **per capita libri**, и термин его заключения в романе кончается тогда, когда в последней главе он кладет голову на плаху. Таким образом, книга и ее герой в некотором смысле “обезглавлены” одновременно и взаимосвязано»¹⁹. Карандаш, тающий, как свеча, не просто внешнее высказыванию средство записи, а нечто внутреннее — направление главного удара, линия судьбы, место сосредоточения и высказывания смысла. Он — язык пространства, сжимающегося до точки, орудие пись-

товское слово «обаятельно» на ветру «вроде того как дети зажимают и вновь обнажают уши, забавляясь обновлением слышимого мира» (4, 68). Он стремится в мечтах туда, где «все потешает душу, все проникнуто той забавностью, которую знают дети» (4, 102).

¹⁹ Г. Барабтарло. Очерк особенностей устройства двигателя в «Приглашении на казнь». // В. В. Набоков: pro et contra. СПб., 1997. С. 442. Таким образом, Цинциннат и равен книге, когда роман заканчивается на эшафоте вместе с его кончиной, и безусловно превосходит ее, поскольку внутри книги пишет свою, набоковской уж никак не равную, и к тому же так загадочно и многообещающе покидает «Приглашение на казнь», что читатель лишь в изумлении разводит руками — послероманное бытие героя кажется ему куда интересней и значительней того, что он прочитал.

моводительства. Карандаш кровоточит пространством и свертывается временем. Цинциннат уже предрекает как воспоминание о будущем это прохождение точки «я есмь!»: «Я исхожу из такого жгучего мрака, таким вьюсь волчком, с такой толкающей силой, пылом, — что до сих пор ощущаю (порою во сне, порою погружаясь в очень горячую воду) тот исконный мой трепет, первый ожог, пружину моего я. Как я выскочил, — скользкий, голый» (4, 98—99). Он приближается к точке пуска космической ракеты, где отсчет ведется в обратном порядке. Именно так ведут себя буквы кириллицы, выскакивающие по мере убывания книги в обратном порядке. Текст и алфавит противонаправлены: роман разворачивается от начала к концу, алфавит — от своего конца к началу, от ижицы к азу. Алфавит — символическая лестница восхождения. По мнению Д. Бартона Джонсона, Набоков обыгрывает двойную роль церковнославянского «аза» как первой буквы алфавита и как местоимения первого лица²⁰. Дойдя до «Аз», головы и начала алфавита, Цинциннат начинает с азов и зачеркивает слово «смерть» в торжество жизни: «“Ах, знай я, что так долго еще останусь тут, я бы начал с азов и, постепенно, столбовой дорогой связных понятий, дошел бы, довершил бы, душа бы обстроилась словами... Все, что я до сих пор тут написал, — только пена моего волнения, пустой порыв, — именно потому, что я так торопился. Но теперь, когда я закален, когда меня почти не пугает...”»

Тут кончилась страница, и Цинциннат спохватился, что вышла бумага. Впрочем, еще один лист отыскался.

“...смерть”, — продолжая фразу, написал он на нем, — но сразу вычеркнул это слово; следовало — иначе, точнее: казнь, что ли, боль, разлука — как-нибудь так; вертя карликовый карандаш, он задумался...» (4, 175).

Цинциннат, конечно, прекрасно все знает, и в принципе нет ничего такого, что бы он о себе не знал. Сколько бы времени он ни провел в камере смертников, это все равно безумно мало, чтобы прожить целую жизнь, но вполне достаточно, чтобы понять — что почем. Его путь лежит не столбовой дорогой связных понятий, а горным серпантинном какого-то экзистенциального подъема, в кон-

²⁰ D. Barton Johnson. *Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov*. Ann Arbor, 1985. P. 40.

це концов — скачка, разрыва, шпагата ума. Преисполнившись веселья и какой-то неотмирной легкости, Цинциннат одолеет себя. Согласно Набокову, происходит освобождение духа из глазниц плоти и превращение в сплошное око, зараз видящее во все стороны света. Рождение нового человека из тела человека ветхого, как говорили древние. Цинциннат — картезианское существо. Второе рождение — основная тема Декарта, которого звали «Ренатус», что означает «вновь рожденный». Формальное совпадение имени с философским пафосом на деле выдает какой-то закон внутренней формы, связывающий имена с нашей жизнью. Жизнь исполняет то, что заложено в этой внутренней форме²¹. Имя от рождения почти случайно, оно еще не обеспечено валютой подлинного существования. Оно заключает в себе наперед взятое (Name ist Vorwegnahme) и нацеленное в будущее предвосхищение внутренней сущности обладателя имени во всей открывающейся полноте. Набоков выбрал имя своего героя наощупь и пробовал на зуб. В самом его звучании — ЦИНЦИННАТ — не то россыпь сухого и веселого стрекотания какого-то милого насекомого, не то щелканье таинственной птицы. Листовая дрожь металлического повтора. Острая точка и выпуклая капля звенящего в зените «Ц.». Затвор без завтра. Колокольчик под позвоночной дугой.

Пробуждение себя, прорыв через пелену и гипсовый плен действительности к тому, что есть на самом деле, к метафизической границе мира, где все факты и состояния равноправны, как и их смысловая субординация. На этой границе — зазор, *ecart absolu*, в котором герой отрекается от великой несправедливости мира, и это отрешение освящено образом детства и поразительным даром все сочетать в одной пульсирующей точке: «Когда-то в детстве, на далекой школьной поездке, отбившись от прочих, — а может быть, мне это приснилось, — я попал знойным полднем в сонный городок, до того сонный, что, когда человек, дремавший на завалинке под яркой беленой стеной, наконец встал, чтобы проводить меня до околицы, его синяя тень на стене не сразу за ним последовала... о, знаю, знаю, что тут с моей стороны был недосмотр, ошибка,

²¹ *Мераб Мамардашвили*. Картезианские размышления. М., 1993. С. 21.

что вовсе тень не замешкалась, а просто, скажем, зацепилась за шероховатость стены... — но вот, что я хочу выразить: между его движениям и движением отставшей тени, — эта секунда, эта синкопа, — вот редкий сорт времени, в котором живу, — пауза, перебой, — когда сердце как пух... И еще я бы написал о постоянном трепете... и о том, что всегда часть моих мыслей теснится около невидимой пуповины, соединяющей мир с чем-то, — с чем, я еще не скажу...» (4, 74—75). Детство здесь — не прошлое, а некий вневременной — с точки зрения обыденного течения времени — момент, фиксированная точка предельного самостояния, полдень, вершина. Эта точка равноденствия и максимально насыщена, и максимально пуста. Цинциннат стирает времена: вспоминая прошлое («когда-то в детстве...»), он фиксирует его в настоящем времени своего теперешнего знания («о, знаю, знаю...»), чтобы тут же катапультировать его в будущее время письма: «И еще я бы написал о...» Он вспоминает будущее. И пишет о том, что даже будучи описанным, остается в чине навеки разжалованного замысла. Герой неспроста отбивается в школьной поездке от других, он готовится к чему-то, что доступно лишь в одиночестве. Он видит каким-то внутренним оком вещь невозможную — человек на мгновение опережает собственную тень. Между хозяином и его тенью — секунда, синкопа, открывающая совершенно иную реальность. «Мгновение есть вечность», — говорил Гёте («Der Augenblick ist Ewigkeit»), и все, что случается в одно такое мгновение, значения своего уже не меняет. Именно о таком мгновении набоковский интерес²². В этом зазоре, оторванной окончательности отдельного мгновения упаковывается особое время, не знающее деления на прошлое и будущее, оно все — в длящемся настоящем. И это дление как передовое онтологическое переживание означает, что в этом раздвинутом занавесе — зияние длящегося опыта, не имеющего никаких предметов. Об этом зиянии пророческая надпись на тюремной стене: «Бытие безымянное, существенность беспредметная...» (4, 57).

²² «Он, — говорил Пастернак о Толстом, — всю жизнь, во всякое время обладал способностью видеть явления в *оторванной окончательности отдельного мгновения*, в исчерпывающем выпуклом очерке, как глядим мы только в редких случаях, в детстве, или на гребне всеобновляющего счастья, или в торжестве большой душевной победы» (IV, 323).

Вынутый из естественного течения времени момент сам является временем некоего состояния. Все зависит только от формы, от беспредметного, но зависит здесь и сейчас, на корме настоящего, независимо от всего остального мира. Момент вынут из всякой временной перспективы последовательного действия, изъят наиконкретно, без опосредований, без причин, не во времени, но сам он есть время — стоячий момент, выделенный, но не делимый. Новые, ранее неведомые герою ощущения выются вокруг некоторого корня — невидимой пуповины, связывающей его с высшей реальностью. Жив Цинциннат именно в этой паузе, в этом сердечном перебое, в котором первоизданный трепет связи с бытием. В этом промежутке, требующем полноты присутствия, рождается какой-то первобытный толчок к свободе²³. Акт мысли весь целиком содержится в мгновенном и неделимом настоящем. И для этого акта нет ритуала, нет иерархии времен. Подлинная жизнь расположена вертикально к горизонтальному движению времени. Герой соизмеряет себя с несоизмеримым. Еще Аристотель провозгласил: человек, который ни в ком не нуждается, есть либо Бог, имеющий все в себе самом, либо дикий зверь. Это Набоков и называет безусловным и настоящим даром. Он Бог, и сам об этом знает. Набоковский сверхгерой, обреченный, говоря языком Толстого на «одиночество, полное которого не могло быть нигде: ни на дне моря, ни на земле», через письмо обретает абсолютную власть.

²³ «Обвиненный в страшнейшем из преступлений, в гносеологической гнусности, столь редкой и неудобосказуемой, что приходится пользоваться обиняками вроде: непроницаемость, непрозрачность, препона; приговоренный за оное преступление к смертной казни; заключенный в крепость в ожидании неизвестного, но близкого, но неминуемого срока этой казни (которая ясно предошущалась им, как выверт, рывок и хруст чудовищного зуба, причем все его тело было воспаленной десной, а голова этим зубом); стоящий теперь в коридоре темницы с замирающим сердцем, — еще живой, еще непчатый, еще цинциннатный, — Цинциннат Ц. почувствовал дикий позыв к свободе, к самой простой, вещественной, вещественно-осуществимой свободе, и мгновенно вообразил — с такой чувственной отчетливостью, точно это все было текучее, венцеобразное излучение его существа, — город за обмелевшей рекой, город, из каждой точки которого была видна, — то так, то этак, то яснее, то синее, — высокая крепость, внутри которой он сейчас находился» (4, 87).

Что видит Цинциннат? Строго говоря: ничего. Пустое место, дырку от бублика. Человек, прервав дрему, встает, чтобы проводить его до околицы. Белая стена. На ней тень. Герой сам знает, что ошибся, тени не отстают (тот случай, о котором Гюго говорил: «On entrevoit, mais on ne voit pas»). Но есть одна тень, которая однажды отстала. Точнее сказать, не тень отстала, а Цинциннат на волне собственной мысли опередил себя в трансцендирующем порыве. И в этом зазоре он не видит ничего, поэтому оно и обозначено символом паузы, разинутого промежутка. Тень, споткнувшись, через секунду нагоняет хозяина, а Цинциннат остается в состоянии видения опоздавшей тени, которая является иносказанием его новой позы. И это не субъективное состояние, а событие в мире, необратимым образом сказывающееся на всем миропорядке. Видение незнакомого человека длится во времени. Пауза же знаменует временной разрыв в этом непрерывном наблюдении. То необъяснимое чувство трепета и радостного дара жизни, которые охватывают героя, не переходят в следующий момент наблюдения за незнакомцем. И это состояние взывает к поиску смысла и пониманию. Образу отставшей тени не находится места в содержании самого образа, он подвешивается в цинциннатовском видении. Реализуя это видение, герой проделывает обратное путешествие от смерти к жизни. В мире, где люди являются тенями самих себя, Цинциннат верит тени. Но это такая тень, которая значительнее своего хозяина, и лучезарнее света, ее живородящего.

Позднее пауза найдет Цинцинната: «...Это было так, словно одной стороной своего существа он неуловимо переходил в другую плоскость, как вся сложность древесной листвы переходит из тени в блеск, так что не разберешь, где начинается погружение в трепет другой стихии. Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по ограниченному пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель, — и уйдет туда с той же непринужденной гладкостью, с какой передвигается по всем предметам и вдруг уходит как бы за воздух, в другую глубину, бегущий отблеск поворачиваемого зеркала» (4, 119). Пауза, синкопа, щель — все это подготовка заключительной мистерии, но такая подготовка, о которой Мандельштам говорил, что она подчас важнее самого исполнения.

В этой паузе хозяйничает беспощадная редукция. А редукция — это срезание всего, что вошло в тебя помимо тебя, без твоего согласия и принципиального сомнения, на правах непонятого пока и поэтому требующего расшифровки личного впечатления. Цинциннат со всей свойственной ему незаконной зоркостью ищет свой акт, которым выявляется действительная индивидуализация и позитивная сила человеческого самоопределения, включающего истинную бесконечность (а не просто безразличие в смысле свободы «от») и являющаяся выражением его истинной сущности. Герой пишет: «...Я снимаю с себя оболочку за оболочкой, и наконец... не знаю, как описать, — но вот что знаю: я дохожу путем постепенного разоблачения до последней, неделимой, твердой, сияющей точки, и эта точка говорит: я есмь! — ⟨...⟩ о мое верное, мое вечное... и мне довольно этой точки, — собственно, больше ничего не надо» (4, 98). «...Все ему нужно знать», — говорит о нем директор тюрьмы. Но все, что нужно знать Цинциннату, — это он сам, уравнивающий в своем самоутверждении мысль и существование. Последняя, неделимая сияющая точка когитального бытия. Вечный билет в оба конца. Начало и первопричина, мировой пуп и исходный пункт всего. Сократическая точка самопознания, которая необратимым образом сказывается на всем, что будет потом. Казнь и проходит под знаком сократической смерти: в этот же день в городе идет с «громадным успехом злободневности опера-фарс “Сократись, Сократик”» (4, 185). «Его карандаш *сократился* до огрызка...» Сократ первым почувствовал жизнь как проблему и рискнул перевести ее на язык самосознания, за что и был казнен афинским судом. Цинциннат попал под суд непонятным и, как казалось ему, несправедливым образом, он знать не знал о своей непокорной сократической натуре, пока — вдруг! — с погодной ясностью не выяснилось, что он всегда таким был. И он, как Сократ, положил свою смерть на весы самопознания. Сократ — философ, Цинциннат — поэт. Сократ мог отказаться от яда, если бы захотел, Цинциннат ни при каких обстоятельствах не мог избежать топора, даже если бы очень захотел, но *путь здесь один*. Декарт: «Но существует также некий неведомый мне обманщик, чрезвычайно могущественный и хитрый, который всегда намеренно вводит меня в заблуждение. А раз он меня обманывает, значит, я существую; ну и пусть обманы-

вает меня, сколько сумеет, он все равно никогда не отнимет у меня бытие, пока я буду считать, что я — нечто. Таким образом, после более чем тщательного взвешивания всех “за” и “против” я должен в конце концов выдвинуть следующую посылку: всякий раз, как я произношу слова **Я есмь, я существую** или воспринимаю это изречение умом, оно по необходимости будет истинным»²⁴.

«Аз есмь» — единственный способ существования, возможный для сознания чего бы то ни было. Этой точкой устанавливается верная опора и спасительная истина. Ось и источник силы, дающий упрямую веру в непогрешимость своих выводов. Полнота обретенного бытия. Смерть есть предельный образ расставания с самим собой, и, расставаясь с самим собой старым, герой рождается заново²⁵.

Тот же атом вечности, средоточие жизненного целого, Цинциннат в конце концов находит в матери: «Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., — мгновенное, о, мгновенное, — но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где все было под сомнением), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде ма-

²⁴ *Рене Декарт*. Сочинения в двух томах. М., 1994. Т. II. С. 21—22. В одном из интервью на вопрос: «Что отличает нас от животных?» — Набоков ответил совершенно по-декартовски: «То, что мы понимаем, что разумеем что-то о бытии. Другими словами, если я осознаю не только то, что я есмь, но еще осознаю, что осознаю это, значит, я отношусь к роду человеческому. Все прочее лишь вытекает из этого — блеск мысли, поэзия, мироощущение» (Набоков о Набокове и прочем: Интервью, рецензии, эссе. М., 2002. С. 280).

²⁵ В «Даре»: «Я часто склоняюсь пытливым мышлением к этому подлиннику (детских впечатлений. — *Г. А., В. М.*), а именно — в обратное ничто; так, туманное состояние младенца мне всегда кажется медленным выздоровлением после страшной болезни, удалением от изначального небытия, — становящимся приближением к нему, когда я напрягаю память до последней крайности, чтобы вкусить этой тьмы и воспользоваться ее уроками ко вступлению во тьму будущую; но, ставя жизнь свою вверх ногами, так что рождение мое делается смертью, я не вижу на краю этого обратного умирания ничего такого, что соответствовало бы беспредельному ужасу, который, говорят, испытывает даже столетний старик перед положительной кончиной...» (4, 198).

тери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать» (4, 129). Взгляд, невидимой нитью соединяющий его с Цецилией Ц., — символ материнского лона, проецируемый и распространяемый на мир, который со всех сторон объемлет, хранит и спасает Цинцинната. Василий Розанов говорил о себе в «Уединенном»: «Я похож на младенца в утробе матери, но которому вовсе не хочется родиться. “Мне и тут тепло”» (II, 232)²⁶. Остановимся на посещении матери подробно. Ее приход в крепость отвернувшийся сын расценивает сначала как ловкий обман и, прослезившись смехом над очищенной луковицей последнего часа, он едко замечает:

«— Нет, вы все-таки только пародия, — прошептал Цинциннат. <...>

— А вы не шутите, — сказала Цецилия Ц., — бывают, знаете, удивительные уловки. Вот, я помню: когда была ребенком, в моде были, — ах, не только у ребят, но и у взрослых, — такие штуки, назывались “нетки”, — и к ним полагалось, значит, особое зеркало, мало что кривое — абсолютно искаженное, ничего нельзя понять, провалы, путаница, все скользит в глазах <...>. Одним словом, у вас было такое вот дикое зеркало и целая коллекция разных неток, то есть абсолютно нелепых предметов: всякие такие бесформенные, пестрые, в дырках, в пятнах, рябые, шишковатые штуки, вроде ископаемых, — но зеркало, которое обыкновенные предметы абсолютно искажало, теперь, значит, получало настоящую пищу, то есть, когда вы такой непонятный и уродливый предмет ставили

²⁶ И еще один фрагмент из розановского «Уединенного»: «Да просто я не имею формы (*causa formalis* Аристотеля). Какой-то “комочек” или “мочалка”. Но это оттого, что я весь — дух, и весь — субъект: субъективное действительно развито во мне бесконечно, как я не знаю ни у кого, не предполагал ни у кого. “И отлично”... Я “наименее рожденный человек”, как бы “еще лежу (комком) в утробе матери” (ее бесконечно люблю, т. е. покойную мамашу) и “слушаю райские напевы” (вечно как бы слышу музыку — моя особенность). И “отлично! совсем отлично!” На кой черт мне “интересная физиономия” или еще “новое платье”, когда я сам (в себе, комке) бесконечно интересен, а по душе — бесконечно стар, опытен, точно мне 1000 лет, и вместе — юн, как совершенный ребенок... Хорошо! Совсем хорошо...» (II, 211—212).

так, что он отражался в непонятном и уродливом зеркале, получалось замечательно; нет на нет давало да, все восстанавливалось, все было хорошо, — и вот из бесформенной пестряди получался в зеркале чудный стройный образ: цветы, корабль, фигура, какой-нибудь пейзаж. Можно было — на заказ — даже собственный портрет, то есть вам давали какую-то кошмарную кашу, а это и были вы, но ключ от вас был у зеркала. Ах, я помню, как было весело и немного жутко — вдруг ничего не получится! — брать в руку вот такую новую непонятную нетку и приближать к зеркалу, и видеть в нем, как твоя рука совершенно разлагается, но зато как бессмысленная нетка складывается в прелестную картину, ясную, ясную²⁷...

— Зачем вы все это мне рассказываете? — спросил Цинциннат.

Она молчала.

— Зачем все это? Неужели вам неизвестно, что на днях, завтра, может быть...

Он вдруг заметил выражение глаз Цецилии Ц., — мгновенное, о, мгновенное, — но было так, словно проступило нечто, настоящее, несомненное (в этом мире, где *все было под сомнением*), словно завернулся краешек этой ужасной жизни и сверкнула на миг подкладка. Во взгляде матери Цинциннат внезапно уловил ту последнюю, верную, все объясняющую и ото всего охраняющую точку, которую он и в себе умел нащупать. О чем именно вопила

²⁷ Забавная аналогия. В одной из своих книг Данилова рассказывает о знаменитой мудреной загадке, примененной Г. Гольбейном в его парном портрете французских послов: «Обе фигуры изображены в фас, каждая смотрит прямо перед собой. Но в нижней части картины находится непонятный продолговатый предмет, невольно приковывающий внимание своей ни на что непохожестью и странным положением в картине: он не лежит и не стоит, а словно висит в воздухе. Это так называемая анаморфоза — до неузнаваемости искаженное отражение черепа в кривом зеркале. Чтобы понять, что это за предмет, чтобы восстановить его первоначальную форму, необходимо посмотреть на картину со строго определенного места (в лондонской Национальной галерее, где экспонируется это полотно, позиция зрителя указана вмонтированной в пол медной бляхой). Таким замысловатым приемом Гольбейн включает зрителя в смысловое пространство портрета» (И. Е. Данилова. Судьба картины в европейской живописи. СПб., 2005. С. 99—100).

сейчас эта точка? О, неважно, о чем, пускай — ужас, жалость... Но скажем лучше: она сама по себе, эта точка, выражала такую *бурю истины*, что душа Цинцинната не могла не выиграть. Мгновение накренилось и пронеслось. Цецилия Ц. встала, делая невероятный маленький жест, а именно — расставляя руки с вытянутыми указательными пальцами, как бы показывая размер — длину, скажем, *младенца...*» (4, 128—129).

От негодования бутафорской непригодностью собственной родительницы Цинциннат переходит — через неожиданную, но так необходимую остановку, замирание всего существа — к моменту истины, бурей взметнувшейся в его душе. Кошмарная каша превращается в ясный и четкий портрет. Из бесформенной пестряди оформляется стройный образ и расковывается голос. Метаморфоза производится совершенно неуместным и странным рассказом матери. Она — не предмет, не нетка, а зеркало! Отказывая ей в заправдашнем существовании, единственный сын видит в ней зеркало, которое отражает по принципу нетки безобразный и дикий мир вокруг. Двойным взнужданным отрицанием и дается безусловное «да», восстанавливаемое Цинциннатом в матери точкой последней и несомненной истины. Материнское присутствие теперь возводится в реальное событие, относящееся к этому миру. Мир ею материализуется, а понятие спасения принимает форму тела матери. Тюрьма теперь брюхата Цинциннатом. Здесь плод предшествует утробе. Герой эманурует эту утробу, выделяет из себя строительный материал, мерно источает чудесную оболочку, как моллюск — раковину.

В «Котике Летаеве» Белого: «...Перебегал я от органа к органу и уходил в огромное материнское тело утробного мира...»²⁸. Уходит и Цинциннат. Но ему некогда переходить от органа к органу, поэтому родимой утробы он достигает одним тропом, единственным шагом (как у Мандельштама: «Прыжок. И я в уме»). Цинциннату же позарез надо родиться! Мать — условие преобразования замкнутого пространства смерти в открытое пространство жизни. Цицилия Ц. указывает невероятным жестом на маленького ре-

²⁸ Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 37. О символике возвращения в материнское лоно см.: Сергей Эйзенштейн. Метод. М., 2002. Т. I. С. 296—348, 530—581.

бенка в нем. На живот, а не на смерть — имеет здесь буквальный смысл. Захваченный врасплох людьми и вещами, герой зачехляет ими себя, окукливается. Попав в тупик, каменный мешок, чтобы только положить голову на плаху, Цинциннат осваивает замкнутое тюремное пространство как чрево и символическую матрицу смысла, превращает убийственный ландшафт в материнскую утробу, которую он покидает головой вперед: «С трудом дыша шероховатым воздухом, натываясь на острое — и без особого страха ожидая обвала, — Цинциннат вслепую пробирался по извилистому ходу и попадал в каменные мешки, и, нащупав продолжение хода, полз дальше. <...> Это обратное путешествие так затянулось, что, обдирая плечи, он начал торопиться, поскольку ему это позволяло постоянное предчувствие тупика. <...> ...Вот мелькнула впереди красновато-блестящая щель, и пахло сыростью, плесенью, точно из недр крепостной стены перешел в природную пещеру, и с низкого свода над ним, каждая на коготке, головкой вниз, закутавшись, висели в ряд, как сморщенные плоды, летучие мыши в ожидании своего выступления, — щель пламенисто раздвинулась, и повеяло свежим дыханием вечера, и Цинциннат вылез из трещины в скале на волю» (4, 148).

ВСТРЕЧА

Наталье Зоркой

Слишком ярки рубины и томен апрель,
Чтоб забыть обо всем, не знать ничего...
Марта гладит любовно полный кошель,
Только... серой несет от него.
Николай Гумилев. «Маргарита»

А часовой стоит впотьмах
В шинели конусообразной,
Над ним звезды пожарик красный
И серп заветный в головах.
Николай Заболоцкий. «Часовой»

В декабре 1931 года Набоков написал короткий рассказ «Встреча» (или в позднем английском переводе — «Reunion»). В сочельник православного Рождества, после более чем десятилетней разлуки встречаются в Берлине два русских брата, Лев и Серафим. На час соприкасаются и вновь разбегаются векторы разнонаправленных судеб. Тощий Лев, бедный эмигрант-славист, ненавидящий большевиков, живет в Германии, а его преуспевающий толстый брат — инженер-партиец, приезжает в берлинское торгпредство из Советского Союза. Встречи как события взаимопонимания и духовной близости не происходит. Да и может ли произойти? Нет крепче одиночества, чем одиночество крови, а их полная взаимная отчужденность сотворена из литой вулканизированной резины кровного родства. Лев и Серафим маются и категорически не знают, о чем говорить друг с другом. Единственный пунктик, который неожиданно дырявит завесу полного отчуждения и заставляет непритворно улыбнуться — пустяшное воспоминание о черном

пуделе их соседа по даче. Оба судорожно и безуспешно пытаются вспомнить его кличку. Проводив брата в метро, Лев неожиданно вспоминает имя пса и вспыхнувший огонек освящает жалкую никчемность встречи: «Он невольно оглянулся, подумал, что Серафим, сидя в подземном вагоне, тоже, может быть, вспомнил» (3, 579). Пуделя звали «Шутик». В этом имени звучит и шутка, и шустрость, и шутовская ласка, и бог знает что еще. Таков немудреный сюжет рассказа.

Незатейливость повествования сулит подвохи явные и завуалированные. Рассмотрим их поступательно. Первый связан с неоднократно подчеркнутой комплекцией братьев. Их постоянные эпитеты «толстый» и «тощий» (плюс имя Серафим, то есть Сима) в равной степени принадлежат и героям «Сказки о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» Маяковского. Набоков, спорящий с совсем недавно почившим тезкой и заимодавцем Владимиром Владимировичем, демонстративно меняет знаки: буржуй в его рассказе тонок и нищ, а пролетарский спец — толст и весьма обеспечен.

Единственное, что еще соединяет двух братьев, обозначая всю отчаянную глубину и невозможность соединения, — забытое имя смешного пса из их безвозвратно утерянного дореволюционного прошлого. На мысль о нем наводит картинка, висящая в берлинской квартире Льва. Случайно взгляд приехавшего падает на стену: «"Много у тебя дел?" — спросил Серафим, не сводя глаз с олеографии, изображавшей женщину в красном и черного, как сажа, пуделя» (3, 576). Но вспоминают братья и пытаются найти что-то совсем другое. «Шутик» — рикошет, шифр, превращенный отскок и взыгравшее отражение этого «другого». Но тогда вопрос: чего?

Лев и Серафим безусловно сходятся в том, что такой пудель существовал на самом деле, хотя легко представить у Набокова ситуацию, когда «Шутику» ни в одном из миров не соответствовал бы ни один пудель, а сам пес был бы выражением фантомной боли и чистейшей галлюцинации (но даже тогда полная ирреальность не лишала бы его смысла).

Итак, пес был (есть). Но почему герои не могут вспомнить его имени? Безымянность — не дырка восприятия и не простой психологический дефект памяти, поправимый усилием воли и концентрацией внимания. Братья начинают с того, что, как за соломинку,

хватаются за потерянное имя собаки, которой они толком даже и не знали. Как будто вспомни они имя — и все встанет на свои места. А если бы они все-таки вспомнили имя — вспомнили до своего расставания? Стало бы оно мостиком между берегами душ? Вряд ли. Наша сознательная жизнь необратима: все пережитое продуктивно — независимо от того, правильно или неправильно оно было пережито и понято. Форма непонимания неотделима от действительного содержания переживания. Допустим, понимание и правильная политическая жизнь пришли на место непонимания. Но место уже занято необратимо пережитым — тем интерпретированным ответом, внутри которого впервые возник соответствующий мир. Это необратимо, поскольку для любого субъекта мир не может вернуться в прежнее положение — то, в котором он был до опыта. Поэтому мы не можем отделить язык описания явления от самого этого явления.

Пудель — интерпретированный объект, имплекс, когда одно упаковано в другом. Пес теперь содержит в себе мир их детства и обозначает невозможность вернуться туда. Собачья безымянность — символическое выражение безвозвратно канувшего прошлого, краха, одиночества, боли и потери себя. Братьев разъединяет в буквальном смысле то, что их соединяет, ибо общий дом детства поруган и забыт, оставляя на своем месте лишь разрыв, зияние («как я боюсь рыданья аонид, тумана, звона и зиянья...») и клич ненужного пуделя, шутихой надгробного ликования взмывший над позорищем мертвого родства. Забвение здесь мандельштамовского происхождения: «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» Кратко повторим его разгадку — она чрезвычайно значительна для Набокова, и он к игре именно с этим «забытым» словом обращается неоднократно. Мандельштамовское забытое, простое, как молчание, слово — «дом». Но в итальянском (испанском, латыни, отчасти во французском) это слово звучит как «casa», что в свою очередь вызывает знаменитый каскад значений французского (и английского) слова «касаться» в значении «играть на пианино», трогать клавиши — *toucher*, туше, а также русских омофонов и перевертней — тушить и шутить. Напомним, что на этом каламбуре (трогать и тушить) построен нешуточно-игривый эпизод пушкинского «Дубровского». К тому же это слово (дом=«casa») чрезвычайно значи-

мо для повествования, оно созвучно с кассой и имеет отношение к деньгам.

Во «Встрече», прежде чем в памяти братьев, жаждущих обрести потерянный ДОМ, возникает имя Шутика, Набоков предьявляет полный набор значений (и анаграмм) глагола «играть» (toucher): «потушите свет», «шутливо пожаловаться», «едко острить», «тучность Серафима», «потух немец» (о спиртовке), «что-то вроде Тушкана» (предполагаемая кличка пуделя).

Шутик, таким образом, — не пустая бестолковая кличка, а хитроумный кентаврический перигей и ключ ко всему набоковскому рассказу. Случайно выскочивший в сознании образ пса лучом высшего прозрения и понимания высвечивает мрачный закон существования наших героев. И кто же этот черный как сажа пудель с «помпонами на лапах»? Ответ звучит в разговоре Льва и Серафима. Большевик, носящий шестикрылое, небесное имя, говорит — «Ну, *черт* с ним. Я пошел...», а младший вторит — «*Черт* знает что...» В светлый канун Рождества Христова два брата с «евангелическими» именами встречаются под знаком подземного, адского жителя — Мефистофеля, того, кто покровительствует нынешней России, отказавшейся от веры и даже от новогодне-рождественской елки (о чем идет речь в рассказе).

Один брат, западный, зовется Лев, и самое существенное в этом имени даже не то, что оно соответствует символу евангелиста Марка, а его прописное Эль — Л. Второй, восточный брат Серафим — не только соотносится с символом евангелиста Матфея, но и с элементом U — зеркальным антиподом буквы Л. Отвечая значению своего имени («огненный, пламенеющий, горящий»), он довольно подробно излагает теорию электромагнитных полей и охотно объясняет брату устройство немецкой спиртовки — солнцеподобного медного сияющего шара с голубой короной пламени. Буквенный знак Серафима (знак Союза-Union) сопроден не полету, а адскому пламени, герой приходит из метро (U) и уходит в подземелье: «За сквером *горела* на синем стекле жемчужная *подкова* — *герб унтергрунда*. Каменные ступени, ведущие в глубину» (3, 578). Серафим разъясняет, «что по учению Фарадея, магнитная линия представляется замкнутым кольцом». Соединение двух графических элементов — Л и U — в единый гармонический круг и полноценный символ невозможно.

Сытый голодного не понимает. Советский Серафим преуспевает и окружен буржуазным достатком, а эмигрантский Лев до крайности беден и даже на миг думает: «Шутливо пожаловаться на сегодняшнюю (нестерпимую, задыхающуюся) нищету?» А ведь Серафим потому богат, что службой большевикам запродавал душу дьяволу. Связь с Мефистофелем так же несомненна, как и в соседнем со «Встречей» рассказе «Занятой человек» (написан осенью 1931 года).

У маленького полуактера, полулитератора, проживающего в Берлине и зарабатывающего юмористическими виршами под псевдонимом Граф Ит, есть добрейший сосед, а по совместительству личный хранитель и благодетель, «представитель какой-то иностранной фирмы, — очень иностранной, — дальневосточной, быть может». У него слишком прозрачно-значимое имя — Иван Иванович Энгель (то есть Ангел). Герой в отрочестве видел пророческий сон с двумя тройками, о смерти, быть может, которая настигнет его после 33 лет. Все помыслы, душевные и жизненные силы виршеплета сосредоточиваются на этой ошибочно истолкованной роковой дате. И в минуту пошлейшего празднования тридцать четвертого дня рождения неприглашенный к столу сосед получает телеграмму: «soglassen prodlenie». Вот и все — жизнь торжествует. Странно только, что и читатели и исследователи доверчиво идут на поводу авторского хитроумного выгула и видят в телеграмме некое послание свыше, тогда как депеша приходит снизу, от иного, властного Распорядителя торжества. И вновь, как и во «Встрече», бал правит Сатана, покупающий высокомерного и мнящего себя возвышенным мечтателем Графа.

И определение «нежного и смертобоязненного» героя как «занятого человека», роздыха не знающего в угоде себе, и именование его услужливого соседа Иваном Ивановичем Ангелом одинаково ироничны. В итоге Граф, ненасытно и счастливо копошащийся в собственной душе, попросту не заметил, как в предназначенный срок (а именно это и означала роковая цифра 33) продлил контракт с предупредительным бесом, незаметно продав ему свою бессмертную душу: «странный сосед сам (сам!) предложил ему денежную помощь».

Еще немного, и уж совсем кратко, о дьявольских деньгах, сделках и проделках. Один из самых таинственных и поэтичных рас-

сказов Набокова — «Ultima Thule» (1939). Неутешный вдовец, художник Синеусов на юге Франции пытается вызнать у своего давнего знакомца, преуспевавшего владельца отеля и ресторатора Адама Ильича Фальтера, сведения, открывшиеся ему при печальных и гибельных обстоятельствах, — о сущности вещей, о загадке мира, или на худой конец, о том, есть ли жизнь после смерти и надежда на общение с любимой женой? Фальтер завершает очень длинную философскую беседу признанием: «Впрочем, если я немножко и покуражился над вами, то могу вас утешить: среди всякого вранья я нечаянно проговорился, — всего два-три слова, но в них промелькнул краешек истины, — да вы по счастью не обратили внимания» (5, 138). Общими усилиями исследователей и сестры Набокова из текста выужено то, чего в потоке вранья не заметил рассказчик — Фальтер упоминает о вере в «поэзию полевого цветка или в силу денег». Именно о своей любви к «стихам, полевым цветам и иностранным деньгам» перед смертью иронично писала мелом на грифельной дощечке жена Синеусова. Этого Фальтер знать не мог, но знает!

Фальтера (чье имя в немецком языке — «мотылек, бабочка») пытается лечить от безумия итальянский психиатр, уверенный, что «все психические заболевания объяснимы подсознательной памятью о несчастьях предков пациента». Установить родословную не удастся — врач умирает от сердечного приступа, услышав правду о том, что произошло с Фальтером в ночь утраты души. Тайна обстоятельств душевной болезни и связанных с ней глубочайших познаний умирает затем вместе с Фальтером.

Чтобы заглянуть в фальтеровскую литературную родословную, обратимся к веселому рассказу Эдгара По «Бон-Бон». Уже название «Ultima Thule» отсылает к строкам «о предельной сумрачной Фуле», лежащей «вне ПРОСТРАНСТВА, вне ВРЕМЕНИ» из стихотворения Эдгара По «Страна снов». Герой сам нас направляет: «Вон, — сказал Фальтер по привычке русских во Франции». Набоков так описывает крик безумца: «*Орущий Фальтер* (поскольку можно было догадываться, что орет именно он, — его отворенное окно было темно, а невыносимые звуки, исходившие оттуда, не носили печати чьей-либо личности), распространялся далеко за пределы дома...» (3, 121).

Остроумный и устрашающе-безглазый дьявол в рассказе Э. По поведал ресторатору и философу Бон-Бону, что он закупает души великих людей еще в младенчестве. В подтверждение своих слов он читает текст одного контракта: «Сим, в компенсацию за определенные умственные дарования, а также в обмен на тысячу луидоров, я, в возрасте одного года и одного месяца, уступаю предьявителю данного соглашения все права пользования, распоряжения и владения тенью, именуемой моею душой. Подписано: А... (Тут его величество прочел фамилию, указать которую более определенно я не считаю для себя возможным)»¹.

«А...» — это Аруэ, Вольтер. Предком орущего Фальтера был Вольтер, и тогда объясняется его «ор» при встрече с дьяволом. Аруэ-щий=Орущий Фальтер=Вольтер — такова двойная плата за глубины философии и за «определенные умственные дарования». Сделка состоялась. А бедному Бон-Бону не удалось столкнуться с дьяволом, хоть ему и помогал огромный черный пудель. Рассказ Э. По поначалу назывался «Проигранная сделка».

Прежде всего Фальтеру присуща «карамбольная связность телодвижений». Карамболь в бильярдной игре — удар своим шаром одновременно в несколько чужих — когда один шар рикошетом от другого попадает в третий. Семантический карамболь блестяще проведен в рассказе. Для Набокова явно не прошел даром пушкинский опыт о «катехизисе остроумия» Вольтера:

О Вольтер! о муж единственный!
 Ты, которого во Франции
 Почитали богом неким,
 В Риме *дьяволом, антихристом,*
 Обезьяною в Саксонии!
 Ты, который на Радищева
 Кинул было взор с улыбкою,
 Будь теперь моею музою! (1, 61)

Свое «коммерческое счастье» Фальтер осуществил благодаря способности к остроумной полемике, а участь его выпивохи-отца удостоена лишь каламбура «повар ваш Илья на боку». Так зву-

¹ Эдгар Аллан По. Полное собрание рассказов. М., 1970. С. 44.

чит фонетический «перевод» французской фразы «*rauvres vaches, il y en a beaucoup*» [бедные коровы, как их много]. Как замечает комментатор, фраза о поваре включает в себя анаграмму имени Вл. Набокова. От себя заметим, что и анаграмму имени «Аллан По» также, что, впрочем, не сложно. Но каламбур не пустяшная эквилибристика автора, он подготавливает восприятие читателя к «довольно-таки дьявольскому диалогу» героев, а также к фривольным трансформациям имени Фальтера.

По замечанию жены Набокова, писателя всегда интересовала «потусторонность», которую, однако, теперь всяк толкует на свой лад.

Например, в рассказе «Встреча» — вокруг явственно начинает пахнуть горящим *углем и серой*. И то и другое — сколок и отзвучие имени Серафима, о чем напоминает пушкинский «Пророк», а также неприхотливый каламбур текста: «Раза два имя *Серафима* просквозило в *серой*, как *дымовая* завеса, советской газете, которую Лев просматривал в библиотеке» (3, 572).

Но только ли черный пудель с помпонами на лапах напоминает о Мефистофеле? Есть еще и русский стихотворный «Мефистофель» с явственно звучащими мотивами смеха и пламени (и неявственно — золота и денег) в «Темах и варьяциях» (1922) у всегдашнего объекта соревнования, «большевистского» собрата — «*горючего, донецкого и адского, под серой...*», поэта Бориса Пастернака. Стихотворение «Мефистофель» — парное с лунной «Маргаритой» (которая влеклась к серебру кошелька) и построено на сравнении солнечного заката и сатанински-высокомерного шествия Мефистофеля, правящего золотой бал с потерянной тенью в обнимку:

...Длиннейшим поездом *линеек*
Позднее стягивались к валу,
Где *тень*, пугавшая коней их,
Ежевечерне оживала.
В чулках *как кровь*, при паре бантов,
По залитой зарей дороге,
Упав, как лямки с барабана,
Пылили дьяволы ноги.

Казалось, захлестав из низкой
 Листвы струей высокомерья,
 Снесла б весь мир надменность диска
 И *терпит* только эти перья.

Считая ехавших, как вехи,
 Едва прикладываясь к шляпе,
 Он шел, *откидываясь в смехе*,
 Шагал, приятеля облапя.

⟨1919⟩ (I, 180)

Напомним, как выглядел герб Советского Союза в 1931 году, ко времени создания набоковского рассказа: он состоял «из серпа и молота на земном шаре, изображенном в лучах солнца и обрамленном колосьями»².

Это золотое дьявольское солнце готово «снести» — поднять, и по надобности уничтожить — все окрест, но *терпит* только эти *перья* — колосья с надписью «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Уже Февральская революция внесла перемены в русскую наградную систему — лишился короны двуглавый орел, герб империи, ему «пришлось расстаться с атрибутами самодержавия (скипетром, державой), а также частью пышных перьев, отчего он приобрел скромный, несколько ощипанный вид»³.

Пастернаковский «Мефистофель» был впервые опубликован в 1920 году. Герб Российской Федерации являлся новинкой, был разработан срочно, и в частности, для выпуска новых денег. После большого числа проектов к июню 1918 года первый советский герб был утвержден (в нем еще не было земного шара). В. Бонч-Бруевич, управляющий делами Совнаркома вспоминает о проекте (очевидно, художника А. Лео), взятом за основу: «Внешне герб был сделан хорошо. На красном фоне сияли лучи восходящего солнца, обрамленные полукругом снопами пшеницы, внутри которых отчетливо виднелись серп и молот, а над гербом главенствовал отточенный булатный меч...» Меч убрали и заменили красной пятиконечной звездой.

² Конституция СССР, ст. 143.

³ И. В. Всеволодов. Беседы о фалеристике. Из истории наградных систем. М., 1990. С. 238.

Государственный герб РСФСР (изображение золотых серпа и молота, помещенных крест-накрест, рукоятками книзу, на красном фоне, в лучах солнца и в обрамлении колосьев, с надписью «РСФСР» и «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»; в верхней части герба — пятиконечная звезда) утвержден Конституцией РСФСР, принятой 10 июля 1918-го и вступившей в силу 19 июля 1918 года.

Новые мелкие (достоинством 1, 2, 3 рубля) денежные знаки (впервые с гербом РСФСР) поступили в обращение в марте-апреле 1919 года. Они печатались листами — по 25 штук в листе⁴.

Мефистофелю Гёте было отчего смеяться. В облике черного пуделя он не мог выбраться из рабочей комнаты Фауста, пока мыши не подгрызли один из лучей пентаграммы — пятиконечной звезды, начертанной над дверью. А теперь эта пятиконечная звезда защищала не от сатаны, а самого сатану и торжественно сияла на гербе беднейших пролетариев, жаждущих завоевать весь мир.

Пастернак во «Встрече» так же важен, как Маяковский и Мандельштам. Младший брат Лев, который сам «был скорее левоват» вспоминает о «неказистом романе» с замужней дамой юного тогда Серафима — «летом семнадцатого года». Этот факт подкреплен чтением Серафима в поезде романа Леонарда Франка «о кровосмесительстве» под названием «Брат и сестра». Все это паспортные данные пастернаковской поэзии. Его «Сестра моя — жизнь» имела подзаголовок — «Лето 1917 года». Но что поделать — набоковская недружелюбная хула весомее капеллы похвал. Набоков прекрасно понимал, о чем пастернаковские стихи.

И как чуткий читатель он был не одинок. Летом 1935 года другой поэт-«всезнайка» откликается на символику советского герба, но теперь в не менее загадочных поэтических строках наличествуют оба основных геральдических элемента — Земля и Солнце. В небо несутся высокомерные стрелы мефистофельского солнца. Восход и солнечные лучи приравнены псовой охоте с «линейками» мчащихся гончих, которых выгоняет солнце-«выжлятник». Послушный земной шар вращается как картонный глобус в мебелиро-

⁴ Подробнее о разработке первых советских денег см. на сайте: <http://www.bonistikaweb.ru/gleizer.htm>

ванной комнате, где замирает вечное движение шубертова талисмана — сердца. За утренней властной эмблематикой следит поэтовое другое «Я», зеркало — часть мебели и шубертов Doppelgänger, отражение и шпион, верный отгадчик и зазнайка. Вот это описание герба «чужелюбой власти» в стихотворении Мандельштама «На мертвых ресницах Исакий замерз...»:

Уже выгоняет выжлятник-пожар
Линеек раскидистых стайку,
Несется земля — мебелированный шар, —
И зеркало корчит всезнайку. (III, 96)

Поистине, геральдика в поэтическом обиходе не поддается силе трения и убийственным границам, и перпетуум-мобиле поэзии продолжает двигаться вечно.

МОН-РЕПО

Белле Сегаль

И письмо пошло ходить из рук в руки. Начались толки и догадки от кого и о чем оно могло быть? Все, наконец, стали в тупик.

И. А. Гончаров. «Обломов»

На московский вопрос: како веруеши? — каждый отвечает независимо от соседа.

Велимир Хлебников. «Зангези»

Московский пушкинист, ставший одним из лучших американских набоковедов, издал наконец в России в издательстве «Гиперион» книгу своих эссе¹. Вполне закономерно, что именно таким высокосортным текстам суждено становиться предметом излучения (sic!) и спора. И не диво — даже могучее протуберанцевое светило имеет свои пятна. Автор — непревзойденный мастер стиля, его собственная виртуозность отшлифована многолетним сотрудничеством с английским и русским языком Набокова. Свое изысканное и огульное презрение ко всему современному (от поэтического языка до «электронной машины») профессор тщательно взращивал и теперь лелеет, как оранжерейную орхидею. Но его личностная орфография, войдя в повседневный контакт с климатом нынешней российской полиграфии и корректорскими злоумышлениями, подхватила заурядный насморк, и теперь при чтении книги невозможно отличить миссионерское искусство от прилипчивой опечатки. Так вульгарная действительность подбирается к заокеанской заносчивости, но мы твердо верим, что подкожную

¹ *Геннадий Барабтарло. Сверкающий обруч: О движущей силе у Набокова. СПб., 2003.*

старомодность мочалкой не стереть. Зато сама себя она способна пребольно высечь, впадая в иную крайность — самоуничужение. Книга посвящена сестре Набокова — Елене Владимировне Сикорской, она же — трогательная героиня эссе «Окно с видом на комнату». Рыцарский жест верного служения — покуда пристрастность не перелилась через край — вино вне чаши отдает северянинским подобострастием. На авантитуле автор свой портрет заменил ее преподобием — фотографией дамы, играющей в «скрабль». Или это очередной початок опечаток?

Но довольно о битве за урожай.

Название «Сверкающий обруч» отсылает к финалу рассказа Набокова «Первая любовь» (он же — седьмая глава «Других берегов»): «...И тотчас же, едва взглянув на меня, побежала прочь, палочкой подгоняя по гравию свой *сверкающий обруч*...» Дитя, беги, не сетуй, за Эвридикой бедной! Свой отклик на книгу и спор с нею по конкретным текстам хотелось бы построить также в набоковской геометрии (сталактитов и сталагмитов), восходящей к другому английскому рассказу маэстро — «Сестры Вэйн», одновременно низводя «спиритическую» структуру до техники электронного письма, сохраняющего текст утверждения при последующей вставке ответа. «Сверкающие сосульки» Цинтии Вэйн, то есть сталактиты, — это отправной текст Барабтарло, а сталагмитовый «счетчик автостоянки» — наши возражения. Насколько эти доказательства убедительны решать сейчас разве что духу Набокова (именно о своем ненавязчивом присутствии в этом мире говорят умершие «Сестры Вэйн»). Или судить вполне живехоньким читателям книг Набокова и Барабтарло, к чему мы и призываем.

Сначала кратко о Тимофее Пнине. В конце романа «Пнин» прозорливая подвыпившая дама произносит фразу, ни к чему и ни к кому конкретному не относящуюся: «Но не кажется ли вам — хо-о-о — что то, что он пытается сделать — хо-о-о — практически во всех своих романах — хо-о-о — это — хо-о-о — выразить фантазмагорическую повторяемость определенных положений?» (III, 144). Речь идет о самом Набокове. Основную художественную задачу «Пнина» в одном из писем он определил как создание нового характера, комического, даже гротескного, но в сравнении с «нормальными людьми» — более человеческого, более чистого и цельного, более нравственного. Набоковский Пнин, действительно

буквальное воплощение английского слова «каламбур» — «rip». Это распянный, распятый Пан, который не умер, а живет среди «нормальных людей»².

Набоков начал шествие своих лукавых, обездоленных «бесов» с раннего рассказа «Нежить». Назовем только некоторых, часто хорошо завуалированных героев этой фантазмагорически повторяемой череды. И только положительных (есть и иные). Не умеющий сопротивляться мечтатель Василий Иванович из «Облако, озеро, башня» — ведь вовсе не автор, тот его личный босс, что позволяет бедняге удалиться из варварского мира людей. Свалившийся с изнанки Луны Зильверманн в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», весьма своеобразно умеющий давать сдачу. Он-то уже своим именем демонстрирует чудодейственную связь с лесом-сельвой, слепополуденным фавном Малларме, да и поэтом-футуристом Алексисом Паном, у которого учился Себастьян. Два трогательных героя рассказа «Памяти Л. И. Шигаева». Тот, что пишет некролог, — спившийся Демон, борющийся с чертенятами, а его спаситель — слепок с Леонид Шигаев, то есть с Лешего. Это русский леший-эмигрант, который досконально знает все лесные пригороды Берлина, но в лесу выясняется, что «он не отличает пчелы от шмеля, ольхи от орешника, и все окружающее воспринимает совершенно условно и как бы собирательно: зелень, погода...» Его пристрастия, как позже у Пнина, размещаются в мире техники (он составляет карманный словарик русско-немецких технических тер-

² Юрий Цивьян написал книгу, долженствующую вскорости выйти в свет, о новой науке, которую автор наименовал «карпалистикой» — наукой о жестах. Название взято из набоковского «Пнина», романа, «где жест выступает не только как сквозной литературный прием, но и как тема». Никто пока не отвечал на вопрос, зачем это понадобилось Набокову. Ответ в имени героя: Т. Пнин. Даже надевая пальто (обе руки в рукава и в стороны), или разводя их (жест «обезоружен»), или изображая, что значит по-русски «всплеснуть руками» и т. д., пародируемый американский профессор настойчиво демонстрирует жест распятия. Тимофей Пнин — «распянный» Пан, он распят на перекрестке культур и языков, болезни собственной и страданий мира («панического ужаса»), своей любви, подвешен на пересечениях улиц, парковых аллей и железнодорожных путей. Распят, но жив — не умер, как возвещал возглас древнего предания.

минов). И еще много кого в человеческих обличьях можно встретить на страницах Набокова... Неопознанная докторами болезнь Пнина — атавистический, слепополуденный «панический ужас» в мире после Освенцима, где не может быть ни стихов, ни музыки (Теодор Адорно), белочка — это «bell», своеобразный заменитель звонка, колокольчика, можно смело сказать, что, в частности, она английский связной набоковского Пнина с русским рассказом Сирина «Звонок», рассказом о поиске Дома.

Теперь кратко о Цинциннате, который не умер, а родился, и о том, что его связывает с английским Себастьяном Найтом. Из письма Набокова к У. Д. Минтону: «Дорогой Уолтер! Я пишу вам отдельно о «Приглашении на казнь». Переводчик должен быть: 1) мужчиной, 2) родившимся в Америке или Англии... Элек говорит в своем письме о том, что у него есть “надежные” переводчики с русского. Может ли он быть полезен? (Но переводчик не должен быть дамой, родившейся в России)».

Дама из России могла не только хорошо знать «Анну Каренину», но и родовспомогательную терминологию. Цинциннатово родовое время исчисляется иначе, чем *романное* (имена тюремной троицы — Родриг, Родион, Роман) — счет идет на часы, а не на сутки (крепостные часы — без стрелок), то есть девятнадцать глав соответствуют 19 часам (среднее время первородящей женщины). Околоплодные воды отошли (городская речка осушена и ее воды отведены в Строть), начались сокращения-схватки матки (опера-фарс «Сократись, Сократик»), на казнь едут по Крутой и Матюхинской улицам, и последний этап — «врезывание головки», «прорезывание головки», рождение и наконец, отделение последа (детского места с оболочками) — полное разрушение «декораций» крепости, города, площади в «Приглашении на казнь».

Барабтарло о «Действительной жизни Себастьяна Найта»: «В имени Севастьян чувствуется что-то специально задуманное, — и мне кажется, я знаю, что именно... По мере того, как постепенно разматываются пелены, в которые завернута “действительная жизнь” Севастьяна, его сущность и личность делаются парообразными, и когда снимается последний слой, главное действующее и искомое лицо совершенно сходит на нет, испаряется... И вот я полагаю, что Набоков зашифровал этот процесс в самом имени героя, коего некоторая принужденность объясняется собственно тем,

что оно должно содержать в себе этот шифр. Буквы, составляющие имя и фамилию “Sebastian Knight” (в английском оригинале романа) можно переставить так, что получится “Knight is absent”, то есть “Найт отсутствует”, “Найта нет” — и на опустевшем литерном лотке останется только одинокий неопределенный артикль “а” — да и тот может быть употреблен в дело».

Очень убедительно и остроумно, хотя канат этого изящного «скраблевого» аттракциона слишком туго натянут в том отрезке, где от частного пытается перекинуться к целому. «Сущность и личность» Себастьяна Найта отнюдь не «парообразны» — иначе пришлось бы признать, что автор (кем бы он ни был) потерпел крах, а повествование с постмодернистским блеском разрешилось бы в ничто. Набоков сам по-флюберовски сказал бы о своем герое, что, оставаясь невидимым, но вездесущим, “il brille par son absence” — *он блистает своим отсутствием*. «Мрак неизвестности окружал его как некоего древнего полубога; иногда я даже сомневался в истине его существования. Имя его казалось мне вымышленным и предание о нем пустою мифою, ожидавшею изыскания нового Нибура. Однако же он всё преследовал мое воображение, я старался придать какой-нибудь образ сему таинственному лицу...» (VI, 174). Впрочем, это уже не Набоков, а Пушкин — «История села Горюхина», но весьма актуально для Найта...

Его действительно нет, и он ни разу не появляется на страницах романа, но только о нем и речь! О нем крохоборствует жизнеописание, к нему стягиваются все нити, к нему обращены все взоры и все мысли всех героев. Текст не просто о нем, а *им свершается*. Появись он вживе, это был бы другой роман, написанный совсем другим писателем, но не будь его в этой особой роли не-существующего — не было бы никакого романа. Как будто все персонажи и положения существуют не только сами по себе, но и в качестве частей и составляющих запредельного образа Найта. Даже после своей смерти он живее и заковыристей любого из персонажей, козыряющих его невидимому присутствию и высшему покровительству. Он как самодержавный оборот солнца вокруг всего происходящего держит и освещает весь набоковский текст.

При распределении ролей в «Себастьяне Найте» Набоков «блистает отсутствием», появляясь только в последней фразе, пишет же роман о «подлинной жизни» Себастьяна Найта его брат («V.»),

который так бесповоротно проникается сущностью своего героя, что вслед за Флобером повторяет в финале: «Себастьян — это я». Если Набокову общими усилиями с V. удалось воссоздать путь и творческий поиск героя, то Себастьян — есть, хотя номинально действительно «отсутствует», «Knight is absent» — он умер, его *уже нет*. В каком смысле?

Русский роман Сирина «Приглашение на казнь» и английский роман Набокова «The Real Life of Sebastian Knight» — диалогия с одним заглавным героем. В первом романе его *еще нет*, во втором — *уже нет*, в первом — его воображаемая жизнь до рождения, во втором — реальная, подлинная, настоящая, действительная (все варианты перевода). Финальные строки первого романа (момент смертельного выхода Цинцинната к «сущностям, подобным ему») стыкуются с зачином второго — «Себастьян Найт родился тридцать первого декабря 1899 года в прежней столице моего отечества». «Король умер, да здравствует король!» Нужно, по совету автора, схватившись за волосы, увидеть простое решение первого романа, тогда раскроются загадки второго. На едином ковре диалогии образованы симметричные узоры, при загибании ковра узор второго текста совпадает с первым — изнанка дает ответ.

Ключ к разгадке жизни Себастьяна его брат надеется найти в квартире покойного. Но там — лишь еще загадки, ответы на которые может знать только внимательный читатель «Приглашения на казнь», но не пишущий «реальную» биографию. Над книжной полкой Себастьяна — две фотографии. V. их описывает: «Одна — увеличенный снимок голого по пояс китайца, которому лихо срубали голову, другая — банальный фотоэтюд: кудрявое дитя, играющее со щенком. Такое сопоставление отдавало, по-моему, сомнительным вкусом, впрочем, у Себастьяна были, вероятно, причины хранить их и именно так развесить» (I, 57). Комментарий набоковского собрания резонно сообщает, что «в 1920-е гг. многие иллюстрированные издания мира обошла сенсационная фотография «Отсечение головы в Бангкоке, столице Сиама». Но объяснение такого «сомнительного сопоставления» фотографий дает только память о Цинциннате, к которому заявляется дочка директора тюрьмы Эммочка с рассыпающимися буклями льняных волос и затевает возню: «Но ею овладел порыв детской буйности. Этот мускулистый ребенок валял Цинцинната, как щенка».

Важно понять распределение авторства внутри дилогии. «Приглашение...» — это и есть самый первый (неизданный и якобы уничтоженный) роман Найта, заставившего работать не только воображение, но и невероятные блики своей дородовой памяти. Не так уж сильно дурачил Себастьян своего «палачеобразного» («с лицом, как вымя») секретаря, когда поведал ему, что в его первом романе была рассказана история толстого студента, чей дядя, ушной специалист, извел его отца и женился на его матери. Секретарь шутки не понял. А мы? Цинциннат непрерывно задает себе вопрос «толстого студента» — «быть или не быть?». «Мне совестно, душа опозорилась, — это ведь не должно бы, не должно бы было быть, было бы быть, — только на коре русского языка могло вырасти это грибное губье сослагательного...» — записывает он накануне казни.

Себастьянова экспозиция декапитации и ребенка со щенком — центр романа. Недаром при взгляде на книги и фотографии над ними в голове его брата начинает звучать та самая, неясная, странно знакомая музыкальная фраза, врученная ему Себастьяном во сне: «...Бессмысленная фраза, которая пела в моей голове, когда я проснулся, на деле была корявым переложением поразительного откровения...» Загадочные слова «итальянской арии» перекочевали из «Приглашения...», там ее дважды напевают Цинциннату, но слова остаются неопознанными. Затем напев пытается разгадать Себастьян, проходя ученичество у футуриста Алексиса Пана, разгадывает (или сам придумывает загадку, что в данном случае одно и то же), но не предъявляет — расшифровка остается утаенной³. Такими же потайными остаются подсказки-нити, скрепляющие два романа: биография дуба и адрес Себастьяна; «фотогороскопы»; арабские книги Цинцинната и «Англо-персидский словарь» Найта, стоящий у него на полке; отражающие и перетекающие друг в друга, как на эшеровской картине, подъем Цинцинната по лестнице

³ О загадочной фразе из псевдоитальянской арии разговор придется вести отдельно, чтобы показать и услышать ее печальный и лукавый жизнеутверждающий мотив. Ведь даже простая «логика» пения не предполагает, что буквы арии кто-то (Цинциннат, например) будет рассыпать и восстанавливать в фразу «Смерть мила, это тайна». А именно к такому результату пришел Барабтарло после «скраблево»-анаграмматического аттракциона.

и спуск Себастьяна — они ступают одинаково, как дети, начиная все с той же ноги, только один движется вверх — к рождению, другой вниз — к смерти; символика цифр (1936), любовей, имен, запахов, электрического света, пропаж, потерь, переворотов и т. д. Только проследив каждую линию, мы получим единую картину и разгадку тайнописи. Связав пунктирами два романа, слив в единицу сталактит и сталагмит, Набоков решает по сути один вопрос — что такое ДАР жизни, творчества, любви? Этот дар предначертан и неотвратим, изменить ему — значит предать самого себя.

Совершив переворот, по радикальности превосходящий футуристические опыты, написав по-английски роман-«продолжение» с ключами от него, оставшимися в руках курчавого русского, Набоков присягнул в верности позвоночнику русской поэзии рапирным уколом Адмиралтейской иглы. Храброй оглядки на будущее не хватает г-ну Барабтарло, потому приглашаем его к дальнейшему собеседованию. Как поправляет в «Египетской марке» всезнайка-воробышек молодую ворону из парка Мон-Репо: «Так не приглашают». Да, так не приглашают, так не завершают разговора, а значит — продолжение следует...

ЗРИ В КАМЕНЬ

Ирине Литовой

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.
Федор Тютчев. «Из Микеланджело»

Мне сладок сон, и слаще камнем быть!
Во времена позора и паденья
Не слышать, не глядеть — одно спасенье...
Умолкни, чтоб меня не разбудить.
Владимир Соловьев. «Ответ Микель-Анджело»

А тот камень-кость, гвоздь моей красы —
он скучает по вам с мезозоя, псы:
от него в веках борозда длинней...
Иосиф Бродский. «Aere perennius»¹

Драгоценные камни — прекрасные и древние как мир, а наука о них — юная и строгая, как учительница первоклашек. Называется она геммология (не путать с гематологией — разделом медицины, изучающим состав и свойства крови). У этих сходственных названий просто корни разные — камни откликаются на звон латыни (*gemma* — драгоценный камень), кровь же проистекает из древнегреческого родника (*haima* — кровь). В русский «Словарь иностранных слов» «геммология» попасть не успела — в СССР она почиталась «лженаукой» подобно кибернетике и генетике. Между тем первая в мире авторитетная геммологическая ассоциация была

¹ Долговечнее меди (*лат.*).

создана в Великобритании в 1911 году, а ее президентом долгие годы был лондонский ученый-минералог и ювелир д-р Герберт Дж. Ф. Смит.

Свою знаменитую монографию «Драгоценные камни» он издал в 1912 году, с тех пор она в переводах и многократных переизданиях прочно завоевала мир. После его смерти книгу усовершенствовал, введя новейшие данные, известный ученый Ф. С. Филлипс. Впервые по-русски монография появилась стараниями издательства «Мир» в 1980 году, тиражом 120 000 экземпляров.

Кроме сугубо научных сведений книга полна исторических и познавательных рассказов, написанных занимательно, сочно и с необыкновенным вкусом. Но чем «Драгоценные камни» Г. Смита отличаются от ставших привычными для российского уха и глаза «самоцветов», и почему этот солидный и уникальный английский труд так припозднился с выходом на российскую сцену?

Просто все цветные камни, употребляемые в ювелирных, поделочно-камнерезных или облицовочных целях (не забудем про подземные дворцы метрополитена!), с некоторых пор стали огульно объединять названием «самоцветы». Веселая суэта вокруг «самоцветов» началась, как и во всяком серьезном деле, с еще одной терминологической путаницы. Например, сейчас никому (даже флористам, как именуются нынче цветочницы) не мешает, что символ мещанского уюта «герань» — вовсе не герань, а пеларгония. И даже любители старины, начертавшие на вывесках бывшую твердую полугласную «ер», а ныне безгласный твердый знак «ь», перестали путать буквы и смирились с тем, что живут не «на ять». И только бедные камни никак не вырулят на предназначенную стоянку, никак не разберутся промеж собой, кто важнее и достойней чином и званием — кто «драгоценный», а кто «самоцвет».

Ввел неразбериху в дорогую минералогию, разумеется, тот, кто беззаветно любил объект. Настоящий поэт камня, ученый и блестящий популяризатор науки, Александр Евгеньевич Ферсман признавался: «Камень владел мною, моими мыслями, желаниями, даже снами...» И потому уже к концу двадцатых годов XX века он вынужден был решать социологическую и идеологическую задачу, неумолимо диктуемую «шумом времени» и для неживой природы. Необходимо было создать «охранную грамоту» и для камней. Его решение было на редкость простым: чтобы спасти ту часть любим-

цев, что несла непотребно-корыстное прозвище «драгоценные», следовало их сокрыть эвфемизмом.

Свой решительный отказ от прежнего наименования ученый обосновал так: «В своих долгих беседах с горщиками Урала я понял, что нет и не должно быть в нашем родном языке слов “драгоценные камни”. Мы должны говорить о *самоцветах*, о камнях, “самый цвет” которых определяет их ценность. Не раз старики-горщики на Урале, сидя вечером на завалинке, рассказывали мне о самоцветах родного края, и в их произношении слышалось не то “самоцвет”, не то “самосвет”, как будто бы этим словом они хотели выразить не только яркую окраску камня, но и его внутренний свет, его игру, прозрачность и чистоту».

Такое толкование «самоцветов» совпадало с тем, что дано этому слову Далем — «ценные, дорогие, драгоценные». Итак, внутреннего и внешнего света не прибавилось, но слово вошло в обиход. А дальше сработала инерционная тяга. Постепенно все цветные камни, идущие на ювелирные и поделочно-камнерезные нужды, оказались объединенными кличкой «самоцветы».

Страна меж тем победоносно вышла на борьбу с расточительным украшательством. Что могли, то изъяли и припрятали в алмазные фонды и спецхраны, а с остальным поступили привычно — запретили, или в лучшем случае внесли в графу «мещанство». Советской женщине ни к чему было оглядываться на дворянство и буржуазию. Да и то сказать, — ни к чему и не на что. Вот тогда-то и помогла элегантная ферсмановская уловка. Название «драгоценные камни» пришлось окончательно упразднить. Но не сам артефакт. Даже новейшие специальные справочники по геммологии с прискорбием констатируют: «Термин “самоцветы”, вынесенный в заглавие словаря, далеко не лучший из существующих», — так рекомендует себя «Словарь камней-самоцветов», включающий весь спектр цветного продукта. Термин завладел массами и его уже от века не оторвать — «себе свернете шею».

Кроме фундаментальных трудов по геологии, минералогии, геохимии Ферсман оставил вдохновенно и захватывающе написанные «Воспоминания о камне», «Рассказы о самоцветах», «Занимательную минералогию». «Самоцветы» — так стали именоваться и поисковые геолого-разведочные объединения, и производственные комбинаты, и обширная сеть ювелирных магазинов. Это внес-

ло существенную путаницу в классификацию, но драгоценные камни были восстановлены в правах. Ну, а необходимейшая книга Г. Смита оказалась в загоне и пришлось ей дожидаться своего часа до российского 1980 года, когда она и вынырнула из небытия.

А ведь у драгоценных красавцев-долгожителей и без охранительного барьера своих междоусобиц хватало. Знаменитые камни подобно суперзвездам имеют длинный шлейф легенд, имен, псевдонимов, адресов и даже изменений внешности с омолаживающим эффектом. И подвержены разоблачительным сенсационным открытиям.

Во всех учебниках истории повествуется об императоре Нероне, вззирающем сквозь громадный изумруд на смерть гладиаторов и пожар Рима. Монокль Нерона издавна помещен в хранилище драгоценностей Ватикана. (Не он ли стал цветовым знаком Волшебника Изумрудного Города?) Сравнительно недавно реликвию впервые позволили осмотреть французскому ученому-минералогу. Он довольно быстро установил, что знаменитый камень — не изумруд, а замбергетский хризолит (оливин).

Небольшой конфуз случился и с двумя великолепными экземплярами из сокровищницы Британской короны — «Рубином Черного Принца» и «Рубином Тимура». Эти камни с длиннейшими послужными списками и романтическими историями были наречены рубинами в те времена (им более 600 лет), когда под таким названием объединяли все красные камни. На самом деле это невероятные по размерам и красоте своей окраски шпинели. Красная шпинель ценится менее, чем рубин, но эти камни — бесценны.

Некоторая языковая путаница происходит и при русском описании древнейшего из известных ювелирных изделий — *наперсника* Первосвященника. Вероятно, чтобы не вызывать побочных коннотаций (к примеру, лермонтовские «наперсники разврата»), его часто именуют «нагрудником» или «эфудом» (что неверно). Соратники и друзья, любимцы и доверенные лица — наперсники, те, кто приближены к груди, к персям. В библейском наперснике — двенадцать драгоценных камней.

В книге Исхода сказано: «Сделай наперсник судный искусною работою; сделай его такою же работою, как ефод; из золота, из голубой, пурпуровой и червленой шерсти и из крученого виссона сделай его... И вставь в него оправленные камни в четыре ряда. Ря-

дом: рубин, топаз, изумруд — это один ряд. Второй ряд: карбункул, сапфир и алмаз. Третий ряд: яхонт, агат и аметист. Четвертый ряд: хризолит, оникс и яспис... Сих камней должно быть двенадцать, по числу (двенадцати имен) сынов Израилевых...; на каждом, как на печати, должно быть вырезано по одному имени из числа двенадцати колен» (Исход XVIII, 15—21).

Впоследствии сакральное число наперсника — 12 — поставило драгоценные камни на службу астрологии. Она устанавливала и закрепляла связи между камнями, звездами и судьбой человека. В 1912 году одновременно с наукой-геммологией, но под иной эгидой, появилась официально созданная «Таблица месячных камней, утвержденная Международной ассоциацией ювелиров». Видно, крупно проигравший в своем бриллиантовом сыске Остап Бендер родился не только не в той стране, но и не под тем знаком Зодиака.

Не меньшим успехом пользовались лекарственные руководства, так как считалось, что эффективность драгоценных камней не уступает растительным эликсирам. Аметист вылечивает алкоголизм, бирюза — противоядие, а еще лучше перед змеей подержать изумруд, из ее глаз польются слезы и она ослепнет. Лоренцо Медичи лечился истолченными алмазами и жемчугом, а папа Климент VII «выпил» драгоценностей на 40 000 дукатов. Вот несколько старинных рецептов из рукописного «Прохладного Вертограда»: «А кто червчатый яхонт носит в перстне при себе, тот крепит сердце свое... Аще кто лал при себе носит в поветрие моровое отгоняет и похоти телесные умет... Яхонт лазоревый — кто его носит при себе тело умножает и благолепие лицу подает... Изумруд толчен в питии прият пользует прокаженных людей, печени и желудковым болезням помогает... Гранат или по-русски вениса тот камень веселит сердце человеческое и кручину одоляет...»

Кто желал бы последовать советам или просто понимать поэтическую фразеологию, должен знать, что лал или яхонт червчатый (то есть красный) — это рубин; яхонт лазоревый — сапфир; вениса — гранаты; вишневым и желтым яхонты — аметист и гиацинт; маргарит — жемчуг; диамант, адамант — алмаз; смарагд — изумруд. Так что несущийся нынче из всех стереосистем певческий гимн Эсмеральде из мюзикла — имеет неповторимую зеленую окраску.

Знаменитые экземпляры драгоценных камней, как люди, имеют имена — алмазы «Кох-и-Нор», «Орлов», «Дерианур», «Санси»,

«Шах», «Евгения», «Хоуп», «Куллинан», «Эксельсиор», «Сапфир Стюарта», «Рубин Эдуардс», «Изумруд Девоншира» и т. д. Часто у них весьма почтенный возраст — несколько веков, а иногда и тысячелетий. За ними тянется шлейф легенд. Камни меняют страны и владельцев, таинственно пропадая и появляясь, участвуя в кровавых расправах и любовных приключениях.

Крупные и уникальные месторождения драгоценных камней единичны, а их открытия часто непредсказуемы. Алмаз известен уже около 5 тысяч лет. Основным поставщиком его была Индия, пока в 1714 году после находки бразильского крестьянина не началась первая алмазная лихорадка. Невероятные открытия алмазоносных россыпей были и потом. В начале 1867 года дети южноафриканского фермера, играя в камушки у реки Оранжевой, подобрали белую гальку — настоящий алмаз. Началась разработка богатейших россыпей Южной Африки.

В древности изумруд добывали в рудниках близ современного Асуана, в Верхнем Египте. Они были известны как «копи Клеопатры», хотя разработки возникли задолго до ее рождения. Эти копи были заброшены, а место забыто, пока в 1818 году их не открыли заново. Добыча камней велась здесь с перерывами около столетия, но они не смогли соперничать с южноамериканскими изумрудами, известными поначалу под названием «испанских» или «перуанских». Испанцы попросту «реквизировали» их у коренного населения, а потом долго и безуспешно искали источники этих чудес природы. И наконец случайно древние копи были обнаружены — в Колумбии, которая с тех пор твердо занимает первое место в мире по добыче и поставке изумрудов замечательного качества. Но здесь тесно переплелись интересы изумрудной и кокаиновой мафии. Большая часть камней поступает на черный рынок. На улицах Боготы можно относительно дешево купить драгоценные кристаллы, но велик риск подделок.

Первая находка опала в Австралии произошла, как всегда, случайно. Охотник, преследуя раненного кенгуру, подобрал красиво окрашенный опал. И пошло-поехало. Сейчас на долю Австралии приходится львиная доля его мировой добычи. Малиновое сияние, пробегающее по черному австралийскому благородному опалу, — одно из самых завораживающих зрелищ в мире драгоценных камней.

Александрит, найденный на Урале в середине XIX века, получил свое название по имени наследника русского престола, будущего царя Александра II. Камень известен своей способностью менять окраску: при дневном свете он голубовато-зеленый, при искусственном — малиновый или пурпурно-красный. Лесков не без намека на самодержца называл его «коварным»: «Он все был зелен, как надежда, а к вечеру облился кровью. В нем зеленое утро и кровавый вечер...»

С древности алмаз считался драгоценным камнем высшего класса, но по достоинству занял первое место среди минералов с тех пор, как его ограненные формы, известные под названием бриллиантов, выявили все совершенство его удивительных свойств. Он сочетает исключительную твердость, высокое светопреломление и яркий блеск.

Из всех драгоценных камней у алмаза самый простой химический состав, этот минерал — самородный углерод (C). Другая кристаллическая разновидность углерода — графит. Природа превзошла самое себя, создав из одного и того же элемента твердый, блестящий, прозрачный алмаз и мягкий, черный, невзрачный графит. Алмаз обычно бесцветен или окрашен в бледные оттенки желтого, бурого, голубого, черного, зеленого, розового цвета. Очень редко бывает черным. Его имитации изготавливаются из синтетических материалов — гранатита, фианита, рутила, периклаза. Сейчас алмазы вырабатываются и в промышленных условиях, но идут они на производственные нужды — их кристаллы слишком малы, а крупные стоят пока дороже природных.

Технический (не ювелирный) алмаз незаменим в промышленности при изготовлении режущих, шлифовальных, полировочных приспособлений, фильер (волокон) и т. д. Первый цех алмазного инструмента в России был организован в конце XIX века Константином Сергеевичем Алексеевым — в будущем знаменитым Станиславским, создателем и руководителем Московского Художественного Театра. Он работал на золотоканительной фабрике своего отца и, побывав в Лионе, выписал оттуда последнее техническое новшество — волоочильный станок с 14 последовательно расположенными алмазными фильерами со все уменьшающимися отверстиями. Для легкой и быстрой замены изношенных алмазов станка он создал собственный цех сверления алмаза и изготовле-

ния фильер. Вот здесь и были добыты средства на создание первого российского театра. Ныне бывшее алексеевское производство — это московский кабельный завод «Электропровод».

«Электрификация всей страны» и массовое изготовление «лампочек Ильича» стали возможными ввиду уже налаженного производства алмазных волок, необходимых для вытягивания проволоки и вольфрамовых нитей электроламп. В «системе Станиславского» — игра алмаза, света и театра.

Не так давно на сцене, именуемой прозой Набокова, у лучших специалистов мира вышел крупный спор, совсем как у Казбека с Шат-горою. Предметом их филологического разбирательства было определение намеренно завуалированной Набоковым профессии героя повести «Волшебник» (1939). Повесть знаменита тем, что представляет собой как бы черновой эскиз «Лолиты». Один набоковед предполагает, что герой — ювелир, а другой изящно доказывает, что «волшебник» — оценщик драгоценных камней, геммолог. Но герой и не ювелир, и не оценщик. Он — гранильщик, притом самой высочайшей категории, то есть тот мастер, кто вычисляет конечную форму камня, геометрию и количество граней, а главное — производит инструментом решающий удар по спайности, рассекая хрупкий объект, отделяя лишнее. Иногда терпеливое изучение структуры камня, поиск скола, щели и подбор точки удара длятся недели и месяцы.

Выпускник Политехнического института, знаток геометрии и сопротивления материалов, набоковский «волшебник»-кристаллограф довольно точно определяет род своих занятий: «По счастью, у него была тонкая, точная и довольно прибыльная профессия, охлаждающая ум, утоляющая осязание, питающая зрение яркой точкой на черном бархате — тут были и цифры, и цвета, и целые хрустальные системы, — и случалось, что месяцами воображение сидело на цепи, едва цепью позванивая».

Этическое уродство героя, его сексуальный и эстетический изъян проявились именно в том, что он на живую девочку (предмет его вожделений) переносит свои лучшие профессиональные качества, приобретенные при «оживлении» и выявлении красоты камня. Для него удар раскалывающим инструментом, условное лишение камня девственности, и дефлорация, овладение хрупкой живой девушкой — действия уравненные, сопродные. Потерпев

сокрушительное фиаско в мире живых людей, именно так — «дефлорационно» — в финале повести герой гибнет под колесами грузовика: «и пленка жизни лопнула».

В мире камня оптическое свойство давать двойные изображения одного предмета именуется эффектом двупреломления. И «Лолита» и «Волшебник» повествуют об этических и оптических сдвигах в отчаянном сознании, о неудовлетворительных и извращенных двойничествах при поиске таинственной щели жизни, зовущейся в латыни «*gīta*», а в поэзии попросту — рифма, двойник, эхо.

Первым геммологическим трудом в России можно считать исследование М. В. Ломоносова, объяснившего в начале XVIII века природу янтаря. Затем были замечательные работы и книги В. Севергина, Н. Щеглова, М. Пыляева. На рубеже XIX—XX вв. драгоценные камни наступательно перекочевали из областей науки, моды и астрологии в сферы культурной и литературной жизни. Они самоуправно вошли в поэзию русских символистов, а еще раньше были главным увлечением уайльдковского Дориана Грея.

Новейшая русская поэзия не смогла оставить в стороне игровую природу алмаза. Непревзойденный поэт камня (и одноименного сборника стихов — «Камень») — Осип Мандельштам написал таинственную «Грифельную оду», ключ к которой лежит в царстве кристаллов: «Поэзия, завидуй кристаллографии, кусай ногти в гневе и бессилии!» По его мнению, лирик так же двойственен (диморфен), как углерод, он живет в двух различных кристаллических формах. Поэт темен и податлив, как графит, которым он пишет, но написанное им врезается в человеческий дух, как чертежи твердейшего алмаза на омытом стекле. Темнота грифельной ночи и алмазный блеск белого дня:

Кто я? Не каменщик прямой,
Не кровельщик, не корабельщик, —
Двурушник я, с двойной душой,
Я ночи друг, я дня застрельщик. (II, 47)

Все перечисленные драгоценные камни прозрачны или полупрозрачны и образуют кристаллические структуры. Бирюза и опал отличаются от них тем, что имеют сплошные плотные массы. У бирюзы небесно-голубой или яблочно-зеленый цвет. Под воздей-

ствием спиртов, масел и даже косметики она может терять свою окраску, может захворать, как у Николая Гумилева: «И твои зеленые глаза, как персидская больная бирюза».

Широко применяются в ювелирном деле и синтетические камни. Они обладают двумя основными качествами драгоценных камней — красотой и долговечностью, но, разумеется, лишены третьего — редкой встречаемости в природе, потому относительно дешевы. К началу третьего тысячелетия человек научился искусственно выращивать почти все кристаллические аналоги драгоценных камней, которые почему-то иногда считают подделками. Это не так. Они рукотворны, но не фальшивы, скорее, они чересчур идеальны — даже более совершенны, чем их природные собратья.

Определение ювелирных камней осложнено сейчас одним обстоятельством — все чаще применяется их облагораживание. Для улучшения природной окраски камень облучают, подвергают термической или химической обработке. Он делается красивее, но цена его резко падает (если удастся установить вмешательство человека). Еще одно парадоксальное противостояние природного и механического. Что с изъяном — то дороже.

Драгоценные камни должны обладать, во-первых, красотой окраски, блеском, игрой цветов или внутренним огнем, сверканием; во-вторых, быть прочными, твердыми, то есть долговечными; в-третьих — быть редкими, незаурядными и отвечать требованиям моды. Первое и третье требования при формальном подходе иногда вступают во внутренние противоречия. Эти пререканья в мире камней сродни противостояниям в человеческом сообществе — требования рынка к канонам красоты не совпадают с интенциями искусства. Если под красотой камня понимать только безупречную прозрачность, отсутствие трещин и посторонних включений, красивый тон однородной, без пятен окраски, то их отбор без колебаний можно доверить автоматическому конвейеру. На выходе, конечно, будут получены ценности, достойные капиталовложений, — очень дорогой материал, красивый и однообразный, как голливудские красотки-штампы. Но отбракованными окажутся камни-индивидуальности, те, что помогают художнику-ювелиру проявлять чудеса мастерства и создавать подлинные шедевры. В искусном изделии камню, как и красавице, дозволяется слегка картавить.

Изменяются исторические и социальные обстоятельства, но психологические отношения человека с камнем остаются неизменными. (Возможно оттого, что основной потребитель — прекрасная половина человечества?) Вот отрывок из шестидесятилетнего «Вальса» Владимира Бенедиктова:

Все блестит: цветы, кенкеты,
И алмаз, и бирюза,
Ленты, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза².

Вряд ли кто знает, что такое «кенкеты» (масляные лампы), след простыл «лент, звезд и эполетов» (как бы их не жаждал кое-кто восстановить), скоро раритетным станет сам вальс, зато набор украшений со времен фараонов — нисколько не изменился.

Культурное бытование драгоценных камней очень зависит от состояния экономики и новых технологий. Камень подвержен влияниям моды и суеверий, рекламы и рынка. Но у молчаливого общества драгоценных камней есть свои способы воздействия на человека, своя непреходящая магия, свои тайны и воспоминания. И своя красота. О которой вдохновенно поведал англичанин с будничной фамилией — Смит, Герберт Смит.

² В. Г. Бенедиктов. Стихотворения. Л., 1983. С. 213.

ОТПРАВЛЕНИЕ V

Смешанный состав

А ВМЕСТО СЕРДЦА ПЛАМЕННОЕ МОТ

Ксане Кумпан

Мне нужды нет, что я на балах не бываю
И говорить бон-мо на счет других не знаю;
 Бо-монда правила не чту я за закон,
И лишь по имени известен мне бостон. ⟨...⟩
Свободой, тишиной, спокойствием дышу.
Пусть Глупомотов всем именье расточает
 И рослых дураков в гусары наряжает;
Какая нужда мне, что он развратный мот!
Безмозглов пусть спесив. Но что он? Глупый скот...

В. Л. Пушкин

Кто меня звал? — Молчание. — Я должен
того, кто меня звал, создать, то есть назвать.
Таково поэтово «отозваться».

Марина Цветаева

Non si est dare primum motum esse...
Dante Alighieri. «Divina Commedia»

Нет никакой новизны в том, что поэты пишут словами о словах. Эта метаязыковая обращенность слова на себя — общее место для филологической мысли.

Но всегда ли мы слышим это?

По признанию Маяковского, он — «бесценных слов мот и транжир» (I, 56). В ситуации крайней экономии всех средств выражения поэзия рачительна и в то же время расточительна — хотя бы потому, что всеми силами избегает моногамии слов и вещей и сухих желобов прямых номинаций. Поэтому поэтическое слово всегда онтологически избыточно и лишь в этом качестве творцу свое-

му союзно. Но как бесценный дар небес поэзия в извечной трате себя лишь приумножает свое блаженное наследство. И чем больше трата — тем изряднее прибыток. Слово — билет на двоих. И если поэт должен создать (из молчания, в котором он, по мысли Маяковского, бьется как рыба об лед) того, кто его окликнет и позовет, то поэт ретиво и неотступно вынужден говорить за двоих и, стало быть, соприсутствуя этому отзывающемуся другому, преизбыточествовать. В символическом делопроизводстве своем каждый стих, темное — уясняющий, явное — скрывающий, есть речение Сивиллы, то есть всегда бесконечно большее, чем сказал язык. Как и Бог, поэт творит мир, но Бог давал вещам имена, а его рекреативный и верный ученик их отбирает, погружая мир в купель молчания, или дает вещам другие имена, обрекая все вокруг на беспардонное перетасовывание (не богоборческое ли?). «О, окружи себя мраком, поэт, окружися молчаньем...» (А. К. Толстой).

Но что стоит за этой странной цветаевской фразой: «Кто меня звал? — Молчание. — Я должен того, кто меня звал, создать, то есть назвать. Таково поэтово “отозваться”»? Странность во всем: молчание — это не «что», а «кто»; о себе она говорит в мужском роде; от имени «Я» в конце концов изъясняется в каком-то третьем лице; а язык силится ухватить не-языковым ухватом, почитая за закон единственно молчание и т. д. Цветаева особо помечает место, откуда есть пойдет все остальное — «Я». Но едва обозначив это место, она сразу же скармливает сладкий тук этого центромирового «Я» ненасытному чреву бытия. Самодостаточность и несомненная весомость моего присутствия в мире поколеблены голосом со стороны. Более того, этот голос — со стороны молчания, одергивающего и прошибающего меня какой-то чуткой одержимостью слуха. Никто не слышит, а я слышу, потому что, во-первых, все остальные — не поэты, и их чувства навеки погашены известью равнодушной привычки и всеотупляющей лени, а во-вторых — этот оглушительный зов молчания бьет, как из пушки, именно меня и обращен непосредственно ко мне. Но почему молчания, если это, конечно, не дорогой отрез задаром отхваченного парадокса? Цветаева записывает в своей «Записной книжке» в 1933 году: «Silence: absence dans la présence. La présence physique ne dit rien, ne me donne rien, m'ôte tout, — toutes les certitudes et tous — les dons de l'absence (totale) [Молчание: отсутствие в присутствии. Физиче-

ское присутствие мне ничего не говорит, мне ничего не дает, все у меня отнимает, — все уверенности и все дары отсутствия (полного) (*франц.*)]¹.

Молчание — не глухота, а инкогнито слова. В точке сдетонировавшей тишины — нечеловеческое, даже если говорит человек, — его устами проговаривается нечто неизмеримо большее, чем он сам. Здесь, спешившись и приняв неравный бой, умирают все звуки мира, чтобы отдать свой голос самому явлению. Исподлобья молчания глядит феномен. Различая вещь в ряду других вещей, поэт шельмует ее бессрочностью одиночного заточения, чтобы потом, немилосердно наступив ей на хвост, услышать оригинальное соло. Цветаева пишет: «Ответ не на удар, а на колебание воздуха — вещи еще не двинувшейся. Ответ на до-удар. И не ответ, а до-ответ. Всегда на явление, никогда на вопрос. Само явление и есть вопрос. Вещь поэта самоударяет — собой, самовопрошает — собой» (I, 397). В молчании как точке равноденствия сходятся и уравниваются все тяжести мира, стираются все времена и рушатся все иерархии. Как на картинах прустовского Эльстира, где полностью стирается грань между землей и небом. Выражает себя сама вещь — вне утилитарных целей, культурных расценок и номенклатурных определений. Как снятая стружка, опадают все свойства. Феноменологически это нулевая точка, дырка, проеденная эсхатологической молью на ветхих одеждах бытия. В месте молчания уравниваются мир человеческий и мир вещный (всегда — стихии, а не лица!). Поэтому правом голоса обладает и человек, и вещь, а поэт обязан услышать этот голос и записать.

Цветаева реализует свое поэтическое призвание, разворачивая его по структуре и острым краям самого слова «призвание», которое по форме подобно французскому *vocation* (восходящему к латинскому *vocare*). Призвание есть зов, окликнутость высшей силой, а выполнение этого призывания — ответ на этот зов, отозванность. Поэт при-зван, завербован безмолвным началом бытия. Он зван и избран своим уделом, доведен до кондиции, полагая и урезонивая то, что в свою очередь кладется в качестве условий выполнения

¹ *Марина Цветаева*. Неизданное. Записные книжки: т. II: 1919—1939. М., 2001. С. 368.

его предназначения. Сам создает то, что потом сильнейшей отдачей создает его, призывая к священной жертве и служению музам. Это как если бы прародительница Ева должна была сначала создать Адама, который потом смог бы породить ее из своего ребра. То есть ты как поэт получаешь в дар и постоянное и плодотворное общение то, что извлек из себя и сам создал! Как говорил Мамардашвили: мы познаем не сделанное, а сделанным. Таким сделанным является голос со стороны — орган событий самопознания и лоно производящей жизни. И это является как наваждение, вселяется в тебя, исполняется тобой. *Открывается то, что через тебя хочет быть.*

Цветаевский афоризм, который так и просится в эпиграф, как спелое яблоко на праздничный стол, подведомствен дирижерской власти авторского «Я». В этом предгрозовом и непреложном «Я должна» — ясное понимание того, что если не я — то никто, и если что и случится, то только под знаком строгого самодержавия личности: «Тогда скажу: не хочу не вполне моего, не заведомо моего, не самого моего» (I, 400). В итоге — редукция всех идолов крови, почвы, расы, культуры, пола и т. д. и достижение метафизически чистого состояния какой-то инопланетной особи (иносущества), впервые глядящей на мир Божий. Скальпирование всего, что вошло в меня помимо меня, без моего согласия и огня очищающего сомнения. И это освобождение от не-моего освящено символом Бога. Если перед лицом высвобождения все равно, ниоткуда не выводимо и ни на чем не основано, то это возможно только в Боге (или поэзии!). Здесь узел, непосредственно — поперек и поперек развернутого мира — завязанный мной на божественную первореальность, связь, замкнутая на меня как индивида, личная завязь на Творца, одновременно (и мистически!) переживаемого и как то, что вне меня (надо мной), и как то, что внутри меня (подо мной, как жизнедающий корень моего существования). Этим «Я» (тоже — символического ранга и воинства, а не натурально-психологического свойства) выявляется действительная индивидуализация и реальная сила самоопределения, включающая истинную бесконечность. В неделимом настоящем. В топосе второго рождения. Таково поэтово «отозваться».

Красное словцо Маяковского, игра на *франц. mot* («слово») была услышана². Но дальше этого, кажется, дело не пошло, хотя игры с *mot*, «выборматывание слов» (Белый), — существеннейшая часть самоопределения поэтического сознания начала века и, кроме того, — ключ к пониманию многих отдельных текстов.

Борис Пастернак так описывал своего литературного двойника, героиню «Детства Люверс», при ее первом столкновении с безымянным миром и обретением имени:

«Зато нипочем нельзя было определить того, что творилось на том берегу, далеко-далеко: у того *не было названия* и не было отчетливого цвета и точных очертаний; и волнующееся, оно было милым и родным и не было бредом, как то, что *бормотало* и ворочалось в клубах табачного дыма, бросая свежие, ветреные тени на рыжие бревна галереи. Женя расплакалась. <...> Объяснение отца было коротко:

— Это — *Мотовилиха*. стыдно! Такая большая девочка... Спи.

² Николай Асеев, «поэтусторонний», как он сам себя назовет, в стихотворении «Последний разговор», обращенном к Маяковскому, уже по-тустороннему, напишет:

Лежит
 маяка подрытым подножьем,
 на толпы
 себя разрядив и помножив;
 бесценных слов
 транжира и мот,
молчит,
 тишину за выстрелом тиша;
 но я
 и сквозь дебри
 мрачайших *немот*
 голос,
 меня сотрясающий, слышу.
 Крупны,
 тяжелы,
 солонь на вкус
 отдельных *слов*
 отборные зерна...

(Николай Асеев. Стихотворения и поэмы. Л., 1967. С. 282—283).

Девочка ничего не поняла и удовлетворенно сглотнула катившуюся слезу. Только это ведь и требовалось: узнать, *как зовут непонятное*, — *Мотовилиха*. В эту ночь имя имело еще полное, по-детски успокоительное значение. (...) *В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась еще ночью*» (IV, 35—36).

Это самое начало повести. Люверс просыпается на даче. Взрослые хлынули на балкон. Оляха в ночи густа и переливчата, как чернила. Красный чай в стаканах. Желтые карты. Зелень сукна. Это похоже на бред, но у этого бреда есть название — *игра*. «Зато нипочем нельзя было определить того, что...» На другом берегу Камы — далекое и волнующееся «То». Оно безымянно. Не имеет формы и цвета. Бормочет и ворочается. Но почему-то кажется милым и родным, как карточная игра взрослых в облаках табачного дыма. Объяснение дается именно отцом. Это огни Мотовилихи, которых она никогда не видала. Расспросы об этом казенном заводе чугуна, открывающие какие-то стороны существования и разом утаивающие, будут утром, но сейчас само имя полно и успокоительно³. Девочка идет от сна к пробуждению, от дали к близости, от тьмы к свету, от безымянности — к имени. Творимое на том берегу родственно и знакомо — званно, в конце концов. Слово «Мотовилиха» не описывает какую-то часть мира, а прицеливается к нему в целом. Этим обретенным именем мерится его полнота и дальновидность. Мотовилиха — особая страна, целый мир и одной гулкой формой отлитый интерес.

Здесь важно: кто что знает. Точки зрения автора и героини существенно отличны. Девочка получает имя, смысл которого для нее отсутствует, так как действительное установление этого смысла предполагает *личную* историю, которую она еще только собирается пережить. Само по себе имя еще пусто, это только начало пути, выход из детства. Пастернак же идет скорее от конца к началу,

³ «Но наутро она стала задавать вопросы о том, что такое Мотовилиха и что там делали ночью, и узнала, что Мотовилиха — завод, казенный завод, и что делают там чугун, а из чугуна... Но это ее не занимало уже, а интересовало ее, не страны ли особые то, что называют “заводы”, и кто там живет; но этих вопросов она не задавала и их почему-то умышленно скрыла. В это утро она вышла из того младенчества, в котором находилась ночью» (IV, 36).

продираясь сквозь напластования имени, иллюзии и надежды, упакованные воображением в имени «Мотовилиха». Как наблюдатель, Пастернак, сам оставаясь ненаблюдаемым и скрытым, находится между возможностью наблюдения того, о чем можно говорить, и невыразимостью того, о чем он вынужден молчать. Героиня и автор безусловно сходятся в том, что это переход не от игры к реальности, а от игры к игре. Но почему имя «Мотовилиха», даже оставаясь непонятым, удовлетворяет ребенка, более того — необратимым образом выталкивает его из состояния младенческого покоя? Ведь не пустышка же оно в детской колыбели, чтобы только успокоить плачущего ребенка. Женя не произносит его, даже не повторяет. Но оставаясь в ситуации незнания, героиня что-то обретает. Но что? Она имеет дело не с именем, которое должно знать, а с бытием, устанавливаемым именем «Мотовилиха». В этом необратимом поступке безусловное и непосредственное «да» миру, согласие с ним, у-миро-творение.

Мотовилиха — реальный топоним. Но для Пастернака это не имя места, а место *самого* имени, некая исходная топологическая структура рождения имени, сохраняющаяся во всех преобразованиях. Русско-французский каламбур позволяет открыть в имени Мотовилиха что-то, к непосредственной номинации не относящееся, а именно — структуру имени *как такового*, а не именем *чего* оно является. «Бормотание», также фигурирующее у Пастернака, — первородный гул, шум, из которого *рождается* слово, и одновременно — *само слово*, *mot*. Вернее, это уже не шум, но еще и не язык⁴. В «Начале века» Андрея Белого: «...Я — над Арбатом пустеющим, свесясь с балкона, слежу за прохожими; крыши уже остывают; а я ощущаю позыв: бормотать; вот к порогу балкона стол вынесен; на нем свеча и бумага; и я — бормочу: над Арбатом, с балкончика; после — записываю набормотанное. Так — всю ночь...»⁵.

⁴ Ср.: «“Еще не звук” и “уже не звук” — вот что важно исследовать и испытать тому, кто занимается фортепианной игрой» (Генрих Нейгауз. Об искусстве фортепианной игры. М., 1999. С. 68).

⁵ Андрей Белый. Начало века. М., 1990. С. 139. Слова, по Белому, избавляют от страдания. Он признавался Гумилеву: «Я переделал Евангелие от Иоанна. Помните? “В начале бе Слово”. Но “слова” по-французски —

Важно, что само пастернаковское название — зов и вызывание непонятого, алкание безымянного («как зовут непонятое...»). Этим зовом манифестируется уход в собственное первоначало, т. е. в молчание⁶. Удел поэта — «окликать тьму» (I, 240). Когда Марина Цветаева пишет: «...Имя — огромный вздох, / И в глубь он падает, которая безымянна» (I, 284), — это не просто ловкая метафора⁷. Имя Рильке она называет «большим» и «безмолвным».

mots и “страдания” — тоже maux, фонетически совпадает, одинаково произносится. И это правильно. Ясно. В начале — mots, или maux — страдания. Мир произошел из страданий. И оттого нам необходимо столько слов. Оттого, что слова превращаются в звуки и свет и избавляют нас от страдания. “Les mots nous delivrent des maux” [Слова избавляют нас от страданий (франц.)]» (Ирина Одоевцева. На берегах Невы. М., 1989. С. 225).

⁶ Белый вспоминал о Штейнере: «Вот почему и на эзотерических уроках вторую часть лозунга произносил он: “Ин..., — наступало молчание (и — сквозь глаза его виделся Кто-то), — ...моримур” [In morimur — “в нем мы умирали” (лат.)], — произносил он отрывисто, строго-взволнованно, как бы наполненный жизнью того, что стоит между “ин” и “моримур”. К этому **молчанию** в докторе я и апеллирую; чтобы стало ясно, **что** переживали мы в Лейпциге и **чего именно** нет в изданном “курсе”. Знаю: он давал медитации, смысл которых был в жизни Имени в нас: место Имени — будто случайные буквы. Медитация над Именем — путь: доктор не был лишь “имяславцем”. Взывал к большему: к умению славить Имя дыханием внутренним с погашением внешнего словесного звука: к рождению — **слова** в сердце» (Андрей Белый. Рудольф Штейнер и Гете в мировоззрении современности. Воспоминания о Штейнере. М., 2000. С. 496—497). Молчание, чреватое словом, mot, у Цветаевой: «О мои словесные молчаливые пиршества — одна — на улице, идя за молоком!» (Марина Цветаева. Неизданное. Записные книжки в двух томах. 1913—1919. М., 2000. Т. I. С. 437).

⁷ Мандельштам легко бы мог так сказать. В первом из его восьми-стиший:

Люблю появление ткани,
 Когда после двух или трех,
 А то четырех задыханий
 Придет выпрямительный вздох.
 И дугами парусных гонок
 Зеленые формы чертя,

Лингвоцентричность нашего сознания не позволяет ухватить фундаментальной интуиции парадоксального цветаевского определения имени. Что значит эта деструкция имени, превращение его в ничто, вздох, пустое место? Причем речь идет об имени *Анны Ахматовой*. Она, как известно, была именованным указом акмеизма. Ее имя олицетворяло целое направление: «Самое слово “акмеизм”, — вспоминал Пяст, — хотя и производилось ⟨...⟩ от греческого “акмэ” — “острие”, “вершина”, — но было подставлено, подсознательно продиктовано, пожалуй, этим псевдонимом-фамилией [Ахматовой]»⁸.

Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя. (III, 76)

Белый писал: «Ритм — первое проявление музыки: это — ветер, волнующий голубой океан облачной зыбью: облака рождаются от столкновения ветров, облачная дымка поэзии — от сложности музыкальных ритмов души» (*Андрей Белый*. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 175). Первообразный ритм дыхания — молчаливый ткач стиха. «Я ритмом дышал...» (Анненский). Ритмическая схема — лодочкой (∩ —). Ветер вдоха и выдоха наполняет паруса, легато переходит в регату. Дыхание поэта пробуждает пространство, которое приходит ему на помощь. Дуга — форма мира и структурирующей этот мир поэтической речи:

Люблю появление ткани...⟨...⟩
И так хорошо мне и тяжело,
Когда приближается миг,
И вдруг дуговая растяжка
Звучит в бормотаньях моих. (III, 76)

⁸ *Вл. Пяст*. Встречи. М., 1997. С. 110—111. «Гора божество, — писала Марина Цветаева. — Гора дорастает до гетевского лба и, чтобы не смущать, превышает его. Гора — это ⟨...⟩ моя точная стоимость. Гора — и большое тире ⟨...⟩, которое заполни глубоким вздохом» (Переписка Б. Пастернака. М., 1990. С. 348; письмо Б. Пастернаку от 23 мая 1926 г.). То есть имя Ахматовой — богоподобная вершина, которая заполнена и держится глубоким вздохом. Только в ритме дыхания имя обладает обзорностью и полнотой присутствия. Вздох — не физиологический факт, а явление онтологии. Ритм дыхания есть ритм самого бытия. Поэтому, по Флоренскому, дышать и быть — суть одно (*Павел Флоренский*. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 17). Розанов: «Но в моем вздохе все

Полный и безымянный вздох собственного имени делает Гейне в «Мемуарах»: «Здесь, во Франции, мое немецкое имя Heinrich перевели тотчас же после моего прибытия в Париж как Henri, и мне пришлось приспособиться к этому и в конце концов называть себя этим именем, оттого, что французскому слуху неприятно слово Heinrich и оттого, что французы вообще устраивают все на свете так, чтоб им было поудобнее. Henri Heine они тоже никак не могли произнести правильно, и у большинства из них я называюсь мосье Анри Эн, многие сливают это в Анрьен, а кое-кто прозвал меня мосье Un rien» (IX, 234). От французского rien — «ничто, пустяк, безделица». То есть господин Ничто, мсье Пустяк... Там, где бессильна самая кропотливая работа ума, на помощь приходит лень. Но по случаю рожденное французское прозвище совпадает с его, поэта, самооценкой. За глубочайшей иронией Гейне — ясное понимание того, что имя отбрасывает тень. Wahr spricht, wer Schatten spricht [Правду говорит тот, кто говорит тенью]. Или тот, кто говорит от имени никто: «Иду! иду! со мной — никто!» (Брюсов). Обратная сторона, решка имени — ничто, пустяк, игра в капитана Немо. Таков «Ник. Т-о» Анненского. Пастернак прекрасно чувствует природу этого самоотрицания. Его стихотворение «Все наденут сегодня пальто...» (1913, 1928) — едва ли не самое категоричное определение поэзии:

Все наденут сегодня пальто
 И заденут за поросли капель,
 Но из них не заметит никто,
 Что опять я ненастями запил.
 Засребрятся малины листы,
 Запрокинувшись кверху изнанкой.
 Солнце грустно сегодня, как ты,—
 Солнце нынче, как ты, северянка.
 Все наденут сегодня пальто,
 Но и мы проживем без убытка.

лежит. (...) “Вздох” же — Вечная Жизнь, Неугасающая. К “вздоху” Бог придет...» (II, 622). Тире здесь не орфографический знак, а онтологический оператор работы неязыковых структур, оно — зримый эквивалент дыхания, вдоха.

Нынче нам не заменит ничто
Затуманившегося напитка. (I, 53)

Никто не замечает поэта, который — «все о себе и ничто для мира» (Флоренский). Исток и смысл поэтического бытия с внешней точки зрения, — просто не существует, его нет. Из привычной нам жизни поэзия не выводима. Нет ни одной причины, чтобы она была, кроме... нее самой. И второй вывод Пастернака: из культурного ассортимента ничто не в силах заменить поэзии. Двойным отрицанием в описании лирического вдохновения «не заметит никто...» и «не заменит ничто...» поэт заявляет о себе как об апофатическом герое: поэт — никто, занятый ничем. «...Выверните наизнанку словесный звук (**Nomen**), — писал Андрей Белый, — почти выйдет **Nemo** никто: или даже **нем он**»⁹. Поэзия — речь бесконечного и одинокого ничто. Названия предметов, как мерзлые туши, всегда висят на крюках понятий рассудка, которые ничего общего не имеют с нашими истинными впечатлениями, и заставляют выскабливать из впечатлений все, что к ним не относится. Подорожную получает только то, что понятиям соответствует. Имя как знак может быть заменено другими знаками, и оно исчезает в своем употреблении. В литературе же имя превращается в сложно организованную и непрозрачную символическую структуру. Оно кристаллизует в себе единство понимания того, что называет. Слово не пропускает света. Оно еще должно свершиться, стать, произойти как событие в мире. Оно заново рождается и устанавливается этим безымянным вздохом. Имя рождается, а не присваивается. Произведение имени и произведение именем самого творца — вот негласное правило литературы. Вяч. Иванов назвал как-то молчание математическим пределом внутреннего тяготения слова. За этим пределом и рождается имя.

Хлебников наиболее разнообразен в освоении mot. И недаром в стихотворении о мироздании, творимом именами великой классики, он пишет: «О, Достоевский — **мо** бегущей тучи, / О, пушкинноты млеющего полдня. / Ночь **смотрится**, как Тютчев...» (II, 89). Его маленькое «натуралистическое» стихотворение посвящено не насекомому, а слову:

⁹ Андрей Белый. Глоссолалия. Поэма о звуке. М., ММII. С. 20.

Муха! нежное слово, красивое,
 Ты мордочку лапками моешь,
 А иногда за ивою
 Письмо ешь¹⁰.

Как говорил Ролан Барт: «Письмо — это способ мыслить Литературу, а не распространять ее среди читателей»¹¹. Опыт письма — не только прилежание и забота о том, о чем говорится, но и крайняя озабоченность своим истоком, поиском начала и стремлением не терять с ним натальную связь. Хлебниковский текст — не энтомологическая зарисовка, а поэтологический этюд. Развернутая картина такого поэтического природоведения предстанет потом в «Мухах мучкапской чайной» Пастернака. «Mot» постоянно опрокидывает слово на себя. De re равно здесь de dicto. Нет ничего более чуждого мухе, чем слово «муха», и Хлебников это отлично знает, но он не придумывает нового слова и не подражает звуковому автопортрету насекомого, а перелопачивает и подвергает текстовой проработке слово старое, которое в результате теперь соответствует своему наименованию. Речь идет именно о слове «муха», у которого появятся мордочка и лапки. Вода может быть холодной или горячей, но идея воды — ни холодна, ни горяча. Поэт же должен саму идею, само слово сделать холодным или горячим. В этом и заключается предметность лирики. Слово-муха, мухослово — единица речи. Экзистенциальная тоска «мух-мыслей» Анненского преображается в любознательно-детском удивлении «мух-слов» Хлебникова. У позднего Набокова есть небольшое стихотворение 1953 года, и он знает, о чем пишет:

Вечер дымчат и долог:
 я с мольбою стою,
 молодой энтомолог,
 перед жимолостью.
 О, как хочется, чтобы
 там, в цветах, вдруг возник,
 запуская в них хобот,

¹⁰ Велимир Хлебников. Неизданные произведения. М., 1940. С. 152.

¹¹ Ролан Барт. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983. С. 313.

райский сумеречник.

Содроганье — и вот он.

Я по ангелу бью,

и уж демон замотан

в сетку дымчатую¹².

Ловля люциферической бабочки, райского сумеречника, — первообраз творческого акта. Бабочка — слово. Как и Хлебников, Набоков насыщает русскую текстуру франкоязычным звучанием слова — «*mot*», окрашенным мандельштамовской мольбой, обращенной к Франции: «Я молю, как жалости и милости, Франция, твоей земли и жимолости». Омри Ронен говорит, что мандельштамовский текст станет понятнее, если его перевести на французский. Содрогаясь в звукоряде напряженной дуги — между благоговейной молитвой и сладострастным желанием — молодой энтомолог ловит прекрасную бабочку. Он, подобно герою Достоевского, распластан между ангелом и бесом — на поле битвы, где сошлись во всеоружии энтомологической символики Дьявол и Господь Бог. В самой бабочке — и взлет, и паденье; и смертельный бой, и блаженный мир распускающейся любви; и трепещущая близость живой природы, и холодная даль естественнонаучного разыскания. Свет и тьма сплелись в дымных сумерках. Все так, как будто никакого мира до охоты на бабочку нет и не было, все устанавливается и определяется здесь и сейчас. Сама ситуация предельно завершена и вряд ли можно ждать продолжения. Три строфы — три шага, три раскадрованных момента одного события: ожидание перед жимолостью, появление в цветах райского сумеречника и ловкое его сцапывание. И все это одновременно в двух планах — полевого исследования и чистого поля экспериментальной набоковской поэтологии. Тройной прыжок эксперимента столь стремителен, что мы не замечаем результирующего торжества творческого воображения над реальностью. То, что было лишь мечтой и примеркой к действительности («О, как хочется, чтобы...»), тут же полностью и безоговорочно становится разнашиванием и даже щегольством подлинной реальностью («Содроганье — и вот он»). «Вот он» — место преобразования возможности в действительность. Потягав-

¹² Владимир Набоков. Стихотворения. СПб., 2002. С. 363.

шись с ней в силе, возможность обгоняет ее, запуская хоботок воображения в истинный первоцвет присутствия.

Повествовательность энтомологична. Насекомые — не тема, а сам способ повествования, возможность держать в руках сам феномен рассказывания. Не об этом ли «Золотой жук» Эдгара По? «О, если б позыв насекомых / Вливался в наши все мечты!» — восклицал Сологуб. И он вливается, и не только в мечты, в самую стихию первоначала мира. Благовествование, по Пастернаку, начинается с насекомого: «В Начале / Плыл Плач Комариный...» (I, 147). Это точка, где совпадают начало речи и начало мира. Да и что такое комар как не повод к небывалому соучастию в первом сроке творения?

Муха Хлебникова связывает письмо и поедание. Мандельштам писал: «Тут вскрывается новая связь — еда и речь. (...) Артикуляция еды и речи почти совпадают. Создается странная саранчовая фонетика: *Mettendo i denti in nota di cicogna* — “Работая зубами на манер челюстей кузнечиков”» (III, 249). Мандельштамовское «тут» одинаково соответствует происходящему и у Данте, и у Хлебникова. И едой, и речью заправляет рот. Однако еда по отношению к человеческому телу — это движение внутрь, речь — наружу. Еда — заглатывание, превращение видимого в невидимое, материальный вдох, тогда как речь — это отрыгивание, обращение невидимого в видимое, выдох. Речь — еда наоборот, ее зеркальное отражение. Но если с точки зрения человеческого языка еда — это молчание (когда я ем, я глух и нем), не-речь, то сблизившаяся с ней по месту прописки поэзия обнаруживает, что еда — это не просто отсутствие речи, а другая речь, возможность и горизонт нечеловеческой речи, до-речь. «Мы прошли разряды насекомых / С наливными рюмочками глаз» (Мандельштам). Этим спуском по подвижной лестнице живых существ — возвращение в разряд насекомых, саранчовую фонетику, до-речь. Эволюционно вернуться вспять невозможно (да и не нужно), а с помощью искусства, наверстывая упущенное и открывая новые пути, — запросто. Еда теперь — речевка и демарш самих органов речи, как бы не отпускающих от себя звук (как если бы каждый губной звук припечатывался бы поцелуем уста в уста). Какофоническая глагольность поедания (грызть, сосать, чавкать, заглатывать, шуршать, свистеть, булькать

и т. д.) становится основой и источником новых артикуляционных форм и звуковых ландшафтов.

Возможность кентаврических имен, морфологических макаронизмов была задана уже Пушкиным. Он писал в декабре 1836 года В. Ф. Одоевскому: «Зачем мне *sot*-действовать Детскому журналу? уж и так говорят, что я в детство впадаю. Разве уж не за деньги ли? О, это дело не детское, а дельное» (*франц. sot* — «глупый») (X, 615)¹³. То, что Пушкин начал играючи, стало позднее захватывающим и серьезным делом. Блестящий пример такого же рода — в «Войне и мире» Толстого: «Он [Ростов] поправился в седле и тронул лошадь, чтобы еще раз объехать своих гусар. Ему показалось, что было светлей. В левой стороне виднелся пологий освещенный скат и противоположный черный бугор, казавшийся крутым как стена. На бугре этом было белое пятно, которое никак не мог понять Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? Ему показалось даже, что по этому белому пятну зашевелилось что-то. “Должно быть, снег — это пятно; пятно — *une tache*”, — думал Ростов. “Вот тебе и не таш...” “Наташа, сестра, черные глаза. На...ташка. (Вот удивится, когда я ей скажу, как я увидал государя!) Наташку... ташку возьми”... “Поправей-то, ваше благородие, а то тут кусты”, сказал голос гусара, мимо которого засыпая проезжал Ростов. Ростов поднял голову, которая опустилась уже до гривы лошади, и остановился подле гусара. Молодой детский сон непреодолимо клонил его. “Да, бишь, что я думал? — не забыть. <...> Да, да! Наташку, наступить... тупить нас — кого? Гусар. А гусары и усы... <...> На-ташку, нас-тупить, да, да, да. Это хорошо”» (V, 309).

¹³ Лесков — мастер таких языковых игр. Например, из «Захудалого рода»: «Это, воля ваша, лучше, чем породой кичиться, да *joli*-мордиться и все время с визитами ездить...» (*франц. joli* — «красивый, пригожий») (V, 126); не менее красноречивый пример в «Совместителях. Буколической повести на исторической канве»: «Среди интендантов граф Канкрин был очень известен по его прежней службе, а может быть и по его прежней старательности в ухаживаниях за смазливými дамочками, или, как он их называл, “жоли-мордочками”. Это совсем не то, что Тургенев называет в своих письмах **мордемондии**. “Мордемондии” — это начитанная противность, а “жоли-мордочки” — это была прелесть» (VII, 401).

Спутанность первосония и колышащихся мыслей их благородия позволяют разорвать классическое письмо самым авангардистским образом, да так, что в пору потягаться с ранним Маяковским. Детская дрема в ритме движущейся лошади спонтанно и независимо от воли самого Ростова продуцирует образы, которые самочинно разворачиваются, растут, расширяются и стягиваются, прошивают друг друга, и из мимолетных теней сплетается плотная изгородь рельефных фигур. Логикой сна разрушается самоидентичность вещей и персонажей. Слова, лишаясь привычных связей, связываются между собой самым свободным и немыслимым образом, чтобы одним-единственным выражением подсказать целый ряд идей, крайне далеких друг от друга. Это уже не сон Ростова, а усыпление самого языка, распряженного видениями своего сознательного, полусознательного и бессознательного существования¹⁴.

Имя Наташи Ростовой разорвано разноязычным звучанием. Теперь египетская марка впечатана в самую плоть имени. Пятно, *une tache*, прогнозирует всю будущую трагическую историю любви главной героини к Анатолю Курагину, непощенным и несмываемым пятном лягушкой на нее и все ростовское семейство. Сейчас на душе бравого Ростова легко, весело и все кажется возможным, но пятно знает и о завтрашнем проигрыше в генеральном сражении, оно — знаменование и этого позорища. Пятно — навигационный прибор, пейзажная закладка меж страниц души.

Давая свободный ход воображению, Толстой как бы отвечает себе на вопрос: «Как рождается образ?» В самом деле, каков путь вдохновения? Почему я вижу то, а не другое? И благодаря чему могу быть уверен, что вижу именно это, а не что-то другое? Откуда и какой силой приходит в нужном стыке примета истинного восприятия?

¹⁴ «Поток сознания, или Внутренний Монолог — способ изображения, изобретенный Толстым, русским писателем, задолго до Джеймса Джойса. Это естественный ход сознания, то натыкающийся на чувства и воспоминания, то уходящий под землю, то, как скрытый ключ, бьющий из-под земли и отражающий частицы внешнего мира; своего рода запись сознания действующего лица, текущего вперед и вперед, перескакивание с одного образа или идеи на другую без всякого авторского комментария или истолкования» (*Владимир Набоков. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 263*).

Ростов эту ночь проводит со взводом во фланкёрской цепи, впереди отряда Багратиона. Гусары его попарно рассыпаны в цепи; сам он ездит верхом по этой линии цепи. Позади него — огромное пространство неясно горевших в тумане костров русской армии, впереди — туманная темнота: «Сколько ни вглядывался Ростов в эту туманную даль, он ничего не видел: то серелось, то как будто чернелось что-то; то мелькали как будто огоньки, там, где должен быть неприятель; то ему думалось, что это только в глазах блестит у него. Глаза его закрывались, и в воображении представлялся то государь, то Денисов, то московские воспоминания, и он опять поспешно открывал глаза, и близко перед собой он видел голову и уши лошади, на которой он сидел, иногда черные фигуры гусар, когда он в шести шагах наезжал на них, а вдали все ту же туманную темноту. (...) Вдруг дальний крик разбудил Ростова. Он вздрогнул и открыл глаза. “Где я? Да, в цепи; лозунг и пароль — дышло, Ольмюц. Экая досада, что завтра эскадрон наш будет в резервах... — подумал он. — Попрошусь в дело. Это, может быть, единственный случай увидеть государя. Да, теперь недолго до смены. Объеду еще раз и, как вернусь, пойду к генералу и попрошу его”. Он поправился на седле и тронул лошадь, чтобы еще раз объехать своих гусар».

Не черное пятно на белом фоне, как следовало бы ожидать, а белое — на черном (как в негативе). И это пятно видится фигурой плавающей и неопределенной. Поляна в мерцающем лунном свете? Нет, это, должно быть, остатки снега... А может быть — дом? Все варианты остаются равноправными, пока пятно не приходит в движение. Это, конечно же, *родимое пятно*. И тут Ростова осеняет: Наташка! «Наталья» и есть «родная» (и Наташа там, где ее родинка). Пятно — не просто знак порока и поражения, а топологическая структура, которая, объединяя противоположности, заново распределяет границы между далью и близостью, прошлым и будущим, родным и чужим, светом и тьмой. Схема трансформации, казалось бы, проста: Ростов переводит «пятно» на французский язык — *une tache*, чтобы потом по сходству звучания, связать с его с именем своей черноглазой и бойкой сестры. Однако, это не так. «Пятно» как *tache* уже является отчетливым следом и элементом структуры смысла «Наташа Ростова», которым горячо любящий брат наделяет смутную фигуру на лесном фоне. И то, что представляется в последовательности, с самого начала уста-

навливается в качестве единого события под названием «Наташа Ростова». Вопрос: Николеньке хорошо, потому что на душе Наташа, или сама Наташа всплывает в памяти, потому что на душе его так непобедимо хорошо? Ответ, перед которым капитулирует любое возражение: *потому что Наташа*. Ею душа хороша. Она не столько сопутствует хорошему настроению, сколько сама им является. Имя и образ Наташи дают облик и склад (слог) неожиданному впечатлению. Сестра Наташа — душа и форма неуловимого пятна. Замеченное в ночном дозоре, оно — внушительный знак, символический указатель пути и тайный шифр, которые герой, сам того до конца не ведая, должен разгадать. А разгадать есть что: в пятне упакована существеннейшая часть его души, прошлой и будущей жизни, надежд, разочарований, служивых побед и непослушных поражений. Этим шифром отмечена судьба. И сколько бы Ростов ни клевал носом, он продолжает собранно думать: «...Никак не мог *понять* Ростов: поляна ли это в лесу, освещенная месяцем, или оставшийся снег, или белые дома? (...) “Должно быть, снег — это пятно; пятно — *une tache*”, — *думал* Ростов. (...) “Да, бишь, что я *думал?*” — не забыть».

Границы языка поэтического не совпадают с границами естественного языка. «Так, — писал Мандельштам, — в поэзии разрушаются грани национального, и стихия одного языка *перекликается* с другой через головы пространства и времени, ибо все языки (...) внутри этой свободы братски родственны и подомашнему *аукаются*» (II, 283)¹⁵. Язык, как голос в горах, который

¹⁵ Один, очень популярный ныне, господин в свое время категорично заявлял: «В поэтических жанрах (...) естественная диалогичность слова художественно не используется, слово довлеет себе самому и не предполагает за своими пределами чужих высказываний. Поэтический стиль условно отрешен от всякого взаимодействия с чужим словом, от всякой оглядки на чужое слово. Столь же чужда поэтическому стилю какая бы то ни было оглядка на чужие языки, на возможность иного словаря, иной семантики, иных синтаксических форм и т. п., на возможность иных языковых точек зрения» (М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 98). Мы другого мнения. Цветаева, которая сама себе *bande à part*, признавалась: «Я — **много** поэтов, а как это во мне спелось — это уже моя **тайна**» (Марина Цветаева. Собрание сочинений в семи томах. М., 1995. Т. VII. С. 408). Она же о Пастернаке, отмечая суть поэзии как

всегда ждет громкое разносящееся эхо, не знает одиночества. И переключка — не на холодном плацу, а в просторной детской, где все поставлено верх дном, и расчет идет не на первый-второй, а всех со всеми. Аукаются же языки, как в большом страшном лесу, куда пошли по грибы, но, зачарованные сказочным духом места и атмосферой беззаботной игры, об этом благополучно забыли. В данном случае граница между своим и иностранным языком — как бы поперек *одного* слова «родного» языка. Языковые деформации подчинены единой и неумолимой стратегии расщепления: «...Разлом (Zerbrechen) слова есть подлинный шаг к возврату на путь мышления»¹⁶. Пушкинское «*sot*-действие», «*mot*-овство» Маяковского и других принадлежат обоим языкам и ни одному из них в частности. Они — специфические факты *поэтического* языка. Пруст был прав, полагая, что в истинное произведение всегда образует своего рода неизвестный иностранный язык внутри того, на котором оно написано. Рассечение слова есть синтезирование его на иных основаниях. Смысл его один: ничто не ограничено собой, не довлеет себе, не исчерпывается собою, но властно требует иного.

В русской поэзии две темы прежде всего отзываются на камертон *франц. mot* — «мотовства, растраниживания»¹⁷ и «мотания, разматывания» (нити, пряжи), которые, благодаря французской артикулированности, в свою очередь легко переводимы на метаязыковой уровень поэтических высказываний.

Герой «Одинокого лицедея» Велимира Хлебникова, отправляясь на поединок с Минотавром, старается не терять спасительной нити слова:

вулканически-сообщающегося события встречи: «Он после каждой моей строки ходит как убитый, — от силы потрясения, силы собственного отзыва...» (Там же. С. 388). «Жгучий интерес взаимного ауканья», — как однажды обмолвился в своей переписке с Львом Толстым Н. Н. Страхов и для верности выделил на письме это понятие. Поэзия — вечный зов и ненасытность отзыва.

¹⁶ М. Heidegger. *Unterwegs zur Sprache*. Tübingen, 1965. S. 216.

¹⁷ Характерна оговорка Ленина в одной из статей 1906 года: «Смотрите, господа кадеты, <...> придет день и не далекий день, когда народ помянет вас “насмешкой горькою обманутого сына над *изболтавшимся* отцом”» (В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. М., 1976. Т. XIII. С. 88). «Промотать» превратилось именно в говорить, болтать.

И пока над Царским Селом
 Лилось пенье и слезы Ахматовой,
 Я, моток волшебницы разматывая,
 Как сонный труп, влачился по пустыне... (III, 307)

Такой каламбур на фамилии Ахматовой — не хлебниковское новшество. В записи Лукницкого от 12.04.1925: «Когда сегодня я заходил зачем-то от АА [Ахматовой] к Мандельштамам (да, передать им приглашение АА пить кофе у нее), О. Э. со смехом подошел ко мне и сказал: У нас несчастный случай произошел сейчас... Мы (О. Э. и Н. Я.) пишем акrostих Анне Андреевне, но у нас выходит Ахмотова, а не Ахматова... Смеясь и шутя, О. Э. читает акrostих, добавляя: Он глупый до невероятности... Я его не запомнил. Его строчки перебирают фамилии и имена, не имеющие никакого отношения к АА, и причем тут АА — понять никак нельзя...»¹⁸. Другой мемуарист вспоминает ахматовский рассказ о поездке в Италию в 1964 году: «Меня возили к гробнице Рафаэля. Представьте себе, они его не похоронили! Наполовину гроб в стене, наполовину снаружи. И рядом служитель с книгами почетных посетителей. Посмотрел, точно определил и подает мне расписаться книгу — китайскую! На лучшем ахмОтовском уровне. Знаете, я написала в Литфонд — мне прислали ответ: товарищ АхмОтова... Со мной все на ахмОтовском уровне...»¹⁹. Само имя Ахматовой (имя самой Поэзии!) — моток волшебной нити, спасительно разматываемый героем Хлебникова. Но это еще не все. Возникает совершенно новая тема. Александр Блок обратится к себе в 1914 году словами грядущего потомка (сам закурсивливая мысль):

*Простим угрюмство — разве это
 Сокрытый двигатель его?
 Он весь — дитя добра и света,
 Он весь — свободы торжество!* (III, 85)

¹⁸ П. Н. Лукницкий. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I, 1924—1925 гг. Paris, 1991. С. 130—131.

¹⁹ А. Я. Сергеев. Портреты // «Новое литературное обозрение», 1995. № 15. С. 324.

Двигатель Блока, тихо прошумевший в «Шагах Командора» (1912)²⁰ и вызвавший гром пародий, замелькал вереницами моторов и в стихах Мандельштама:

Летит в туман моторов вереница...
«Петербургские строфы» (1913; I, 82)

И по каштановой аллее
Чудовищный мотор несется,
Стрекочет лента, сердце бьется
Тревожнее и веселее.

«Кинематограф» (1913; I, 91)

Мандельштамовское мо строится таким образом, что объединяет в своем движении автомобильный мотор, киноаппарат и собственное тело. Мотор — сердце литературной машины²¹. «Москва — Кенигсберг» Маяковского (1923):

Сердце,
чаще!
Мотору вторь.
Слились сладчайше
я
и мотор. (V, 91)²²

²⁰

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ — победно и влюбленно —
В снежной мгле поет рожок...
Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор,
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор... (III, 80)

²¹ По воспоминаниям Лидии Гинзбург, Шкловский хотел изучать литературное произведение так, как будто это автомобиль и его можно разобрать и собрать снова. Человека же, пишущего большую вещь, он сравнивал с шофером 300-сильной машины, которая как будто сама тащит автора.

²² Из стихотворения «Поэт рабочий» (1918):

Мозги шлифуем рашпилем языка.
Кто выше — поэт

Человеческое сердце — корень жизни, средоточие всех сил, центр тела и вместилище души, седалище воли и святой Грааль движения. Теперь все эти символические свойства переносятся на двигатель автомашины. Но это не безбрежная антропоморфизация техники, а создание экспериментальных тел и аналоговых образов, на которых разрешаются внутренние возможности литературы. Речь все равно идет о поэзии, преходящих границах и нерукотворных (пусть и созданных человеческими руками) потенциях. Сладчайшее слияние (соединение несоединимого) сердца и мотора — в слове и благодаря слову.

Сокрытый двигатель — механизм стихосложения и источник поэтического движения. У Набокова даже появляется выражение «моторность лирики». Это не индустриальная метафора, а скорее интуиция давно утраченного и античного в своем истоке «технэ», не знающего границ между искусством, техникой и телесным опытом. Слово так относится к тексту, как сердце — к человеческому телу, а мотор — к машине. Мистика сердца дает ключ к пониманию автомобильного мотора, и они оба — к раскрытию артефактической природы поэтического слова, его, так сказать, железной кардиологии. Искусство — технологически оснащенное продолжение нашего тела, создание специальных органов и орудий познания и преобразования мира. Это опыт движения, моторики, «философическое рассуждение о слове вообще, на самом естестве телесного нашего сложения основанном» (Радищев). Андрей Белый это описывал так: «...Мейерхольд говорил *словом*, вынутым из телодвижения; из *мотания* на ус всего виденного — выпрыг его постановок, идей и проектов; сила их — в потенциальной энергии обмозгования: без единого *слова*. <...> ...Жест Мейерхольда — *моторная лодка*, срывающая с места: баржи идей»²³.

или техник,
 который
 ведет людей к вещественной выгоде?
 Оба.

Сердца — такие ж моторы. (II, 19)

²³ Андрей Белый. Между двух революций. М., 1990. С. 62. Опыт движения, радикально меняющий классическую картину мира, подытожен Брюсовым в стихотворении «Опыт относительности» (1922):

Моторный бином Мандельштама объединяет два стихотворения 1913 года — «Старик» и «Золотой»²⁴. Сначала о первом стихотворении, повествующем о каком-то странном и маловразумительном прожигателе жизни, моте:

Уже светло, поет *сирена*
 В седьмом часу утра.
 Старик, похожий на Верлэна,
 Теперь твоя пора!
 В глазах лукавый или детский
 Зеленый огонек;
 На шею нацепил турецкий
 Узорчатый платок.
 Он богохульствует, *бормочет*
 Несвязные слова;
 Он исповедоваться хочет —
 Но согрешить сперва.
 Разочарованный рабочий
 Иль огорченный *мот* —
 А глаз, подбитый в недрах ночи,
 Как радуга цветет.
 [Так, соблюдая день субботний,
Плетется он — когда

Первозданные оси сдвинуты
 Во вселенной. Слушай: скрипят!
 Что наш разум зубчатый? — лавину ты
 Не удержишь, ограды крепя.
 Для фараоновых радужных лотосов
 Петлицы ли фрака узки,
 Где вот-вот адамант *Leges motus*'ов
 Ньютона — разлетится в куски. (III, 136)

²⁴ Тихон Чурилин чутко уловил единство этих двух мандельштамовских текстов в пародийной строке «И золотой, о злой я мот...» стихотворения «Конец клерка», которое Гумилев считал лучшим в его сб. «Весна после смерти» (1915) (*Николай Гумилев. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 193—194*).

Глядит из каждой подворотни
Веселая нужда.]²⁵

А дома — *руганью* крылатой,
 От ярости бледна,
 Встречает пьяного *Сократа*
 Суровая жена! (I, 86)

Бормочущий и огорченный мот обыгрывает образ «парижского» стихотворения Ахматовой (точнее — Ахмотовой, как настаивал сам Мандельштам) «В углу старик, похожий на барана, / Внимательно читает “Фигаро”...» (1911). Ахматовское стихотворение написано, безусловно, раньше «Старика», а не позже, как полагал Жирмунский. «Перекличка» (в терминологии самого Мандельштама) ворона и арфы, барана и Верлена — совершенно в его духе. И эта перекличка — прежде всего благодаря *имени* Ахматовой.

Не исключено, что реальный прототип «Старика» — Николай Кульбин, военный медик, художник и футурист, знакомец Мандельштама по «Бродячей собаке». Верлен был похож на Сократа, а Кульбин — на обоих, что и засвидетельствовано современниками. Но это не помогает разобраться в самом стихотворении. Сократ или Верлен? Или сам поэт? Рабочий, сноб или правоверный еврей? Богохульник или кающийся грешник? И все это — лукавая игра или детское простодушие? Намеренная развоплощенность образа старика и референциальное коллапсирование не позволяют напрямую и однозначно соотнести его с кем-нибудь. Любое определение ему можно дать только на вырост, да и то за ним не поспеть. Это не человек, а ртутная капля смысла. Тогда, может быть, сначала стоит ответить на вопрос: *с чем*, а не с кем связан образ старика? Так, в пастернаковской «Повести»: «Тут, разумеется, будет затрудненье с именем, и действительно, как его назвать, если с первых же шагов человек сам лезет в символы?» (IV, 134). У нас такое же затрудненье с именем.

Обманчиво звучит уже первая строка: «Уже *светло*, поет *сирена*...» Словесное плутовство задано «переводом» с русского на итальянский: ясный, светлый — это и есть «sereno». Рабочий гу-

²⁵ Эта строфа была во всех публикациях и вычеркнута Мандельштамом только из авторского экземпляра «Стихотворений» 1928 года.

док, поднимающий «разочарованного рабочего», не ставится под сомнение указанием на то, что это ночь с пятницы на субботу. Но перед нами, конечно, не правоверный еврей, соблюдающий день субботний. Звук оборачивается *сиреной* — наиболее выразительным эйдологическим (в гумилевском смысле) символом акмеизма. Но мандельштамовский образ, даже если он этого и не имел в виду, резко полемичен. На приводном ремне эйдологии здесь далеко не уедешь²⁶. В своих пушкинских «Темах и варьяциях» Пастернак развивает полемику:

Он чешуи не знает на *сиренах*,
И может ли поверить в *рыбий хвост*
Тот, кто хоть раз с их чашечек коленных
Пил бившийся как об лед отблеск звезд? (I, 183)

Созвучие *сирена / сирень* создает возможность для единого континуума природы и культуры:

...Все моторы и гудки, —
И сирень бензином пахнет.
«Теннис» (1913; I, 87)

То же у Анны Ахматовой:

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...
«Прогулка» (1913)²⁷

Блок, опознавший этот новый «шум времени», его щемящую ноту, опубликовал в 1915 году вариант:

Жизнь пустынна, безумна, бездонна,
Да, я в это поверил с тех пор,
Как *пропел мне сиреной влюбленной*
Тот, сквозь ночь пролетевший *мотор*. (III, 22)

²⁶ Лившиц иронизировал: «...Она [Ксана Пуни] плескалась в ванне, как *нереида*, давая повод любителю классических сравнений мысленно приращивать к ней, вместо средневекового шлейфа, *эйдологически выверенный рыбий хвост*» (Б. Лившиц. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 523).

²⁷ Анна Ахматова. Десятые годы. М., 1989. С. 94.

Сократически-сокрытый мот и веселый бедолага стихотворения Мандельштама символизирует таинственную, подспудную жизнь слова. Подобно тому как герой гоголевского «Ревизора» — смех, герой «Старика» — слово, причем, именно комическое слово. Слово — это «веселье и тайна» (II, 212). Это герой не площади, а подворотни смысла, но такой подворотни, из которой начинают плестись («плетется он...») истинные узоры смысла²⁸. Толстой мечтал о произведении, где бы сполна проявилось то, что он называл «текучестью человека», которая не схватывается в терминах качеств и законченных состояний и предполагает расцепление связи с ложными самообразами, социальным положением и исторической традицией, со всеми теми сращениями и ложными идентификациями, которые царят вокруг человека и мешают выходу к самому человеку — *человеку без свойств*. Человек — не вещь, а просвет, зазор, распахнувшийся занавес, в котором проявляются вещи, и сам он в этом освободившемся месте обретает сущностное единство с собой.

«Старик» — упражнение в этом роде. Мишель Монтень: «Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет. Он бредет наугад и пошатываясь, хмельной от рождения, ибо таким он создан природою. Я беру его таким, каков он передо мной в то мгновение, когда занимает меня. И я не рисую его пребывающим в неподвижности. Я рисую его в движении...» [Je ne puis asseurer mon objet: il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peinds pas l'estre, je peinds le passage...]²⁹. «Многозначащее лицо» мандельштамовского текста — не образ, а *возможность образа*. Такого образа, который маятникообразно раскачивается между именем собственным и нарицательным, человеком и вещью и т. д.³⁰.

²⁸ День субботний наступает с появлением первой звезды — star. Это — star'ик. Шутка о «суперстар» не сегодня родилась. См., например, «Звездный ужас» Гумилева.

²⁹ Мишель Монтень. Опыты. Книга третья. М., 1979. С. 19.

³⁰ У Лескова в «Воительнице»: «Ласточкин он, кажется, будет по фамилии, или как не Ласточкин? Так как-то птичья фамилия и не то с люди, не то с како начинается...» (I, 163). Пример кардинального развоплощения имени в «Записных книжках» Ильфа: «В коммунальной квартире жил повар Захарыч. Когда он напивался, то постоянно приставал к своей жене:

В высшей степени примечательна оценка, которую дал Верлену Максимилиан Волошин: «...Есть один поэт, все обаяние которого сосредоточено в его *голосе*. Быть может, из всех поэтов всех времен стих его обладает голосом наиболее проникновенным. Мы любим его совсем не за то, что говорит он, и не за то, как он говорит, а за тот неизъяснимый *оттенок* голоса, который заставляет трепетать наше сердце. Этот поэт — Поль Верлэн. Этот старый алкоголик, уличный бродяга, кабацкий завсегдатай, грязный циник обладает неотразимо искренним, детски-чистым голосом, и мы, не веря ни словам, ни поступкам его, *верим только голосу*, с безысходным очарованием звучащему в наивных поэмах его»³¹. «Я твоему голосу верю...», — говорит один из главных героев «Идиота» князю Мышкину (VIII, 174), а русская поэзия — Верлену. Уже неважно, кто и что говорит. Главный герой здесь чистый голос, оторвавшийся от тела и языкового содержания, звучащий и чарующий сам по себе. Главное — тон и интонация. Мандельштам, делая героя похожим на Верлена, также лишь пробует гортань, прочищает

«Я повар! А ты кто? Ты никто». Жена начинала плакать и говорила: «Нет, я кто! Нет, я кто!»». У самого Захарыча нет ни имени, ни фамилии. Но главное для него не имя, а род занятий, затмевающий всякое имя и звание («Я повар!»). Жена для него — никто, пустое место, и ее отчаянная попытка обрести существование не может вернуть даже имени — «Нет, я кто!» Это вопрос, ставший ответом и отрицательным утверждением своего безымянного бытия.

³¹ Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1988. С. 440. Текущее верленовского облика тонко почувствовал еще Коневской: «Это была необычайная личность, в которой всю жизнь как-то бок о бок уживались самая больная ткани обветшалой умственной культуры с первозданной детской свежестью новой и причастной вечному души. В его жизни как будто на равных правах чередовался живой человек со своей тенью. Безвольный, бессильный духом, коснеющий в болезненной порочности наравне с самыми развинченными парижскими невропатами, он в то же время, удалившись в тайники своей природы кружился с роем мошек в золотой сети солнечных лучей, между легкими древесными ветвями, где-то на самом отдаленном горизонте жизни века. В своих воздушных грезах, столах сладострастия, покаянных благоговениях или то в плутовском, то задушевном смехе он неотразимо напоминает столь смело постигнутая Достоевским отверженные души, и темная, и чуткая, и низкая, и ясная» (Иван Коневской. Стихи и проза. М., 1904. С. 175—176).

горло. Это опыт чистого говорения, голосования за что-то, самому поэту пока еще неведомое (как говорил Маяковский, «поэзия — вся! — езда в незнаемое»). Андрей Белый с пониманием подходит к евангельскому: «Дух дышит, где хочет, и голос его слышишь и не знаешь, откуда приходит и куда уходит...» (Ин. III, 8)³². Голос как чистая трансценденция, и эта трансценденция тем более парадоксальна, что в «Старике» она возникает в рамках привычно артикулированной и прозрачной речи.

Даже для неискушенного слуха очевидно, что каждый поэт обладает неповторимым голосом и индивидуированным звучанием (как бы мы это ни называли — музыкальностью, интонацией, сказовостью и т. д.). Волошин просто предельно выразил эту идею по отношению к Верлену. Но кто говорит в мандельштамовском стихотворении? Кому принадлежит этот неповторимый голос? Не реальному Мандельштаму. По Ролану Барту: тот, кто говорит в литературном произведении, — это не тот, кто его пишет (а тот, кто пишет, — не тот, кто существует). Только по недоразумению можно считать чтение автором своих стихов наиболее адекватным их исполнением. Тот незаместимый голос, который мы слышим, принадлежит *самому* произведению, объективно располагается там:

Я так влюбился в голос этой песни,
И так он мной всецело овладел,
Что я вовек не ведал уз чудесней³³.

Читая, надо слышать, что написано, погружаясь в «бесконечность немого голоса» (Бальмонт). Мы вообще можем услышать этот голос только в полном молчании. Голос за пределами нотной грамоты. Это некое свойство текста, не равное его содержанию. Речь до слов, *la parole d'avant les mots*. Читая, мы принадлежим этому голосу (а не наоборот), ритм которого является душой вещей и зримым телесным обликом мысли. В пределе — это идеальный голос, «голос, проходящий сквозь века» (Гумилев). Он не сводим и не выводим из предметного содержания речи и как некий акт не является ни одним из элементов в цепи последовательных актов,

³² Андрей Белый. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 98.

³³ Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия. М., 1967. С. 437 (пер. М. Лозинского).

а пронизывает их все, накладывая отпечаток: «в поэзии, — говорил Вяч. Иванов, — форма — всё; и всё, самое задушевное и не сказанное, претворяется без остатка в эпифанию формы, которая озаряет и обогащает душу полнее и жизненнее, чем какое бы то ни было “содержание”» (III, 664). Неповторимый рисунок речи следует канонам своей собственной индивидуальности, а не правилам метрики и грамматическим законам. Важнейшая ницшевская аксиома гласит: «Наиболее вразумительным в языке является не само слово, а тон, сила, модуляция, темп, с которыми проговаривается ряд слов, — короче, музыка за словами, страсть за этой музыкой, личность за этой страстью: стало быть, все то, что не может быть написано» (I, 30).

Голос, который по мысли Пруста, дан *dans l'immensité sonore* («в звучащей бесконечности»), выступает как чистая форма актуальности целого — *in actu*. Наше понимание стиля прямо противоположно тому, что предложил Барт в своей «Нулевой степени письма», — это, так сказать, взгляд не снизу, а сверху. *In actu* означает, что эта форма существует заново и целиком в каждой точке текстового развертывания. Розанов говорил: «Стиль есть то, куда поцеловал Бог вещь» (II, 624). Божественный поцелуй — точка соприкосновения уст и вещи на деле охватывает и держит вещь целиком в качестве высшего единства. Поцелуй — не прибавление чего-то к вещи, а пребывание этой вещью. В ней теперь образ и подобие Божие. Поцелуем он не просто касается земной вещи, но вдыхает жизнь, которой потом вещь целует мир. Поцелуй — замолчавший, сжавшийся, сгруппировавшийся до бесконечной точки голос.

Голос, подобно Творцу в известной формуле: «*Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam*» [Бог есть сфера, центр которой везде, а периферия нигде]. Из «Путеводителя души к Богу» Св. Бонавентуры: «Поскольку Бог вечен и в наивысшей степени настоящ (presentissimum), он обнимает все виды длительности и существует как бы одновременно, во все моменты, как их центр и периферия. И поскольку он есть простейшее и максимальное (*simplicissimum et maximum*), он весь целиком внутри всего и весь целиком вне всего, поэтому он есть умопостигаемая сфера, центр которой везде, а окружность нигде»³⁴. Лирический голос —

³⁴ Цит. по: G. Poulet. *Les métamorfoses du cercle*. P., 1961. P. XI—XII.

всегда круг, который хорош во всех отношениях: он неделим, он — центр, начало и конец себя самого, он — образующее средоточие самой лучшей из всех фигур.

Голос делается идеальным означающим для идеи настоящего — момента между прошлым и будущим. Более того, через акт речи настоящий момент и переживается как момент присутствия, как момент бытия. «Теперь» — вечный день рождения времени. Голос выражает бытийную имманентность истины как вечного настоящего: «Есть сила благодатная в созвучьи слов живых». Лирическая формула Маяковского «Во весь голос» выражает эту благодатную силу и идею живого созвучия — голоса не может быть немного, только весь и сразу. Благодаря ему поэт подвешивает и освежывает любые предметные представления, мысля о мысли и ни о чем другом. Это некая беспредметная и бессубъектная мысль, эпифания формы. И она — основание трансцендентального среза мира, с позиций которого говоримое есть возможность того мира, о котором говорится. Поэт делит на прозрачные голоса неделимый и непрозрачный гул бытия.

Мы попадаем в область каких-то радикальных феноменологических экспериментов, когда предданная структурированность мира редуцируется, снимается, заново и особо устанавливаясь в поэтическом языке. «Я, — писал Белый, — понял: работой над мыслью снимаем мы кожу понятий, привычек, обычаев, смыслов, затверженных слов...»³⁵. Классический эксперимент с именем — лермонтовский «Штосс»:

«Хорошо... я с вами буду играть — я принимаю вызов — я не боюсь — только с условием: я должен знать, с кем играю! как ваша фамилия?

Старичок улыбнулся.

— Я иначе не играю, — промолвил Лугин, — меж тем дрожащая рука его вытаскивала из колоды очередную карту.

— *Что-с?* — проговорил неизвестный, насмешливо улыбаясь.

— *Штос?* — кто? — У Лугина руки опустились...»³⁶.

³⁵ Андрей Белый. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997. С. 423.

³⁶ М. Ю. Лермонтов. Сочинения в шести томах. М.; Л., 1957. Т. VI. С. 365.

У главного героя лермонтовской прозы ощущение, что он сходит с ума. Кто-то с утра до вечера торопливо и навязчиво твердит ему адрес: Столярный переулок, у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27. Не в силах отвязаться от несносного голоса, мсье Лугин отправляется по указанному адресу, чтобы разом разрешить все сомнения. Однако даже всезнающий дворник не может сказать ему, кто такой Штосс, и его ли это дом. Лугин предчувствует недоброе, но любопытство, над которым таинственность предмета берет необычайную власть, ведет его в нужную квартиру. Он снимает пустующий 27 номер. На стене последней комнаты — поясной портрет человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами и золотой табакеркой в руке. Ночью является старичок, с которым Лугин принимается играть в карты. Мы так и не узнаем из недописанного текста и незаконченной игры, которую Лугин дьявольски проигрывает, будучи не в силах остановиться, — кто был этот ночной гость и чем закончилось дело. Явился хозяин дома — титулярный советник Штосс? Ожил портрет? Или, может быть, это наиреальнейший романтический призрак? Или плод воображения безумного героя?

Карточная игра носит имя человека, которого *нет*, и звучит как вопрошание: «Что?» Вернее, «Штос» надо понимать как вопрос и ответ одновременно — старичок переспрашивает Лугина, а ему слышится ответ и необходимое представление таинственного гостя. Имя стирается каламбуром, превращаясь в место имения какого-то вечного вопроса³⁷. Растворение имени в вопросе озна-

³⁷ На языке комедии Маяковского «Клоп» Wassein имени выглядит так: «Ну, что это такое Присыпкин? На что Присыпкин? Куда Присыпкин? Кому Присыпкин?» (XI, 228). Как мандельштамовский старик, Присыпкин — не кто, а что, причем такое «что», которое уже ни в какие ворота не лезет, а не только в наименование («Ну, что это такое Присыпкин?»). Имя-недотрога: дотронешься, непременно какую-нибудь заразу подхватишь. Например — ничтожности существования. Время у вечности Присыпкин ворует песочными часами, где вместо песка — зыбучая струйка клопов. Прямо-таки прыскающий нелепостью своего вечного «присыпания», герой Маяковского лишен даже тени прямохождения и возможен только на четвереньках пребольно кусающихся вопросов: «На что? Куда? Кому?» Присыпкин никогда «в», а только лакейски и тупо «при» чем-

чает, что оно ушло с молотка и безвозвратно потеряно, но такое торжество вопроса может приводить и к выводам прямо противоположного свойства: чтобы понять, что значит *это, твое, единственное* имя, надо услышать его, имени, вопрос; понять имя как вопрос. Он же — название игры. Имя есть игра в ответ на вопрос: «Что есть имя?» Не зря Анненский говорил не о демонизме каком-нибудь, а именно о *юморе* Лермонтова. «Почему же, — вопрошал Голосовкер, — озаглавлен роман, если верить Е. П. Ростопчиной, “Штосс”? Это тоже тонкость — тонкость иронии автора. На недоуменный вопрос читателя: “Что же это?” — автор, в аспекте светского общества неисправимый шутник и трагический мистификатор, отвечает: “Что-с?” Но читателю слышится: “Штосс”. Никакого Штосса в повести нет. Он здесь не живет. А где же? А черт его знает!»³⁸. Но дело вовсе не в текстовой прагматике и бесконечной мистификации, а в том, что сам Голосовкер назвал «трагическим поединком поэта с самим собой». Мятая мысль в вечном поиске, а не обретении, вопросе, а не ответе³⁹.

Каламбур — не невинное упражнение в острологии, а лаборатория мысли⁴⁰. Он — учение, в котором всегда тяжело. Каламбур

нибудь. Он не явлен, а как-то подло-приплоден, подброшен к черному ходу; не есть, а стелится. Даже не болезнь, а смешная и унижительная в своем вековечном почесывании сыпь бессмыслицы.

³⁸ Я. Э. Голосовкер. Засекреченный секрет. Томск, 1998. С. 144—145.

³⁹ Здесь мы по параболе возвращаемся к Сократу, который, по его словам, был обязан жить философствуя и испытывая самого себя и других: «Итак, дело Сократа — философствование, — то есть εἰσαγγελία — выспрашивание, испытание, тщательная проверка, смотр, требование отчета — не только у других, но и у себя. (...) Как — среди существующего без всяких вопросов — возможно спрашивающее, мыслящее, понимающее и потому могущее заблуждаться, ошибаться в самом своем бытии существо. Если такое существо возможно, то только потому, что оно в самом существе своего бытия как-то не вполне есть, есть как-то вопросительно, в самом своем бытии оно есть вопрос о бытии. Оно не совпадает с собой: всегда уже существующее, оно одновременно и всегда еще только могущее существовать. Человек способен задавать вопросы потому, что он прежде всего сам есть вопрос» (А. В. Ахутин. Тяжба о бытии. М., 1997. С. 36—37).

⁴⁰ «...Надо упомянуть еще незаконный вид остроты — игру слов, calembourg (...). Как острота насильственно подводит под одно понятие

есть кесарево сечение языковой плоти, не способной плодоносить естественным образом. Саму рифму можно понимать как кодифицированную разновидность каламбура.

Облекая в одно слово два разных понятия, игра слов ни сном, ни духом не знает о понятии (не царское это дело). Логика остается на скамейке запасных. Случай, Бог-изобретатель, полагает меру свободному творению, не ведающему о законе (закон вообще возникает лишь на втором шаге). Случайность наименования и столкновение в неусловленном месте самых далеких вещей рождает смыслы, не выводимые ни из понятий, ни из психологических причин, ни из риторических предписаний. Определившись *так*, а не иначе, случившись (случая разные слова), игра слов становится правилом, законопорождающей матрицей для всего последующего движения. Сам по себе «штос» как название карточной игры — мертвое понятие и чужое слово из чужого словаря. Увязывая его с глухим до угодливости вопросом («Что-с?») и не лишенным петербургской мистики именем героя, Лермонтов сокрушает цитатель всех готовых расчетов и мысленных регламентов. Теперь любая мысль оглядывается на свой темный исток, любое суждение может треснуть под тяжестью навалившейся многозначности, любое «что» требует личности дознающего (того, кто это «что» вопрошает). И каждое «что» в инвентаре и предметном составе мира, как в кривом зеркале, отражается и передразнивает: «что?» В каламбуре, дающем яркую вспышку и замыкание языка на самом себе, — пространство-резонатор, запускающий механизм бесконечного смыслопорождения и бесконечного усиления эффекта.

Серебряный век идет намного дальше в изучении природы языка, самих условий и возможностей говорения. Любой шаг определения мира — на пути бесконечного и неустанного самоопределения поэтической мысли.

два очень различных реальных объекта, так игра слов, пользуясь случайностью, облекает в одно слово два различных понятия: контраст возникает тот же, но только гораздо бледнее и поверхностнее, ибо его источник не в существе вещей, а лишь в случайности наименования» (*Артур Шопенгауэр*. Мир как воля и представление. Минск, 1998. С. 170; пер. Ю. Айхенвальда). Как бы ни был популярен философ в начале века, русская поэзия осталась равнодушна к этой многообещающей мысли.

Флоренский утверждал, что имя есть ритм жизни. Такой ритм задает имя-сердце стихотворения «Жил Александр Герцевич...».

Жил Александр Герцевич,
Еврейский музыкант, —
Он Шуберта наворачивал,
Как чистый бриллиант.
И всласть, с утра до вечера,
Заученную вхруст,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть...
Что, Александр Герцевич,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич, —
Чего там? Все равно!
Пускай там итальяночка,
Покуда снег хрустит,
На узеньких на саночках
За Шубертом летит:
Нам с музыкой-голубою
Не страшно умереть,
Там хоть вороньей шубою
На вешалке висеть...
Все, Александр Герцевич,
Заверчено давно.
Брось, Александр Скерцевич.
Чего там! Все равно!

27 марта 1931 (III, 47)

Это история сердца, обернутая в идиому французского *apprendre par coeur* — «учить наизусть» (дословно — «учить сердцем»). И это *apprendre par coeur* становится именем — кого? — еврейского музыканта Александра Сердцевича с полосьями рифмы «*apprendre* / Александр». К тому же *нем. Herz* — и есть «сердце». Но что это за Александр Герцевич, хранящий единство имени и склоняющий отчество (отчество?) рифменного ямбического сердца. Почему он именно еврейский музыкант? Почему герой (автор? мы с вами?) обращается к нему из настоящего в прошлое, и в такое

прошлое, из которого музыкант мгновенно попадает в смертельно опасное, близкое и равное для всех настоящее? Сладострастно исполняется, виртуозно заверчивается одна и та же шубертовская соната. Но если она выучена наизусть, зачем твердить ее с утра до вечера? Как в «Шарманщике» Шуберта, где гипостазированный символ есть круг, колесующий мысль в бесконечном повторе шарманки *Ignorabimus* — «Не будем знать». Не будем ли? «Все равно!», — настаивает герой, предлагая музыканту бросить игру. Но если надо бросить игру, то почему с музыкой-голубою не страшно умереть? — Потому что все равно не бросить, все заверчено давно, а соната вечна и неизбежна? А может быть, музыкант в страхе прячется за сонату, боясь смерти, а последняя правда в том, что с ней-то и не страшно умереть? Как бы то ни было, имя, сердце и музыка стиха составляют единое целое. У поэзии ритм сердца, ему она учится⁴¹. И это рождение ритма по ту сторону оппозиций нутра и наружности, сознательной репрезентации и бессознательно-закупоренного тела, Откровения и мальчишеского полуночного воровства.

Франкоязычное звучание *mot* в «моторе» увлекает в своем движении и вторую часть слова — *or* («золотой»), которая и выпадает в осадок отдельным стихотворением, соседствовавшим в первом издании сб. «Камень» со «Стариком», — «Золотой» (1912)⁴². Переходя от третьего лица к первому, «Я», автор (или лицо, к нему особо приближенное) отправляется гулякой праздным в скупое рыцарство подвала-ресторанчика:

⁴¹ Набоков, заставляющий своего героя Найта умереть от сердечного приступа, следует той же идее. И на протяжении всего романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» *heart* (сердце) соотносится с *art* (искусство).

⁴² Ср. акустическую алхимию А. Арто с превращением *mot* в *or*: М. Ямпольский. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993. С. 46—51. Вяч. Иванов о Малларме: «Терпеливый алхимик темных словесных составов, в которых уже сверкало искомое золото, Малларме мечтал рассказать повесть мира, подобно Силену Виргилиевой эклоги (“подобно Орфею” — говорил он сам!), языком “чистой” поэзии, освобождающим пленные гармонии, соединяющим разделенное, впервые осуществляющим в завершительном слове все дотоле незавершенное и неназванное, — древние сказали бы: языком богов» (III, 652).

Целый день сырой осенний воздух
 Я вдыхал в смятении и тоске.
 Я хочу поужинать, и звезды
 Золотые в темном кошельке!
 И, дрожа от желтого тумана,
 Я спустился в маленький подвал.
 Я нигде такого ресторана
 И такого сброда не видал!
 Мелкие чиновники, японцы,
 Теоретики чужой казны...
 За прилавком щупает червонцы
 Человек, — и все они пьяны.
 — Будьте так любезны, разменяйте, —
 Убедительно его прошу, —
 Только мне бумажек не давайте —
 Трехрублевок я не выношу!
 Что мне делать с пьяною оравой?
 Как попал сюда я, Боже мой?
 Если я на то имею право, —
 Разменяйте мне мой золотой! (I, 73)

Тайнственная с миром связь строится на том, что звезды *приказывают* поэту петь:

Я вздрагиваю от холода —
 Мне хочется онеметь!
 А в небе танцует *золото* —
Приказывает мне петь. (I, 72)

Хлебников также подчинится этому повелению свыше:

Видишь, сам взошел на мост,
 Чтоб читать *приказы звезд*... (II, 220)

Мандельштам в конце-концов напророчит и себе, и Хлебникову приказную смерть на этом отверженном пути:

Кому — жестоких звезд соленые приказы
 В избушку дымную перенести дано. (II, 36)

Но именно это острие звезды, ее укол (нем. Stich) рождает стих:

Что, если, вздрогнув неправильно,
Мерцающая всегда,
Своей булавкой заржавленной
Достанет меня звезда? (I, 72)

Но пока еще далеко до высочайшего приказа и смертельной ржи (хотя осенняя тоска не дает о них забыть). Звезды не колют, а ласкают непревзойденным золотом монет, схоронившихся в уютном мятом кошельке. «Золотой» — не о посещении ресторана, а о муках и задачах творчества. Кабак — не литературный образ, а образ литературы. «Кабак — это всегда шум, — пронизал Розанов. — И существо литературы — шум»⁴³. В «Золотом» символистское золото в лазури подлежит обмену. «Витийствовать не надо», и высокая мера вещей — в их осязаемой зримости, вещественном доказательстве. Звезды золотыми монетами собираются в кошельке. Действие устремляется вниз — в подвал. Но это не девальвация звездной песни, а — по слову самого Мандельштама — «творящий обмен». Происходит обратный алхимический процесс. Золото — не конечная цель, а универсальное средство достижения исходного состава жизни, ее изначальных составляющих. Поэт — как бы алхимик наоборот.

Стих чеканится единой, литой, звуковой мерой «*таланта*» — монеты *or*: «ресторан... теоретики... **оравой**». «Мандельштам, — писал Берковский, — работает в литературе как на монетном дворе. Он подходит к грудам вещей и дает им в словах “денежный эквивалент”, приводит материальные ценности, громоздкие, занимающие площадь, к удобной монетной аббревиатуре. Образы его “монетны”, мне кажется, в этом их суть»⁴⁴. Само слово зримо

⁴³ В. В. Розанов. Сахарна. М., 2001. С. 55.

⁴⁴ Н. Берковский. Текущая литература. Статьи критические и теоретические. М., 1930. С. 173. Ср: «Валери отделил поэтическое слово от обыденного, придумав остроумную притчу (речь в этой притче идет, правда, о старых временах, когда деньги еще имели золотое обеспечение): слово обыденного языка, пишет он, подобно мелкой разменной монете или бумажным банкнотам в том отношении, что оно не обладает стоимостью, которую символизирует; напротив, поэтическое слово, как знаменитый

становится «золотым словом» — *mot d'or*⁴⁵. «И воздух полн золотыми словами» (Георгий Иванов)⁴⁶. В «Так говорил Заратустра» Ницше: «Я люблю того, кто бросает золотые слова впереди сво-

старый золотой, имевший хождение до первой мировой войны, само обладает стоимостью, которую символизирует. То есть поэтическое слово является не просто указанием на нечто иное, но, подобно золотой монете, оно есть то, что представляет» (*Г.-Г. Гадамер. Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 118*).

⁴⁵ «У Анри де Ренье, — писал Анненский, — недавно констатировали такие точно тики-слова *or* и *mort*». Под тиками-словами Анненский понимает марку «индивидуального колорита» и стиля (*Иннокентий Анненский. Книги отражений. М., 1979. С. 354*). На эту марку индивидуального стиля указал Реми де Гурмон: «Анри де Ренье — поэт меланхолии и блеска. Два слова, которые чаще всего звучат в его стихах, — *or* и *mort*. У него есть поэмы, в которых эта царственная и осенняя рифма повторяется с настойчивостью, производящей жуткое впечатление» [*M. de Régnier est un poète mélancolique et somptueux: les deux mots qui éclatent le plus souvent dans ses vers sont les mots or et mort, et il est des poèmes où revient jusqu'à faire peur l'insistance de cette rime automnale et royale*] (*Реми де Гурмон. Книга масок. Томск, 1996. С. 21*).

⁴⁶ *Георгий Иванов. Собрание сочинений в трех томах. М., 1994. Т. I. С. 181*. Еще один его пример:

Мы дышим предчувствием снега и первых **морозов**,
Осенней листвы **золотая** колышется пена,
А небо пустынно, и запад **томительно розов**,
Как нежные губы, что тронуты краской **Дорэна**. (Там же. С. 490)

В брюсовском «Мадригале» (1921):

Имя твое из **золота**,
Милое имя — **Дора**. (III, 84)

И последний пример из Маяковского, комментирующего свое стихотворение: «Когда наш пароход покидал гавань, навстречу нам шел пароход, и на нем *золотыми* буквами, освещавшимися солнцем, два слова: “Теодор Нетте”, — это была моя вторая встреча с Нетте, но уже не с человеком, а с пароходом» (VII, 502). Не забудем также стихотворение «Одесса» (1942) Семена Кирсанова: «Город-воля, / штормовое лето, / порт, / где бочек / крупное лото, / где встречался / с “Теодором Нетте” / Маяковский / в рейде *золотом*» (*Семен Кирсанов. Стихотворения и поэмы. СПб., 2006. С. 165*).

их дел и исполняет всегда еще больше, чем обещает...» (Ich liebe den, welcher goldne Worte seinen Taten vorauswirft und immer noch mehr halt, als er verspricht...) (II, 10)⁴⁷. Речь идет о «законе гетерогенности, который побуждает художника соединять в один ряд по возможности разнокачественные звуки, разноприродные понятия и отчужденные друг от друга образы», — так писал сам поэт в черновиках главы «Натуралисты» «Путешествия в Армению» (III, 395). Акмеистический стиль Дарвина противостоит здесь проповеднической позе Линнея и натурфилософски-законодательному пафосу Ламарка: «Дарвин раз навсегда изгнал красноречие (...), велеречивость из литературного обихода натуралиста. *Золотая валюта фактов* поддерживает баланс его научных предприятий, совсем как миллион стерлингов в подвале британского банка обеспечивает циркуляцию хозяйства страны» (III, 391). Как и в случае разговора о Данте, слова Мандельштама о Дарвине обращены на себя, выявляют устремления и принципы его поэзии.

Золотая валюта Мандельштама, обеспечивающая баланс его существования, его поэтического хозяйства, хранится на «гробовом дне» его армянского путешествия. Сухой бедкерровский зачин повествования «На острове Севан, который отличается двумя до-

⁴⁷ У Цветаевой, исполнявшей всегда больше обещанного, «золотое слово» равно кристаллическим нотам музыкальной грамоты ее детства — «до-ре», выросших до размера Книги, Библии Гюстава Доре: «Когда вместо желанного, предрешенного, почти приказанного сына Александра родилась только всего я, мать, самолюбиво проглотив вздох, сказала: “По крайней мере будет музыкантша”. Когда же моим первым, явно-бессмысленным и вполне отчетливым догодовальным словом оказалась “гамма”, мать только подтвердила: “Я так и знала”, и тут же принялась учить меня музыке, без конца напевая мне эту самую гамму: “До, Муся, до, а это — ре, до — ре...” Это до — ре вскоре обернулось у меня огромной, в половину всей меня, книгой — “кингой”, как я говорила, пока что только ее, “кинги”, крышкой, но с такой силы и жути прорезающимся из этой лиловизны *золотом*, что у меня до сих пор в каком-то определенном уединенном ундинном месте сердца — жар и жуть, точно это мрачное золото, растопившись, осело на самое сердечное дно и оттуда, при малейшем прикосновении, встает и меня всю заливают по край глаз, выжигая — слезы. Это до-ре (Доре), а ре — ми — Реми, мальчик Реми из Sans Famille...» (II, 172).

стойнейшими архитектурными *памятниками VII века...*» мгновенно перебивается воспоминаниями о гумилевской смерти: «...а также землянками *недавно* вымерших отшельников, густо заросшими крапивой и чертополохом и *не более страшными, чем запущенные дачные погреба*» (II, 100). Этот крипт — отклик на строки гумилевского «Ледохода» (март 1917):

Так пахнут сыростью *гриба,*
И неуверенно, и слабо
Те потайные погреба,
Где труп зарыт и бродят жабы⁴⁸.

До сих пор неостребованный смысл этих строк — Февральская революция и смерть Распутина, тайно захороненного в склепе Царского Села. Но для Мандельштама потаенный смысл этих строк раскрывается прежде всего через судьбу самого Гумилева. Смерть Гумилева — опущенный эпитаф всего «Путешествия в Армению».

Описание погребального горба Севанского острова прерывается наконец звуком мотора, твердящего какую-то глупую гастрономическую скороговорку:

«Рано утром я был разбужен *стрекотанием мотора*. Звук топтался на месте. Двое механиков разогревали крошечное *сердце припадочного двигателя*, поливая его мазутом. Но, едва налаживаясь, скороговорка — что-то вроде “не пито — не едено, не пито — не едено” — угасала и таяла в воде. <...>

На Севане подобралась, на мое счастье, *целая галерея* умных и породистых *стариков* — почтенный краевед Иван Яковлевич Сагателян, уже упомянутый археолог Хачатурьян, наконец, жизнерадостный химик Гамбаров. <...>

Что сказать о севанском климате?

— *Золотая валюта коньяку в потайном шкапчике горного солнца*» (III, 181—182).

⁴⁸ Николай Гумилев. Стихотворения и поэмы. Л., 1988. С. 256.

ВЫШЕЛ МЕСЯЦ ИЗ ТУМАНА

Омри Ронену

Омре, имре, умре.
Велимир Хлебников. «Боги»

Итак, письмо было от «лица»-с, начинающегося с буквы А...
Ф. М. Достоевский. «Идиот»

И померкло небо — всё стало зимой
На железной цепи повернулось пленное солнце
Призрак по звездам вернулся домой.
Борис Поплавский. «То что всплывало со дна...»

«По-английски нет и, кажется, никогда не будет слова “литературоведение”», — почти радостно уведомляет автор. Только ли в английском? В прошлом году нам довелось зайти в лабиринт книжного магазина города Киева на ставшей ныне знаменитой площади Незалежности. В ответ на просьбу указать отдел филологии молодой продавец-консультант любезно сообщил, что у них такого нет. «Тогда, может, литературоведение? — Увы... — А что есть?» Он отвел в дальний закуток, где располагались стеллажи с синей табличкой — «Літературознавство».

Книга Омри Ронена¹ не для консультантов, и определять ее жанр — дело безнадежное. Не следует сразу попадаться на крючок усталого выдоха: «...становлюсь хоть и не мемуаристом, но чем-то вроде простого сказителя, подводящего на журнальной завалинке мертвый итог живой жизни». Потому что далее следует выпрямительный вздох: «Персты я вкладываю в язвы книг и в те высокие раны, которыми люди болеют ради книг, благодаря книгам и ли-

¹ *Омри Ронен. Из города Энн. Сборник эссе. СПб., 2005.*

шившись книг. Я пишу не воспоминания, а, как герой “Скучной истории”, любовное письмо на бланке истории болезни».

Автор называет свои эссе — «опытами»: «Он опыт из лепета лепит и лепет из опыта пьет...» А уж кто ходит в подопытных — поэты или читатели — это факт личной биографии каждого. Только чтоб удостоиться такой чести и попасть в число избранных читателей следует изрядно покорпеть над этой алхимической колбой. И отнюдь не из-за препон добывания томика — книга издана тиражом 1000 экземпляров плюс восемнадцать нечетных номеров журнала «Звезда», где с марта 2001 года идет публикация посланий из города Энн-Арбор, штат Мичиган. И нам обеспечено чтение в напряжении — при затрудненном дыхании и воспалении кожных покровов. Как в одном голливудском боевике говорит, благоговей, начинающий киллер при знакомстве с великим Мастером-Месяцем: «Какая честь!» Фокус опрокидывания, неоднократно опробованный Набоковым, выявляет в киллере непревзойденного специалиста по ликам цитат.

Упоминательная клавиатура Ронена обаятельна и многогранна, но, как у айсберга, осязаема лишь в надводной части. И помощи при столкновении можно не ждать, плавать придется самостоятельно, заражаться и восхищаться живым феноменом, воплощением «той части звуковой памяти, которая ведает внутренней речью и запечатлением чужого слова». К сожалению, спасательный круг именного указателя, где в скобках даны страницы произведений, фигурирующих без имени автора, явно изготовлен не самим Имре Эмериховичем Сорени. Количество скобок тогда увеличилось бы десятикратно, а ведь подчас именно в этих бубличных дырках — самая лакомая часть.

Ронен, тихий Некто из города N, — неумный и темпераментный спорщик. Он достиг такого совершенства, которое немислимо без божественной злобы, упоительной литературной обиды. Одну заслуженно знаменитую и почтеннейшую старушку он общипал в пух и прах совсем как кухарка-советская власть державного орла. И все из-за ее вредоносной нелюбви к Гумилеву. Тут походя досталось и всем родственникам: «Удел сына Ахматовой, пережившего лагерь, войну и снова лагерь, чтобы прославиться созданием на русской почве одной из тех животноводческих идеологий, которые

выводил с помощью отдаленной гибридизации XX век, едва ли не страшнее судьбы погибшего на фронте сына Цветаевой».

Ронен предлагает «составить таксономию типов читателей, не терпящих Анненского». Выступаем со встречным предложением: разделить поклонников поэта на любителей трагического и трагикомического. Подозреваю, что вторая колонка будет куцей. Чопорный эллинист-директор Царскосельской гимназии из семьи народников обладал аристократическим запасом юмора, гейнеобразным даром иронической Лютеции, и анализировать его стихи без этого — себе во вред.

Вторая глава книги — эссе «Идеал» (О стихотворении Анненского «Квадратные окошки»), где сказано: «Я много читал стихов “с тех пор, как этим занимаюсь”, и люблю звук тех песен, “которых никогда и никакая мать не пропоет над колыбелью”, но ничего страшнее Анненского не читал, и ничего более зловещего, чем “Квадратные окошки”. Даже у Бодлера и у Аттилы Йожефа не выражены с такой едкой скорбью мука опозоренного идеала и крестный путь обреченной красоты».

Вот стихотворение без сокращений:

О, дали лунно-талые,
О, темно-снежный путь,
Болит душа усталая
И не дает заснуть.
За чахлыми горошками,
За мертвой резедой
Квадратными окошками
Беседую с луной.
Смиренно *дума*-странница
Сложила два крыла,
Но не мольбой туманится
Покой ее чела.
«Ты помнишь тиховейные
Те вешние утра,
И как ее кисейная
Тонка была чадра?
Ты помнишь сребролистую
Из мальвовых полос,

Как ты чадру душистую
 Не смел ей снять с волос?
 И как, тоской измученный,
 Так и не знал потом —
 Узлом ли были скручены
 Они или жгутом?»
 — «Молчи, воспоминание,
 О грудь моя, не ной!
 Она была желаннее
 Мне тайной и луной.
 За чару ж сребролистую
 Тюльпанов на фате
 Я сто обеден выстою,
 Я изнурюсь в постеле!»
 — «А знаешь ли, что тут она?»
 — «Возможно ль, столько лет?»
 — «Гляди — фатой окутана...
 Узнал ты узкий след?
 Так страстно не разгадана,
 В чадре живой, как *дым*,
 Она на волнах ладана
 Над куколом твоим».
 — «Она... да только с рожками,
 С трясучей бородой —
 За чахлыми горошками,
 За мертвой резедой...»²

Грозный Зевес интертекстуальности, Ронен показал связи стихотворения с «Дворянским гнездом», очерком Анненского «Умирающий Тургенев», «Кларой Милич», Лермонтовым, Полонским, историей Финна и Наины из «Руслана и Людмилы», а также вспомогательно — со стихотворением Мандельштама о квадратных окошках и «Посещением музея» Набокова. Все получилось

² *Иннокентий Анненский. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 112—113.*

увлекательно и убедительно, а стихотворение осталось туманным, страшным и... непонятным.

Его прекрасные качества ни в коей мере не умалятся, если взамен громоздкой аппаратуры взять в руки тот же «Кипарисовый ларец» и выслушать самого Анненского, его стихотворение «Месяц»:

Кто сильнее меня — их и сватай...
 Истомились — и всё не слились:
 Этот сумрак голубоватый
 И белесая высь...
 Этот мартовский колющий воздух
 С зябкой ночью на талом снегу
 В еле тронутых зеленью звездах
 Я сливаю и слить не могу...
 Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный,
 Ты, кому остальные ненужны,
 Их не твой ли развел и ущерб,
 На горелом пятне желтосерп,
 Ты, скиталец небес праздносумый,
 С иронической думой?..³

Стихотворению «Месяц» предпослан эпиграф: *Sunt mihi bis septem* [Мои дважды семь (*лат.*)]. Под этим арифметическим порывом эпиграфа все мгновенно начинает двоиться, латынь в равной мере относится и к Луне и к поэту, который хоть и сетует на извечную невозможность слияния, но сама жалоба выливается в полновесные 14 строк сонета (дважды семь). Дальше у Анненского поставлено стихотворение, которое так и называется — «Тринадцать строк».

Луна же вещает о своих фазах, о ее проходе от новолуния (невидима) до полнолуния (полностью освещена) — за 14 дней, причем первая четверть (с постепенной компенсацией ущерба) длится 7 дней, затем видна половина диска, еще 7 дней (увеличивающийся диск, с заполняющейся темной щербинкой), и наступает полнолуние. Вот в первые 7 дней, пока Луна ущербна (неполна, праздносума), когда виден только серп, то она мужского рода —

³ Там же. С. 148—149.

Месяц. У Анненского к тому же трудится тройной набор омонимов — сумма (эпиграфа и слияния строк, сватовство, сочетание), пустая сума (ущерб) и сум (украинская печаль). Колдовство Месяца тоже непростое, так как эпиграф предсказывает его бесовские свойства (*bis, бис* — «бес» (*укр.*)), к тому же он «скиталец не-бес», одинокий лишенец — без спутников, так как сам и есть сателлит. Придется опустить весь пушкинский слой, когда бесконечны бесы под невидимкой-луной и в «мутной месяца игре» кружатся и «домового ли хоронят, ведьму ль замуж выдают» — «Кто сильнее меня — их и сватай...»

Теперь можно сказать, что лунатический «Месяц» — это сонет сомнамбулы да еще и тавтологичный: сон-нет сомнамбулы, то есть двойной, о чем и вещает эпиграф, это сомнамбула в квадрате, то есть то, что в разговорном языке означает «вдвойне лунатик» (не путать с возведением числа во вторую степень!). А «Квадратные окошки» — это беседа с луной лунатика, сомнамбулы. Само слово произведено из слияния латинского «сна» и глагола «гулять», отсюда гуляка праздный Месяц, «скиталец небес», а также крылатая «дума-странница».

Все происходящее в «Квадратных окошках» двоятся, представит фата-морганой — и собеседники, и воспоминания о покрывалах — чадре или фате, и сложенные два крыла, и узел или жгут волос, и цветы — мальвы или тюльпаны. Наконец приходит пора двойного лика Луны, Прекрасная Дама оборачивается козой (*лат. data* = коза), но эта метаморфоза предопределена двурогим, бесовским видом «Месяца» — «с иронической думой». Страшно?

А еще из множества других примеров у Анненского: «Иль за белою стеной / Страшно травам в час ночной?.. / Прыгнет тень и в травы ляжет, / Новый будет ужас нажит... / С ней и месяц заодно ж — / Месяц в травах точит нож. / Месяц видит, месяц скажет: / “Убежишь... да не уйдешь”... / И по травам ходит дрожь» («За оградой»). А все оттого, что Месяц — не только кривой ятаган, но и изначальный участник считалки: «Вышел месяц из тумана, вынул ножик из кармана... Выходи, кому водить...»

Родственно этим двойническим операциям и дальнобойное сердце свидетеля-воздуха в мандельштамовских «Стихах о неизвестном солдате». Воздух-кислород — О два, он смотрит в оба.

Прилежный ученик Анненского Хлебников подхватил тему и написал свою «Утреннюю прогулку», датируя ее «13x13», что означало 13.2.1913. У него месяц вышагивает по крышам рыском в скривленных оглоблях, а вывод суммируется: «Но дважды тринадцать в уме. / Плохая поклажа в суме! / К знахарке идти за советом? / Я верю чертям и приметам!» Видимо, он не боялся. Попробуем также проявить отвагу.

Омри Ронен бросает в воздух дальнобойный вопрос о том, может ли кто в этом подлунном мире похвалиться, что понимает финальную главу «Спекторского». И отрицательный ответ в литературной викторине для него неумолимо предрешен. А потому без ложной скромности беремся сообщить, что похвальба — не неизменный спутник страха, а соратница озарений, магнитных бурь и убедительных доказательств. Пастернак вступает в двенадцатикратное соревнование и пишет в стихах ту самую задуманную Юрием Живаго статью о Блоке как о явлении русского Рождества:

Чреду веков питает новость,
Но золотой ее пирог,
Пока преданье варит соус,
Встает нам горла поперек. (I, 277)

Героиня финала «Спекторского» — «русский путь» благой вести золотого преданья, немилосердная судьба девочки из чулана, белошвейки, капитанской дочки — Маруси тихих русских деревень. Это «крестный путь обреченной красоты»: из квадратного окна иконы — в руки толпы, на знамя и на коня. В иных случаях она же зовется «не губернаторшей», рассердившейся в стихах Кузмина на «нарицательные литеры», чей эзотерический смысл Ронен расшифровывает как Стойкое Скрытое Словесное Разумение. И тот из читателей, кто преодолет сей ребусный искус — уже избранник. А если он резонно заявит, что такого вопроса в книге нет, то и тогда будет абсолютно прав. Этот каверзный вызов на турнир литературного состязания — из роненовского эссе, вышедшего в «Звезде» в 2004 году и потому не поспевшего в книжный переплет.

Будем ждать новых опытов, вопросов, скрытых и развернутых разумений, иных встреч и подвохов — ждем продолжения.

P.S. Следующая книга эссе Омри Ронена «из города Энн» вышла в свет и называется «Шрам» (2007).

Некто на редкость доброжелательный и в меру ироничный, скрывшийся под именем «Наблюдатель», прочитав наш текст в интернетовском «Русском журнале», сделал содержательный комментарий к эпиграфу Анненского: «”Sunt mihi bis septem” (“Есть у меня дважды семь”) — это Юнона сватает Эолу, красивейшую из 14 ее nereид, в «Энеиде» Вергилия. Просто, как “всходит месяц обнаженный при лазоревой луне”. Одну сосватала, осталось 13 строк».

Хотим сделать и к «Квадратным окошкам» такое же «простодушное» добавление. Ронен, приводя цитаты из короткой монографии Е. А. Некрасовой (А. Фет, И. Анненский: Типологический аспект описания. М., 1991), говорит о двух ее плодотворных наблюдениях, связанных с «Квадратными окошками»:

«Во-первых, характерный прием Анненского в этом стихотворении — это “прием переназывания денотата”. “С луной” или с “думой-странницей”, с “воспоминанием” беседует “лирический герой” “Квадратных окошек”? Один и тот же предмет, “женское тонкое покрывало”, “называется то чадрой, то фатой”, причем “с каждым из названий сопрягается свой ассоциативно-образный рисунок: чадра вызывает представление о несвободе, зависимости женщины, фата обычно связывается с темой невесты (свадебная фата)”.

Во-вторых, Некрасова справедливо указывает на значение, которое несет “нигде прямо не названный мотив монашеского затворничества”, подсказываемый куколем героя, и “лексический ряд, связанный с религиозной темой” (в частности, с темой покаяния).

Если Некрасова права, то превращение чарующего женского образа в старую бородатую ведьму с бесовскими рожками мотивируется — на самом поверхностном уровне — традиционным сюжетом сказаний об иноках, соблазненных дьяволом в облике красивой женщины».

А затем Ронен обобщает свои наблюдения: «Появление прежней любви или призрака ее “на волнах ладана” над куколем схимника в “Квадратных окошках” — в новом, навеянном размером и темой Лермонтова и Полонского лирическом контексте обманув-

шего свидания и выродившейся страсти — символически перекодирует финал “Дворянского гнезда”».

Приведем о той же «выродившейся страсти» (но без мощного прилива интертекстуальности) наше бесхитрое прочтение. «Куколь» «лирического героя» попросту крыша, кровля, а он сам — ДОМ. Квадратное обрамление образуют четыре слова — дума, дым, дом, дама. Первые два названы в стихотворении, вторые два слова — нужно разгадать. С луной естественно беседует «окошками» Дом. Его возлюбленная Прекрасная Дама — почти пушкинская «равнодушная» Природа, не знающая жалости Dame Nature. Пока Дом молод — его госпожа является к нему в образе тиховой Весны (с «тюльпанами на фате») или сребролистого Лета (с чадрой «из мальвовых полос»). Когда Дом одряхлел, цветы на его подоконниках состарились («чахлые горошки, мертвая резеда»), он не желает видеть в окно наступившую Осень, ироничную дамужу («Она... да только с рожками, с трясучей бородой»). А кто бы захотел?

P.P.S. А вот незатейливый и святотатственный (без многочисленных загадок и переотсылок) ответ на финал «Спекторского». Его героиня Маруся — иная революционная ипостась горьковской «Матери», той Прекрасной Дамы, что во всем мире зовется Notre Dame, Our Lady, Meine liebe Frau, Мадонна...

ЗАМЕТКИ О МЕТАФОРЕ

Кириллу Кобрину

Поэзия в великой муке
Ломает бешеные руки,
Клянет весь мир,
Себя зарезать хочет,
То, как безумная, хохочет,
То в поле бросится, то вдруг
Лежит в пыли, имея много мук.

Николай Заболоцкий. «Битва слонов»

Но не надо злости
Вкладывать в игру,
Как ложатся кости,
Так их и беру.

Федор Сологуб. «Дождь неугомонный...»

Рассвет. И озими озябли,
И серп, без молота, как герб,
Чрез горб пригорка, в муть дорожных верб,
Кривою ковыляет саблей.

Владимир Нарбут. «Рассвет»

Наши представления о метафоре основаны на *идее тождества*. Называться оно при этом может различно: эквивалентность, пропорциональное соответствие, сходство и т. д. двух предметов, складывающихся в метафору. Аристотелевская по своему происхождению, идея тождества предполагает уравнивание двух разных предметов по каким-то общим параметрам.

Второе, что можно отметить в нынешних штудиях по метафоре — будь то логика, лингвистика, аналитическая философия или

французские работы по риторике, — это их откровенно редуционистский характер. Очень трудно поверить, что живая, рождающаяся метафора подчиняется этим моделям. Никто, разумеется, не будет спорить о том, что поэт не решает проблем вроде: является ли структура метафоры субституцией или предикацией, каково отличие метафоры от метонимии и т. д. Поэт метафоры *просто* рождает. Удивительно то, что мы при этом делаем вид, что он, поэт, метафоры так и порождает, как мы их описываем.

Механизм создания метафоры при таком подходе выглядит так: из разных логических классов берутся два разных предмета, которые отождествляются на основе общих признаков, свойств или качеств. Метафора образуется, как принято говорить, с помощью категориальной ошибки (или иначе — таксономической ошибки). Но поэт просто не живет в этом мире качеств и свойств, логических классов и субституций. Он находится в напряженном субъективном поле целостных смыслов и событий создания этих смыслов. Тогда какова природа этих целостных смыслов, если смотреть на них сквозь метафору? С феноменологической точки зрения проблему можно переформулировать в следующем виде.

Метафора не вычленяет абстрактных признаков и качеств, а выявляет смысловой образ самой сущности предмета. «*Не сущность вещей, — вещественность сути*», — по формуле Пастернака, восходящей к строкам цветаевского «Крысолова»¹. Когда Мандельштам называет рояль «умным и добрым комнатным зверем», то он менее всего берет предметы из разных логических классов и отождествляет по общим признакам. Таким образом, «комнатный зверь» — смысловой образ сущности рояля в авторском мире Мандельштама. Сущность рояля предметно, образно оформлена. Эта домашняя, звериная сущность увидена, выявлена в рояле, образована. И образована эта сущность *целостно*. В акте напряженного видения предмет, как бы сказал Поль Рикер, «вылупляется» из предмета². Перефразируя Пастернака, можно сказать, что здесь предмет не сечет предмета, а образ не входит, а — *выходит* из другого образа.

¹ Марина Цветаева, Борис Пастернак. Души начинают видеть. Письма 1922—1936 годов. М., 2004. С. 233.

² P. Ricoeur. La metaphore vive. P., 1975. P. 391.

Следовательно, метафора как целостное событие имеет дело не с отождествлением разных предметов, а с *различением* внутри одного предмета, специфическим отличением предмета от самого себя. Точнее — точка уподобления двух разных предметов является точкой расподобления предмета с самим собой. Различение же надо понимать не как логическое противопоставление понятию тождества, а как смысловое единство. Как то различение, о котором Гегель говорил, что оно есть целое и одновременно собственный момент этого целого³. Метафора — это, во-первых, то, что *видно* (также аристотелевская идея), и во-вторых — то, что видно в предмете как *различение* предмета от самого себя.

Если мы отличаем один предмет от другого, мы имеем с пространством; если же мы отличаем предмет от самого себя, — мы имеем дело со *временем*. Метафора, особым образом отличая предмет от самого себя, инкарнируясь, обнаруживает темпоральный характер. Между «роялем» и «комнатным зверем» пульсирует время. Метафоры и являются такими темпоральными растяжками в событиях восприятия, понимания, видения. Предмет начинает длиться, времениться, делает шпагат во времени. Схватить метафору как временную структуру сложно потому, что в нашем восприятии она — как бы со связанными ногами, не движется. Метафоры полностью опространены. Мы рассматриваем метафору как манипуляцию предметами в пространстве, а не растягивание предмета во времени переживания. Зафиксировать темпоральность трудно еще и потому, что языковым, грамматическим способом она не выражена. Длина и характер темпорального зазора между компонентами метафоры в пределе будут зависеть от типа дискурса.

Следовательно, метафора — это 1) то, что видно, 2) видно как различение от самого себя и 3) различение как длящееся во времени единство.

Филип Гершкович говорил, что пространство и время представляют собой огромную загадку, и неизвестно, кто из них Дон Кихот, а кто Санчо Панса.

Наше время еще не Дон Кихот, но уже донкихотствует.

³ Г. В. Ф. Гегель. Наука логики. М., 1971. Т. II. С. 39.

О РЕВНОСТИ

Елене Войналович

Ревнование есть лихоманка амура.
Николай Курганов. «Письмовник»

...L'air est plein du frisson des choses qui s'enfuient,
Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer.
Charles Baudelaire

Текст Альфонса Алле [Alphonse Allais] (1854—1905) «Вполне парижская драма» [«Un drame bien parisien»] стал известен русскому читателю благодаря переводу книги Умберто Эко «Lector in fabula» (1979)¹. Эко помешан на читателе, и если текст — это дом, то метод Эко похож на такое сооружение ската крыши, по которому стекает не дождь, а... сам дом, упорно и весело уходящий по водосточной трубе прахом к праху. Драма — короткое и абсолютно гениальное произведение, анализу которого знаменитый итальянец посвящает чуть ли не треть своей внушительной монографии. В книге она приводится и по-французски, и по-русски (в переводе Н. В. Исаевой). «Вполне парижская драма» появилась в 1890 г. в «Le Chat Noir». Главы 4—7 были опубликованы в «Антологии черного юмора» Андре Бретона². Но прежде приведем ее полностью, чтобы она была у нас перед глазами на пюпитре анализа...

Глава первая

Где мы знакомимся с Господином и Дамой, которые вполне могли бы быть счастливы, если бы не их вечные недоразумения.

¹ Умберто Эко. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005.

² См.: Андре Бретон. Антология черного юмора. М., 1999.

O qu'il ha bien sceu choisir, le challan!

Rabelais

[О, как он сумел выбрать, этот покупатель!

Рабле (франц.)]

В то время, когда начинается эта история, Рауль и Маргарита (прекрасные имена для любовной пары) уже месяцев пять как были женаты.

Разумеется, брак был по взаимной склонности.

Рауль, услышав — в один прекрасный день, — как Маргарита напевает забавный романс полковника Анри д'Эрвиля:

L'averse, chère à la grenouille,

Parfume le bois rajeuni.

...Le bois, il est comme Nini.

Y sent bon quand y s'débarbouille.

[И летний дождь, на радость всем лягушкам,

Лес освежает, как одеколон...

И роща, как прелестница Манон,

Так сладко пахнет, сполоснувши ушки, —]

так вот Рауль, должен вам сказать, поклялся, что божественная Маргарита (*diva Margarita*) никогда не будет принадлежать другому мужчине.

Этот брак был бы счастливейшим из всех браков, если бы не ужасные характеры супругов.

«Да» или «нет», сказанные невпопад, — и тотчас же, хлоп, бьются тарелки, отвешивается пощечина или вообще дается пинок под зад.

Заслышав эти звуки, сама Любовь бежит, вся в слезах, и ожидает потом в уголке обширного парка близкий час неизбежного примирения.

Потом начинаются бесчисленные поцелуи, бесконечные — нежные и искусные — ласки, inferнальные страсти.

Можно было подумать, что эти двое негодников ссорились только для того, чтобы снова и снова давать себе повод мириться.

Глава вторая

Простой эпизод, который прямо не связан с действием, но даст читателям-клиентам представление об образе жизни наших героев.

Amour en latin faict amor.
Or donc provient d'amour la mort
Et, par avant, soulcy qui mord,
Deuils, plours, pièges, forfaitz, remords...
Blason d'amour
[Латынь зовет любовь «амор»,
И от любви находит мор,
Но прежде — горе да укор,
Трюки да муки, стыд и спор...
Герб любви]

Но в один прекрасный день все было куда серьезнее, чем обыкновенно.

Скорее, в один прекрасный вечер.

Они отправились в Théâtre d'Application, где, среди прочих постановок, играли и пьесу «Изменница» г-на де Порто-Риша.

«Когда ты вволю насмотришься на Гроклода, — процедил сквозь зубы Рауль, — ты меня уведомишь».

«А ты, — прошипела Маргарита, — когда наизусть выучишь мадемуазель Морено, может, передашь мне бинокль?»

Начатый на таких тонах разговор не мог не закончиться взаимными грубостями, безусловно достойными сожаления.

Сидя в экипаже, увозившем их домой, Маргарита находила удовольствие в том, чтобы пощипывать самолюбие Рауля, будто струны старой и уже ненужной мандолины.

Так что, воротившись к себе, воюющие стороны заняли свои привычные позиции.

Подняв руку, насупив брови и топорща усы, словно разъяренный кот, Рауль двинулся на Маргариту, которой с этого момента явно стало не по себе.

Бедняжка пыталась спастись бегством, испуганная и быстрая, как лесная лань.

Рауль уже готовился настичь ее.

Но тут гениальная идея, порожденная отчаянием, молнией блеснула в головке Маргариты.

Внезапно повернувшись, она бросилась прямо в объятия Рауля, воскликнув:

«Умоляю, мой маленький Рауль, защити меня!»

Глава третья

Где наши друзья примиряются так, как я желаю и вам примиряться возможно чаще — вам, умникам и хитрецам.

“Hold your tongue, please!”

[Пожалуйста, попридержи(те) язык! (англ.)]

.....

.....

Глава четвертая

Как можно прийти к выводу, что люди, которые вмешиваются в чужие дела, лучше бы занимались своими и помалкивали.

C'est épatant ce que le monde deviennent rosse depuis quelque temps!

Paroles de ma concierge dans la matinée de lundi dernier

[Ужасно, какими злыми все стали последнее время!

Слова моей консьержки, сказанные утром в прошлый

понедельник (франц.)]

Однажды утром Рауль получил записку следующего содержания: «Если Вы вдруг пожелаете увидеть свою жену в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Путаников в “Мулен руж”. Она будет там под маской, в костюме Конголезской пироги. Имеющий уши да слышит! ДРУГ».

Тем же утром Маргарита получила записку следующего содержания: «Если Вы вдруг пожелаете увидеть своего мужа в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Путаников в “Мулен руж”. Он будет там под маской, в костюме Тамплиера fin de siècle. Имеющая уши да слышит! ПОДРУГА».

И послания эти не остались неслышанными.

В этот фатальный день, искусно скрывая — и он и она — свои намерения:

«Дорогая, — сказал Рауль с самым невинным видом, — я буду вынужден покинуть Вас до завтра. Дела величайшей важности призывают меня в Дюнкерк».

«Как это удачно, — отвечала Маргарита с обворожительной искренностью, — я только что получила телеграмму от тетушки Аспазии, которая тяжело заболела и хочет видеть меня у своего изголовья».

Глава пятая

Где мы видим, как своевольная юность наших дней охотно погружается в самые химерические и преходящие удовольствия вместо того, чтобы задуматься о вечности.

Mai vouéli vièure ramens:

La vido es tant bello!

Auguste Marin

[Никогда не хочу видеть страдания:

Жизнь так прекрасна!

Огюст Марен]

Хроникеры «Хромого беса» единодушно провозгласили, что бал Путаников был в этом году особенно блестящим.

Множество обнаженных плеч, а порой и ножек, не говоря уж об аксессуарах.

Но двое участников, казалось, не разделяли общего безумного воодушевления: это Тамплиер *fin de siècle* и Конголезская пирога. Лица их были полностью скрыты под масками.

Когда пробило три часа утра, Тамплиер приблизился к Пироге и пригласил ее отужинать вместе.

В ответ Пирога положила свою маленькую ручку на мощное плечо Тамплиера, и пара покинула бал.

Глава шестая

Где ситуация запутывается.

— I say, don't you think the rajah laughs at us?

— Perhaps, sir.

Henry O'Mercier

[— Послушайте, вам не кажется, что раджа просто смеется над нами?

— Возможно, сэр.

Генри О'Мерсьер (англ.)]

«Оставьте нас ненадолго, — сказал Тамплиер официанту в ресторане, — мы выберем блюда и позвоним вам».

Официант вышел, и Тамплиер тщательно запер дверь отдельного кабинета.

Затем, сбросив свой шлем, быстрым движением руки сорвал маску с лица Пироги.

Оба одновременно вскрикнули от изумления, не узнавая друг друга.

Он — был не Рауль.

Она — была не Маргарита.

Они принесли друг другу извинения и не замедлили завязать знакомство за легким ужином. О дальнейшем я умолчу.

Глава седьмая

Счастливая развязка для всех, кроме прочих.

Buvons le vermouth grenadine,
Espoir de nos vieux bataillons
George Auriol

[Так выпьем же вермут-гранат,
Мечту наших старых вояк.
Жорж Ориоль (франц.)]

Это небольшое злоключение послужило уроком для Рауля и Маргариты. Впредь они никогда не ссорились и были совершенно счастливы.

У них еще нет множества детишек, но это придет.

Поначалу драма кажется всего лишь литературной шуткой, незамысловатой попыткой создать *trompe-l'oeil* [обман зрения (*франц.*)]. Но это не просто текст, а потрясающий метатекст, запускающий механизм бесконечного воссоздания и перетолковывания себя самого. Ничто не сулит нам потрясений, пока мы не доходим до шестой главы и бала Путаников (*bal des Incohérents*), где действительно все спутывается до невозможности (а до этого кажется прозрачным и донельзя классическим). Имя Алле пришлось повествованию недаром. Письмом владеет он, как бедуин своим красавцем-конем, как бы играя и пританцовывая своею властью над нами. И в конце концов, Алле нарушает даже те правила, которые сам для себя создает. Как говорил Шарль Кро: «*C'est moi seul que je veux charmer en écrivant...*» [Единственный, кого я хотел очаровать пиша, — я сам...]. Читателю достается (или не достает-

ся) то, что случается в тексте, а не наоборот, как думает Эко. Идеальный читатель — это сам автор, и нечего дурака валять.

Напомним, что герою «В поисках утраченного времени» Пруста позволено смотреть на Берма в роли расиновской «Федры» так, как будто он сам читает «Федру» Расина: «Впечатление от ее игры было не более сильное, чем когда я сам читал “Федру” или чем если бы сейчас говорила сама Федра, — мне казалось, что талант Берма решительно ничего не прибавил» [Je l’écoutais comme j’aurais lu Phèdre, ou comme si Phèdre, elle-même avait dit en ce moment les choses que j’entendais, sans que le talent de la Berma semblât leur avoir rien ajouté]³. Герой в первый раз видит знаменитую актрису. Но как он ни напрягает зрение, слух и жадный разум, чтобы заприметить малейший повод для полагающегося театрального восторга, он его не находит. У других актеров обдуманые интонации, красивые жесты, выразительнейшие мизансцены, а у Берма ничего этого нет, и весь арсенал актерских средств отсутствует, становится озимым естеством минус-приема. И пораженный герой признается, что слушает ее так, как конгениально читал саму пьесу. Здесь вообще нет привычных понятий автора, текста и читателя. Говорение равно слушанию, чтение письму, а авторство читательскому проникновению и соучастию. Пруст в данном случае не только превращается в читателя (Расина), но и своего читателя делает необходимым и равным ему (Прусту).

Очень трудно говорить о какой-либо жанровой или даже видовой определенности текста. Стерты все границы, обрушена вся персонология, как бог на душу строится сюжет. А главное, попирается самое святое — образ un sosu magnifique, «великолепного рогоносца», — вечного героя всех времен и народов.

Житье-бытье главных (и единственных) героев — сплошное, вечное недоразумение (éternel malentendu), но они могли быть счастливы (auraient pu être heureux). Условия для счастья заданы изначально, но надо пройти через нулевую точку кульминационной сцены, чтобы это «Le Grand Peut-Être» [«Великое “Может быть”»] стало малой, но осязаемой действительностью (кстати, Пушкин именно счастье [bonheur] называл «Великим “Может

³ *Марсель Пруст. Под сенью девушек в цвету.* М., 1976. С. 35 (пер. Н. Любимова).

быть”», уверяя, что в вопросах счастья он атеист). Брак наших героев — по любви и взаимной склонности (*mariage d'inclination*), и Рауль любит свою единственную и неповторимую избранницу, но больше все-таки ценит самого себя (*l'amour-propre de Raoul*). И во власти этого тиранического самолюбия и жажды обладания он выбрал Маргариту, как товар на витрине. Она для него скорее *res amata*, «вещь вожделенная», живая кукла, божественная игрушка, которая должна принадлежать только ему (в чем он всему свету торжественно клянется). Герой — в клетке привычки и в лапах натуральных свойств предмета, даже если этими свойствами являются божественность или inferнальность. Но любовь — это эгоизм на двоих, поэтому Маргарита тоже хороша... Одного героя Писемского спрашивают: «“Бога ради, скажите нам скорее, кто хуже: мужчины или женщины?” Он вдруг, не задумавшись и очень серьезно, отвечает: “Оба хуже!”» (I, 256—257). Так и здесь. Маргарита сама изводит мужа и находит удовольствие в том, чтобы пощипывать самолюбие Рауля, будто струны старой и уже ненужной мандолины (*prit plaisir à gratter sur l'amour-propre de Raoul comme sur une vieille mandoline hors d'usage*). Эта вдовья доля вечных детей удовольствия не может не оскудеть (потому как удовольствие есть удовлетворение желания, а желание есть поиск удовольствий, и в конце концов, удовлетворения уже не видать).

Счастью мешают их ужасные характеры. Стоит одному невпопад сказать «да» или «нет», и — хлоп, разбитые тарелки, пощечины или даже пинки под зад. Однако любовь все примиряет, без устали заштопывая новые дырки на старых чулках. «Потом начинаются бесчисленные поцелуи, бесконечные — нежные и искусные — ласки, inferнальные страсти. Можно было подумать, что эти двое негодников ссорились только для того, чтобы снова и снова давать себе повод мириться» [*Alors, des baisers sans nombre, des caresses sans fin, tendres et bien informées, des ardeurs d'enfer. C'était à croire que ces deux cochons-là se disputaient pour s'offrir l'occasion de se raccomoder*].

Охота смертная, да участь горькая. Страх, ужас, отчаяние в этом разоренном гнезде не редкость. В ссоре Рауль похож на разъяренного кота, а обворожительная Маргарита — на испуганную лань, спасающуюся бегством. Но бегство — тоже часть игры. И в своем эпатирующем разладе эти герои сумасшедшей юности оча-

ровательнейшим образом простодушны. Их общежитие настолько пропитано подозрительностью, тщеславием и нездоровым любопытством, что исцелить их обычными средствами нечего и помышлять.

Но Алле и самую черствую корочку хлеба готов выкупать в роскошном соусе воображения. Однажды утром муж получает записку: «Если Вы вдруг пожелаете увидеть свою жену в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Путаников в “Мулен руж”. Она будет там под маской, в костюме Конголезской пироги. Имеющий уши да слышит! ДРУГ» [«Un matin, Raoul reçut le mot suivant: “Si voulez, une fois par hasard, voir votre femme en belle humeur, allez donc, jeudi, au bal des Incohérents, au Moulin-Rouge. Elle y sera masquée et déguisée en pirogue congolaise. A bon entendeur, salut! un ami”»]. Жена тоже получает записку: «Если Вы вдруг пожелаете увидеть своего мужа в прекрасном расположении духа, приходите в четверг на бал Путаников в “Мулен руж”. Он будет там под маской, в костюме Тамплиера fin de siècle. Имеющая уши да слышит! ПОДРУГА».

Каждый из супругов, подозревая другого в измене, тайком отправляется на бал. Там нескончаемое веселье всю ночь, и только двое участников не разделяют всеобщего воодушевления — Тамплиер fin de siècle и Конголезская пирога. Лица их полностью скрыты под масками. Когда нетерпеливо бьет три часа, Тамплиер приближается к Пироге и приглашает ее отужинать. Оставшись в отдельном кабинете он, сорвав свою маску, быстрым движением срывает маску и с лица Пироги: «Оба одновременно вскрикнули от изумления, не узнавая друг друга. Он — был не Рауль. Она — не Маргарита. Они принесли друг другу извинения и не замедлили завязать знакомство за легким ужином...» [«Tous les deux poussèrent, en même temps, un cri de stupeur, en ne se reconnaissant ni l'un ni l'autre. Lui, ce n'était pas Raoul. Elle, ce n'était pas Marguerite. Ils se présentèrent mutuellement leurs excuses, et ne tardèrent pas à lier connaissance à la faveur d'un petit souper...»].

Драма Алле — это по сути один единственный эпизод, когда все остальное является предысторией того, что случилось в «Мулен руж», а последняя (седьмая) глава, заключающая в себе всего три фразы, — краткий комментарий к этому эпизоду: «Это небольшое злоключение послужило уроком для Рауля и Маргариты.

Впредь они никогда не ссорились и были совершенно счастливы. У них еще нет множества детишек, но это придет» [«Cette petite mésaventure servit de leçon à Raoul et à Marguerite. A partir de ce moment, ils ne se disputèrent plus jamais et furent parfaitement heureux. Ils n'ont pas encore beaucoup d'enfants, mais ça viendra»].

Итак, Рауль и Маргарита очень любят друг друга, но оба несдержанны и ревнивы. Каждый из супругов получает письмо, в котором сообщается, что другой (другая) собирается на встречу с любовницей (любовником). Рауль узнает из записки, что жена будет в костюме Конголезской пироги. Он, не зная — в каком костюме будет предполагаемый любовник Маргариты и желая привлечь его внимание, рядится в тот же костюм (то есть Пирог). Маргарита, следуя этой же схеме, одевается Тамплиером. Именно поэтому, оба сбросив маски, обнаруживают: «он» (Тамплиер) — не Рауль (потому что под его маской Маргарита), а «она» — не Маргарита (потому что под маской Пирог, конечно, же не «она», а он — Рауль). Эко прав, утверждая, что герои на празднике и есть, и нет, но он почему-то упорно молчит об этом простейшем истолковании. Но это только первая из открытых дверей ветреной анфилады интерпретаций⁴.

⁴ Эко странным образом ничего не говорит об этой простейшей интерпретации (мы не будем настаивать на том, что она базовая). Из всех хитроумностей текста драмы читатель (и уж тем более такой читатель, как Эко!) непременно должен заметить крошечную деталь: пятикратный повтор слова «маленький» (*petit*). Этот эпитет принадлежит Раулю, даже когда он скрыт под маской Пирог (у Пирог маленькая рука, но не сама фигура, надо думать, имеющая форму вытянутой вверх лодки). Путаница у Алле изначально задана небольшой странностью супружеской пары, где жена — почти великанша, а муж гораздо меньше ростом. И маскарад призван скрыть эту разницу.

Постойте, скажет читатель, о котором Эко только мечтает, но ведь Эко — гениальный пародист, мастер детективной интриги, прославившийся романом о свойствах Смеха. Он знает о вашем простейшем истолковании! Почему? Да потому что это розыгрыш, *ego* игра с читателем (уже его собственной работы о читателе), а понимать его интерпретацию Алле можно только вкупе с его романистикой. Эко рассказывает в примечании, что в 1976 году три его студента написали пробную интерпретацию «Парижской драмы» и назвали эту работу «Как кастрировать себя

Такого исхода дела, который задумал и в итоге выполнил Алле, не может стать. Если герои все-таки встречаются на балу, этого нельзя будет отрицать (и нельзя будет сказать: «Он — был не Рауль. Она — не Маргарита»), а если не встречаются, и Рауля и Маргариты нет под масками, то отрицать это не имеет смысла (под масками — просто другие люди, и все). Но как тогда объяснить то, что реальные Рауль и Маргарита знают о том, что случилось на балу и выгоднейшим образом извлекают из этого поучение? Окончательность и счастливая всеразрешаемость развязки приходит в явное противоречие с ключевым эпизодом на балу.

Представим себе, что герои доверяются запискам и идут на праздник, — Рауль нарядившись Тамплиером, Маргарита — Пирогой. Но для этого каждый из двух супругов должен прочитать письмо, полученное другим, и два разных мира должны объединиться в едином знании. А это невозможно без участия третьей стороны. Эко считает, что третьей стороной является читатель, знающий содержание обеих записок и тем самым помогающий персонажам ознакомиться с ними. Но это не так. Третья сторона и неведомый нам посредник в принципе предоставляет нам такую

бритвой Оккама» (Умберто Эко. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2005. С. 448). То есть юным оппонентам Эко уже был предложен простой вариант чтения текста Алле под оккамовским девизом: «Простейшее объяснение — наилучшее».

Роман Умберто Эко «Маятник Фуко» (1988) устроен именно по такому принципу: после невероятных «наворотов» сюжета, сложной казуистики предположений при простом, ясном и прозрачном прочтении загадочно-грозный «План тамплиеров» оказывается сущей малостью — купеческой квитанцией. Таким образом, глава восьмая книги Умберто Эко под длинным наукообразным названием «Lector in fabula: прагматическая стратегия в метанарративном тексте» предстанет тем самым сложнейшим, кастрационным вариантом прочтения (ироничным и детективным), а значит, явится просто-напросто текстом-зародышем. И только после девятилетнего развития ребенок родится на свет шестисотстраничной художественной прозой и станет кратко именоваться «Маятником Фуко», романом об истории ошибок и прозрений, о сложных и простых, хитроумных и пародийных способах письма и чтения. Не будем забывать, что эпиграф из Алле, поставленный Эко к «Lector in fabula», гласит: «Логика заведет куда угодно, если только сможешь из нее выйти».

возможность (а реализовать ее может автор, герой, читатель — и без всяких приоритетов). Без этого посредничества ни Рауль, ни Маргарита не могли бы знать, как будет одет (одета) соперник (соперница), и следовательно, не могли бы одеться так же, в такой же маскарадный костюм, чтобы «подменить» соперника (соперницу) на балу. А что если под масками — даже не их любовники, а совсем чужие люди, которые точнехонько и в полном остолбенении узнают (а до этого не знали, потому что кто что знает — предстоит выяснить только после этого момента), что они — не Рауль и Маргарита. То есть они обладают знанием того, чем (кем) не являются. А кто знает? Текст знает! Покойный Эдуард Григорьевич Бабаев, как-то заметил, что все мысли героев толстовской «Анны Карениной» сообщаются между собой. Так и здесь. И это знание не менее объективно, чем то, что мы получаем перекрестным опылением и переносом знания из одной записки в другую. Это объективное знание не приурочено к субъективному знанию того или иного персонажа (ум сам по себе, голова сама по себе): знает персонаж или нет, объективное знание не перестает от этого существовать. Кто срежиссировал весь спектакль? Кто (что) посылает записки? Кем являются люди, спрятанные на балу под масками Тамплиера и Пирог (носители трансцендентного знания)? Это остается загадкой. Алле не пользуется словами «судьба», «рок», «высшая сила» и уж тем более «Бог». На балу героев ждет испытание, ниспосланное свыше (хотя «свыше» — не более чем технический термин, потому что «сверху» или «снизу» сюжета приходит сообщение — не имеет никакого значения).

Здесь, по Эко, возможны еще варианты: а) на балу Рауль под маской Тамплиера видит Пирог и ошибочно считает, что под ее маской Маргарита (тогда как под маской Пирог его любовница); б) Маргарита под маской Пирог видит Тамплиера, но ошибочно полагает, что это Рауль (на самом деле — это ее любовник); в) Тамплиер (Рауль) правильно полагает, что в костюме Пирог — Маргарита, но думает, что она ошибочно принимает его за своего любовника; г) Пирог (Маргарита) правильно полагает, что под маской Тамплиера скрывается ее муж Рауль, но думает, что Рауль ошибочно принимает ее за свою любовницу, и каждый жаждет застать неверного супруга (супругу) на месте ужасного преступления. Но оставим пока эту головокружительную комбинаторику...

Купируя третью главу, Алле подает знак, что подобные пропуски весьма вероятны между главами и — не помеченные им — даже внутри глав. И перефразируя один из эпиграфов драмы, в любой момент можно спросить: «Послушайте, вам не кажется, что автор просто смеется над нами?» И получить убийственный ответ: «Возможно, сэр». При этом сам текст кристально честен. Он никогда не лжет, по кусочкам все в высшей степени правдоподобно, но когда эти лакомые кусочки персонажей и ситуаций начинают складываться в единую картину, картина нас водит за нос. Ключевое слово здесь — *piège* («западня», «ловушка»), которое задается еще эпиграфом ко второй главе. К тому же *humeur* (в выражении *en belle humeur* — «в прекрасном расположении духа, в хорошем настроении»), в котором мы ожидаем встретить супругов на балу) означает и «юмор». Алле так и бежит за каламбурами!

Почему Рауля и Маргариты под масками нет? Ведь выясняется же из следующей главы, что они прекрасно осведомлены о том, что произошло накануне, и все разрешается ко всеобщему удовольствию (герои извлекают урок из недоразумения, мирятся и заживают на славу). С одной возможной точки зрения — герои верят запискам (хотя до этого ни разу не говорится, что у них есть любовники!), отправляются на бал и, естественно, встречаются друг друга, потому что никаких интриг на стороне у них нет и быть не может (а записки — чей-то коварный розыгрыш). Но с другой, тоже возможной точки зрения — если они не верят запискам и нейдут на бал — там в роли Тамплиера и Пирогги встречаются любовник Маргариты и любовница Рауля (и тогда ничего удивительного в том, что они не узнают друг в друге Маргариту и Рауля). И из этого недоразумения можно при известной деликатности извлечь опыт, когда каждый из героев-любовников потом рассказывает Маргарите и Раулю об этой жуткой накладке. «Драма» не подтверждает и не опровергает ни одну из этих нарративных гипотез и возможных точек зрения. «Это как если бы, — согласно набоковскому рассуждению, — художник сказал: смотрите, здесь я хочу показать вам не изображение ландшафта, но изображение различных способов изображения некоего ландшафта, и я верю, что их гармоническое слияние откроет в ландшафте то, что мне хотелось вам в нем показать» (I, 101).

Объектом элементарной феноменологии является содержание текста, представленное в форме сюжета или ситуации. И это содержание понимается как то, что заключает в себе различные знания (или различие в знании, как будет угодно). Последнее — основной фактор, порождающий сюжет и определяющий те или иные ситуации. Ежегодное собрание в «Мулен руж» — одно событие, а после получения записки — совершенно другое. Герой получает о нем иное знание, вернее узнает о нем как о ином событии — грозящем адюльтере. После ухода с праздника — это третье (гарантирующее безмятежное счастье) событие. И для каждого из супругов встреча на балу — это не одна из коллизий, подобных хождению в театр, домашним ссорам, примиряющим любовным утехам и т. д., а то, что способно переменить всю их жизнь, — поставить крест на их браке или спасти его.

Бал — предельный образ и чистый случай того, что нельзя выдумать, представить себе, предположить заранее или гарантировать верным планом и какими-то допущениями. Это событие, необратимым образом сказывающееся на судьбе героев, мировая точка, по отношению к которой безразличны все различия, несостоятельны все состояния, кроме одного — испытания чувства. И теперь, когда это случается, нельзя вернуться назад — в былое время совместного хаоса. Бал приводит к *dénoûement heureux*, «счастливой развязке» и вскрывает подлинный характер взаимоотношений героев, высвобождая их из плена и замкнутого круга взаимных обид, ревности, нелепых обвинений, страха одиночества и жажды мщенья, короче говоря — решительного непонимания. До «фатального дня» (*le fatal jour*) в «Мулен руж» в отношениях Рауля и Маргариты все действительно движется в дурной бесконечности повтора и топтания на месте (скандал, бурное примирение, опять скандал и т. д.). И несмотря на полюбовность, их сердечный союз, конечно, — бесконечный тупик. Но поездка на праздник — не рядовая интрижка и не случай подловить супруга на пошлой измене, а опыт преодоления себя и преобразования всего своего универсума. Это испытание, устроенное Любовью, которой надоело ждать в уголке большого парка очередного зыбкого перемирия. Герои уверены, что, отправляясь на бал, каждый проверяет другого (Рауль — Маргариту, она — его), чтобы затем получить несомненное моральное превосходство в будущей семейной сце-

не, но оказывается, что каждый взглянул правде в глаза, развязал безнадежно запутанный узел, дал пинок под зад самой судьбе. Праздник — *l'éclair génial de la suprême angoisse*. Молния, каким-то добрым гением промелькнувшая на небосклоне высшей тоски. Истина, открытая на острие такой молнии, бьет тебя наповал, и тут не позвонишь лакею, чтобы перевести дух и промочить горло шампанским. Открыть эту абсолютную истину можно только незаместимым актом твоего понимания, которое нельзя ни обойти, ни забыть, как страшный сон. И ты невероятно рискуешь, потому что все может рухнуть навсегда. На твоём гербе девиз: «*Or donc provient d'amour la mort*». Как бы сказал Пастернак, «на волосок от катастрофы, с заботой о целостности». В данном случае катастрофа и есть забота о целостности.

Если на бал Рауль приходит испуганным и потным самцом, злобно оберегающим свою красивую самку, то выходит он хорошо пропеченной личностью, которая получила (и выдержала!) суровый урок: душа его проработана, окована и скована формой, которая сама стоит на ногах и способна производить состояние, неподвластное превратностям фортуны и дурноте необузданного нрава.

Если бы герой шел на маскарад только убедиться в адюльтере партнера, никакого хэппи-энда бы не последовало. Агония семейной жизни продолжилась бы — вне зависимости от того, был бы другой застукан на месте преступления или нет. «*Des intérêts de la plus haute importance m'appellent, — говорит Рауль, — à Dunkerque*». Только «интересы высочайшей важности» зовут его не в «выдуманный» Дюнкерк, а на бал — на главное приключение своей жизни, когда в конечном счете приходится сменить интерес — на риск, желание — на закон, а обладание — на осмысленное бытие.

Пруст был уверен, что в любви более удачливый соперник (по сути, наш злейший враг) — это, конечно, наш благодетель. Женщине, которая до этого вызывала у нас, к примеру, исключительно физическое влечение, он придает огромную и самодовлеющую ценность. Не будь соперника, удовольствие не превратилось бы в любовь. И не важно, на самом деле есть соперник или это только кажется. Для нашего блага, говорил Пруст, достаточно той иллюзорной жизни, какую его наделяют наши подозрения и наша ревность. Как гласит великолепный немецкий каламбур: *Eifersucht mit*

Eifer sucht, was Leiden schafft. То есть «ревность с рвением ищет то, что творит страсть».

Вопреки расхожему мнению, ревность — не порок и не тяжелый недуг души, свойственный натурам эгоистическим и нравственно-недоразвитым, как думал тот же Белинский, описывая пушкинского Алеко из «Цыган». Ревность, по его убеждению, есть болезнь людей ничтожных, которые не уважают ни самих себя, ни своих прав на привязанность любимого ими существа (и, опять же, не важно — есть для нее достаточные основания или нет). И согласно классическому определению Спинозы: ревность — это любовь, полная ненависти к любимому предмету и зависти к другому, пользующемуся любовью первого. Однако, ревность не является инородной субстанцией и безобразным развоплощением прекрасного образа любви, она охвачена и запатентована самой ее сущностью. Ромео и Отелло зарифмованы Шекспиром теснее, чем сердце и предсердье. Это два предела и две стороны единого чувства. Как говорил Гюго: «...Roméo et Othello, tout le cœur». Горше ревности только один порок — вера в то, что ее может не быть. Положительная и необходимая сила, основа и первейшая тема, ревность пульсирует в самом сердце страсти.

Получив в свое полнейшее распоряжение Маргариту, Рауль в какой-то момент чувствует, что не обладает ею. Да и что значит — обладать? Мы воображаем, что любовь имеет своим предметом существо, которое распростерто перед нами, заключено в определенном теле и легко и законопослушно может быть охвачено объятием. Человеческое лицо похоже на божественный лик из восточной теогонии: это целая гроздь лиц, которые находятся в разных плоскостях, и их нельзя увидеть разом. Любимое существо разнесено и распластано по всем точкам пространства и времени, которые оно когда-то занимало и будет занимать. И оно постоянно ускользает туда, как волна во время отлива. А нам остается без устали мнить, сомневаться, преследовать, ревновать. И всей великой крепостью и несказанной силой ревности мы пытаемся отвоевать любимое существо у той стороны, которая остается вне пределов нашей досягаемости. Но все напрасно, мы не в состоянии удержать ее в пределах своего взгляда и на приколе конечного телесного воплощения. Тело распростерто, обозримо и доступно, но события этого тела происходят не в точке «заземления», прин-

ципиально не уместаются в ней. Предмет сердечной привязанности как живая реальность постоянно в движении и меняет место по отношению к нам. Мандельштам бы сказал, что такой предмет можно схватить только в «едином дифференцирующем порыве» (III, 221). Порыв един, но предстает во всем многообразии своих положений, во всей многоразлучной ткани присутствия и неистощимой внутренней расчлененности. Это все равно что поймать грозу в печной горшок! Но без этого нет единого порыва и нет истинного чувства.

Следовательно, я (Рауль, кто угодно), во-первых, должен сложить эти точки и места в одно целое, в один мир, а во-вторых — измениться сам. На самом деле, объединяя и постигая ее мир, я изменяюсь сам (эти моменты связаны и взаимнообратимы). Собственно, ревность — это неутолимая тоска по раздробленной и недостижимой для меня, столикой и стожалой вселенной моей возлюбленной. И личины этой ревности бесконечны — ненависть, зависть, подозрение, тупое страдание и т. д. И что это — если не бесконечность неутолимого страдания? В уже приводившемся немецком каламбуре («Eifersucht mit Eifer sucht, was Leiden schafft») ревность — ища, взыскуя, исследуя, что есть страсть (Leidenschaft), — одновременно выпытывает то, что доставляет нам страдание (Leiden schafft). Оригинальная игра слов хорошо передается по-русски, поскольку русское слово «страсть» включает все значения: от «страсти» как «сильного чувства» — до «страстотерпчества, претерпевания, страдания». Но та же самая ревность с пытливым усердием руководит увязыванием частей распавшейся вселенной и всеми силами стремится достичь единства желанного образа. И это тяжкий труд, а не будуарная нега слепого обладания. Если причина страсти содержится не в предмете страсти, а в ней самой, то не может быть страстей ложных, они все истинны. Страсть — артериальная кровь и вернейшее направление души. И все-таки важна не страсть сама по себе, а пройденный путь и полученный опыт. Она должна быть распята на столпе самопознания. Иначе — караул. Избавляться надо не от ревности, а от глупости. Ревность надо пережить.

И путь героя драмы Алле схематично можно представить как героический переход от пустой и бессмысленной ревности — к ревностности своего чувства. И теперь это, так сказать, ревностность по службе и ведомству любви, которая воздает сполна. В

ревности — работа сознания, пафос вызревающего смысла. И разворачивание этого смысла осуществляется по закону того ревнивого подозрения, природу которого не понять одухотворенным пошлякам и полисменам нравов, вроде Белинского. Любовь всегда имеет тревожную тень личного опыта сомнения и мучительного незнания. Рауль остался бы совершенно равнодушным, узнай он, что какая-то незнакомая ему особа идет на встречу со своим любовником. Но тайное свидание Маргариты! Это совсем другое дело. Он затронут этим известием, необыкновенно взволнован и сбит с толку. Рауль имплицирован этой историей, заинтригован этим сообщением, имеющим для него первостепенное значение. Отсюда и начинается движение познания, а не просто хождение на вечеринку. И то, что владеет теперь Раулем, есть путь и способ становления и исполнения его как существа особого порядка, а не взбалмошного типа, движимого «естественными» чувствами ненависти, зависти, подозрительности и проч. Как говорила Цветаева: «Наш захват другого — только в нас. “Для меня тебя в тебе нет, ты вся во мне”» (I, 116). Любя, он в отношении Маргариты впервые создает и воспроизводит саму способность любить. В своей ревнивой страсти, которая Маргаритой не объяснима и не ею вызвана (хотя эмпирически эта страсть и относится к ней и замкнута именно на нее), рождается образ бесконечности. Еще Аристотель говорил: то, ради чего мы любим, намного больше того, что мы любим. И все дело не в ней, а в тебе, и склеить разбитые черепки разновременного и разнопространственного существования любимого существа возможно только в себе самом.

Герои выпадают из режима обычной жизни и обнаруживают себя в особом положении — в непривычном блеске, взрыве и раскате веселья, разразившегося на балу. Мы ничего не знаем о наших героях — их годовом доходе, родовых связях, положении в обществе и т. д. Но что бы это ни было — это остается за порогом, выносится за скобки. Рауль и Маргарита оказываются в специально организованном пространстве, внутри театрального действия, где каждый из них находит себя, и потому друг друга (а не наоборот). С корнем вырванный из всех связей обыденной жизни, герой должен заново идентифицировать себя и собрать воедино свою душу, разорванную в клочья адом семейной жизни и рассеянную по разным закоулкам прошлых состояний. Но не странно ли: муж

и жена каждодневно селятся достучаться друг до друга, но только умножают шишки на лбу, пытаюсь пробить стену, разделяющую их, а обходным маневром — через маскарад, переодевание, обман и театральную мизансцену (театра в театре, текста в тексте) — им удается воссоединиться, найти наконец-то друг друга внутри особого рода иллюзии, которой является любая маска, любая театрализация жизни. В этом топосе неузнавание оборачивается узнаванием, маска — истинным лицом, игра — реальностью, а потеря себя — самоосвидетельствующим прямохождением.

Почему герои не узнают друг друга? Потому что без масок остались голенькими, как два розовеньких младенца в одном корыте. Маска — предельное символическое выражение всего того наслоившегося и спутанного мира их личных чувств и взаимоотношений. Теперь эти невообразимые покровы тиранического существования можно сбросить, как ставшие ненужными маски Пирогги и Тамплиера. По сути, на герое не одна, а две маски... Возьмем того же Рауля. Одна маска — ложный образ его самого, который он создал сам и с помощью которого отделен от себя самого и от Маргариты. Вторая маска, надетая на балу, абсорбирует ложный самообраз и, «склеившись» с первой маской, позволяет отделить ее от истинного лица. То же самое происходит с Маргаритой. Разумеется, сорвав все эти ложные обличья и душераздирающие оболочки, герои не узнают друг друга. (Эко удивляется, что маски и наряды невозможно себе представить. Как будто можно представить все остальное! Аксессуары ничуть не более невероятны, чем то восхитительное безобразие, которое творят их носители.) На балу Рауль и Маргарита не отрицают себя в качестве Рауля и Маргариты, а утверждают себя в новом качестве. Отрицание касается того, что было до бала и связано с их прошлой жизнью. На маскараде же они встретились в первый раз. И теперь понятно, что записки на бал были пригласительными билетами на первое свидание.

О КОНТРАСТНОМ ВЕЩЕСТВЕ БРОДСКОГО

Гаврикову пер. 3/1

Письмо, как некий вид потустороннего общения, менее совершенное, нежели сон, но законы те же. Ни то, ни другое — не по заказу: снится и пишется не когда нам хочется, а когда хочется: письму — быть написанным, сну — быть увиденным.

Марина Цветаева

И в сердце бьет невидимый прибой.

Владимир Соловьев

Тропы над берегом реки,
Не знаю я, куда приводят.

Мои мечтания легки

И так беспечно колобродят.

Федор Сологуб. «Трава свежа, земля мягка...»

Можно сказать, что его промахами заведует его же чрезмерная консервативная благовоспитанность. Сам Венцлова превосходный поэт, человек в высшей степени достойный, стихи ему посвященные Бродским — великолепны, пишет он о них соблюдая все правила потустороннего этикета¹. Фактология, документальные привязки, история взаимоотношений, сведения об архитектуре, музыке, городах и странах — поучительны и крайне полезны для понимания стихотворений.

Не обходится и без извечной цитаты из Ахматовой о том, «какую биографию творят нашему рыжему...» Но как только дело до-

¹ *Томас Венцлова. Статьи о Бродском. М., 2005.*

ходит до анализа текстов Бродского, все, — стоп машина! Тут же начисто забывается о том, что этот растиражированный белокурый еврей — неподдельный Рыжий, бессменный джокер колоды русской поэзии. Венцлова не просто глух к этой подковой стороне стихов, он еще и обосновывает свое неприятие: «...Ироническая, пародийная интертекстуальность... свойственна Бродскому, менее, чем обычно думают». Приближаясь к стихам, друг и поэт Венцлова уступает трибуну профессору, а последний бежит от кривляющейся клоунады и пластичной издевки как вампир от чесночного духа, он важно числит себя по структуралистскому ведомству, придавая своим писаниям черты хриплой сухости и выморочного наукообразия. Предполагается, что так Венцлова припадает к первоисточкам, хотя когда речь идет об объекте его разбирательств, он констатирует: «Бродский относился к современным ему литературоведам лотмановского толка (к которым себя причислял и продолжает причислять автор этих строк) с немалой долей иронии. Этот скептицизм касался и самого Юрия Михайловича Лотмана (впрочем, насколько я слышал от них обоих, он быстро рассеялся при личной встрече)». В общем, личное знакомство, веселье и дружество — одна сторона жизни, а стихи — совсем другая (здесь не до шуток). Ах, как мало быть хорошим поэтом! Так хочется науки! Что не можется — то и хочется. В любви Венцлова к структуралистской премудрости смысла ровно столько же, сколько в ненависти его собратий по поэтическому цеху к науке, которой современность вообще не нужна и которая, по их разумению, всегда занята гробокопательством прошлого и, как могильщик, только приговаривает: «Наше дело привычное!»

Вот краткие образчики анализа Венцлова цикла «Литовский дивертисмент», посвященного Бродским ему же: «Эта общая семантическая тема преломлена и в перспективе наррации. Ни первого, ни второго лица — ни явного адресанта, ни явного адресата — в интродукции нет. Ведется безличная речь — ироническая, стилизованная... Вновь проходят мотивы немоты, псевдокоммуникации (“веленья щучьего”)... Рассказчик вновь подчеркнуто ироничен по отношению к самому себе и отделен от самого себя; взгляд его — это взгляд со стороны, *в профиль*». И дальше еще много чего о мире, распадающемся на глазах, о несвободе, лжи, отчаянии и смерти.

Конечно, Венцлова прекрасно чувствует, что иронии у Бродского — бездна, к тому же сам разъясняет, что слово «дивертисмент» означает «развлечение». Но дальше этого дело не движется, так как литература — это серьезно. Друзья, действительно, существуют в разных поэтиках. Попытаемся возразить толкователю-адресату. О чем все же «Литовский дивертисмент»?

Бродский шутовски строит свой цикл на изначально заявленном понятии гермафродитизма, темами для дополнительных вариаций служат топонимы — Литва и Вильнюс (Вильна), то есть символы того, что льется, осуществляет слиянье иногда предельно разных двух начал и одновременно стремится к вольности, свободе. В первом тексте — это эротическое смешение «отечества» и «родины», мужского и женского. Во втором стихотворении сбор «двуглавой Катарины» — сумма Ветхого и Нового завета, иудаизма и христианства с гибельной триадой Веры, Царя и Отечества. Третье — это явление главного андрогина, Луны-Месяца (чей профиль принят за авторский). Четвертое — кентавр герба, где погоня всадника с мечом — за утраченной волей («у него губа не дура»). Эта погоня, охота — «в щучьем велении и моем хотении». Пятое разлагает слово «философ» и получает скетчевых оборотней «бес-сонницу» и «ненавижу», к Вильнюсу здесь обращены «ше-вельнись» и «из-вилаина». Знак Зодиака последней строки, по Венцлова, — Близнецы. Шестое — это сливающиеся небо и море, а также игровые двойники, обрамляющие текст: «лицо» начальной строки и последнее слово «вера» (подразумеваются английские «face» и «faith»). И, наконец, в седьмом поэт просит в костеле прощения, произнося в ушную раковину Бога всего два слова — «Прости меня». «Раковина» — слипшиеся знаки Зодиака — Рак и Овен. Там, в этом развлекательном дивертисменте еще много чего, но, если разобраться, это кое-что располагается в области действительно крайнего неприличия.

Из статьи Венцлова о стихотворении «Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова» выдержек приводить не будем, а сразу перейдем к наиболее существенным возражениям. Обычно поэты более чутки к текстам собратьев, но, думается, виновны добровольные пудовые оковы пиетета перед «литературоведением», которые застилают зрение и слух адресата. Иначе с чего бы Венцлова удивляться,

что он-то жил в Вильнюсе, а призрак Бродского беседует с ним в Каунасе? Бродский говорит в своем ноктюрне, что несмотря на непроницаемость железного занавеса, невзирая на путы-Ковно — они двойники, разговор на языке поэзии неподвластен никаким границам: «Мы похожи; / мы, в сущности, Томас, одно: / ты, коптящий окно изнутри, я, смотрящий снаружи». Важнейший момент скрытой цитации. Оба смотрят на мир через одно стекло, и это черное, закопченное стеклышко, через которое все дети мира следят за солнцем — Пушкин. Источник цитаты — Хлебников: «Иногда не плохо быть пушкинианцем. Через прекрасное <стекло> — (<а> Пушкин все-таки *был* <этим> закопченным стеклышком) — через него можно посмотреть на будущее» (V, 134).

Музыкальный опус Бродского тяготеет к оперному исполнительству: «Муза, прими эту арию следствия, петую в ухо причине». Это в ночи эхом рифмы летит оперенная стрела и далее — бумерангом «восвояси вернувшийся слог». Весь ноктюрн — это обрывки цитат в воздухе — «тех, кто губою наследил в нем до нас».

И тут Венцлова лучше б не слушать рассказы о контрастивной поэтике Мандельштама и Пастернака, и не утверждать огульно: «Бродский вообще поэт существительного, а не глагола: в этом, как и во многом другом, он связан с линией Мандельштама, а не Пастернака». Основной посыл «Литовского ноктюрна» как раз содержится в Пастернаке, для чего действительно следует «расстоянье прикинуть от той ли литовской корчмы / до лица, многооко смотрящего мимо», то есть от Пушкина — до сонмища поэтов. У Пастернака в «Сестре моей жизни» есть стихотворение сплошь состоящее из оперных арий, где центральный герой уподоблен Гришке Отрепьеву, состоящему из лоскутных мелодий, прилипчивых как репейник. Завершается текст Пастернака насмешливым сравнением любовника с певцом на сцене, бумерангом возвращающего пение от конца к началу:

Как с маршем, *бресть* с репьем на всем.
К закату знать, что солнце старше
Тех звезд и тех телег с овсом,
Той Маргариты и корчмарши...
<...>

Разлегшись, сгресть, в шипах, клочьями
 Событья лет, как шишки ели:
 Шоссе; сошествие Корчмы;
 Светало; зябли; рыбу ели...
 Так пел я, пел и умирал.
 И умирал, и возвращался
 К ее рукам, как бумеранг,
 И — сколько помнится — прощался. (I, 171—172)

Самым существенным в «Ноктюрне» Бродского является его «именной» глагол — «бресть», «бродить», оттого он как заправский бармен микширует невероятный коктейль из головоломно-похмельных ингредиентов трех символов веры — Коммунистического Манифеста, Троицы и водки. Только в бродильном чане алкоголя поэзии бред идеологий и конфессий претворяется в хмельную водную струю свободной речи. В этом глаголе и в его производных («из костелов бредут», «вброд перешедшее Неман еловое войско», «погружается в Балтику в поисках броду», «призрак бродит по Каунасу») — основная музыкальная тема стихотворения, его узел и вензель. То, что приобретено поэтами, разделить, отнять не в силах никакие границы и правители, только поэзия вправе смешивать в фривольной азбуке раненные цели и средства:

Наша письменность, Томас! с моим, за поля
 выходящим сказуемым! с хмурым твоим
 домоседством
 подлежащего! Прочный, чернильный союз,
 кружева, вензеля,
 помесь литеры римской с кириллицей: цели
 со средством,
 как велел Макроус!
 Наши оттиски! в смятых сырых простынях —
 этих рыхлых извилинах общего мозга! —
 в мягкой глине возлюбленных, в детях без нас.
 Либо — просто синяк
 на скуле мирозданья от взгляда подростка,
 от попытки на глаз

расстоянье прикинуть от той ли литовской корчмы
до лица, многооко смотрящего мимо,
как раскосый монгол за земной частокол,
чтоб вложить пальцы в рот — в эту рану Фомы —
и, нащупав язык, на манер серафима
переправить глагол. (III, 50—51)

Псевдоскандинавского тирана «Макроуса» Венцлова точно расшифровывает как Сталина — Большие Усы, по поводу всего остального — невинное молчание.

А между тем, выходящее за поля сказуемое — «бродить» из фамилии автора «Бродский». Сидящий дома Том и его хмурое подлежащее — «слово», из фамилии Венц-слова. Оба они в общем вензеле неба и нёба — многоочитом кислороде (О два) поэзии, куда вписаны четыре «о» их поэтических имен («В царстве воздуха! В равенстве слога глотку кислорода! ... к небу льнут наши “о!”»). Римская литера Бродского — «В» совпадает с кириллицей «В» Венцлова — отсюда «помесь» алфавитов. Пушкинский пророк (с ироническим рвотным рефлексом) и повадками Фомы неверующего переправляет глагол «брести» — в «обрести». Можно возвращаться к началу — обретение бродящих ли, сидящих ли дома бардов — «наша письменность, Томас» и т. д. Вообще каждая строфа «Ноктюрна» сулит такие обретения. Цель и средства совпадают — имена вписаны в пространство страны (от края и до края), где и произнесет их всяк сущий в ней язык. То ли памятники, то ли светочи, то ли фонари под глазом.

Завершим на шутливой ноте, как и было обещано. Один из вопросов «Ноктюрна»: «Чем питается призрак? Отбросами сна, / отрубями границ, шелухой цифири: / явь всегда норовит сохранить адреса». Ответ дает еще один скитальческий пророк, обретающий наконец жильё. Из стихотворения «Пророк будущего» (1886) Владимира Соловьёва, пожелавшего, по его же словам, «восполнить соответствующие стихотворения Пушкина и Лермонтова»:

Угнетаемый насилием
Черни дикой и тупой,
Он питался сухожилием
И яичной скорлупой.

⟨...⟩

Но органами правительства
Быв без вида обретен,
Тотчас он на место жительства
По этапу водворен².

² Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
С. 140.

**«МИР МЕРЦАЕТ (КАК МЫШЬ)».
КОММЕНТАРИЙ К ОДНОЙ ЦИТАТЕ
МЕРАБА МАМАРДАШВИЛИ
ИЗ АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО**

909 студии

Но я хочу, чтобы, когда я трепещу,
общий трепет приобщился вселенной.

Велимир Хлебников

Dame souris trotte,
Noire dans le gris du soir...

Paul Verlaine

Идею непрерывного творения в своей книге «Лекции о Прусте» Мераб Мамардашвили иллюстрирует примером из Александра Введенского. Он пишет: «Обэриуты шли в своем поэтическом движении во многом от Хлебникова, у которого мания видеть словесный мир как такой, который воссоздается заново, ⟨...⟩ участием поэта в структуре мира, а не просто использованием слов. И вот у Введенского есть такие слова: “Посмотрите на мышь...” В действительности мы ее не видим, но она мерцает. Представьте себе пульсирующее движение, недоступное нашему взгляду, потому что оно совершается в значительно меньшие отрезки времени, чем размерность нашего воспринимающего аппарата, наших глаз. Какие-то бесконечно малые движения. Введенский говорит: “Этот предмет существует мерцая”. Подставьте под слово “мерцание” наше участие в предмете»¹.

¹ Мераб Мамардашвили. Лекции о Прусте. М., 1995. С. 81.

Философ цитировал поэта по памяти, поэтому приведем полную и точную цитату. Это из неоконченного текста (под условным названием) «Серая тетрадь»: «Если стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. *Мышь начнет мерцать*. Оглянись: *мир мерцает (как мышь)*» (II, 80—81).

Очень странный образ времени — мерцающая мышь. К тому же мерцание этой мыши предлагается как мера движения всего мирового целого. Может быть, циферблат со стертыми цифрами и мерцающая мышь, встречающиеся в главе «Простые вещи», и являются для Введенского простыми вещами, но не для нас. Немотивированность и нарочитая экстравагантность этого образа (мышь вообще довольно редкая гостья в поэзии Введенского) заслуживают более пристального внимания.

Идея непрерывного творения связана с дискретностью и содержательностью времени. Обэриут мучительно переживал раздробленность мира:

Не разглядеть нам мир подробно,
ничтожно все и дробно.
Печаль меня от этого всего берет.
(«Четыре описания», I, 165)

Смерть — символ дискретности мира во времени: «**Годовалый мальчик Петя Перов**. Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру» (II, 47). То есть между двумя моментами времени нет непрерывности (а вдруг умру?). Последующий момент не вытекает из предыдущего, а предыдущий не обуславливает последующего. В промежутке, зазоре между этими моментами времени герой может находиться (перед лицом смерти!) только в (под)вешенном состоянии. В стихотворной пьесе «Мир» (1931):

ВИСЯЩИЕ ЛЮДИ.

Боже мы развешаны,

Боже мы помешаны,

мы на дереве висим... (I, 159)

Для существования нет гарантий, нет опоры. Смерть нельзя предсказать, как нельзя ее и избежать. Глава «Время и смерть», предшествующая «Простым вещам», в трех разных, почти навязчивых вариациях повествует о повешении. Например: «Опять сон. Я шел со своим отцом, и не то он мне сказал, не то сам я вдруг понял: что меня сегодня (...) повесят. Я понял, я почувствовал остановку» (II, 80). Повешение и символизирует эту остановку времени, то есть смерть².

Только тем участием поэта в мире, о котором говорит Мамардашвили, и создаются условия единства раздробленного мира. Создаются, как бы поверх разрозненных моментов времени, особого рода длительности, благодаря которым только и может существо-

² Ср. мотив повешенности в богоискательской «Исповеди» Льва Толстого: «Давно уже рассказана восточная басня про спутника, застигнутого в степи разъяренным зверем. Спасаясь от зверя, путник вскакивает в безводный колодец, но на дне колодца видит дракона, разинувшего пасть, чтобы пожрать его. И несчастный, не смея вылезть, чтобы не погибнуть от разъяренного зверя, не смея и спрыгнуть на дно колодца, чтобы не быть пожранным драконом, ухватывается за ветви растущего в расщелине колодца дикого куста и держится на нем. Руки его ослабевают, и он чувствует, что скоро должен будет отдаться погибели, с обеих сторон ждущей его; но он все держится и видит, что две мыши, одна черная, другая белая, равномерно обходя стволину куста, на котором он висит, подтачивают ее. Вот-вот сам собой обрушится и оборвется куст, и он упадет в пасть дракону. Путник видит это и знает, что он неминуемо погибает; но пока он висит, он ищет вокруг себя и находит на листьях куста капли меда, достает их языком и лижет их» (XI, 17). Эта притча — важнейший источник для самых различных интерпретаций в Серебряном веке. Мы ограничимся лишь одним замечанием относительно Введенского. Для Толстого время как смена дня и ночи (света и тьмы) олицетворяется мельканием черной и белой мыши. В «Серой тетради» не время мелькает как мышь, а сама мышь мелькает, мерцает как время, но это уже другое время, позволяющее избежать смерти и в противоборстве (а не равнодушной смене) света и тьмы, хаоса и космоса упорядочить движение.

вать мир. «Мышь» и поможет нам выяснить природу этой особой длительности в дискретном мире. Специфику самого этого образа Введенского опять же можно выявить лишь с учетом традиции и литературного контекста.

Время в русской поэзии начала века прочно связано с образом мыши. Остановимся на ключевой для поэтической мифологии мыши в Серебряном веке — статье Максимилиана Волошина «Аполлон и мышь» (1911), вошедшей затем в «Лики творчества». Мышь для Волошина — «знак убегающего мгновения». Она всегда в движении и не знает статики. Мышь связана с «мелькающим движением» и «быстрым ускользанием». Еще греки, напоминает Волошин, видели в «быстром убегающем движении» мыши «подобие вещего, ускользающего и неуловимого мгновения»³. Но все дело в том, что «мгновение» для Волошина — не точка или единица для счета времени (он, как и Введенский, последовательно борется с пространственными представлениями о времени). Внутри себя мгновение обнаруживает собственную длительность и полноту. Внутри горизонтальной последовательности и смены наших психических состояний, причинно-следственных связей и т. д. мгновение вдруг открывает иное измерение — трансцендентальную вертикаль: «Сознание нашего бытия, доступное нам лишь в пределах мгновения (то есть в пределах актуального настоящего. — Г.А., В.М.), является как бы перпендикуляром, падающим на линию нашего пространственного движения (...). Счет этих точек сечения линии ее перпендикуляром создает возможность нашего механического счета часов. Каждый перпендикуляр является поэтому для нашего сознания дверью в бесконечность, раскрывающуюся во мгновении». Поэтому «аполлонический сон покоится на дне мгновения», а мышь обладает божественной природой: «Время — вечность, напряженная и вечно движущаяся сфера внутренних интуитивных чувствований, которая нашему логическому сознанию представляется огромной горой тьмы и хаоса, потрясается до основания, и из трещины рождается бесконечно малое мгновение — мышь. Гора рождает мышь так же, как вечность рождает мгновение»⁴.

³ Максимилиан Волошин. Лики творчества. Л., 1968. С. 101.

⁴ Там же. С. 100, 99, 101.

Мышь как образ подвижного единства универсума внутри мелькающих точек-мгновений уже очень близка к Введенскому.

Поэты до Хайдеггера знали, что в глубине времени таится взгляд («миг, мгновение» — нем. Augenblick; франц. clin d'oeil). Сам язык актуализировал связь времени и видения. Это имеет соответствие и в русском языке: миг и мигание — однокоренные слова, укорененные в некоем едином представлении⁵. Следующий шаг — это когда бегающие глаза актуализируют метафору «глаза-мышь». Классический пример — гоголевский Плюшкин: «...Маленькие глазки еще не потухли и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, настоорожа уши и моргая усом, они высматривают, не за-таился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух» (V, 115—116). В «Петербурге» Андрея Белого, уже с явной оглядкой на волошинскую статью: «...Аполлон Аполлонович, будто вспомнивши что-то, засуетился, заерзал; беспокойно глазами забегал он, напоминая серую мышь»⁶. Таким образом, поэты и до Введенского знали, что из глубины времени выглядывает мышь.

Превращение мира в мерцающую мышь подготовлено литературной традицией. Вот два в высшей степени характерных примера. Первый — из «Предисловия» к «Козлиной песни» К. Вагинова: «Петербург окрашен для меня с некоторых пор в зеленоватый цвет, мерцающий и мигающий, цвет ужасный, фосфорический. И на домах, и на лицах, и в душах дрожит зеленоватый огонек, ехидный и подхихикивающий. Мигнет огонек — и не Петр Петрович перед тобой, а липкий гад; взметнется огонек — и ты сам хуже гада...»⁷. Вагинов описывает фантастический мир Петербурга как мерцающую структуру и задает это мерцание-мигание как условие его превращения в животное. В «Петербурге» Белого этот мир уже превращен в мышь, хотя прямо мышью не назван: «Незнакомец с черными усиками из окошка посмотрел на пространство Невы;

⁵ В «Разговоре о Данте» Мандельштама: «Когда понадобилось начертать окружность времени, для которого тысячелетие меньше, чем мигание ресницы, Дант вводит детскую заумь в свой астрономический <...> словарь» (III, 219).

⁶ Андрей Белый. Петербург. Л., 1981. С. 344, 346—347.

⁷ Константин Вагинов. Козлиная песнь. М., 1991. С. 12.

взвесилась там бледно-серая гнилость: там был край земли и там был конец бесконечности; там, сквозь *серость* и гнилость уже что-то шептал ядовитый октябрь (...); в трубах слышалась сладкая *пискотня* ветра, а сеть черных труб, издавека-далека, посылала под небо свой дым. И дым падал *хвостами* над темно-цветными водами»⁸. Жутковатый пейзаж откровенно описывается через образ мыши, однако прямая номинация отсутствует. Последний шаг «прямого» названия и делает Введенский.

У Волошина мышь перестает быть знаком убегающего мгновения и становится символом какой-то особой мгновенной вечности, божественным модулем времени. И это сопоставимо с образом Введенского, ибо мерцание мыши — это уже ритм самого бытия. Из зрительного восприятия мерцание переводится в иной режим — режим существования. Из того, что видно, оно превращается в то, что есть. Это невидимое в видимом. Оно дано в акте видения, но само увидено быть не может, так как превышает разрешающую способность и размерность нашего опыта. Мы не в состоянии представить себе мир как мерцающую мышь, это невозможно, но это есть. Введенский признавался: «Раньше думал я о мире, / о мерцании светил» (I, 178). Очевидно, что возвращение к традиционалистскому и вполне определенному «мерцанию светил» привело бы к полной деструкции обэриутской метафоры, удерживающей в какой-то специфической форме видение мира. «Подставьте под слово “мерцание”, — говорит Мамардашвили, — наше участие в предмете». То есть подставьте под слово «мерцание» участие поэта в (со)творении мира. Хлебниковская формула очень точно отражает это участие: «Мир как стихотворение» (V, 259).

И здесь, при всей деликатности предмета, мы решительно расходимся с интерпретацией В. А. Подороги⁹. Во-первых, как и пола-

⁸ Андрей Белый. Петербург. Л., 1981. С. 85.

⁹ «...Это постижение (мира как мерцающей мыши. — Г. А., В. М.), — считает Подорога, — Введенский связывает с номинативной редукцией (мы теперь не знаем даже, что такое “шаг”, ни что такое “каждый”, ни что такое “камень”, не знаем даже, что такое “мышь”). Мы теперь не знаем имен и видим лишь мерцание множества “точек времени”, которые разложили движение мыши настолько, что она превратилась в сплошное мерцание. Видим, пытаемся подсчитать эти ускользающие мгновения

гается постмодернисту, он уверен, что обэриутская поэтика не знает идеи целого, и поэтический мир существует только в качестве индивидуализированных и неназываемых частей, не сводимых в единое целое; во-вторых, единственный закон, по которому соединяются части и частицы этого мира, — это закон «слипания» («они слипаются друг с другом, но не смешиваются») ¹⁰.

Мандельштам в «Письме о русской поэзии» в блестящее время парижских, брюссельских, нижегородских и прочих всемирных выставок замечал, что грандиозные создания русского символизма, будь то Бальмонт, Брюсов или Андрей Белый, как будто специально построены для каких-то всемирных выставок. Грянул конец, и вот-вот приедут их разбирать. По сути, они уже разобраны. Такова и участь Подороги, невзирая на то, что книжки все толще, а манеры все барственней.

Введенский — не свифтовский мудрец с мешком вещей. Мы имеем дело, конечно, не с номинативной, а с феноменологической редукцией, подвешиванием мира внутри языка и его средствами. Результатом этого является то, что Мамардашвили называл держанием мира в слове и через слово. Обэриутам безусловно созвучна идея хлебниковской Азбуки, где «М» означает расчленение целого на части, бесконечное деление и дробление его. Но это только азбучный элемент, а не речевое целое, но как азбучный элемент он содержит в себе все целое (всю азбуку). Единство смысла не устранимо из стихотворного целого ¹¹.

мерцаний, но усилия напрасны — время останавливает свой мышинный бег, ибо мышь перестает быть мышью и становится миром. Другими словами, слово “мышь” больше не может быть означающим, ему не удержать эти точки времени, их “посев”, ту непостижимую быстроту “мира”, который стала мышь. <...> Имени “мышь” больше не существует, и язык не в состоянии доказать нам обратное» (К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой // «Логос». 1993, № 4. С. 145—146).

¹⁰ Там же. С. 146.

¹¹ Так, например, у Хармса: «Части [мира] отвечали: Мы же маленькие точки. И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир. Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир (то есть другой, новый, воссозданный заново. — Г. А.,

ского. Сияющая подкова — не торжествующий талисман верной удачи, он снят с загнанной, умирающей лошади и повешен на пороге. Но только так находят подкову.

У Мандельштама движение лошади, как в кинетоскопе. Поэтому, замыкая рассуждение, приведем пример из Пруста, где работа памяти сравнивается с бегом лошади в кинетоскопе. Это самое начало «В сторону Свана»: «Эти клочки воспоминаний, кружащиеся и смутные, никогда не длились больше нескольких секунд; часто моя кратковременная неуверенность в месте, где я находился, отличала друг от друга различные предположения, из которых она состояла, не лучше, чем мы обособляем, видя бегущую лошадь, последовательные положения, которые нам показывает кинетоскоп»¹³.

¹³ *Марсель Пруст. В поисках утраченного времени. В сторону Свана.* Л., 1992. С. 7 (пер. А. А. Франковского).

ЭТЮД В ИСПАНСКИХ ТОНАХ

Клаудии Блум

И верная подруга
Бросается в траву.
Разрезала подпругу,
Вонзила нож врагу.
Разрежет жилы коням,
Хохочет и смеется.
То жалом сзади гонит,
В траву, как сон, прольется.
Велимир Хлебников. «Скифское»

Элементарна? Устарела?
Сладка? опошлена? бледна?
Но раз душа на ней горела,
Она душе моей родна!
Игорь Северянин. «Дюма и Верди»

А у меня в подъязычьи
Что-то сыплет горохом,
Так что легкие зычно
Лаем взрываются в хохот...
Слушай, брось, да полно!
Но ни черта не сделать:
Смех золотой, спелый,
Сытный такой да полный.
Илья Сельвинский. «Юность»

Речь пойдет только о способе чтения, и о том, что будет извлекаться из очень несхожих текстов — поэтических и прозаических,

написанных в разном жанре, языке и времени. Общее — невидимый смех.

На испанском писателе уже давно болтается товарный ярлык «Умберто Эко для бедных». Эко — это книга для интеллектуалов, Артуро Перес-Реверте — газета, массовое чтение, лекарство от скуки. Вообще-то такое распределение ценностных критериев ничуть не зазорно, так как располагает ко множеству вариативных толкований.

Мандельштам, например, вспоминал: «Один из моих друзей, человек высокомерный, не без основания говорил: “Есть люди-книжки и люди-газеты”». И что вышло из этой «высокомерной» констатации Николая Гумилева? Сам он был подвергнут «высшей мере», а Мандельштам, когда пришел его черед платить, распорядился этой типологией весьма своеобразно. Человеком-книгой стал Сталин — кумир и истукан, жнец, коего в страхе и слепоте почитает народ-Гомер, а человеком-газетой — Христос, навсегда оставшийся свежей новостью, благой вестью свободы, игры и духовного веселья. Что пребывает в полном согласии с инвективой (тоже вовсе не примерного примиренца) Пастернака в «Высокой болезни»:

Чреду веков питает новость,
Но золотой ее пирог,
Пока преданье варит соус,
Встает нам горла поперек. (I, 277—278)

Тиранов можно победить только смехом — как в рассказе Набокова «Истребление тиранов», «Великом диктаторе» Чаплина, «Имени розы» Эко, «Гражданине Кейне» Орсона Уэллса, как в тысяче других серьезных вещей...

Способ прочтения и толкования формируется не только автором, но и на равных — читателем. Он становится соавтором. Этот трюизм, простыми средствами доведенный до изысканнейшего блюда, лежит в основе романа Перес-Реверте «Клуб Дюма, или Тень Ришелье»¹. Сюжетная канва развивается по всем правилам

¹ Артуро Перес-Реверте. Клуб Дюма, или Тень Ришелье: Роман / Пер. с исп. Н. Богомоловой. М., 2002.

детективной игры, в которой переплетены злоключения двух текстов — рукописи одной из глав «Трех мушкетеров» («Анжуйское вино») и дьявольского фолианта — «Книги о Девяти вратах в Царство теней». Патент на изобретение Перес-Реверте должен получить за неожиданный финал: демонстрацию фокуса с развязыванием сложного морского узла детектива — «гордиев узел» двух «красных линий» сюжета не разрубается, а легчайшим движением пальцев развязывается, и в руках у престиджитатора — два независимо престижных каната. Рецензенты детектива (а это особый сорт читателей) недоумевают: «Уж не пародия ли он?», так как напоследок герой-литературовед, от имени которого и написан роман (Борис Балкан, он же в некотором роде Ришелье) пускается в пространное филологическое рассуждение о вредоносной моде уловления подтекстовых связей.

Он обвиняет собеседника:

«— Вы сплели воедино реальные факты с известными литературными сюжетами, сотворили теорию и пришли к ложным выводам. Но факты — вещь объективная, и на них нельзя свалить вину за свои ошибки. История “Анжуйского вина” и история этой таинственной книги, “Девяти врат”, *никак между собой не связаны...*

Вы по собственному почину заполнили пробелы, словно речь шла о романе, построенном на всякого рода ловушках, а вы... были читателем, который решил, что он тут самый умный... Никто и никогда не говорил вам, что в действительности все происходило именно так, как вы себе вообразили. Поэтому ответственность целиком ложится на вас, друг мой... И главная ваша беда — чрезмерная *тяга к интертекстуальности*, вы устанавливаете искусственные *связи между разноплановыми литературными явлениями...* Наивные читатели уже повывелись. Перед печатным текстом каждый проявляет свою испорченность. Читатель формируется из того, что он прочел раньше, но также из кино и телепередач, которые он посмотрел. К той информации, которую предлагает ему автор, он непременно добавляет свою собственную. Тут и кроется опасность: из-за избытка аллюзий может получиться неверный или даже вовсе не соответствующий действительности образ противника... Информация, которую дает вам книга, обычно бывает объективной. Хотя злонамеренный автор может представить ее в таком виде, что читатель поймет ее превратно, но сама по себе ин-

формация никогда не бывает ложной. Это сам читатель прочитывает книгу неверно...»

Отодвигая в сторону все знания, накопленные семиотикой, отметим только, что приведенная беседа — переложение на язык, доступный беллетристике, Схемы № 4 «Ошибочная декодификация в массовой коммуникации» из учебника Умберто Эко «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». В романе Перес-Реверте попавший впросак и потерпевший поражение герой по имени Лукас Корсо отвечает: «Тогда появляется еще один автор... У этой истории два автора, — упрямо пробурчал он...»

Читателю предлагается сызнова поучаствовать в сотворении романного мира, вытянуть свои красные нити, не поверив на слово герою-повествователю (он или не вездесущ, или тщательно камуфлирует свое знание). Возвратимся к тексту, отбросив утверждение, что истории Дюма и «Девяти врат» — никак не связаны.

В начале романа в списке перечисляемых старинных изданий упомянута книга о стеганографии — науке о сокрытии одной информации в другой. Современные собеседники, вводящие в свой разговор мифологические арабески, осознанно или нет, но действуют с оглядкой на эту науку. Сначала возникает тема троянского коня и Лаокоона.

«— Я не люблю подарков, — хмуро буркнул Корсо. — Было дело, кое-кто принял в дар деревянного коня. На этикетке стояло: ахейская ручная работа. Те идиоты и обрадовались. — И что, диссидентов не нашлось? — Только один — со своими детьми. Но из моря повылезли какие-то твари, и получилась великолепная скульптурная группа. Если я правильно помню, эллинистическая. Родосская школа. В ту пору боги были слишком пристрастны. — Они были такими всегда... Я никогда не знала ни одного беспристрастного бога. Или дьявола».

И когда античная мифология предьявляется в детективе еще раз, она воспринимается уже как необязательный и привычный орнамент:

«— Присутствие здесь луны и собак можно объяснить иначе: богиня-охотница Артемида, у римлян — Диана, была известна и тем, как она мстила влюбленным в нее или пытавшимся посягнуть на нее. Надеюсь, вы понимаете, о чем речь... — Да. Тех, кто пялил на нее глаза, она сперва превращала в оленей, а потом науськивала

на них своих псов... — он невольно сглотнул, — чтобы псы растерзали их. — Две собаки, сцепившиеся в смертном бою, казались ему теперь ужасно злыми».

Так непритязательно и мельком упомянут миф о неназванном охотнике Актеоне. А меж тем именно этот миф организует символическую структуру романа Перес-Реверте. Главный герой — Лукас Корсо (этимологизирующий свою фамилию от итальянского «corso» — бег) зовется не иначе как «Охотник за книгами». Нарцательное слово «охотник» так часто мелькает на каждой странице, что его первоначальное значение стирается, тускнеет. Почему же в этой непрерывной погоне за верховной богиней, при всех поведенческих и нравственных издержках его личности и профессии он остается жив? Потому что Диана-Книга мстит избирательно. («Что ж, книги преподносят нам подобные сюрпризы, подумал он. И каждый получает такого дьявола, какого заслуживает», — это финальные слова детектива.) Мотивацию действий Книги-мстительницы можно понять только не расторгая двух линий романа — Дюма и тайны «Девяти врат».

«Клуб Дюма» — это сборище людей, с детства зараженных книгочейством, неистовых и запойных читателей, не мыслящих своего существования без шуршания страниц, сохранно берегущих детскую впечатлительность, способность играть и радоваться. Мечь настигает того, кто библиофильство превратил в наживу, не в поиск познания, или способ зарабатывания, или коллекционирования, а в жажду всесильности и неограниченной власти, когда книга становится не только объектом вожделения, но поводом для убийства. Погибает работодатель Корсо, тот кто отправил его на охоту за сатанинской книгой, существующей в мире *всего в трех экземплярах*. Бесноватый библиоман разрывает в клочья свою драгоценную добычу и сам превращается в уничтожаемого зверя — эфемерные и слабые страницы мстят обидчику. Знак обретает магическую силу.

Детектив, созданный Перес-Реверте, — сугубо семиотический. Медвежью услугу оказал автору, а вернее переводчице, журнал «Иностранная литература» (2001, № 10—11), впервые опубликовавший «Клуб Дюма» по-русски. Н. А. Богомолова сделала превосходный перевод и не менее замечательные постраничные комментарии. Но по техническим (или другим неведомым) причинам

картинки при воспроизведении были кастрированы, разбиты на части и лишены надписей. Может статья, сказалось пренебрежительное отношение к жанру? Пока та же «Иностранка» не выпустила книжку отдельно, исправив ляпсус, прочитать детектив нормально было просто невозможно. (Экранизацию Романа Поланского «Девять врат» лучше вообще не поминать — он ни малейшего понятия не имеет о тонкостях библиофильского дела.)

Имя Умберто Эко в «Клубе Дюма» упоминается неоднократно, как, впрочем, и семиотика, но декларировать приверженность и осуществлять ее на практике — не одно и то же. Действительно, основные ключи к загадкам и разгадкам текста предъявлены вживе — на девяти гравюрах, довольно свободно варьирующих символику карт Таро. На девятой, роковой иллюстрации, нагота женщины прикрыта книгой и луной, а седьмая ксиллография, в трактовке которой упоминался неназванный охотник, получает еще одну расшифровку:

«“DIS.S P.TI.R MAG.” — тут с ходу догадаться непросто; но я предполагаю, что это такое традиционное изречение, которое очень любили философы-герметисты: “DISCIPULUS POTIOR MAGISTRO”. — Ученик превосходит учителя? — Более или менее так. Король с нищим играют в шахматы на очень странной доске, где все клетки одного цвета, а в это время две собаки, черная и белая, Зло и Добро, рвут друг друга на части. В окно заглядывает луна, которая одновременно есть и мрак, и мать».

Трактовка, как и полагается, весьма вольная (она исходит от бывшей приспешницы нацистского астролога). Скорее, «ученик обладает учителем», чем «превосходит» его. Собаки, похоже, играют друг с другом, а не грызутся, черное и белое — может быть светом и тенью, как и сама разграфка шахматной доски, перед которой — Игрой как таковой — король и нищий, богатство и бедность — равны.

Начинался детектив цитатой из «Скарамуша» Сабатини, которая девизом сопровождала всем романским перипетиям «Клуба Дюма»: «Он родился на свет с обостренным чувством смешного...» Нищий ученик, который тщится переиграть короля-учителя на его же призрачном шахматном поле — самодостаточное автоописание Перес-Реверте. И надо признать, что он если не выигрывает (не о том речь), то — «обладает». Эта ревностная соревновательность

ученика — калька основного мотива «Имени розы», где сам Умберто Эко сражается со своим учителем — великим слепым «библиотекарем» по имени Хорхе. Следующее далее упоминание ненароком мифа об охотнике Актеоне как бы вводит на условную доску еще одну шахматную фигуру — любимую собаку короля Карла X из «Королевы Марго» Дюма. Сцена из любимого чтения детства:

«Явился командир. Карл подошел к нему и шепотом отдал ему свои распоряжения.

В это время его борзая *Актеон*, делая игривые скачки, схватила какую-то вещь, начала ее таскать по комнате и раздирать своими острыми зубами.

Карл обернулся и разразился ужасной руганью. Вещь, схваченная Актеоном, оказалась драгоценной книгой о соколиной охоте, существовавшей, как мы уже сказали, *лишь в трех экземплярах на всем свете*. Наказание соответствовало преступлению: Карл хлестнул арапником, и он со свистом обвился тройным кольцом вокруг собаки. Актеон взвизнул и залез под стол, накрытый огромным ковром и служивший Актеону убежищем в подобных случаях.

Карл поднял книгу и очень обрадовался, увидав, что не хватало только *одной страницы*, да и та заключала не текст, а лишь *гравюру*. Он старательно поставил книгу на полку, где Актеон уже не мог ее достать. Герцог Алансонский смотрел на это с беспокойством. Ему хотелось, чтобы книга, выполнив свое страшное назначение, теперь ушла от Карла» (пер. с франц. Е. Ф. Корша).

И король, и собака погибли мучительной смертью — причиной были страницы отравленной книги. В романе Умберто Эко «Имя розы» такую же серию смертей расследует францисканский монах с «английски-собачьей» фамилией — брат Вильгельм Баскервильский. Повествуя о финальной сцене борьбы за аристотелевский манускрипт, рассказчик Адсон признается:

«То, что прежде составляло почтенную наружность седого старца, превратилось в нечто уродливое и позорное. В другое время это могло бы вызвать неудержимый смех. Но сейчас наши души не отзывались на смешное: мы как будто сами превратились в каких-то зверей, в собак, учувших подбитую дичь» (пер. с итал. Е. Костюкович).

В детективе «Клуб Дюма» все козни злодея-библиопата оказываются тщетными, так как одну гравюру как бы слизнула языком неведомая собака и ее попросту подделали. Рассуждения охотника за книгами о правилах детективного сюжетопостроения (оказавшиеся ошибочными) увенчиваются упоминанием именно детектива-монаха из «Имени розы»:

«— Как раз это и было самым сложным: усвоить характер игры, примерить на себя вымысел, погрузиться в сюжет, пережить его логику, ту, которой требует текст, и отказаться от логики внешнего мира... И тогда продолжать уже легко, потому что, если в реальности многое происходит случайно, в литературе почти все подгоняется под логические законы... В романах прежде всего. Там, если главный герой наделен логикой преступника, он неизбежно возвращается в исходную точку. Именно поэтому в финале обязательно происходит встреча героя и предателя, сыщика и убийцы. — Он улыбнулся, довольный своими рассуждениями... — Брат Вильгельм Баскервильский, полагаю... — Какая банальность, миледи. Вы забыли, например, Конан Дойла и Эдгара Аллана По. И даже самого Дюма. А я ведь было принял вас за весьма начитанную даму».

«Имя розы» вбирает в себя непосредственные отсылки к опыту авторов «Собаки Баскервилей» и «Королевы Марго». Книга, чьи страницы отравлены, — вторая часть «Поэтики» Аристотеля о Смехе. В новелле Эдгара По «Свидание» читаем:

«...Есть вещи настолько забавные, что человек *должен* или засмеяться, или умереть. Умереть, смеясь, — вот, наверное, самая великолепная из всех великолепных смертей!.. Знаете ли вы, ... что в Спарте к западу от цитадели, среди хаоса едва видимых руин, находится нечто наподобие цоколя, на котором поныне различимы буквы... Несомненно, это часть слова < СМЕХ >. Так вот, в Спарте стояла тысяча храмов и алтарей, посвященных тысяче разных божеств. И странно до чрезвычайности, что алтарь Смеха пережил все остальные!» (пер. с англ. В. В. Рогова).

В достаточности многоязычных познаний ученого Умберто Эко для увязки русского «лая», латинского «веселья» и английского «обмана» сомнений нет. (Так, например, странным, отрывистым «лаем» звучит «смех» ангела в раннем рассказе каламбурного Набокова-Сирина «Удар крыла», или у него же на сцену выбегает

«лающий» Мольер). В «Имени Розы» герой успевает перевести из «роковой» книги:

«Затем покажем, как смешное в речи происходит от двусмысленности, то есть от употребления сходных слов для различных вещей и различных слов для сходных вещей, от заикания и путаницы, от игры словами, от уменьшительных слов, от погрешностей выговора и от варваризмов...»

Знакомство испанца Артуро Перес-Реверте с русским языком — вопрос открытый. Но им явно владеют рассказчик, учредитель и председатель Клуба Дюма, Борис Балкан и еще одно действующее лицо романа — русская владелица бара, служащего заодно «книгохранилищем», по имени Макарова (однофамилица адмирала и автора самого известного франко-русского и русско-французского Словаря).

Итак, в клуб любителей и знатоков Дюма действительными и полноправными членами входят Артуро Перес-Реверте и Умберто Эко. Собственно, «профессор семиотики из Болоньи» — и есть главный движитель романа, его основная теневая фигура, даже вынесенная в название — «Тень Ришелье». Хотелось бы рекомендовать в качестве еще одного полноправного члена Клуба Дюма тезку председателя (по всем иным параметрам ему рекомендации не требуются) — Бориса Пастернака.

Вот уже восемьдесят лет читатели и исследователи недоумевают, натываясь на мифологическую несуразицу в известнейшем стихотворении из четвертого сборника поэта «Темы и варьации» (1923):

Заплети этот ливень, как волны, холодных локтей

И, как лилии, атласных и властных бессильем ладоней!

Отбивай, ликованье! На волю! Лови их,—

ведь в бешеной этой лапте

— Голошенье лесов, захлебнувшихся эхом охот в Калидоне

Где, как лань, обеспамятев, гнал Аталанту к поляне *Актей*,

Где любили бездонной лазурью, свистевшей в ушах лошадей,

Целовались заливистым *лаем* погони

И ласкались раскатами рога и треском деревьев, копыт и когтей.

— О, на волю! На волю — как те! (I, 196)

Стихотворение входило в цикл «Разрыв» и сочетало на равных любовную и музыкальную тему. Гораздо в большей мере, чем прощание с героиней-возлюбленной «Сестры моей жизни», этот цикл — воспоминание об отказе от профессиональной композиторской стези, разрыв с Музой музыки. Пастернак предпочел поэзию, о чем и рассказал в «Охранной грамоте».

Аталанта действительно, то есть по мифу, принимала участие в Калидонской охоте на дикого вепря. Жестокая аркадская охотница претендентам на ее руку предлагала состязание в беге и убивала копьем всех, кого обгоняла. Актеон ни в охоте на калидонского вепря не участвовал, ни руки Аталанты не добивался.

Поэтические импровизации Пастернака — свойственные ему наложения нескольких смысловых планов, где, как в фотографии, один отпечаток просвечивает сквозь другой. Одна из музыкальных вариаций на охотничью тему дана в его прозе о самозабвенном органисте:

«В толпе легко могли затереть или помять подголоски его ликующей инвенции, которые прыгали промеж расходящихся и кидались им на грудь, как резвящиеся лягавые, в полном исступлении от радости, что их так много при одном хозяине, потому что органист имел обыкновение спускать всю свору бесчисленных своих регистров к концу службы. Постепенно церковь опустела. Но органист продолжал играть» («История одной контроктавы»).

В стихотворении сквозь сцену греческой охоты просвечивает другая мифология — литературный вымысел, созданный Александром Дюма в «Королеве Марго». И уже с быстротой молнии мчится в лес лань, на которую засмотрелся Ла Моль, уже рванулся из зубов молосских догов дикий кабан и ударом клыка распорол сапог короля, уже Генрих Наваррский спасает своего царственного брата — и все тонет в звуках рогов и треске деревьев. Королевские лилии, атлас, властные и бессильные руки — это, конечно, Маргарита, а мчащийся за ланью Актей — любимая борзая Карла. Все стремятся вырваться на волю — как те, в греческом мифе, и не могут. Их жизнь — страницы книг, они запряганы в переплеты и только и остается еще и еще раз заплетать «этот ливень, как волны, холодных локтей».

К блаженной силе книг и памяти детского чтения романов, дирижирующих в стихии стихотворства, Пастернак обращается в цикле «Я их мог позабыть»:

О детство! Ковш душевной глуби!
О всех лесов абориген,
Корнями вросший в самолюбье,
Мой вдохновитель, мой регент!
Что слез по стеклам усыхало!
Что сохло ос и чайных роз!
Как часто угасавший хаос
Багровым папортником рос!
Что вдавленных сухих костяшек,
Помешанных клавиатур,
Бродячих, черных и грустящих,
Готовят месть за клевету! (I, 199)

Поэтическая импровизация на «охотничью тему» Дюма, родственная музыкальной, была задана одной из «пяти повестей» сборника «Темы и варьяции» — стихотворением «Маргарита». Пастернаковская поэтическая Маргарита — это одновременно Гретхен, королева Марго и жемчужная Диана-Луна.

В поэзии как в современной рекламе шампуня — три в одном флаконе. Но кто знает, не оттого ли так головокружителен стихотворный эликсир, что этим смесительно-бедокурающим средством, в корень, головы поэтов еще в детстве вымыл французский парикмахер Франсуа?

Довольно кукситься, когда есть лекарство от скуки.

«ЗА УЗОРОМ ДВОЙНЫХ КОРОЛЕЙ...»

Светлане Завадовской

Ясен путь, да страшен жребий...
Иннокентий Анненский. «Офорт»

Я хочу немножко света
Для себя, пока я жив,
От портного до поэта —
Всем понятен мой призыв...
А потомки... Пусть потомки,
Исполняя жребий свой
И кляня свои потемки,
Лупят в стенку головой!
Саша Черный. «Потомки»

В разговоре о культурной истории имени «Светлана» — целый рой иноплеменных и православных заменителей этого имени. Фотиния (Фетинья), Лукерья, Лючия, Лиора, Ора, Раева — это все кальки имени Светлана (греческие, латинские, ивритские, финские эквиваленты). При этом ни разу не упомянуто параллельное имя, которым называли русско- и франкоязычных Светлан, родившихся в эмиграции. Некоторые вернулись, живут сейчас в России, тем не менее их давние знакомые, обращаясь к ним, зовут их «Клэр» (а иногда и «Клара»). Набоков, к примеру, после неудачной помолвки со Светланой Зиверт, вероятно, в память своей юношеской влюбленности дал имя Клэр светлой подруге романного героя — Себастьяна Найта.

До сих пор неясно, отчего Жуковский при втором переложении баллады Г. А. Бюргера «Ленора» избрал для героини редкостное

для своего времени имя «Светлана». (В первом его вольном переводе баллада была «Людмилой».) Вот что предполагает Елена Душечкина, гадая о выборе поэта: «Жуковский не придумывает это имя — оно уже известно. Им уже воспользовался А. Х. Востоков в “старинном романсе” “Светлана и Мстислав”, написанном в 1802 и напечатанном в 1806 году... Со стороны Жуковского, однако, это было не просто заимствование, но органичный и взвешенный выбор имени, производного от слова **светлый**. Выбор этот мог быть обусловлен и временем действия баллады — **святками** (о родственной близости понятий **святости** и **света, сияния**, которая подкрепляется и на уровне языка, писал В.Н. Топоров...). Дав героине новой баллады имя Светлана, Жуковский тем самым “подарил” XX веку одно из самых любимых и распространенных имен»¹.

Нам же думается, что поэты-современники Жуковского и литераторы более поздние, прекрасно понимали — отчего гадают именно Светлана. В первом переложении Людмила в балладе Жуковского — не гадала (только «приуныв, К персям очи приклонив, На распутии вздыхала»). Тема гадания, жребия появляется только в «Светлане»:

«Загадай, *Светлана*;
В чистом зеркала стекле
В полночь, без обмана
Ты узнаешь *жребий* свой:
Стукнет в двери милый твой
Легкою рукою;
Упадет с дверей запор;
Сядет он за свой прибор
Ужинать с тобою»².

Как только появилась тема гадания (жребия), тут же зазвучало греческое «kleros» — жребий, клир (причт, христианское духовенство, первоначально избиралось по жребию), которое по созвучию

¹ Елена Душечкина. Светлана. Культурная история имени. СПб., 2007. С. 16—17.

² В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 3. Баллады. М., 2008. С. 32—33.

в свою очередь читалось как французское «*claire*» — светлая (ясная, чистая). Так родилось имя Светлана. Они (имя и жребий) тесно взаимосвязаны перекрестным опылением подспудных межъязыковых звучаний. Так что Светлана, с ее «русскою душою» и «национальным колоритом и самобытностью», на деле была сплошным переводом с иноземного языка. Ирония в том, что имя, означающее светлость, чистоту и понятность, скрывало темноту, секрет и крайнюю неясность своего литературного происхождения.

Например, продолжая игру, пародируя ее, поэт Павел Катенин в свою переделку «Леноры», балладу «Ольга. Из Бюргера» (1816), ввел призыв к церковному хору («*Клир!* пропой мне стих венчальный») и рефрен-обращение к невесте («Страшно ль, *светик*, с мертвым спать?»). В общей сложности варианты слова «*свет*» повторены 14 раз. «Ольга» за «простоту и даже грубость выражений» (Пушкин) была воспринята современниками как полемика с поэтическими принципами Жуковского.

В начале XX века поэт (и тоже переводчик) Бенедикт Лившиц, продлевая содеянное Жуковским, соединит весь светлейший круговорот в таинственной словесной жеребьевке своей «Аллеи лир»:

И вновь — твои часы о небе
И вайи и *пресветлый клир*,
Предавшая единый *жребий*
И стебли лебединых лир...³

На этом сейчас следует остановиться, хотя далее напрашивается рассказ о тайной жизни баллады Жуковского и имени Светланы-Клэр в поэзии, например, Анненского, Пастернака, Саши Черного или даже в «кларизме» Кузмина. Все — и сказанное и не произнесенное — лишь свидетельства своевременности интереса к культурной истории имени Светлана.

³ Подробнее см.: В. Я. Мордерер. Бенедикт Лившиц. «Игра в слова» // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы и материалы конференции 15—17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 90—95.

ЦИКУТА

Авторы друг другу

Есть свирель у меня из семи тростинок цикуты
Слепленных, разной длины, — Дамет ее, умирая,
Передал мне и сказал: вторым ей станешь владельцем.
Публий Вергилий Марон. «Эклога II»

Je suceraï, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n'a jamais emprisonné de cœur.
Charles Baudelaire. «Le Léthé»¹

Ты не бойся, что темно.
Слушай, я тебе открою, —
Всё невинно, всё смешно,
Всё божественной игрою
Рождено и суждено.
Федор Сологуб. «Ты не бойся, что темно...»

Стихотворение Хлебникова — странный образчик такого рода текста, где целое — понятно, а каждая строка темна, как невская вода:

¹ В переводе Семена Рубановича:

И, чтобы смыть всю горечь без следа,
Вберу я яд цикуты благосклонной
С концов пьянящих груди заостренной,
Не заключавшей сердца никогда.

Шарль Бодлер. «Лета»

меч, но мир: «Тайной вечери глаз знает много Нева...» Темное имя автора — Вели-мира — Виктора Хлебникова составляет вензель-монограмму ВХ, пасхальный диктант смерти и воскрешения.

Люди прилежно приставляют к глазу линзу, еще одно веко, и совершают пасхальный ритуал — христосуются, целуются. Но только их действия больше напоминают свару, грызню, чем жесты любви и милосердия. В их остекленевших зрачках пылает пламя злобы, залпов и газовых атак. Они ослеплены ненавистью.

Остается лишь надежда на будущего читателя томов — потомка, который разберется — где свершается история, а не уходит сварливым скопом в небытие. Хлебников играет на двойном значении слова «история»: то, что было; и то, что рассказано о том, что было. История всегда — и событие, и рассказ. Образ книги и процесс чтения проходят через весь текст: «*Книга войны... Потомок! От Костомарова... Имя прочтете мое... Это вы тихо прочтете о том...*» Путешествуя во времени (скитаясь по годам Погодина), изучая труды историков, наследник этих книжных княжеств натывается на примечательную веху — точку схождения и расхождения жизни и смерти: Хлебников родился в тот год, когда Костомаров умер — 1885.

Основным измерителем текста становится время, оно же и управляет словесными преобразованиями. Столетие-век (созвучный с глазным «веком») дробится на годы — лета, ядовитое имя — вех, пузырек с ядом — летально настолько же, насколько летальна «добрая старая тетя», то есть Смерть, к которой война принуждает отправиться поэта-воина. И даже темные воды Невы напоминают о реке смерти и забвения — Лете.

Велимир — это тот, кто «Велит чтить мир». Но его же имя-монограмма, ВеХа, страшней и тревожнее склянки с ядом, на которой изображены череп и кости (костомаровский словесный осколок, опять же), так как «вех» — ядовитое растение². Более того,

² Пастернак писал: «Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов, может быть, блуждают наши чаяния воскресения мертвых и жизни будущего века. Вышедшего из гроба Иисуса Мария не узнала в первую минуту и приняла за другого. Ей представилось, что это вышедший из питомни-

это та самая цикута, что принял Сократ. Поэтому поэт и сравнивает себя с убийственным пушкинским анчаром: «Не на анчаре вам вить воробушка гнездо». Для себя цикута — символ самопознания, для других — смертельный препарат. В конце концов, ядовитый вех (или «бех») равен поэту, уничтожающему своим смертоубийственным зельем историческую ложь и хранящему истинную историческую память:

Знай, есть *трава*, нужна для мазей.
Она растет по граням грязей.
То есть рассказ о старых князях:
Когда груз *лет* был меньше стар,
Здесь билась Русь и сто татар.
С вязанкой жалоб и невзгод
Пришел на смену новый год.
Его помощники в *свирели*
Про дни весенние свистели
И щеки толстые надули,
И стали круглы, точно дули.
Но та земля забыла смех,
Лишь в день чумной здесь лебедь неся,
И *кости* бешено кричали: «*Бех*», —
Одеты зеленью из проса,
И *кости* звонко выли: «Да!
Мы будем помнить бой всегда».
«*Бех*», 1913 (II, 243)

«Участники» стихотворения все те же, но «идеологический» колорит совершенно иной. Героиня здесь все та же «цикута», но ее связь с автором подспудная, она зовется «бех» и служит лекарством, а не отравой. Кости, пропитанные ядом, бешено вопят, но не о летальности, не о смерти, а о вековой памяти. Мазь лечит от забвения, груз лет только усиливает скорбь и патриотическую злободневность. Прошлое прорастает в будущее, произрастает даже

ка при погосте садовник. (Она же, мянщи, яко вертоградарь есть...) Как естественно вообразимы этот выход из-за гущи кустов и деревьев и кратковременность нечаянной встречи на ходу, с предостерегающим: “Не прикасайся ко мне, Мария”...» (III, 618).

некоторое надувательство, и возвращенный земле смех восстанавливает историческую справедливость. Басня «Бех» написана до начала войны и воспекает ратные подвиги предков, поэт — ревностный поборник кровопролитных побоищ, бешеный певец-воитель русской славы. В 1916 году реальная война заставляет самого Хлебникова разуть глаза, иначе взглянуть в глаза смерти.

Ядовитая цикута становится созвучной свирели мира. Цикутой также называется род флейты, свирели. И мы оказываемся слушателями поэтического соревнования двух аэдов русского футуризма, заклинающих мир прислушаться к лире и прозреть. Один вооружен свирелью Пана, цикутой, другой — флейтой водосточных труб, флейтой-позвоночником. Поэтому Владимир Набоков отправляет своего alter ego, английского писателя Себастьяна Найта, на год в ученики к футуристу Алексису Пану. И не довольствуется этим. В романе «Bend Sinister» редактору лакейского журнала он дает имя Панкрат Цикутин, уклончиво указуя незадачливому читателю на связь имени с Сократом и цикутой. О других связях — с набоковским революционным тезкой, например, читатель должен догадаться сам.

«Веко», по Далю, — это еще и «кузовок». Но об этом как-нибудь потом.

ЛИТЕРАТУРА¹

- Введенский А.* Полное собрание произведений в двух томах. М., 1993. Т. I—II.
- Бальмонт К. Д.* Собрание сочинений в двух томах. М., 1994. Т. I—II.
- Блок А. А.* Собрание сочинений в восьми томах. М.—Л., 1960—1963. Т. I—V.
- Бродский И. А.* Сочинения. СПб., 1998. Т. I—IV.
- Брюсов В. Я.* Собрание сочинений в семи томах. М., 1973—1975. Т. I—VII.
- Гейне Г.* Собрание сочинений в десяти томах. Л., 1957—1959. Т. I—X.
- Гете И. В.* Собрание сочинений в десяти томах. М., 1975—1980. Т. I—X.
- Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений. Б. м., 1937—1952. Т. I—XIV.
- Гончаров И. А.* Собрание сочинений. М., 1977—1980. Т. I—VIII.
- Гюго Виктор.* Собрание сочинений в пятнадцати томах. М., 1953—1956. Т. I—XV.
- Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972—1990. Т. I—XXX.
- Иванов В. И.* Собрание сочинений. Брюссель, 1971—1987. Т. I—IV.
- Лесков Н. С.* Собрание сочинений в одиннадцати томах. М., 1956—1958. Т. I—XI.

¹ Ссылки на эти издания даются в книге лишь с указанием тома и страницы.

- Мандельштам О. Э.* Собрание сочинений в четырех томах. М., 1993—1997. Т. I—IV.
- Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М., 1955—1961. Т. I—XIII.
- Набоков В. В.* Собрание сочинений русского периода в пяти томах. СПб., 1999—2000. Т. 1—5.
- Набоков В. В.* Собрание сочинений американского периода в пяти томах. СПб., 1997—1999. Т. I—V.
- Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. М., 1990. Т. I—II.
- Пастернак Б. Л.* Собрание сочинений в пяти томах. М., 1989—1992. Т. I—V.
- Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений в десяти томах. М.; Л., 1949—1951. Т. I—X.
- Розанов В. В.* Сочинения. М., 1990. Т. I—II.
- Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений в двадцати томах. М., 1965—1977. Т. I—XX.
- Толстой Л. Н.* Полное собрание сочинений. М., 1912—1913. Т. I—XX.
- Тургенев И. С.* Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. М., 1978—1985. Т. I—XXX.
- Флоренский П. А.* Сочинения в четырех томах. М., 1994—2000. Т. I—IV.
- Хлебников В. В.* Собрание произведений. Л., 1928—1933. Т. I—V.
- Цветаева М. И.* Избранная проза в двух томах. New York, 1979. Т. I—II.
- Цветаева М. И.* Собрание стихотворений, поэм и драматических произведений в трех томах. М., 1990—1993. Т. I—III.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абих Р. П. 81
Адорно Т. 284
Айхенвальд Ю. И. 167, 335
Александр II 295
Александр III 158
Алле А. 355—373
Альвэк И. С. 80 82
Андерсен Г.-Х. 142, 143
Анненский И. Ф. 45—52, 56,
137, 183, 187, 193, 194, 311,
312, 314, 334, 340, 345—351,
401, 403
Анфимов В. Я. 78
Апухтин А. Н. 171
Аракчеев А. А. 255
Арензон Е. Р. 104
Аренс Л. Е. 82
Аристотель 120, 172, 262, 266,
352, 372, 397
Арто А. 337
Асеев Н. Н. 82, 131, 307
Ахматова А. А. 70, 71, 91, 100,
103, 120, 179—183, 193, 197,
221, 233, 311, 322, 326, 327,
344, 374
Ахутин А. В. 334
Бабаев Э. Г. 366
Бабкин А. М. 160
Багрицкий Э. Г. 87
Байбурин А. К. 28
Байрон Дж. Г. 14, 15
Бакунин М. А. 95
Бальзак О. де 120
Бальмонт К. Д. 16—17, 22, 29,
43, 56, 58, 61, 62, 127, 203,
219, 330, 387
Банвиль Т. де 96
Барабтарло Г. 239, 240, 258,
281—288
Баран Х. 27, 39, 65, 69
Барзах А. Е. 220
Барт Р. 314, 330, 331
Бахтин М. М. 320
Белинский В. Г. 370, 372
Беловинский Л. В. 28
Белый А. 14, 35, 40, 73, 85, 89,
128, 132, 147, 148, 187, 197,
208, 209, 215, 239, 244, 268,
307, 309—311, 313, 324, 330,
332, 385—387
Бенедиктов В. Г. 299
Берковский Н. Я. 339
Бибихин В. В. 216
Блаватская Е. П. 95
Блок А. А. 85, 88, 89, 93, 178,
197, 322, 323, 327, 349
Блум К. 390
Блюмбаум А. Б. 220

- Богданович И. Ф. 237
 Богомолова Н. А. 394
 Богословская Е. С. 94
 Богословская Л. С. 94
 Богуславская-Пуни К. Л. 40, 327
 Бодлер Ш. 38, 345, 355, 404
 Бокль Г. Т. 147
 Большаков К. А. 179
 Бонавентура 331
 Бонч-Бруевич В. Д. 278
 Борхес Х. Л. 175
 Бражников М. В. 10, 11
 Бредихин Ф. А. 95—97
 Брежнев Л. И. 216
 Бретон А. 355
 Брик Л. Ю. 109, 110, 209
 Брик О. М. 110
 Бродский И. А. 210, 289, 374—380
 Бруно Дж. 26, 27, 35, 90
 Брюсов В. Я. 52—54, 56, 67, 68, 161, 187, 312, 324, 325, 340, 387
 Булгарин Ф. В. 215
 Бунин И. А. 144, 150, 179
 Бурлюк Д. Д. 81
 Быков Д. Л. 184—199
 Бюргер Г. А. 401, 403
 Вагинов К. К. 145, 146, 385
 Валери П. 339, 340
 Введенский А. И. 381—389
 Веневитинов Д. В. 222
 Венцлова Т. 374—380
 Вербицкий П. Н. 106
 Вергилий 219, 337 350, 404
 Верлен П. 56—58, 325, 326, 329, 330, 381
 Верн Ж. 110, 220
 Вертов Д. 131
 Верхарн Э. 52, 53, 119
 Винер О. 132
 Виноград Е. А. 193
 Винокур Г. О. 220
 Виньи А. де 115
 Витгенштейн Л. 134
 Владышевская Т. Ф. 16, 17
 Вознесенский А. А. 197
 Войналович Е. В. 355
 Волосенков Ф. В. 100
 Волошин М. А. 52, 53, 57, 77, 329, 330, 384—386
 Вольтер 276
 Востоков А. Х. 402
 Вроон Р. 34
 Всеволодов И. В. 278
 Вульфов А. Б. 133
 Вяземский П. А. 139, 140, 173
 Гадамер Г.-Г. 340
 Галич А. А. 72
 Гарин-Михайловский Н. Г. 133
 Гаспаров М. Л. 18, 194, 212, 213, 216, 220
 Гвидо Аретинский 198
 Гегель Г. В. Ф. 171, 354
 Гейне Г. 15, 50, 68, 312
 Геродот 65
 Гершкович Ф. М. 354
 Гёте И. В. 93, 230, 244, 261, 273, 274—280, 310, 311, 400
 Гинзбург Л. Я. 323
 Гоголь Н. В. 163, 209, 213, 222, 255, 328, 385
 Голосовкер Я. Э. 334
 Гольбейн Г. 267

- Гомер 194, 214, 247, 391
Гонкур Ж. де 15
Гонкур Э. де 15
Гончаров И. А. 4, 281
Гораций 34
Горнфельд А. Г. 221
Готье Т. 129, 130, 205, 206
Грановский Т. Н. 95
Григорьев В. П. 104, 219
Гумилев Н. С. 64, 67, 70, 72, 88,
135, 205, 206, 216, 222, 228,
231, 233, 270, 298, 309, 325,
327, 328, 330, 342, 344, 391
Гурмон Р. де 162, 340
Гюго В. 76, 210, 263, 370
Даль В. И. 12, 65, 161, 291, 408
Данилова И. Е. 12, 13, 267
Данте Алигьери 169, 174, 175,
198, 303, 316, 330, 341, 385
Дарвин Ч. 341
Декарт Р. 256, 260, 264, 265
Державин Г. Р. 34
Деррида Ж. 15
Джойс Д. 175
Джонсон Д. Б. 259
Джотто 164
Добрицын А. А. 220
Долинин А. А. 228, 241, 243
Дон-Аминадо 147, 157, 158
Доре Г. 341
Достоевский Ф. М. 85, 95—97,
98, 116, 120, 128, 155, 208,
313, 315, 329, 343
Дуганов Р. В. 104, 109
Дункан А. 110
Душенко К. В. 64
Душечкина Е. В. 402
Д'Эрвиль А. 356
Дюма А. 393, 396, 397, 399, 400
Еврипид 213
Екатерина II 218
Есенин С. А. 115, 180
Жирмунский В. М. 326
Жолковский А. К. 105
Жуковский В. А. 401—403
Заболоцкий Н. А. 270, 352
Завадовская С. Ю. 401
Зенкевич М. А. 87
Зоркая Н. А. 270
Иванов В. И. 13, 14, 16, 29, 47,
49, 55, 62, 100, 102, 162, 211,
313, 331, 337
Иванов Вяч. Вс. 51
Иванов Г. В. 340
Ильф И. 218, 293, 328, 329
Илюшин А. А. 220
Исаева Н. В. 355
Искандер Ф. А. 187
Йожеф А. 345
Карамзин Н. М. 95, 222
Карашарли Р. 108
Катенин П. А. 403
Кац Б. А. 91, 93
Кацис Л. Ф. 220
Каченовский М. Т. 95
Кашкин И. А. 142
Кирсанов С. И. 340
Клеопатра 294
Климент VII 293
Кобрин К. Р. 352
Кожин В. В. 102
Козлов Д. С. 95

- Козлов М. И. 179
 Колумб Х. 206
 Конан-Дойл А. 231, 397
 Кондрашева Е. А. 374
 Конева И. М. 43, 51
 Коневской И. И. 94, 329
 Конт Ф. 28
 Корш Е. Ф. 396
 Костер Ш. де 221
 Костомаров Н. И. 405, 406
 Костюкович Е. А. 396
 Котляревский И. П. 59
 Кошелев А. Д. 208
 Краевский Г. Ф. 133
 Кро Ш. 360
 Кружков Г. М. 34
 Крученых А. Е. 47, 78, 79, 84
 Кудинов М. П. 145
 Кузин Б. С. 222
 Кузмин М. А. 16, 47, 115, 349, 403
 Кульбин Н. И. 326
 Кумпан К. А. 303
 Курганов Н. Г. 77, 355
 Куссмакер Ш. Э. А. де 41
 Кушлина О. Б. 184
 Лакан Ж. 253
 Ламарк Ж. Б. 197, 198, 341
 Ламартин А. де 130
 Левинас Э. 15
 Левинтон Г. А. 211, 220, 221
 Ленин В. И. 19, 28, 45, 196, 296, 321
 Лео А. 278
 Леонардо да Винчи 26
 Леонтьев К. Н. 151
 Лермонтов М. Ю. 62, 321, 332—335, 346, 350, 379
 Лесков Н. С. 208, 295, 317, 328
 Лившиц Б. К. 12, 75, 327, 403
 Лидин В. Г. 222
 Лиль Л. де 48, 49, 53, 54
 Линней К. 341
 Литова И. А. 289
 Лозинский М. Л. 330
 Ломоносов М. В. 297
 Лонгфелло Г. У. 17
 Лотман М. Ю. 212, 220, 221
 Лотман Ю. М. 218, 222, 375
 Лукницкий П. Н. 322
 Любимов Н. М. 361
 Люмьер Л. 157
 Мазур С. Ю. 70
 Майков А. Н. 204
 Майн-Рид Т. 231
 Макаров Н. П. 398
 Малларме С. 38, 96, 283, 337
 Мамардашвили М. К. 139, 174, 260, 306, 381—389
 Ман Н. 230
 Мандельштам Н. Я. 222, 322
 Мандельштам О. Э. 16, 31, 32, 40, 42, 46, 47, 51, 62, 67, 77, 81, 102, 104, 120, 131, 149, 156, 169, 170, 174, 175, 183, 197, 198, 203—224, 233—238, 245, 263, 268, 272, 279, 280, 288, 297, 310, 311, 315, 316, 320, 322, 323, 325—330, 336—342, 346, 348, 353, 371, 377, 385, 387—389, 391, 400
 Марен О. 359
 Марков В. Ф. 13
 Маркс К. 253
 Маяковский В. В. 29, 42, 66, 70, 74, 80—82, 103, 104, 109,

- 110, 143, 144, 180, 186, 197,
212, 216, 271, 279, 303, 304,
307, 318, 321, 323, 324, 330,
332—334, 340
- Медичи Л. 293
- Мезенец А. 41
- Мейерхольд В. Э. 324
- Мережковский Д. С. 75, 149,
154, 155, 176, 249, 250
- Металлов В. М. 9
- Метерлинк М. 145
- Микеланжело Буонаротти 289
- Мин Г. А. 72, 73
- Минтон У. Д. 284
- Минц З. Г. 9
- Митурич В. П. 80
- Митурич П. В. 77—87, 103
- Митурич-Хлебников М. П. 78
- Михайлов А. Д. 106
- Михалков Н. С. 82
- Михельсон Л. С. 77
- Михельсон М.И. 160
- Модзалевский Б. Л. 153
- Монтень М. 328
- Мопассан Г. де 120, 129, 161
- Мюнхмайер М. 115
- Мюнхмайер Р. 115
- Набоков В. В. 25, 51, 66, 83, 98,
120, 121, 124, 135, 136, 144,
155, 156, 159—178, 205, 213,
214, 216, 217—299, 314—
316, 318, 324, 337, 347, 397,
398, 401, 408
- Набокова В. Е. 241, 243
- Нансен Ф. 19
- Наполеон Бонапарт 103
- Нарбут В. И. 352
- Нейгауз Г. Г. 309
- Некрасов Н. А. 170, 227
- Некрасова Е. А. 350
- Нерваль Ж. де 130
- Нерон 292
- Нетте Т. 340
- Нибур Б. Г. 285
- Николай II 205
- Ницше Ф. 66, 70, 218, 331, 340
- Овидий 194, 212, 229
- Одоевский В. Ф. 10, 41, 94, 95,
96, 97, 317
- Одоевцева И. В. 310
- Оккам У. 364, 365
- Оксфорд Э. 107
- Олеша Ю. К. 51
- О'Мерсьер Г. 359
- Ориоль Ж. 360
- Палиевский П. В. 102
- Парнис А. Е. 104—106, 109
- Пастернак А. Л. 140
- Пастернак Б. Л. 25, 26, 32, 42, 43,
51, 83, 84, 91—93, 115—99,
211, 216, 250, 261, 277—279,
307—314, 316, 320, 326, 327,
349, 351 353, 369, 377, 378,
391, 398—400, 403, 406, 407
- Перес-Реверте А. 390—400
- Перцов Н. В. 208—224
- Петр I 204
- Петров Е. 293
- Петровский Д. В. 82—86
- Петровский М. С. 103, 186, 217,
223
- Петрученко О. 219
- Писарев Д. И. 95
- Писемский А. Ф. 362

- По Э. А. 59, 120, 241, 242, 253,
275—277, 316, 397
- Погодин М. П. 405, 406
- Подорога В. А. 386, 387
- Поланский Р. 395
- Полонский Я. П. 346, 350
- Поплавский Б. Ю. 343
- Порто-Риш Ж. де. 357
- Потемкин П. П. 58
- Пруст М. 135, 138, 139, 169,
210, 305, 321, 331, 361, 369,
381, 389
- Пуле Ж. 331
- Пурин А. А. 184
- Пушкин А. С. 19, 34, 43, 56, 57,
67—76, 85, 100, 105, 163,
209, 211, 215, 217, 218, 236,
243, 272, 276, 285, 317, 327,
346, 348, 361, 370, 377, 379,
403, 407
- Пушкин В. Л. 303
- Пыляев М. И. 297
- Пяст В. А. 311
- Пятигорская Л. 239
- Пятигорский А. М. 85, 174, 209,
210, 239, 253
- Рабле Ф. 356
- Радищев А. Н. 324
- Разин С. Т. 19
- Разумовский Д. В. 10
- Райт-Ковалева Р. Я. 216
- Ранк О. 253
- Расин Ж. 241, 361
- Распутин Г. Е. 342
- Рафаэль С. 322
- Рачинский С. А. 118
- Рембо А. 70, 73
- Ренье А. де 340
- Репин И. Е. 130, 131, 141
- Рикер П. 353
- Рильке Р. М. 161, 310
- Рипеллино А. М. 191
- Ричард I Львиное Сердце 29
- Рогов В. В. 397
- Розанов В. В. 211, 244, 249, 266,
311, 312, 331, 339
- Роллина М. 46
- Романченко Л. А. 110
- Ронен О. 220, 315, 343—351
- Ростопчина Е. П. 334
- Рубанович С. Я. 404
- Рябая Р. Д. 203
- Сабатини Р. 395
- Салтыков-Щедрин М. Е. 78, 173,
212
- Самородова (Сухорукова-Полян-
ская-Спектор) О. С. 107—109
- Самородова Ю. С. 42, 107
- Сандрар Б. 145
- Свифт Дж. 69, 387
- Севергин В. М. 297
- Северянин И. 58, 390
- Сегаль Б. Н. 281
- Сельвинский И. Л. 390
- Сенокосов Ю. П. 87
- Сервантес С. М. де 131, 247, 354
- Сергеев А. Я. 322
- Серегина Н. С. 11
- Сикорская Е. В. 282
- Синявский А. Д.
- Скрябин А. Н. 188
- Смит Г. Дж. Ф. 290, 299
- Соболевский С. И. 219
- Сократ 264, 326, 334, 407, 408

- Солженицын А. И. 224
Соловьев В. С. 67, 110, 128, 148,
160, 289, 374, 379, 380
Сологуб Ф. К. 56—58, 187, 316,
352, 374, 404
Спиноза Б. 370
Сталин И. В. 31, 170, 196, 211,
379, 391
Сталь Ж. де 15
Станиславский К. С. 295, 296
Старкина С. В. 103—112
Стасов В. В. 157
Степанов Н. Л. 87, 103
Степун Ф. А. 14, 149, 150
Стефенсон Дж. 145
Страхов Н.Н. 153, 321
Стрижевская Н. 73
Тарковский А. А. 239, 282
Терц А. 82
Тименчик Р. Д. 18, 162, 220, 227
Тихонов Н. С. 87
Толстой А. К. 304, 366
Толстой Л. Н. 115—178, 220,
222, 235, 236, 244—252, 261,
262, 284, 317—321, 328, 383
Топоров В. Н. 251, 402
Тургенев И. С. 14, 18, 150, 151,
242, 317, 346, 351
Тынянов Ю. Н. 14, 220
Тюрпен П. Ж. Ф. 244
Тютчев Ф. И. 67, 94—96, 97,
242, 289, 313
Уайльд О. 297
Уваров С. С. 95
Уитмен У. 22, 140—142, 257
Уэллс О. 391
Фарадей М. 273
Феддер Б. Б. 374
Феддер М. Б. 374
Феддер С. Б. 374
Ферсман А. Е. 290, 291
Фет А. А. 212, 221, 256, 350
Филлипс Ф. С. 290
Филонов П. Н. 38, 111, 112
Флейшман Л. С. 186
Флобер Г. 26, 28, 35, 120, 121,
130, 286
Флоренский П. А. 148, 311, 313,
336
Фодор Н. 253
Фома Кемпийский 175
Франк Л. 279
Франк С. Л. 162
Франковский А. А. 389
Фрейд З. 252, 253
Хайдеггер М. 220, 321, 385
Харджиев Н. И. 103, 104, 106
Хармс Д. И. 82, 105, 387—388
Хини Ш. 34
Хлебников В. В. 9—112, 139,
211, 219, 281, 313—316, 321,
322, 338, 343, 349, 377, 381,
386—388, 390, 404—408
Хлебникова В. В. 79
Ходасевич В. Ф. 241, 388
Хоружий С. С. 148
Цветаева М. И. 65, 73, 74, 77,
100, 103, 126, 132, 158,
173, 177, 197, 211, 219, 230,
303—306, 310, 311, 320, 341,
353, 372, 374
Цивьян Ю. Г. 157, 283

- Чаплин Ч. 237, 391
Черный С. 401, 403
Чехов А. П. 124, 140, 148, 150, 237
Чуковский К. И. 17
Чурилин Т. В. 325
Шайдуров И. А. 41
Шамиссо А. фон 242
Шапир М. И. 220
Шекспир У. 143, 146, 237, 287, 370
Шелли П.Б. 162
Шендецов В. В. 160
Шенье А. 16
Шивельбуш В. 128
Шишков А. С. 236
Шкловский В. Б. 323
Шлегель А.-В. 68
Шлейермахер Ф. 162
Шонле М. 25
Шопен Ф. 91, 92, 93
Шопенгауэр А. 334, 335
Штейнер Р. 310
Шуберт Ф. 280, 336, 337
Эдуард III 160
Эйзенштейн С. М. 218, 268
Эйнштейн А. 209
Эйхенбаум Б. М. 152, 153
Эккерман И. П. 230
Эко У. 355, 391, 364—366, 373, 391, 393, 395, 396, 398
Эллис 85
Энгельс Ф. 253
Эредиа Ж.-М. де 64
Юнг К. Г. 253
Якоб Г. Э. 165
Якобсон Р. О. 81, 106, 215, 220
Ямпольский М. Б. 337

Григорий Амелин, Валентина Мордерер

ПИСЬМА О РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор А. Ставцев

Оригинал-макет подготовлен Л. Гоготовой

Художественное оформление переплета
Сергея де Рокамболя и Петра Кочарова

Подписано в печать 01.12.2008. Формат 60×90^{1/16}.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Уч.-изд. л. 30. Тираж 1500. Заказ №

Издательство «Знак».

№ государственной регистрации 1027701010435

Тел.: 607-86-93. E-mail: Lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».

Тел./факс: 8 (499) 255-77-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru

Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1

(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru