ЯЗЫК . СЕМИОТИКА . КУЛЬТУРА

С. С. Аверинцев

ПОЭТЫ

Школа
«ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ»
Москва 1996

ББК 83.3Р1
А86

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(РГНФ)
проект 96-04-16272

Аверинцев С.С.

А86 Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
ISBN 5-88766-048-1

В книге собраны статьи о поэзии Вергилия, Ефрема Сирина, Григора Нарекаци, Державина, Жуковского, Вячеслава Иванова, Мандельштама, Брентано, Честертона, Гессе.

"Опыты о старых и новых поэтах, составляющие эту книгу, написаны в разное время и в жанровом отношении не вполне однородны. Если я счел возможным соединить их вместе, то меня побудила к тому присущая им общая черта — установка на портретность. Порой это портретность в буквальном смысле. В других случаях портретность запрятана чуть поглубже <...>. Каждая «картинка», на манер мозаики выкладываемая мною из слов, — только подступ к предмету, только догадка, стоящая под вопросом; и я стараюсь никогда не забывать о том, что любое поползновение употреблять метафоры, сравнения и эпитеты в функции доказательных аргументов погрешает против элементарной умственной честности <...>. Моей целью было — ввести мою субъективность в процесс познания, но с тем, чтобы она в этом процессе «умерла». Не мне судить о том, когда мне это хотя бы отчасти удавалось, а когда решительно не удавалось. В одном я уверен: поэты, о которых я писал, не были для меня предлогом сказать нечто «по поводу». Они были для меня — ими самими, то есть чем-то несравнимо более интересным, нежели все, что я имею о них сказать." (Из введения).

ББК 83.3Р1

Except the Publishing House (fax: 095 246-20-20, E-mail: lrc@koshelev.msk.su) the Danish bookseller firm G·E·C GAD (fax: 45 86 20 9102, E-mail: helle_d@danadata.dk) has an exclusive right on selling this book outside Russia.

Право на продажу этой книги за пределами России, кроме издательства Школа «Языки русской культуры», имеет только датская книготорговая фирма G·E·C GAD.

ISBN 5-88766-048-1

© С. С. Аверинцев, 1996
© А. Д. Кошелев. Серия «Язык. Семиотика. Культура», 1996
© В. П. Коршунов. Оформление серии, 1996

СОДЕРЖАНИЕ

Немного личного 7

I

Две тысячи лет с Вергилием 19

Между «изъяснением» и «прикровением»:
ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина 43

Роскошь узора и глуби́ны сердца:
поэзия Григора Нарекаци 97

II

Поэзия Державина 121

Размышления над переводами Жуковского 137

Системность символов
в поэзии Вячеслава Иванова 165

Судьба и весть Осипа Мандельштама 189

III

Поэзия Клеменса Брентано 277

Гилберт Кит Честертон,
или Неожиданность здравомыслия 309

Герман Гессе 327

Литература 355

НЕМНОГО ЛИЧНОГО

Есть люди, которые по мере взросления утрачивают детскую потребность самозабвенно таращиться на картинки.

У других это иначе.

Давным-давно, уже почти четверть века тому назад, я трудился над переводом стихов Германа Гессе из его романа «Игра в бисер». Это была работа новичка. И что же я поспешил всеми правдами и неправдами раздобыть из библиотеки на дом, чтобы по-домашнему обживать? Ну, понятно, томики других сочинений Гессе (я полагал тогда, как полагаю и теперь, что для того, чтобы перевести хотя бы одно стихотворение, желательно знать все написанное автором в полном объеме, как «большой контекст» для каждого слова, — впрочем, это другой сюжет). Но мне казалось невозможным обойтись и без объемистого альбома, составленного биографом Гессе Бернгардом Целлером, где можно найти множество разнообразных фотографий писателя — в молодости и в старости, на людях и наедине с собой. Подолгу всматривался я в эти портреты, силясь представить себе ритм и темп движений, манеру взглядывать на собеседника, позу тела, откидывавшегося в смехе, — чтобы перенести это внутрь своей переводческой работы, в ее глубину, на самое ее дно. Чтобы войти в игру, настроиться.

Опыты о старых и новых поэтах, составляющие эту книгу, написаны в разное время и в жанровом отношении не вполне однородны. Если я счел возможным соединить их вместе, то меня побудила к тому присущая им общая черта — установка на портретность.

Порой это портретность в буквальном смысле. Начало статьи о Гессе, например, — выжимка впечатлений от того самого альбома да еще от появившейся у меня позднее пластинки, где Гессе сам читает свою прозу и стихи; это крайний случай — что

называется, обнажение приема. В других случаях портретность запрятана чуть поглубже. Где-то на заднем плане мелькает тема телесных физиогномических примет, например по отношению к Клеменсу Брентано; было бы превыше моих сил воздержаться от ссылки на житийное предание касательно того, как выглядел и как вел себя преподобный Ефрем Сирин. Но вот статья о переводах Жуковского вроде бы никаких «словесных портретов» не содержит; портретна она лишь постольку, поскольку ее предмет — отмеченное еще Гоголем атмосферическое присутствие личности и судьбы Василия Андреевича, парадоксально усиленное тем обстоятельством, что прослеживается оно не где-нибудь, а при воссоздании образчиков чужой музы, по преимуществу — британской и германской: интимное «воспитание чувств» — через объективированный «местный колорит». В контексте такой задачи можно разбирать лексические оттенки или грамматические отношения слов в оригинале и в переводе, но при этом предполагается как необходимый компонент или хотя бы смысловой фон некое представление о внутреннем опыте Жуковского, вновь и вновь оживляемое в «памяти сердца» — и автора статьи, и ее читателя.

Иначе говоря, портретность состоит в том, что слово в статье, не переставая быть словом дискурсивным, одновременно служит чем-то вроде мазка, помогающего вылепить облик. Желательно, чтобы оно не лгало не только по своему логическому смыслу, но и в своей «суггестивности». Я надеюсь, что читатель не причтет меня к числу заклинателей и гипнотизеров от гуманитарии — хотя бы потому, что у меня ни в одной интонации нет той нечеловеческой уверенности в себе, которая обличает последних. От природы мне свойственно скорее уж оспаривать себя, и читатель, я надеюсь, ощутит это. Каждая «картинка», на манер мозаики выкладываемая мною из слов, — только подступ к предмету, только догадка, стоящая под вопросом; и я стараюсь никогда не забывать о том, что любое поползновение употреблять метафоры, сравнения и эпитеты в функции доказательных аргументов погрешает против элементарной умственной честности. Но для того, чтобы поддерживать у себя и у читателя

«память сердца», не перестающую воздавать должное тому факту, вообще говоря, объективному, что помимо предмета есть еще и атмосфера *вокруг* предмета, квалифицирующая его как предмет гуманитарный, — мне приходится дать словам право не только называть вещи, как то полагается в научной прозе, но и *внушать*. Сам знаю, что это право весьма опасное, и стараюсь вводить пользование им в определенные рамки. Аристотель, давший на все времена замечательный образец здравомыслия, рассуждает в своей «Риторике» примерно так: если бы человеческая природа включала в себя лишь разум, без эмоций, без воображения, можно было бы обойтись силлогизмами; поскольку, однако, дело обстоит совсем иначе, нам остается прилагать усилия к просветлению эмоционально-имагинативной сферы, к приведению ее в возможную для нее степень адекватности...

Это не значит, что в мои намерения входило писать, что называется, о «моем» Жуковском, или о «моем» Брентано, или, хуже того, «моем» Ефреме Сирине.

Мне хотелось не столько сделать их «моими», сколько самому сделать себя — «их», чтобы подобное, по старой максиме, познавалось подобным; чтобы они сами были не только для моего рассудка, но и для моей эмоции интереснее, чем эмоция как таковая — для самой себя. Моей целью было — ввести мою субъективность в процесс познания, но с тем чтобы она в этом процессе «умерла». Не мне судить о том, когда мне это хотя бы отчасти удавалось, а когда решительно не удавалось.

В одном я уверен: поэты, о которых я писал, не были для меня предлогом сказать нечто «по поводу». Они были для меня — ими самими, то есть чем-то несравнимо более интересным, нежели все, что я имею о них сказать.

Для меня было бы огорчительно, если мои рассуждения о «портретности» были бы поняты как манифест того подхода, который некогда именовался биографическим методом, а теперь никак не называется, но продолжает существовать с упорством сорной травы. Мне совершенно чуждо намерение выводить творчество из внешних обстоятельств жизни поэта. Соблазнительнее, на худой конец, объяснять из творчества биографию, как его,

творчества, подсобный черновик. Но это было бы уж чересчур похоже на брюсовское «всё в жизни лишь средство...»

Нет, не средство — иначе поэт был бы распластан в двухмерной плоскости «литературы». Когда Жуковский и Брентано ищут умиротворения и отречения от страстей в Боге, я отказываюсь видеть в этом внутрилитературное событие, то есть, прости господи, что-то вроде «приема». Но я не могу не видеть, как они и здесь оставались поэтами — пожалуй, к несчастью для покоя своих душ. Равным образом я — враг слишком некритического сближения, чуть ли не отождествления биографии с творчеством и творчества с биографией; при этом приходится нещадно упрощать творчество и еще более нещадно стилизовать биографию. Однако я верю, что так называемая психология поэта и его поэтика — две проекции на плоскость одного и того же морфологического принципа (как сказал бы Мандельштам, формообразующего порыва). В этом, *но только в этом смысле* представляется возможным пояснять психологию — поэтикой, поэтику — психологией.

Когда поэзию пытаются замкнуть на биографию поэта, что может получиться, кроме — короткого замыкания? Неправда заключена уже в неизбежном при таких попытках забвении внутрилитературной детерминации творчества: забвении того, что раскладка литературного момента порождает свои притяжения и отталкивания, что всякий артистизм предполагает игру с подвижным равновесием удовлетворенных и приятно обманутых ожиданий читателя, наконец, что у традиционных форм есть своя имманентная содержательность, учитываемая и отчасти модифицируемая в акте индивидуального творчества, но не творимая из ничего. Ничего не знать об этой детерминации — значит не быть профессионалом. Сознательно презирать ее во имя идеологических или вульгарно-сентиментальных мотивов — варварство. С другой стороны, однако, творчество есть творчество постольку, поскольку, ориентируясь на внутрилитературные координаты, оно к ним не сводится. Легче объяснять из литературного момента парнасцев, нежели Верлена, и Брюсова, нежели Мандельштама. Характерно, что самое слово «литература» и

у Верлена, и у Мандельштама употребляется как бранное. К литературному моменту сводима поэзия, так сказать, «второй свежести». У поэзии в строгом и узком смысле этого слова всегда имеется еще одно измерение. Ненаучно его называют судьбой поэта. Важно помнить, однако, что это «судьба» именно как глубина самой поэзии, не набор несчастных случаев, на который позволительно реагировать сентиментально или саркастически.

...Перечитывая написанное, нахожу его не в меру благополучным.

Во-первых, неясно в принципе, как обеспечить адекватное понимание рабочих метафор, этих рабочих гипотез воображения, не вводя малых сих в соблазн. Михаил Михайлович Бахтин, Алексей Федорович Лосев — люди были не мне чета. «Ученик не выше учителя своего». А что делают из их книг читатели, принимающие их рабочие метафоры за совершенно буквально сформулированную истину в последней инстанции? Ведь это несчастье. Что тут можно сделать, кроме как молиться, чтобы Небо умудрило того читателя, до которого изолированные формулировки доходят сами по себе — вне контекста, вне интонации, вне связного метафорического замысла, наконец, вне перипетий внутреннего спора пишущего с самим собой? Когда такие читатели сердятся и требуют автора к ответу, это еще не самое страшное. Куда страшнее, когда они автору беззаветно верят — верят тому, что сами сумели у него вычитать по своим способностям и потребностям. Тогда применяешь к себе евангельскую угрозу: «Горе тому человеку, через которого соблазн приходит».

Во-вторых, я солгал бы, если бы утаил чувство отчуждения, с которым сам уже воспринимаю свои прежние работы (применительно к этой книге — все, за вычетом совсем недавно написанного опыта о Мандельштаме). «Как души смотрят с высоты на ими брошенное тело...» Это относится в основном к тону статей; если бы у меня радикально переменилась позиция в вопросах содержательных, я не счел бы себя вправе заново публиковать старое, а вместо этого сел бы готовить, по назидательному примеру Блаженного Августина, «ретрактации» — исправ-

ление допущенных в прошлом ошибок. Нет, *думаю* я о сюжетах и персонажах этой книги в общем то же самое; но вот *говорить*, мне кажется, стал бы по-другому — с большей боязнью красивости, посуше, порезче, но и поосмотрительнее.

Надо полагать, это отчасти возраст. «Лета к суровой прозе клонят», и уже не тянет распеться так рапсодично, как в молодости. Метафоры метафорами, портретный подход — портретным подходом, но опыт, и научный, и человеческий, отягощает каждое остающееся в силе утверждение слишком большим бременем молчаливых оговорок, чтобы позволять себе прежние аллюры. Возьмем хоть того же Клеменса Брентано; я продолжаю любить его стихи, но мне уже самому не совсем понятна та несколько горячечная влюбленность, которую они у меня вызывали и которая сказалась в стилистике моих рассуждений о нем.

Важнее, однако, другое. Изменился не только мой биографический возраст; изменился возраст времени. Слова наши звучат в воздухе уже не совсем так, как звучали. Читатель, умеющий слышать этот призвук, уловит в большинстве предлагаемых ему опытов специфическую акустику поры, которой больше нет. Той самой, к которой относятся строки Бахыта Кенжеева:

Вот и проходит эпоха
Тайной свободы твоей...

«Тайная свобода» — не нужно быть очень догадливым, чтобы предположить за этим пушкинско-блоковским словосочетанием чистую иллюзию, порождаемую механизмом психологической компенсации. Дескать, с тоски и не то выдумаешь. Так-то оно так; но иллюзия эта, во всяком случае, реальнее, чем противостоящая ей реальность, которая притворяется такой устойчивой, такой безысходно-тяжеловесной, пока ей не приходит время в одночасье рассыпаться.

Те десятилетия нашей истории, которые на наших глазах уступают место какому-то новому циклу, нечаянно породили единственный в своем роде феномен. Мандельштам среди оторопи 30-х годов дал ему имя, точное, как диагноз: «тоска по мировой культуре». Он же выразился менее диагностически и более художественно, когда назвал стихи, «написанные без предварительного дозволения», то есть попросту настоящие, — *ворован-*

ным воздухом. В этих двух формулах сказано чрезвычайно много; они словно бы начертаны как эпиграфы над всем бытием той формации русского интеллигента, к которой принадлежу и я.

На веку тех, кто был старше меня, почти вовсе смолкло слово — но как же много для них означала музыка! Ворованный воздух мировой культуры — ни больше, ни меньше. Когда они шли слушать великих пианистов той поры, вопрос стоял не об эстетическом наслаждении, а о возможности жить. Девушка, в середине пятидесятых вернувшаяся из лагерей в Москву, еще не зная, под каким кровом найдет приют на ночь и как будет перебиваться, жадно останавливалась на улице перед консерваторскими афишами; будь это вымысел, его можно было бы счесть чересчур сердцещипательным, — но это не вымысел.

К нам, тогда двадцатилетним, с конца тех же 50-х стала приходить поэзия: «Воронежские тетради» Мандельштама, поэмы Цветаевой, поздняя Ахматова — не книги, а запретная машинопись. Термина «самиздат» еще не было. А инстинкт велел держать побольше в голове — это самое надежное место хранения. Теперь, наверное, переведутся люди, способные часами читать друг другу стихи наизусть; ведь во всем свете такого нет, только у нас покамест есть.

Прошу понять меня правильно: мои слова — не ностальгический вздох об уходящем. Боже сохрани! Когда поэзия получает непомерный авторитет и обременяется не свойственными ей функциями, это ведь не от хорошей жизни. Тот же Мандельштам горько иронизировал над людьми, которые в том высоком экстазе, в каком древние спартанцы с песнями Тиртея шли в битву, со стихами Пастернака идут... в концерт: «Поколение, которое ничего не совершит». И был, в общем, прав. Тут ничего не попишешь — поэзия может не больше, хотя и не меньше того, что она может: это ворованный воздух, позволяющий дышать, а не задохнуться сарказмом, — однако ей не заменить ни духовного учительства, ни философского познания, ни, наконец, гражданского действия.

В 60-е и 70-е мы жили, например, со стихами Цветаевой. Отвечая на одну анкету, я сказал тогда, конечно, не за одного

себя, что она для нас — своя. А ведь так отчетливо видно на ее примере, какую духовную опасность даже для самой большой поэзии представляет внушенный романтизмом порыв быть не поэзией, а Всем. Самозамкнутость возведенного в абсолют лирического импульса; голос, окликающий и людей, и Бога, но совершенно безразличный к тому, что со своей стороны имеют сказать и люди, и Бог. Что же, я знал это, если меня не обманывает память, и десять, и пятнадцать, и двадцать лет тому назад; однако тогда все прощали ей охотно и безоговорочно. Поэзии прощалось все, укоризненные вопросы к ней откладывались самое малое до следующей исторической эпохи. Энергетический кризис, постигший жизнь вокруг нас, не оставлял таким людям, как я, возможности быть особенно разборчивыми относительно разрядов лирической энергии, которые та же Цветаева дарит так щедро. И то сказать, если в поэзии соблазнов немало, то больше греха, наверное, в жалости к себе как «жертвам истории». Греха столь же тривиального, как и невеселого. Поэзия — противоядие против жалости к себе, это надо за ней признать (с оговоркой, что есть противоядия более святые и более чистые).

Удача моя в том, что мне было кому всю жизнь читать стихи вслух и по памяти — моим друзьям, и прежде всего моей жене, с которой уже за тридцать лет без малого совместно пережита каждая любимая строчка, включая те, что приводятся в этой книге. Расслышана через резонанс *ее* внимания.

Со стыдом говорю — рядом со святыми муками тех, кто в те годы всерьез муки принимал; но ведь и рядом с куда менее святым унынием прочих, — мы жили неуместно, несообразно весело. У нас это называлось: «нарушать общественное неприличие». На холоду мы грелись у огня живых слов, веселясь каждому язычку пламени. Нет, мы не были жертвами истории. Липкий страх, пронзительный стыд, бессильное бешенство — этого хватало; но вот уныния, той мировой тошноты, что сменила в нашем веке байроническую мировую скорбь прошлого века, — чего не было, того не было. Совсем не было. Тайная свобода — она и есть тайная свобода. И к каждому поэту былых времен можно было обращать ту мольбу, которую Блок обратил к Пушкину:

Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Это я пытаюсь объяснить некоторые эксцессы моего слога, мои признания поэтам в любви — не без сентиментальности, не без педалирования. Сам вижу, но переделать не могу, могу лишь написать заново. Как быть, когда история литературы — не просто предмет познания, но одновременно шанс дышать «большим временем», вместо того чтобы задыхаться в малом, жить в Божьем мире, а не в «условиях эпохи застоя»?

Как быть, когда естественное свечение стихов дополнительно подсвечено чернотою фона?

Кроме всего прочего, я ведь чаще всего выбирал темы, у нас обойденные. Даже Германа Гессе, когда я начинал им заниматься, вокруг не знали. Когда «Игра в бисер» была в первый раз переведена, в издательстве беспокоились: кто у нас будет такое читать? Это чуть позже, к концу шестидесятых, Касталия овладела воображением структуралистски ориентированной публики. Когда меня потянуло на Вячеслава Иванова, не одни ревнители социалистического реализма давно успокоились на том, что его поэзия навсегда похоронена. Клеменса Брентано сами немцы как следует оценили только сейчас, а у нас он и до сих пор мало известен. Полноту смысла, которую имеет в контексте западноевропейской традиции наследие Вергилия, из русских оценили разве что Георгий Федотов и тот же Вячеслав Иванов, да и то в эмиграции. Чувство, что я ломлюсь в двери, отнюдь не раскрытые, даже неотпертые, прибавляло мне азарта и душевного жара.

И так часто приходилось ощущать себя в затаившемся и страстном сговоре — и с автором, о котором, и с читателем, для которого я писал. В заговоре против законов вероятия, означаемых советом: «Не пытайся — у нас это не пройдет». Героизма тут, конечно, нет; но фрондерством называть мое поведение я тоже не соглашусь. Это просто биологически нормальное поведение. Поведение живого в отличие от неживого.

И, конечно, «тоска по мировой культуре». Раззадоривающее чувство насильственной отторгнутости, которую необходимо преодолеть. В том числе и отторгнутости географической. Едва

ли я так старался бы расписывать в статье про Гессе городок Кальв, если бы не имел оснований полагать, что мне суждено до скончания века лицезреть его только на фотографии в упомянутом альбоме Бернгарда Целлера, а читатель мой не увидит его ни в каком виде...

«Сокровища мировой культуры» — за вычетом того, что чужие люди отобрали нам в паек, да еще изжевали своими зубами, — были для нас воистину сокровищами в самом что ни на есть буквальном, этимологическом смысле слова: тем, что от нас *сокрыли*, спрятали, намеренно утаили. Кладом, который надо раскапывать без посторонней помощи, голыми руками, не жалея крови из-под ногтей.

Да еще не забывая хорониться от лихого человека.

Уверял же лектор на закрытом инструктаже в конце шестидесятых, что этот Герман Гессе, про которого пишет Аверинцев, — не кто иной, как известный гитлеровец; грозилась же сотрудница Библиотеки Ленина потребовать расследования, для чего бы это мне в семидесятые понадобились издания древних молитв; отнимали же у меня в восьмидесятом в ленинградской таможне, вполне официально, Исаака Сириянина по-сирийски, а перед этим на почте — Григория Паламу по-гречески! Пойми, читатель, я не жалуюсь, я любуюсь сюжетом.

Сюжет о запретном кладе — архиромантический, даже сказочный. Сам Клеменс Бретано не побрезговал бы.

Так скажи на милость: ощущая себя внутри *такого* сюжета, — не выше ли сил человеческих воздержаться от романтических излишеств слога?

О невидимой миру доле моей жены во всем, что я пишу, сказано. Хотелось бы еще помянуть моих покойных родителей, благодаря которым язык старой русской поэзии — для меня не мертвый. И Резо Каралашвили, безвременно умершего друга моего из Тбилиси, вернейшего из учеников Гессе по всему свету. И всех, с кем была разделена тайная свобода.

[1989]

I

ВЕРГИЛИЙ
СИРИН
НАРЕКАЦИ

ДВЕ ТЫСЯЧИ ЛЕТ С ВЕРГИЛИЕМ*

Когда 21 сентября 19 года до н. э. в калабрийском городе Брундизии, подле моря, соединяющего южную Италию с Элладой Гомера, на пятьдесят первом году своей тихой жизни трудолюбца скончался Публий Вергилий Марон — уже тогда, пожалуй, это событие означало для сознания одних современников и хотя бы для смутного чувства других нечто большее, чем просто смерть любимого и почитаемого поэта. Поэты у римлян были; но Вергилий — не один из великих, даже не первый, а единственный.

Конечно, пытаться уловить, что на самом деле чувствовали люди ровно два тысячелетия тому назад, — дело рискованное; но есть приметы, которым приходится доверять — если не каждой по отдельности, то всем в совокупности, когда они подтверждают друг друга. Если талантливый и умный поэт Проперций приветствовал самое начало одиннадцатилетней — так и не пришедшей к концу — работы Вергилия над «Энеидой» торжественным стихом: «рождается нечто более великое, нежели „Илиада“», — этого, может статься, и не надо принимать чересчур всерьез, потому что литературные нравы Рима предполагали некоторую избыточность чуть иронических похвал, которыми обменивались дружественные поэты. Но то, что народ в театре, по свидетельству Тацита, встал навстречу Вергилию, воздавая ему такую же честь, как Августу, о чем-то говорит. Особенно убедительное, хотя и забавное, доказательство живости общего отклика на поэзию Вергилия — необычайное количество попыток ее раскритиковать и уничтожить: против «Буколик» были написаны «Антибуколики», против «Энеиды» — «Бич на

---

* Две тысячи лет с Вергилием // Иностранная литература, 1982, № 8, с. 193—201. [Статья основана на тезисах доклада, прочитанного осенью 1981 года в Мантуе (Италия) в рамках международного конгресса, посвященного Вергилию.]

Энея»; один римский литератор специально собирал погрешности Вергилия против латинского языка и хорошего слога, другие коллекционировали заимствования, сделанные поэтом у предшественников, изобличая его в плагиате (между тем сила Вергилия, как и других гениев высокой классики, например Рафаэля или Пушкина, не в последнюю очередь определяется именно тем, сколь много чужого они умеют сделать своим, иначе говоря, тем, в какой мере их личное творчество перерастает в надличный синтез до конца созревшей и пришедшей к себе многовековой традиции)... Как сказал Светоний, «в хулителях у Вергилия недостатка не было, и неудивительно: ведь они были даже у Гомера» (пер. М. Л. Гаспарова). Иногда кажется, что хулители — это какие-то пророки наизнанку, по-своему провидящие, насколько же долговечно и полно сил то, что ими хулимо: иначе оно не задевало бы их за живое. Обилие нападок тем более знаменательно, что Вергилий, человек по натуре тихий, только однажды позволил себе в молодости выпад против Бавия и Мевия, в остальном же стоял вдали от литературных бурь и никого сам не задирал; и все же простым своим существованием он кому-то не давал жить — не потому ли, что в его поэзии ощущалась сила, независимая от его личной воли и при всей мирности своего проявления неумолимая, как всякая сила? И то сказать — тех же Бавия и Мевия он помянул недобрым словом так кратко, словно бы и безобидно, если вспомнить для сравнения злые стихи Катулла; но на века и века, для десятков поколений, никогда не читавших ни Бавия, ни Мевия, имена обоих стали употребительным, каждому понятным бранным словом. Вот что значит говорить как имеющий власть. За славой Вергилия стояла та самая объективная непреложность, заключенная в самой природе вещей, в составе бытия, которую поэт воспел как «рок», «fata». Ничего не поделаешь с тем, что не Турну, а Энею суждено стать женихом Лавинии и положить почин будущему; так не старым Невию и Эннию и не кому другому, а только Вергилию суждено было остаться в веках поэтом римской судьбы. Поэма Невия о Первой Пунической войне и некогда знаменитые «Анналы» Энния утрачены, потому что «Энеида» их вытеснила и сделала не-

нужными, на ином, более высоком уровне удовлетворила потребность в самобытном римском эпосе, организованном вокруг идеи истории. Сам Вергилий явно любил Энния и охотно вставлял в текст «Энеиды» преобразованные цитаты из «Анналов», воздавая этим своему предшественнику дань почтения. Если бы это от него зависело, труд Энния был бы сохранен; но это от него не зависело. В величии Вергилия есть, если угодно разрушительный аспект: оно принуждает своим объективным действием к отсечению всех иных возможностей, диалектически «снимая» эти возможности в обоюдоостром гегелевском смысле слова, то есть одновременно включая в себя и исключая как нечто иное себе. Отныне римский эпос был поставлен в необходимость самоопределяться перед лицом «Энеиды», по отношению к заданным ею ориентирам, и это можно сказать не только о продуктах послушного, благоговейного эпигонства, вроде «Фиваиды» Стация (конец I века н. э.), заканчивающейся трогательным обращением поэта к своей поэме: «Не вздумай состязаться с божественной „Энеидой“, но следуй за ней издали и всегда поклоняйся ее следам», — но и о попытках заменить многие важнейшие характеристики «Энеиды» на диаметрально противоположные и создать таким образом некую анти-«Энеиду», какова «Фарсалия» Лукана (середина I века н. э.), построенная как смысловое и формальное отрицание «Энеиды». Мятеж против образца еще больше, чем следование образцу, обнаруживает, что уйти от образца решительно некуда. Здесь есть нечто от повелительного «быть по сему». Можно понять хулителей Вергилия, когда они бессильно и тем более яростно восставали против этой непреложности.

Для чего хороша непреложность, отчетливая данность отношения к авторитету, заставляющему себя слушаться одним своим присутствием, так это, конечно, для школы. Ценностям высокой классики очень идет быть школьными ценностями. Поэзия Вергилия нашла дорогу в школу предельно быстро; если верить преданию, уже грамматик Квинт Цецилий Эпирот, вольноотпущенник того самого Аттика, с которым переписывался Цицерон, начал читать с учениками стихи Вергилия, которые за-

тем уже не переставали быть предметом преподавания две тысячи лет. Римские мальчики времен Квинтилиана с восковыми табличками в руках; питомцы монастырских школ средневековья; ученики гуманистов и воспитанники иезуитов; гимназисты и лицеисты совсем уже недавних времен, вплоть до вчерашнего и отчасти сегодняшнего дня, — всех их, из поколения в поколение, из века в век, учили читать сладкозвучные стихи о Титире, распевающем пастушескую песнь под покровом раскидистого бука, о трудах земледельца, о призвании Энея и страсти Дидоны. Под аккомпанемент этих стихов шла душевная жизнь юного Августина, юного Петрарки; но и для модерниста Т. С. Элиота Вергилий — основополагающее переживание школьных лет. Известный немецкий литературовед Эрнст Роберт Курциус, указав на то обстоятельство, что, по крайней мере, со времен Данте до времен Гёте первая эклога из Вергилиевых «Буколик» нормально была тем стихотворным текстом, при посредстве которого ученика впервые вводили в таинство поэзии, назвал эту эклогу ключом ко всей западноевропейской поэтической традиции[1]; если это преувеличение, то не очень большое. Педагогическая роль Вергилия как ментора, дававшего при начале умственного пути некую исходную норму, как дисциплинирующего воспитателя совсем молодых душ, в истории настолько велика, что преувеличить ее едва ли возможно.

Что делало его как-то особенно пригодным для этой роли? Ну, конечно, присущая ему как классичнейшему из гениев и важная для эпох нормативной поэтики образцовая безупречность и, так сказать, авторитетность вкуса; наряду с этим — безупречность нравственная, привлекавшая наставников примерная высота моральных правил (Гёте, не слишком любивший нашего поэта, однако же назвал его «ангельски чистым»). Но причины более тонкие назвать труднее. Отметим прежде всего ту открытость навстречу стихии молодости, которую молодые обычно угадывают. У Вергилия (в отличие, например, от Катулла) абсолютно нет ничего душевно незрелого, того, что называет-

[1] См.: *Curtius 1973*, S. 197.

ся инфантильным и что как раз дисквалифицировало бы его для функции воспитателя; ниже о нем пойдет речь как об одном из самых «взрослых» поэтов, поэте жизненной зрелости, жизненного опыта, непрерывно отвечающем на вопрос — как принять горькие уроки этого опыта и все же сохранить надежду; но он любил, так, как умеют любить только очень зрелые люди, чистоту юноши, мечтающего о героической дружбе и героической смерти. Таких юношей, каковы его Нис и Эвриал или Паллант, не было ни у одного поэта до него. Эпос, лирика, даже трагедия классической Греции знали пластический облик юности, но не ее неповторимую душевную атмосферу, ее красоту, но не ее поэзию. Мы видим юного Тесея, с архаической энергией описанного у Вакхилида, греческого лирика первой половины V века до н. э.:

Глаза горят лемносским огнем,
Сверкают красными искрами;
Он — отрок в первом юношеском цвету,
Но утехи Ареса знакомы ему _
Битвенный стук меди о медь...

(Пер. М. Гаспарова)

но мы ничего не узнаем ни о его отроческой невинности, ни о его пылком, порывисто вспыхивающем отроческом самолюбии и слабоволии; а Нис и Эвриал — именно образы юности как состояния души, мы видим их не только извне, но изнутри. «Эвриал весь замер, уязвленный великою жаждой похвал», — читаем мы в «Энеиде» (кн. IX, 197—198), а потом слышим, что ему не страшно идти на ночную вылазку, но страшно рассказать о ней своей старой матери: «Я не выдержу слез родительницы» (кн. IX, 289). Образы эти стоят очень близко к самому центру поэтического мира Вергилия, и от них ведет прямая дорога к героическим и впечатлительным юношам европейской поэзии, вплоть до «Песни о любви и смерти корнета Кристофа Рильке». Из всех фигур позднейшей римской истории, возникающих как пророчество и предчувствие перед взором Энея, никто, даже сам Август, не удостоен таких прочувствованных слов, такого апофеоза, как Марцелл, племянник Августа, предназначенный им в

наследники, но умерший в двадцатилетнем возрасте (кн. VI, 861—887). За что ему такая честь? Именно за то, что он так и остался юношей, невоплощенной надеждой на будущее, чистым обещанием; он словно символизирует юность вообще, юность как таковую, представительствует за всех юношей Вергилия, так часто обрекаемых в искупительную жертву богам истории, и надгробная похвала ему — нечто вроде памятника Неизвестному Юноше. «Судьбы только покажут его миру, но не дозволят ему быть долее» (кн. VI, 870—871). Античный источник говорит, что Октавия, мать Марцелла, лишилась чувств, когда Вергилий читал в ее присутствии печальные строки, и чувствительность этого рассказа хорошо подходит к атмосфере «Энеиды» в целом, где так часто слышен плач о великой надежде, погребаемой вместе с безвременно погибшим юношей: Эвандр оплакивает Палланта, суровый Мезенций — Лавза, даже Эней, принужденный убить Лавза как противника в бою, вне себя от жалости (кн. X, 825—830), и сам Вергилий скорбит обо всех. (В скобках заметим, что нравственная и эмоциональная связь между разными поколениями — отеческие чувства старших к младшим и сыновние чувства младших к старшим — занимает в «Энеиде», в отличие от греческого эпоса, больше места, чем дружба внутри одного поколения. У Энея есть какой-то «верный Ахат», но имя этого товарища по оружию остается только именем; зато преданность Энея Анхизу — едва ли не самый выразительный образ преданности сына отцу во всей старой европейской литературе. Лавз погибает, закрывая своим телом отца, Эвриал, как мы видели, отправляясь на опасный подвиг, думает только о матери. Месть Энея Турну за Палланта в «Энеиде» композиционно соответствует мести Ахилла Гектору за Патрокла в «Иллиаде»; но Ахилл мстит за друга, Эней — за мальчика, доверенного его заботе, к которому он успел по-отечески привязаться.)

Если же юноша не гибнет, но остается жить, неся в себе будущее, его юность, во всяком случае, не менее значительна. Вот отрок Асканий делает свой первый в жизни боевой выстрел (кн. IX, 590—637); это очень торжественный момент, одна из вех всей поэмы. В речи Аполлона, подбадривающего мальчика, звучат слова, выразившие на века вперед патетику юношеских мечтаний и благородно-честолюбивых замыслов: «Sic itur ad astra»

(«Так восходят к звездам»). У Каллимаха в его гимне сообщалось, куда направила свои первые три выстрела богиня охоты, но эта курьезная демонстрация мифологического всезнайства — шутка, которая ничего не значит; напротив, первый выстрел юного стрелка у Вергилия полон значения. В большом контексте поэмы он воспринимается как еще небывалое для античной литературы, антиципирующее новоевропейский роман сгущение исторического времени, сравнительно с которым все герои греческого эпоса — в той или иной мере вне времени и особенно вне возраста. Между юным Телемахом «Одиссеи» или юным Тесеем Вакхилида и юношами Вергилия — точно такое же различие, как между куросами и эфебами греческой пластики и римскими портретами мальчиков с их окончательной непревзойденной конкретностью возрастной психологии. Эллин нашел бы эту конкретность эстетически недопустимой.

Добавим, что на каждом шагу в самом тоне Вергилиева пафоса, в интонациях его чудной серьезности, не разрушенной опытом, не отравленной даже привкусом иронии, можно различить слегка «мальчишеский», юношеский тембр, сравнительно с которым такой пожилой и перезрелой кажется всезнающая фривольность Овидия («Вместо мудрости — опытность, пресное, неутоляющее питье», как сказано у Ахматовой); и тембр этот всегда находил отголосок в сердцах отроков по возрасту, но также вечных отроков — таких, как Шиллер и Гёльдерлин, как Виктор Гюго и Шарль Пеги. Это какая-то особая порода людей, и они всегда признавали Вергилия за своего. Все четыре названных здесь имени прочно связаны с именем римского поэта. Шиллер, в отличие от своего друга Гёте, пропитавшийся вергилиевской поэзией, перевел из «Энеиды» две самые патетические книги — вторую и четвертую; Гёльдерлин выбрал для перевода, что еще знаменательнее, эпизод Ниса и Эвриала. Шиллеровский культ священного огня дружбы и рвущейся к славному деянию молодой и целомудренной свежей воли, воспитавший столько душ в прошлом веке (в их числе хотя бы юных Герцена и Огарева), очень многим обязан Вергилию. Но для XX века голос Шиллера часто представляется чересчур громким, театральным

и резонерским; напротив, ближе стал голос Гёльдерлина, вскрывающий в тех же вещах, о которых говорил Шиллер (оба — швабские провинциалы, под стать провинциалу Вергилию, и оба — «граждане мира» времен французской революции), более трудно выговариваемые глубины. Когда в одном из своих ранних гимнов Гёльдерлин обращается к Свободе: «Еще горит моя щека, воспламененная твоими лобзаниями, достойными богов,» — это, конечно, язык, возможный только после Руссо; но в языке этом звучит отголосок не только вскипающей восторженности тех же Ниса и Эвриала, но и музыка тончайшей влюбленности, любовности, — можно было бы говорить об «эротичности» в платоновском смысле, если бы это слово не было так непоправимо испорчено, — которая чуть уловимо возникает в том месте «Энеиды», где говорится о грядущем подвиге Брута Старшего «pulchra pro libertate», «ради *прекрасной* свободы» (кн. VI, 822)[2]. Из Гюго вспомним только слова: «На самом темени стиха Вергилия часто вспыхивает странный отблеск» (конечно, здесь обыгрывается вергилиевский образ чудесного пламени вокруг головы Аскания, кн. II, 682—685). Ни классическая правильность римского поэта, ни его учтивая цивилизованность не закрыли от французского романтика того, что в нем «романтично» — захватывающей тайны, сладкой жути, трепетности. (На этой же линии в XX веке стоит рецепция магической, «орфической» атмосферы Вергилия в цикле Джузеппе Унгаретти «Обетованная земля».) Наконец, Шарлю Пеги, замечательному, ни на кого не похожему поэту, к сожалению слишком мало у нас известному, и горячему вергилианцу, радовавшемуся, что «Вергилий присутствует и в Расине, и в Гюго, не как усвоенный умственным усилием чужак, но как брат и как отец»,

---

[2] У латинского «pulcher» — очень богатая семантика, включающая, наряду с основным значением красоты, значения благородства, чести (как эллинское «kalon» и английское «fair») и торжественной святости (как немецкое «hehre»). Конечно, Вергилий вовсе не хочет изобразить сурового Брута, казнившего сыновей, каким-то влюбленным рыцарем свободы; восторг перед красотой — не более как подчиненный момент экстаза *чести*.

принадлежат строки, не содержащие никаких специальных вергилиевских мотивов, никаких «аллюзий» и «реминисценций», за которыми так охотятся специалисты по сравнительному литературоведению, но которые, может быть, ближе к подлинному Вергилию, чем что бы то ни было другое в новой европейской поэзии, и которые во всяком случае без Вергилия не были бы возможны:

Heureux ceux qui sont morts pour leur âtre et leur feu,
Et les pauvres honneurs des maisons paternelles.

«Блаженны те, кто принял смерть за свой очаг, и за пламя очага, и за бедную честь отеческих домов».

Эти строки, возникшие, как известно, меньше чем за год до того, как сам Пеги принял именно такую смерть в битве на Марне, очень буквально исполнив собственные слова, написаны, конечно, не для того, чтобы быть комментарием к «Энеиде», однако очень хорошо ее поясняют: Эней, хранитель троянских пенатов, то есть богов очага, символы которых он несет с собой из Трои в Италию, из прошлого в будущее, готовый на подвиг смерти и более тяжелый для него (см. кн. I, 94 и др.) подвиг жизни, на последовательное отречение от счастья только для того, чтобы передать святыню, *отеческую* святыню, молодой верности своего сына и его потомков, — необходимое звено между Анхизом и Асканием, между Дарданидами и Ромулом. Он весь без остатка в своем сыновнем долге и отцовском долге; и это не две разновидности долга, но единый долг. Таким Эней раз и навсегда врезан в сердца всех своих читателей: с престарелым отцом на плечах и с ручонкой сына в своей руке. Герой Вергилия знает: стоит думать только о будущем, но о нем не стоило бы думать, оно не заслуживало бы ничьих жертв, если бы не было всего, что «отцовское» и «отеческое», — заповеданного наследия чести и благоговения. Без «отцовского», без «отеческого» весь пыл и вся жертвенная готовность Ниса и Эвриала лишились бы предмета, ушли бы в пустоту и там потерялись; без «сыновнего», «отроческого», без мальчишеской радости Аска-

ния или Ниса и Эвриала из самого состава чести и благоговения ушла бы субстанция надежды.

Можно и часто необходимо во имя долга отказаться от счастья: так поступает Эней в IV книге, по приказанию богов покидая любимую женщину и приятные стены Карфагена, и так поступает «Юноша Честь» (Jeune Homme Honneur), с его «вергилианским сердцем», в катренах Пеги. От чего нельзя отказаться, так это от надежды. Храбрость Ниса и Эвриала, вызывающихся идти в опасный путь, важна как подтверждение надежды на будущность рода:

Молвил на это Алет, поседелый и опытом зрелый:
«Отчие боги, всегда в вашей воле судьба Илиона!
Но до конца погубить вы тевкров род не хотите,
Если с такою душой, с таким бестрепетным сердцем
Юноши есть среди нас!»

(Кн. IX, 246—250, пер. С. Ошерова)

И две из мистерий Шарля Пеги о Жанне д'Арк начинаются грандиозными монологами о надежде, без которой все святыни превратились бы в кладбища, о побеге, зеленом и хрупком, в котором сосредоточена вся сила жизни будущего дуба.

Но так же, как от надежды, нельзя отказаться от верности «отеческому», от благоговения — энеевской pietas. Друг другу противостоят не прошлое как таковое и будущее как таковое, но счастье сегодняшнего дня, своеволие индивида — и связь времен, окупаемая жертвой и стоящая на жертве. Так было для Вергилия, и так было для Пеги. Два человека, жившие в очень непохожие времена, — римлянин I века до н. э., язычник, современник Августа, и француз XX века, парадоксально совместивший республиканские, дрейфусарские, социалистические убеждения, побуждавшие его волноваться всеми страстями века, с католической верой, — в этом пункте действительно одних мыслей. Духовный мир Вергилия понятен Пеги с полуслова и накоротке, без всякого искусственного «вживания» или умственной натуги. Он не «вживается» в это, он этим живет. Какой эстетизированной и декоративной, или археологической,

или теоретической и «высоколобой» предстает античность поэтов парнасской школы, или Анатоля Франса, или Поля Валери рядом с античностью Пеги: тут все реально до грубости и одновременно свято, то есть предъявляет человеку властные, жесткие требования — форум, и гражданство, и боги домашнего очага, и сам этот очаг, отнюдь не метафорический, и пламя очага, символ той верности и той надежды, ради которых стоит мучиться и стоит умереть.

Конечно, приведенные нами строки Пеги рискуют быть оценены современным вкусом определенного типа как невыносимая моралистическая риторика; но ведь эту опасность они до конца разделяют с поэзией Вергилия, по крайней мере с теми ее аспектами, которые были для самого Вергилия самыми важными (есть способ читать «Энеиду», для которого существует страсть Дидоны, но не существует призвания Энея). Положение Пеги нелегко: «бедная честь», да еще честь «отеческих домов» — разве современный вкус может это вынести? Какая сентиментальность, какая высокопарность! Чеканная латинская формула о пути к звездам, открывающемся перед юной доблестью Аскания, логически должна подпасть тому же приговору. Ну что же, сентиментальность так сентиментальность, риторика так риторика. Ясно видно: Пеги был бы счастлив оказаться смешным в обществе своего Вергилия — таким же старомодным, как Вергилий, таким же высокопарным, бестактным, не попадающим в тон, как Вергилий. (Да простится автору этой статьи ненаучное замечание чересчур личного характера, но он тоже почел бы за честь, совершенно незаслуженную, но тем более желанную, на мгновение как бы оказаться в компании того и другого, подвергнувшись тем же нареканиям...) Возможно, что современный вкус — «ироничность», «раскованность» и прочая, и прочая — доведет свое торжество до того, что во всем свете не сыщется больше мальчика, мальчика по годам или вечного мальчика, чье сердце расширялось бы от больших слов Вергилия и Пеги. Об этом страшно подумать. Если это случится, нечто будет утеряно навсегда.

Конечно, с недоверием к большим словам, большому словесному жесту, к звенящему голосу, дело обстоит не так просто. У него есть свои основания: большие слова легко использовать

для лжи. Восприятие наследия Вергилия в последние два столетия в определенной мере стоит в тени вопроса о Вергилии как «певце Августа», «певце империи». Для господствующего умонастроения XIX столетия, сформированного, во-первых, романтическим и позитивистско-натуралистическим влечением к необработанному, неприкрашенному, спонтанному или казавшемуся таковым и отвращением к праздничной прибранности и учтивой церемонности нормативной поэтики, во-вторых, либеральным негодованием против цезаризма, монархии и всех подобных вещей, — для этого образа мыслей поэзия Вергилия, и без того одиозная как «искусственный» и «подражательный» эпос, как прообраз постылого классицизма, как торжество дисциплины над стихией, была вдвойне и втройне одиозна, как поэзия «придворная» и «льстивая», чуть ли не «заказная» и «казенная». Таковы были чувства многих: «Вергилий казался им певцом рождающейся Римской империи — если не наемным, а искренним, то тем хуже для него»[3]. Постепенно перед лицом проблемы «Вергилий и Рим Августа» выявляются две крайние эмоциональные позиции. Первая из них, продолжающая либеральную традицию XIX века, сводится к тому, что «августовские» мотивы поэзии Вергилия, рассматриваемые как простая функция раннеимперской пропаганды, суть позорное пятно на облике поэта, и если мы не решаемся без дальних слов его осудить и дисквалифицировать, мы, во всяком случае, должны находить ему смягчающие обстоятельства и, так сказать, за него извиняться. Вторая точка зрения, связанная с отталкиванием от либеральной традиции XIX века и характерная, в частности, для некоторых ведущих вергилиеведов немецкой школы (например, К. Бюхнера), характеризуется безоговорочной, не терпящей возражений оценкой «августовских» мотивов как непререкаемо истинного осмысливания исторической необходимости, которая права уже тем, что необходима.

Пытались делать и активные политические выводы из «мудрости Вергилия», разумеется всякий раз зависящие от позиции того или иного интерпретатора. Профашистские историки и филологи Германии и Италии, писавшие, между прочим, по случаю юбилея Августа в 1937 году, не замедлили свести уроки

[3] *Гаспаров 1979*, с. 10.

Вергилия к апологии сильной власти как таковой. Напротив, в речи того же Бюхнера, произнесенной сразу после разгрома Германии, Вергилий оказывается изобличителем гитлеризма: нацисты, своевольцы, взбунтовавшиеся против объективной логики истории, против разумного смысла «судеб», уподоблены Турну (что довольно обидно для этого персонажа «Энеиды», благородного при всей ложности его выбора, — но это в скобках). Бюхнер, конечно, ближе к истине, чем его фашизоидные коллеги: осуждение своеволия, непослушания истории — более глубокий смысл «Энеиды», чем апология власти. Курьезно, однако, до чего просто средствами интерпретации поворачивать предполагаемый совет двухтысячелетней давности на сто восемьдесят градусов.

Для одних Вергилий похож на существо, которое в прошлые века называли льстецом, а в нашем веке предпочитают называть официозным пропагандистом; для других он «пророк» и «провидец» — и все это за одни и те же его слова. Ясно, что ни одна из крайних точек зрения — ни либеральная, ни антилиберальная — не соответствует существу Вергилиевой поэзии. Сама их однозначная жесткость несовместима ни с глубоким страданием, лежащим в основе этой поэзии, ни с несравненной деликатностью Вергилия.

Вспомним: Титир из первой эклоги радуется, что держатель власти его пощадил, он полон к нему самой искренней благодарности и готов назвать его богом — но он, как и его поэт, совершенно отчетливо видит рядом с собой Мелибея, которого та же власть не пожалела и не спасла, который должен без всякой вины идти в изгнание, и оба, Титир и поэт, не отворачиваются от его беды; плач Мелибея звучит ничуть не менее громко, чем благодарения Титира, это две стороны единой, очень непростой правды, и Вергилий ничего не делает, чтобы дать одной из двух чаш весов несправедливый перевес. Или еще лучше: Эней покинул Дидону по прямому приказу богов, во имя долга перед будущим, причиняя своему сердцу жестокое насилие, — но когда он встречает тень Дидоны в мире теней (кн. VI, 455—475), уверенность в своей правоте, точное знание о своей правоте ничуть не защищают его от чувств боли и стыда; ни

долг, ни собственное страдание не дают ему алиби, он виноват, ему некуда деваться.

Слез Эней не сдержал и с любовью ласково молвил:
«Значит, правдива была та весть, что до нас долетела?
Бедной Дидоны уж нет, от меча ее жизнь оборвалась?
Я ли причиною был кончины твоей?..
Стой! От кого ты бежишь? Дай еще на тебя поглядеть мне!
Рок в последний ведь раз говорить мне с тобой дозволяет».
Речью такою Эней царице, гневно глядевшей,
Душу старался смягчить...
Но отвернулась она и глаза потупила в землю,
Будто не внемля ему, и стояла, в лице не меняясь,
Твердая, словно кремень иль холодный мрамор марпесский.
И наконец убежала стремглав, не простив, не смирившись,
Скрылась в тенистом лесу, где по-прежнему жаркой любовью
Муж ее первый, Сихей, на любовь отвечает царице.
Долго Эней, потрясенный ее судьбою жестокой,
Вслед уходящей смотрел, и жалостью полнилось сердце.

(Пер. С. Ошерова)

«Дело не в том, — говорил об этом месте Т. С. Элиот[4], — что не прощает Дидона; важнее, что сам Эней не прощает себя, хотя отлично знает, что все содеянное им — в послушании року». Элиот был прав, это действительно очень важно. В стихах Ахматовой, отождествлявшей себя с Дидоной (и с шекспировской Клеопатрой, у которой явные черты Дидоны), стилизовавшей собственные переживания в формах этого образа, есть поэтическая укоризна Энею:

И забыл ты в ужасе и муке
Сквозь огонь протянутые руки
И надежды окаянной весть... —

---

[4] В речи 1944 года «Что такое классик?», почти от начала до конца посвященной Вергилию, как наиболее полному воплощению классического начала (*Eliot 1945*).

но настоящий Эней, Эней Вергилия, не забыл ничего. Он вправду не прощает себя, и это непрощение — очень тонкая, едва уловимая для невнимательного взгляда, но очень твердая грань между поэзией Вергилия, какова она на самом деле, и тем беспроблемным — все равно, «пропагандистским» или «пророческим», — возвеличиванием власти, силы и успеха или хотя бы «исторической необходимости», какое из нее вычитывали. В самом деле, для «льстеца» нет проблем; но и для пророка в собственном, неметафорическом значении слова то, что он имеет сказать, не проблема, ибо оно принимается и произносится как внушенное свыше. Но Вергилий не был ни тем, ни другим; он был поэтом, и специально поэтом такого типа, который обречен всю свою жизнь одиноко, наедине со своей совестью, стоять между двумя открытыми, всегда открытыми возможностями, двумя пределами своего существования: нижний предел — если не «льстец», то впечатлительный, сверхчувствительный, до пассивности сговорчивый восприемник и артистический выразитель внушений своего века, какой-то медиум, наделенный даром слова; верхний предел — если не «пророк», то по меньшей мере мудрец, высвободившийся из пут своего малого времени и окидывающий взглядом большую связь времен, видящий, как «сызнова зачинается великий ряд столетий», а потому имеющий право авторитетно учить своих современников и раскрывать им смысл их судеб. Обе возможности остаются и присутствуют в каждом творческом акте Вергилия. Собственно, этот творческий акт — вновь и вновь победа «мудреца» над внушаемым артистом, но такая победа, после которой противники будут встречаться снова, и так без конца. Если бы Вергилий был сполна и без остатка либо одним, либо другим, ему, наверное, было бы легче. Положение отягощалось тем, что в силу глубокой серьезности его нравственного темперамента, то есть той его черты, которую мы выше описывали как нерастраченное отрочество души, для него был совершенно закрыт выход, к которому все время прибегал его друг Гораций: превратить двузначность образа поэта как «пророка» («vates»), «жреца» («Musarum sacerdos»), фигуры сакральной, и словесного искусника, фигуры вполне

мирской, — в игровую тему для поэзии, разрешая противоречие в тонкой и жовиальной шутке. Для Вергилия противоречие оставалось неразрешенным. Не этим ли — наряду с мучительной, почти болезненной требовательностью поэта к себе, наряду со стыдливостью мастера, не желающего, чтобы потомство видело его недовершенный труд (вспомним Шопена, уничтожившего перед концом все свои наброски), — объясняется его предсмертное желание сжечь рукопись «Энеиды»[5] ? Этого мы не знаем и никогда не узнаем. Но мы доподлинно знаем другое: что всю жизнь им владела мечта уйти от поэзии, от усладительного искусства слова к чему-то более строгому и недвусмысленному — к философскому познанию и философской аскезе. В совсем ранней эпиграмме («Каталептон», V) он отрекается от риторических занятий, «кимвала праздномысленной юности», объявляя, что плывет в «блаженную гавань» философии, где «освободит жизнь от всякой маеты», и затем со вздохом обращается к богиням поэзии: «Ступайте прочь и вы, сладостные Камены! Ибо, сознаюсь, вы вправду были сладостны. Не переставайте все же навещать мои писания — но лишь стыдливо, лишь изредка». Начинающий поэт уже оценивает поэзию как искушение, как сладкий, но запретный плод. А в конце жизненного пути он строил планы, дописав «Энеиду», покончить с поэзией и «остаток жизни целиком посвятить философии» (любопытно, что мечты об отказе от поэзии и уходе в философию порой посещали и Горация — это было в воздухе эпохи, хотя бы только на вершинах).

Над этим стоит задуматься больше, чем об этом думали до сих пор: гениальный поэт, лучший друг своего народа, овладевший предельными возможностями звучного латинского слова, достигший совершенного равновесия нежности и силы, подлинно классического мастерства, — но не нашедший в мастерстве удовлетворения, искавший чего-то иного, стремившийся уйти от

---

[5] Вот свидетельство древнего биографа: «Еще до отъезда из Италии Вергилий договаривался с Варием, что, если с ним что-нибудь случится, тот сожжет „Энеиду“; но Варий отказался. Уже находясь при смерти, Вергилий настойчиво требовал свой книжный ларец: чтобы самому его сжечь» (*Светоний 1964*, с. 240).

прекрасного вымысла — к реальности без метафор, от эстетической иллюзии — к познанию и духовному освобождению через познание, сулимому философией; а перед смертью порывавшийся сжечь поэму, которая была для читателей неведомым, но уже долгожданным чудом, а для него самого — плодом одиннадцатилетнего труда, итогом всей литературной биографии немолодого человека. Внутреннее величие поэзии обеспечено именно тем, что для самого поэта поэзия — не последнее слово, не высшая ценность. (Никак не торопясь сближать вещи, во многих отношениях весьма далекие друг от друга, принадлежащие разным мирам, человек русской культуры все же не может краешком сознания не вспомнить Гоголя, сжигающего свою рукопись, отчаянные усилия Толстого преодолеть в себе художника во имя моралистико-аскетических идеалов — «ступайте прочь и вы, сладостные Камены», как сказано у Вергилия, — и слова Пастернака об «укрощенном Савонароле» в основании любого подлинного творчества. Мысленно наделять римского поэта чертами русских писателей было бы, конечно, явной фальшью; речь идет лишь о том, что опыт двух последних столетий нашей собственной литературы заставляет — или скажем так: может и потому должен заставлять — нашу способность сочувствия реагировать на некоторые черты исторически данного образа Вергилия особенно живо. Как говорили в старину, «подобное познается подобным», даже если подобие достаточно далекое.)

Факт предсмертной воли Вергилия, засвидетельствованный традицией, заданный как загадка нашим размышлениям — не только научным, но и попросту человеческим, нашел достойный упоминания отклик в художественной литературе XX века: это роман австрийского писателя Германа Броха «Смерть Вергилия» (1945). Роман рождался в годы второй мировой войны, в изгнании, после пережитого писателем ареста в оккупированной нацистами Вене, — короче говоря, в условиях крайнего обострения всех вопросов, предъявляемых к искусству совестью. Он не похож на то, что обычно называют «историческим романом»; это роман философский. Его действие уложено в последние восемнадцать часов жизни Вергилия — если можно называть дей-

ствием длящийся внутренний монолог поэта, перемежаемый полосами диалога с Августом, с друзьями, с фигурами любимых людей, населяющими его предсмертный бред. Конечно, как всякое произведение художественной литературы, «Смерть Вергилия» — в существе своем высказывание не об опыте Вергилия, а об опыте Броха и его времени; но он возник из такой настоящей, понятливой, конкретной любви к вергилиевской поэзии, что имеет свое законное место как реплика в двухтысячелетнем диалоге Вергилия и европейской культуры, отбрасывающая какой-то свет на речь самого Вергилия. За романом стоит некая концепция судьбы Вергилия, в своем наличном виде не пригодная для науки о Вергилии, ибо неизбежно проникнутая модернизацией — а как же иначе? — но положительно заслуживающая, чтобы над ней задумался и специалист по Вергилию, ибо по-своему компенсирующая жесткость некоторых научных схем. Художнический взгляд Броха остро видит, например, как на сдвиге времен вещи перестают быть равны себе; современность его этому научила. Нет слов, две тысячи лет назад это происходило в несравнимо ином масштабе; если поэзия отчасти становилась проблемой для самой себя, этот процесс был настолько ограниченным, что не мог помешать самоосуществлению вергилиевского классического стиля, размыть его форму, нарушить его равновесие. Но, когда мы видим классичность Вергилия не как самоуверенную, заранее гарантированную победу (какой она виделась старому классицизму и еще более, может быть, неоклассицизму), а как смертельный риск на краю пропасти, это не закрывает, а открывает дорогу к адекватному пониманию; по крайней мере, к тому пониманию, на которое способны мы, ныне живущие. Есть правда и в том, что Брох акцентирует религиозно-утопический аспект содержания поэзии Вергилия, а в этой связи — служебную функцию «августовской» топики как символа, или «подобия», приготовленного, чтобы воспринять иной, еще не воплощенный смысл.

> «— Так ты настаиваешь на том, — гневно переспрашивает император, — что государство в нынешнем его облике есть пустое подобие?

— Подлинное подобие, — возражает поэт.

— Хорошо, подлинное подобие... Но ты настаиваешь, что свою действительность оно получит только в будущем?

— Это так, Цезарь...»

В этом вымышленном, исторически невозможном диалоге найдена, однако, какая-то мера, которой впрямь можно мерить отношение Вергилия к империи Августа. Что сделал Вергилий? Допустив в состав своего эпоса политические мотивы, и притом с характерно римской конкретностью, он не ограничился (в отличие, например, от Лукана) их стилизацией и «поэтизацией», не обработал их, а переработал, преобразовал в нечто принципиально иное — в символическую конструкцию, почти предлог, для обнаружения того, что для него важнее всего: связи времен. Слово «подобие», «Gleichnis», — это гётевское, библейское слово[6] — здесь и вправду к месту.

Образ Августа, например, показан читателю «Энеиды» в глубине колоссальной временной перспективы, как бы в отдаленно маячащем просвете на выходе из очень длинной галереи или из глубокого колодца; и перспектива эта сама по себе эстетически значимее, как-то даже реальнее, чем образ, через который она выявлена и доведена до восприятия. Так пейзажисты времен Клода Лоррена размещали в пространстве своих ландшафтов «стаффаж» — крохотные фигурки, занятые не столько разыгрыванием условных ролей, сколько исполнением своей подлинной функции: дать глазу почувствовать огромность раскрывающихся далей и сложность перспективных отношений. Еще ничего не было, даже не начиналось — ни сената, ни консулов, ни легионов, ни триумфов, ни форума; Нума Помпилий, царь полусказочной древности, — еще не воплощенная тень, дожидающаяся выхода на сцену истории (кн. VI, 808—812); вот когда мы слышим ушами Энея имя Августа, далекое-далекое обещание. Но Август — родич Энея, и цепь веков — ряд поколе-

[6] Нельзя не вспомнить знаменитое изречение в конце «Фауста»: «Все преходящее — только подобье» («Alles Vergangliche ist nur ein Gleichnis»). То же слово обозначает по-немецки притчи Библии.

ний одного рода. Итак, мифическое время, то есть чистый начальный исток, священная старина (как звучат у Вергилия эпитеты «antiquus», «vetus», «priscus» — «древний», «старинный», «исконный»!); приходящая затем теснота исторического времени с его границами; наконец, утопическое время как снятие границ и выход на простор («Не полагаю ни пределов, ни сроков», — обещает Юпитер в кн. I, 278) — все эти три качества времени увидены как единое время, связанное семейной историей.

Мифические генеалогии для живых людей, попытки укоренить историю в мифе — все это было и раньше, и притом на каждом шагу. Но у Вергилия впервые в истории европейской культуры с такой полнотой эстетически прочувствована и превращена в особую поэтическую тему близость дальнего и удаленность близкого, поражающая воображение читателя, когда, например, Эней впервые вступает на берег еще неведомой ему реки, и река эта — Тибр: там, где будет шумный римский порт Остия, покуда лесное безлюдье:

Видит с моря Эней берега, заросшие лесом,
И меж огромных дерев поток, отрадный для взора:
Это струит Тиберин от песка помутневшие воды
В море по склонам крутым. Над лесами стаи пернатых,
Что по речным берегам и по руслам вьют себе гнезда,
Носятся взад и вперед, лаская песнями небо...

(Кн. VII, 29—34, пер. С. Ошерова)

Это прием, отлично известный русскому читателю по начальным строкам «Медного всадника»: «На берегу пустынных волн...» — эффект зачина основан именно на том, что и автор и читатель знают невский ландшафт отнюдь не «пустынным». Увидеть в уме те места, которые сейчас насыщены историей и человеческой жизнью, еще пустыми, но ожидающими уготованного им наполнения, — патетично. Берега Тибра, берега Невы, привычные, до мелочей знакомые и совсем иные; подразумеваемый подтекст — вот как история меняет лик земли. И Вергилий и Пушкин апеллируют к пафосу истории; но в контексте историзма XIX века было само собой разумеющимся многое, что в эпоху Вергилия еще только надо было открывать для чувства и

воображения. Поэтому Вергилий целеустремленно повторяет прием — например, в книге VIII, когда его герой навещает Эвандра на месте будущего Рима и видит там бедные и скудные кровли. Тема близости дальнего и удаленности близкого очень явственно дана в той же книге, когда Эней вскидывает на плечо щит с непонятными для него изображениями персонажей римской истории — Катона и Катилины, Августа и Антония: обещание будущего осязаемо дано уже в настоящем, но для человеческих глаз оно загадочно. В самом начале «Энеиды» поэт не может назвать Карфаген, не оглянувшись сразу назад — на происхождение города от выходцев из Тира, и вперед — на его гибель в Пунических войнах. Здесь задана сквозная линия поэмы. Настоящее так важно потому, и только потому, что через него таинственная глубина прошедшего и таинственная широта будущего раскрываются навстречу друг другу.

Если глубина прошлого для Вергилия, конечно, миф, то широта будущего — то, что мы выше уже отважились, не слишком настаивая на слове, назвать утопией. Субстанция религиозной утопии, как бы растворенная или входящая в сложные соединения внутри целого «Энеиды», в наибольшей чистоте предстает в IV эклоге «Буколик» — знаменитой вариации на темы древних прорицаний о возврате Золотого века («Сатурнова царства»), символ которого — целомудренная и справедливая Дева Астрея:

Круг последний настал по вещанью пророчицы Кумской,
Сызнова ныне времен зачинается строй величавый,
Дева грядет к нам опять, грядет Сатурново царство,
Снова с высоких небес посылается новое племя...

(4—7, пер. С. Шервинского)

И для Вергилия донельзя характерно утверждение, что божественный младенец, которому предстоит вернуть время мифа и начать время утопии, родится не когда-нибудь, а сейчас — в год консульства Азиния Поллиона:

При консулате твоем тот век благодатный настанет,
О Поллион! — и пойдут чередою великие годы...

(11—12, пер. С. Шервинского)

Именно потому, что прошлое и будущее так богаты тайной, насыщеннее всего настоящее, ибо все решается в нем. Чудо со всей конкретностью локализовано, и эта хронологическая прописка чуда звучит как «при Понтийском Пилате» из христианского символа веры, где тоже имя римского магистрата вплетено в «священную историю». По ассоциации трудно не вспомнить, что в последующие века христиане долго понимали IV эклогу по-своему: Дева — Мария, чудесный младенец — Христос. Данте заставляет человека, принявшего христианство под действием слов Вергилия, обращаться к поэту в загробном мире:

Ты был как тот, кто за собой лампаду
Несет в ночи и не себе дает,
Но вслед идущим помощь и отраду,

Когда сказал: «Век обновленья ждет:
Мир первых дней и правда — у порога,
И новый отрок близится с высот».

Ты дал мне петь, ты дал мне верить в Бога!
(«Чистилище», XXII, 67—73, пер. М. Лозинского)

Ученые Нового времени, в отличие от наивных людей средневековья, исходили из того, что истинный смысл эклоги — это смысл преходящий, злободневно-актуальный, и потратили немало усилий в безрезультатных попытках выяснить, в каком именно из важных семейств Рима — у самого Августа, у Поллиона или у кого иного — должен был родиться чудесный отпрыск. Если бы эклога значила не больше этого, она устарела бы через год. Но средневековое перетолкование при всей своей наивности, по крайней мере, воздает должное двум первостепенным фактам: во-первых, центральный смысл стихотворения Вергилия, рядом с которым должны отступить все прочие его смысловые аспекты, — это пророчество о наступлении нового цикла жизни человечества, об обновлении времен; во-вторых, Вергилий оказался прав. Он чувствовал время. Что касается перетолкований, таков уж объективный характер Вергилиевой поэзии, что она не просто для них открыта, но несет в себе их не-

обходимость, *эстетически их предвосхищает*. Голос поэта сам летит в будущее и, можно сказать, акустически рассчитан на отзвук в сердцах тех кто придет позднее.

У Киплинга есть слегка неожиданные для него стихи, стремящиеся передать присущее Вергилию ощущение тайны исторического времени. Они написаны от лица Горация, размышляющего в свой последний день о предчувствиях своего друга, и называются «Последняя ода».

As watchers couched beneath a Bantine oak,
Hearing the dann-wind stir,
Know that the present strength of night is broke
Though no dawn threaten her
Till dawn's appointed hour — so Virgil died,
Aware of change at hand, and prophesied

Change upon all the Eternal Gods had made
And on the Gods alike —
Fated as dawn but, as the dawn, delayed
Till the just hour should strike —
A Star new-risen above the living and dead;
And the lost shades that were our loves restored
As lovers, and forever. So he said;
Having received the word...

(«Словно стражи, прилегшие под дубом в Бантии, услышав, как дрогнул предрассветный ветерок, знают, что сила продолжающейся ночи уже сломлена, хотя никакой рассвет не грозит ей ранее часа, назначенного рассвету, — так умер Вергилий, зная о грядущих переменах, и возвестил приход перемен для всего, что сотворено вечными богами, и для самих богов тоже, неизбежный, как рассвет, но, как рассвет, отсроченный, пока не пробьет должный час: восход новой звезды над живыми и мертвыми, и утраченные образы нашей любви, которые будут нам возвращены уже как любящие, и навеки. Так он сказал, приняв весть...»)

Вергилий — это поэт истории как времени, насыщенного значением, поэт «знамений времени», определяющих конец старому и начало новому; и он сумел превратить свой Рим в обще-

человеческий символ истории — конца и нового начала. К этому Риму обращается в своем сонете, навеянном бурями истории нашего века, русский вергилианец Вячеслав Иванов:

Мы Трою предков пламени дарим;
Дробятся оси колесниц меж грома
И фурий мирового ипподрома:
Ты, царь путей, глядишь, как мы горим.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла;
И помнит в ласке векового сна
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена.

Пастернак сравнил все, как он выразился, вековечное с «записной тетрадью человечества», в которую каждое поколение пишет свое, и добавил: «...оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие от него века». Стихи Вергилия были записной тетрадью европейского человечества в течение двадцати веков и остаются ею поныне. Если в свое время они говорили Данте о наследии Рима, об утопии справедливой вселенской монархии, Петрарке — о благородном славолюбии и нежной чувствительности, Джамбатиста Виде и Скалигеру — о непогрешимом каноне эстетической гармонии, Тассо и Расину — о патетической борьбе долга и страсти, если они на время сделались немы для романтиков и позитивистов прошлого века, нам они говорят о человеке, преодолевающем себя в искусе истории, отрекающемся от своеволия, о конце и новом начале. Они обращаются к нам, и мы их слышим.

МЕЖДУ «ИЗЪЯСНЕНИЕМ» И «ПРИКРОВЕНИЕМ»: СИТУАЦИЯ ОБРАЗА В ПОЭЗИИ ЕФРЕМА СИРИНА*

I

Увы, наш современник, как кажется, не очень отчетливо помнит о самом существовании классической сирийской литературы, пережившей свою золотую пору в IV—V веках. «Сирийцы — они что, по-арабски писали?» — приходится порой слышать и от людей не вовсе неосведомленных. Ни учебники, ни справочники не спешат помочь горю[1].

---

* Между «изъяснением» и «прикровением»: ситуация образа в поэзии Ефрема Сирина // Восточная поэтика: Специфика художественного образа / Отв. ред. П. А. Гринцер. М., 1983, с. 223—260.

[1] В «Краткой литературной энциклопедии» к понятию «сирийская литература» без всяких оговорок дана дефиниция: «литература сирийского народа на арабском языке» (КЛЭ, т. 6, стб. 867. М., 1971). В статье не назван по имени ни один из центральных деятелей сирийской литературы эпохи становления и расцвета — ни Вардесан (Бар-Дайсан), ни Афраат (Афрахат), ни Ефрем Сирин (Афрем), ни Кириллона, ни Филоксен Маббогский (Ксенайа); имя загадочного раннесирийского автора Мары бар Сарапиона грубо искажено, а писатель и ученый-энциклопедист Григорий Абу-л Фарадж бар Эбрей, пытавшийся воскресить сирийскую литературу в XIII веке, упомянут невразумительно, без указания эпохи, когда он жил, и жанров, в которых он работал. В «Большой советской энциклопедии» (3-е изд.) раздел о литературе в статье «Сирия» вообще начинается прямо с арабских авторов эпохи халифата (БСЭ, т. 23, с. 459. М., 1976), хотя чуть выше, в статье «Сирийский язык», можно прочитать: «Имеет богатую литературу V—XVII вв.» (там же, с. 450). Тем большее значение имеет труд заслуженного отечественного специалиста Нины Викторовны Пигулевской («Культура сирийцев в средние века». М., 1979), к сожалению, увидевший свет после ее кончины.

А это жаль, ибо литература на сирийском языке, отпрыске арамейского языкового древа, созданная за жестко отмеренный исторический срок, когда натиск эллинизма утратил силу, а натиск ислама еще не набрал силы, — не просто предмет одной из дисциплин семитологии, не локальное явление, которое можно похвалить разве что за самобытность, но историко-литературный факт всемирного масштаба. Линии, соединяющие во времени библейскую древность с христианским, да и мусульманским, средневековьем, а в пространстве — Иран и все, что лежит к востоку от Ирана, с Византией и Западной Европой, проходят через сироязычную зону, перекрещиваются в ней, в ней образуют свои жизненные узлы. В первом тысячелетии нашего летосчисления сирийское влияние ощущалось от Ирландии[2] до Китая[3]. Здесь не место говорить об этом сколько-нибудь подробно. Позволим себе только напомнить два обстоятельства: во-первых, это сирийцы первыми создали долговечные формы христианского гимна для Византии, а значит, для всех стран, на которые Византия влияла[4]; во-вторых, это от сирийцев принял мусуль-

---

[2] Сирийское влияние, которое было наиболее осязаемым в области пластических искусств, в VI—VIII вв. достигало Ирландии через Испанию, ср.: *Hillgarth 1961*, p. 442—456.

[3] Широко известна воздвигнутая в 781 г. в китайском округе Сианьфу стела с надписью на сирийском и китайском языках, свидетельствующей о наличии христианской общины во главе с епископом-сирийцем (несторианского вероисповедания). Многочисленные памятники говорят о присутствии сирийского влияния в Центральной Азии, ср.: *Пигулевская 1979*, с. 23, 170, 221. Что касается Индии, история «христиан св. Фомы» на Малабарском побережье, восходящая к первым векам нашего летосчисления, была неизменно связана с Сирией как традиционной метрополией (сирийский чин богослужения и т.д.), ср.: *Rae 1892*.

[4] Расцвет сирийской христианской гимнографии в IV в. почти на два столетия опережает подъем византийского кондака (между тем как первые шаги латинской гимнографии, относящиеся тоже к IV в. — Иларий, Амвросий Медиоланский, — вели в совершенно ином направлении). Первый великий гимнограф Византии, Роман Сладкопевец, не случайно явился в Константинополь из Берита (современный Бейрут). Едва ли можно отрицать (как склонен делать видный греческий патро-

манский Восток традицию аристотелизма, которая кружным путем, через арабов, вернулась на Запад и оплодотворила высокую схоластику[5]. Значение того и другого переоценить невозможно. И еще одно краткое напоминание, касающееся уже не мировой, но отечественной культуры. Чем обязана сирийским авторам (и специально Ефрему Сирину) древнерусская литература вместе с русским фольклором[6], в нескольких словах и не скажешь; но даже в нашей литературе прошлого столетия, так далеко, казалось бы, отошедшей от этих истоков, невозможно не вспомнить Пушкина, перелагавшего стихами молитву того же Ефрема Сирина[7], и Достоевского, читателя другого сирийского автора — Исаака Ниневийского[8].

В особом отношении стоит сирийская литература к палестинским истокам христианства. Как известно, само слово «христиане», по вполне достоверному сообщению, впервые прозвучало

лог П. Христу) влияние определенных жанровых структур, отработанных сирийскими авторами, на самые основы жанра кондака; здесь должны быть упомянуты мадраша с характерным для нее равновесием экзегетико-гомилетического и собственно поэтического элементов и согита с присущими ей возможностями диалогической драматизации священного сюжета, как бы разыгрываемого «в лицах», ср.: *Dalmais 1958*, p. 243—260.

[5] См.: *Пигулевская.* Указ. соч. с. 141—149; *Copleston 1962*, p. 211—238.

[6] Особенно осязаемо в русской традиции влияние эсхатологической образности Ефрема как автора «Слова о Страшном Суде», ср.: *Федотов 1935*, с. 119 и др. Впрочем, принадлежность Ефрему этого сочинения, каким оно было известно в греческом и славянском переводах, оспаривается. Во всяком случае, «дух» творчества Ефрема, типичные мотивы Ефрема в нем присутствуют.

[7] В стихотворении 1836 года «Отцы пустынники и жены непорочны...»

[8] Как известно, традиционное русское обозначение Исаака Ниневийского — «Исаак Сирин» (в пару к Ефрему Сирину), или «Исаак Сириянин». О Достоевском как внимательном читателе Исаака, немало почерпнувшем у него, например, для рассуждений старца Зосимы об аде как невозможности любить, см.: *Достоевский 1976*, примеч., passim; а также: *Гроссман 1922*, с. 45.

на сирийской земле, в городе Антиохии[9]. Известно и другое: именно в городах и полусвободных государствах Восточной Сирии, лежавших на границе между Римской и Персидской державами, воля к духовному самоопределению, отталкиваясь как от греко-римского язычества, так и от иранского зороастризма, очень рано оценила христианство как желанного союзника. Задолго до того, как на Западе наступила эпоха Константина, там уже производились эксперименты в константиновском духе[10]. За очень популярной у сирийских христиан легендой, согласно которой вассальное по отношению к Риму восточносирийское царство Осроена со столицей в Эдессе (кстати говоря, ареал кристаллизации литературы на сирийском языке) стало христианским еще при царе Авгаре V Черном, будто бы состоявшем в переписке с самим Христом[11], то есть в первой половине I века, кроется какая-то историческая реальность; во всяком случае, один из преемников и тезка этого монарха Авгар IX (179—216) был крещен, а горожане Эдессы гордились давней своей привер-

[9] Деяния апостолов 11, 26.

[10] Характерно, что римские императоры, благожелательно относившиеся еще в III в. к христианству и этим отчасти предвосхитившие политику Константина, — выходцы с Востока, как сириец Александр Север (чья мать Юлия Мамея в бытность свою в Антиохии приглашала к себе знаменитого христианского теолога Оригена), а позднее Филипп Араб. В качестве идеологии, противостоящей как греко-римскому язычеству, так и персидскому зороастризму и постольку санкционирующей самобытность пограничных народов — и арабов на юге, и армян на севере, но прежде всего сирийцев, — христианство сменяет в зоне «буферных» государств иудейскую веру, имевшую те же функции. Стоит вспомнить обращение в иудаизм адиабенской (сирийской) царицы Елены около 30 г., положение иудеев в Эдессе накануне христианизации последней (см.: *Philips 1876*), распространение иудаизма среди аравийских племен и т. п. О специфической окраске, которую получало христианство в контексте этнического самосознания отдельных народов Ближнего Востока, ср. острые и действительно глубокие, хотя излишне «профетические» (в духе традиций немецкого идеализма) замечания в работе А. Демпфа (*Dempf 1964*, S. 258—276). К вопросу о христианстве в Сирии см.: *Barnard 1978*, p. 194—223.

[11] См.: *Philips*. Op. cit.

женностью к христианству. Характерно, что положение христиан ухудшилось после 216 года, когда Осроена была поглощена Римской империей. Судьбы сирийской самобытности и сирийского христианства обнаруживают любопытный параллелизм и позднее — например, во время кратковременной, но знаменательной попытки сириянки Бат-Заббаи, которую греки и римляне называли Зенобией, основать ближневосточную империю со столицей в Пальмире (270—272)[12]. Бат-Заббаи христианкой не была, однако покровительствовала своим христианским подданным и даже позволяла еретическому епископу Павлу Самосатскому играть роль первого человека в Антиохии[13]; под властью языческих цезарей Рима это ему не удалось бы. У сирийцев, особенно эдесских, рано сложилось самосознание христианского народа. Они любили, например, рассуждать, что, если надпись над головой распятого Христа, по Евангелию, была составлена на еврейском, греческом и латинском языках, отсюда вытекает, что языки эти осквернены грехом богоубийства, между тем как сирийский язык чист.

Что касается сирийского языка, давшего плоть сирийской литературе, не следует забывать, что это поздняя фаза (и диалектный вариант) того самого арамейского языка, который был разговорным языком в Палестине I века, родным языком первохристианства. В чисто словесной плоскости сохраненные в тексте Евангелий притчи, афоризмы и речения Иисуса — увы, переведенные на греческий — предстают, пожалуй, как одно из первых предвестий будущего расцвета сирийской поэзии. Сирийские версии Евангелий, в целом вторичные по отношению к грекоязычному канону, но необычайно ранние (начиная с I—II веков[14]), по-видимому, удержали какие-то фрагменты первона-

---

[12] См.: *Шифман 1977*, с. 285—297.

[13] См.: *Loofs 1924*. Новейшие попытки пересмотреть представления о политическом лице Павла кажутся нам необоснованными.

[14] История и особенно предыстория древнейших переводов Библии на сирийский язык (так называемая «Пешитта» и др.) представляют по причине слабой документированности много спорного, но, во всяком случае, восходят не меньше чем ко II в. К 170-м годам, по-видимому,

чального изустного арамейского предания; и в любом случае они по языковой материи гораздо ближе к последнему, чем греческий текст. Почти каламбурная игра слов и созвучий, о которой по греческому тексту даже не догадаешься, потому что там она до конца погасла, вдруг вспыхивает в сирийской версии, как верная примета возвращения в родную стихию — стихию арамейской речи. Примеры тому многочисленны[15]. Мы приведем только один — присказку из Евангелия от Матфея 11, 17: «мы играли вам на свирели, и вы не плясали; мы пели вам печальные песни, и вы не играли». По-гречески она так мало удерживает от характерной «складности» настоящей присказки (хотя все-таки чуть больше, чем по-русски); но вот как она звучит в обоих древнейших сирийских переводах:

Z^{e}marn l^{e}khon w^{e}la raqqedhton
wē'lajn l^{e}khon w^{e}la 'arqedhton...

В этом случае, как во множестве других, однородных, сирийский перевод если «генетически» и не первичнее греческого текста, переводом которого он, казалось бы, является (хотя даже это применительно к каждому конкретному месту остается, как уже было сказано, неясным), то уж «типологически» он, несомненно, первозданнее его.

Здесь мы должны задуматься, чтобы уяснить объем импликаций этого факта. Библия была нормой для каждой христианской культуры, а значит, камертоном, по которому старалась себя настроить каждая христианская литература: с цитаты из псалма могли начинаться и греческое песнопение Романа Сладкопевца[16], и латинская проза Августина[17], и мало ли что еще. Конструктивная роль оглядки на Библию в становлении средневекового литературного канона очень велика. Однако уже в зоне

относится сирийское сводное Евангелие Татиана (см.: *Пигулевская*. Указ. соч., с. 116—117).

[15] Ср.: *Black 1967*.

[16] Ср. цитату из пс. 10, 4 в первых словах кондака Романа на Неделю Ваий (№ 16 по изданию Мааса—Трипаниса, № 32 по изданию Гродидье де Матона).

[17] Как известно, начальные слова «Исповеди» взяты из пс. 144, 3.

греческого языка библейскую поэтику, библейскую культуру слова, жизнь слова внутри семитического текста можно было воспринимать только опосредованно, через иноязычное, иноприродное преломление. По-гречески даже там, где смысл удержан до мелочей, тон непоправимо меняется; а тон, как известно, делает музыку. Опосредованием, и притом опосредованием всемирно-исторического масштаба, был уже перевод Септуагинты, от которого греческая версия Нового завета и через нее грекоязычная христианская литература получила стилистические модели, и прежде всего набор лексических «библеизмов»[18]. В Септуагинте ни библейская поэтика, ни стихия греческого языка не остаются равными себе, ибо опосредованы друг другом; семитизмы перевода вносят искусственность, чуть ли не экзотичность, малейшие проявления эллинистического вкуса отдаляют от оригинала. Но грекоязычная переработка библейской поэтики, в свою очередь, послужила образцом для множества христианских литератур, прежде всего для латиноязычной и коптоязычной, сакральная лексика которых наряду с семитизмами включает очень много грецизмов. Чем дальше, тем больше ступеней опосредования вырастало одна над другой; например, «библейская» лексика современного русского языка объемлет и семитизмы, и грецизмы, и славянизмы, еврейское обращение «равви» и арамейское «раввуни» соседствует в ней с греческими «синедрионом» и «архитриклином», гости на свадьбе совершенно по-арамейски называются «сынами чертога брачного», и все погружено в атмосферу, создаваемую не очень отчетливой, но постоянной оглядкой на церковнославянский язык. Последствия опосредования были многообразны. Люди античной культуры, становясь христианами, могли обретать в семитизирован-

[18] После того как благодаря открытию частных писем из административных документов римской эпохи на папирусах из Египта наши сведения о бытовом «койнэ» сильно обогатились, некоторое количество слов и оборотов, считавшихся библеизмами, уже нельзя рассматривать как таковые (ср.: *Deissmann 1909*, S. 37—99). Но с этой необходимой оговоркой понятие библеизмов не оказывается упраздненным, проблема библеизмов — снятой.

ном, то есть «варварском», языковом облике греческой, а затем и латинской Библии словно аскетическую власяницу для усмирения своего литературного вкуса, воспитанного на ораторах и поэтах; они сами об этом поведали достаточно выразительно. Позднее сама невольно возникшая «остраненность» библейского слова могла вызывать благоговейное любование — от игры с еврейскими именами Божьими в секвенции латинского поэта XI века Германа Расслабленного[19] до умиления чеховской бабы над непонятным словом «дондеже». Литературное творчество и литературное восприятие все умеют повернуть себе на пользу, даже помехи. Но опосредование есть опосредование, дистанция есть дистанция. Так вот, уникальность положения сирийской литературы перед лицом библейской поэтики была в том, что для нее, и только для нее, рецепция обошлась почти без опосредования, что дистанция была минимальной — как географическая дистанция между Галилеей и Сирией. Сирийский язык сравнительно с арамейским — тот же язык, и даже сравнительно с древнееврейским — тот же языковой строй, то же, в основах своих, отношение к слову. Библейская поэтика перенималась без натуги, без напряжения, без борьбы с собой, измучившей «цицеронианца» Иеронима[20]; и потому библейское слово звучит по-сирийски с такой простотой и естественностью, как нигде больше. Мы приводили выше столь экзотическое по-русски, по-гречески, по-латыни словосочетание «сыны чертога брачного». Только по-сирийски это самое обычное житейское выражение, стоящее в ряду других, ему подобных: супруг — «сын ложницы», горожанин — «сын города», умирающий — «сын смерти», даже бес лунатизма — «сын крыши» и т. д.[21] Евангельская идиоматика, разносимая по литературам христианского мира, как паломники разносили по свету реликвии из

---

[19] См. наш перевод этой секвенции: *Памятники средневековой латинской литературы...*, с. 189.

[20] В известном письме 22 Иероним рассказывает, как в сновидении ангелы бичевали его, а Судия укорял: «Ты не христианин, а цицерониане!»

[21] Ср.: *Brockelmann 1928*, p. 88—94.

Палестины, для сирийского писателя и его читателя — обиходная, домашняя вещь.

Этим мы ограничим наши общие, предварительные замечания о месте сирийской литературы у истоков христианского средневековья. Остальное нам предстоит увидеть из самих текстов.

Перед тем как мы перейдем к ним — несколько слов об их авторе. Ефрем Сирин, как его исстари принято называть по-русски, или Мар Афрем (то есть «Господин Ефрем»), как его именуют в сирийской традиции, — самая репрезентативная, ибо самая центральная, фигура сирийской классики[22]. Так его оценили современники и потомки, дарившие ему почетные прозвища, в которых невозможно разделить религиозное почтение к его учительному авторитету и восторг перед его поэтическим даром (как и в его творчестве невозможно разделить дидактику и поэзию); он — и «пророк сириян», и «солнце сириян», и «арфа Святого Духа», и «столп Церкви»[23]. Позднейшие исследователи ничего не изменили в оценке Ефрема как первого поэта и писателя сирийцев; они могли скептически относиться к сирийской литературе как таковой[24], но не к месту в ней Ефрема.

Житийная традиция о Ефреме богата, но предлагаемые ею сведения часто сомнительны. Мы напомним только основные и самые бесспорные факты. Жизнь и деятельность Ефрема была связана с двумя важнейшими центрами восточносирийской, то есть наиболее самобытной, наименее тронутой эллинизмом, культуры; до 363 года он жил в родном городе Нисивине, но затем Нисивин отошел к державе Сасанидов, и Ефрем перебрался на запад, по эту сторону границы христианской империи ромеев, чтобы до конца жизни обосноваться в Эдессе, где он преподавал в так называемой «школе персов» толкование Библии и пение. По-видимому, еще в нисивинский период своей жизни Ефрем принял сан диакона, но никогда не пошел дальше этого сана, что сближает его с другим великим церковным поэтом —

---

[22] Из огромной литературы о Ефреме укажем: *Пигулевская.* Указ. соч., с. 130—140; *El-Khoury 1976.*

[23] *Bardenhewer 1924*, S. 342.

[24] Ср.: *Райт 1902.*

Романом Сладкопевцем. В те времена положение диакона было связано с обязанностями регента хора, а при наличии соответствующего дарования — с обязанностями составителя гимнов, то есть поэта и композитора; следовательно, гимнографу приличествует именно диаконский сан[25].

Поскольку Ефрем не был иерархом, «святителем», его исключительный авторитет — авторитет его личности. О нем сохранилась живая память как о низкорослом, лысом и безбородом человеке с необычайно сосредоточенным выражением лица, которого невозможно было развлечь или рассмешить. Его слава еще при его жизни вышла далеко за пределы зоны сирийского языка. Трудно сказать, насколько достоверны предания о его встрече с Василием Великим, епископом Кесарии в Малой Азии и виднейшим церковным деятелем и писателем своего века, но не приходится сомневаться, что Василий знал о нем[26]. Сочинения Ефрема очень рано, может быть, еще при его жизни, начали переводиться на греческий язык[27]; их влияние, очень заметное в византийской литературе, благодаря латинским переводам распространяется и далее на Запад, доходя к VIII—IX векам до ареала полуварварской древневерхненемецкой поэзии[28]. (О роли, которую наследие Ефрема сыграло на Руси, см. примеч. 6.) Хорошо знали сирийского писателя в сопредельной Армении.

---

[25] Третий диакон в истории ранней христианской гимнографии — Иаред, герой эфиопских легенд.

[26] Ср.: *Пигулевская.* Указ. соч., с. 132—133; *Baumstark 1922*, S. 35, Fußnote 2.

[27] Под именем Григория Нисского сохранилось похвальное слово Ефрему (Migne. PG, t. 46, col. 819—850). Целый ряд сочинений Ефрема дошел только в греческом переводе; впрочем, их принадлежность Ефрему часто является спорной, и вообще «греческий Ефрем» — одна из сложных проблем патрологии, см.: *Hemmerdinger-Iliadon 1950*, col. 800—815.

[28] Влияние эсхатологических мотивов Ефрема фиксировано в аллитеративной поэме о конце света «Муспилли» (конец VIII — начало IX века, баварская монашеская среда) и в рифмованном переложении Евангелий Отфрида Вейсенбургского (ок. 865 года, круг Рабана Мавра). К этому перечню следует также добавить англосаксонского поэта IX века Кюневульфа. См.: *Grau 1908*.

Дискуссионными остаются попытки усмотреть отголоски текстов Ефрема в Коране[29].

Поэтические тексты, о которых пойдет речь ниже, принадлежат к жанру, называемому по-сирийски «мадраша». Слово *madrašā* (от *draš* — «протоптать, рассуждать, беседовать, спорить») — того же корня, что еврейское *midrāš* («изучение, учение, толкование Библии») и арабское *madrasa*, известное нам в форме «медресе» («место, где учатся»). Итак, мадраша — жанр учительный. В формальном отношении его характеризует четкий силлабический ритм, делающий гимны пригодными для пения, и чередование строф определенного объема с неизменным рефреном, проходящим сквозь все стихотворение. Ефрем то ли создал, то ли, что вероятнее, довел до совершенства этот жанр, явно послуживший впоследствии образцом для византийского кондака, о чем уже говорилось выше.

II

У всякой поэзии — свой социологический контекст. Мы должны возможно конкретнее представить себе Ефрема во главе хора девственниц[30], которым он руководит как регент. Кто эти девственницы? По-сирийски они называются «дочери Завета» (*b^{e}nath qjāmā*); это безбрачницы, добровольно избравшие аскетическую жизнь, но еще не монахини в том институциональном смысле, который лишь вырабатывался тогда в обителях египетской Фиваиды, не особая община, отделившая себя от «мирских» христиан, а скорее центр большой христианской общины — характерно сирийское явление, удерживавшее традиции начального христианства[31]. Это им приносит Ефрем каждое свое новое произведение, с ними разучивает текст и мелодию; они — его «исполнительский коллектив», но одновременно его первая публика. Когда думаешь о поэзии Ефрема, нельзя забывать о них, как — если позволительно сравнивать вещи столь несхо-

---

[29] См.: *Andrae 1932*, S. 71—72; *Beck 1951*, S. 71, Fußnote 2; *Graffin 1968*, p. 103, note 1.

[30] *Baumstark.* Op. cit., S. 35.

[31] См.: *Beck 1958*, S. 341—360; *Barnard.* Op. cit., p. 202—207.

жие — нельзя забывать о других, совсем других девических хорах вокруг Сапфо или об актерской труппе, которой приносил свою свежую рукопись Шекспир. Жизнь «дочерей Завета» создает атмосферу, внутри которой только и возможно творчество Ефрема. Мадраша, как мы уже видели из самого ее названия, принципиально дидактична, она все время поучает и не может перестать поучать, но поучения Ефрема — не резонерские, ибо поучает он не абстрактного поучающегося, но своих девиц, которых видит перед собой и знает, что им нужно; и только вместе с ними, заодно с ними — любую «душу христианскую», которая найдет себе место в том же кругу, благо круг этот еще не замкнулся, не осознал себя особым «иноческим чином», «духовным сословием». Но все же это круг своих, и в него необходимо войти; извне ничего не поймешь, а изнутри все понятно, и даже очень просто. Свои понимают друг друга с полуслова.

Отсюда известная эзотеричность гимнов Ефрема, проявляющаяся на чисто литературном уровне в том, например, как он строит тематические переходы, ассоциативные сцепления мыслей и образов; никоим образом не эзотеричность искусственности, скорее уж, напротив, эзотеричность безыскусственности (если только под безыскусственностью не понимать так называемую спонтанность, которой в традиционалистском словесном ремесле вообще нет и быть не может). В самом деле, композиционная техника Ефрема очень далека от рассудочных риторических расчленений, столь важных для византийской и латинской литературной традиции. Читая Ефрема, мы не раз бываем озадачены движением его мысли. Чтобы уяснить себе, почему он так писал, надо помнить, для кого он так писал. По обстоятельствам своей аскетической жизни девицы Ефрема нуждались в опорных точках для «размышлений» в особом смысле этого слова, то есть для «медитаций»; как бы пунктирная композиция гимна дает им эти точки, пробелы между которыми должна была заполнить их собственная духовная работа. Но они — и монахини, и еще не совсем монахини, и «богомыслие» их — еще не келейное безмолвие, еще не обособлено от общинного, всенародного богослужения; они «медитируют» не молча, но поющей гортанью, артикулирующими губами и языком.

Сказать, что тематический порядок в гимнах Ефрема есть порядок «медитации», — в формально-конструктивной плоскости то же самое, что назвать его *импровизационным*. Эпиграфом к описанию такого рода композиции могли бы служить новозаветные слова о путях духа: «Голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит...» Мы, конечно, не осведомлены о том, как эмпирически проходил у Ефрема творческий процесс, и не имеем права ни принимать чересчур буквально житийное представление об инспирации[32], ни тем паче строить какие-либо домыслы, так что слово «импровизационный» не должно быть понято в значении, так сказать, бытовом; но самый общий характер творчества Ефрема, насколько он восстанавливается по своим результатам, отмечен чертой импровизационности — во всяком случае, более ощутимой, чем у кого-либо из сравнимых с ним по рангу грекоязычных и латиноязычных сотоварищей. Мы подчеркиваем — сравнимых с ним по рангу; ибо у авторов второстепенных и третьестепенных компо-

[32] Если верить агиографической традиции, даже знаменитый Рождественский гимн Романа Сладкопевца (Ἡ παρθένος σήμερον ... — 24 большие строфы, объединенные строго логическим развертыванием сюжета, блистающие тщательной риторической отделкой слога и безупречно выдержанной сложной метрической организацией) — не что иное, как боговдохновенная импровизация (мотив, повторяющийся во всех житийных текстах о Романе, например в заметке Минология Василия II — Migne. PG, t. 117, col. 81; ср.: *Аверинцев 1977а*, с. 448—449). Историку агиографических топосов легенда эта весьма интересна; но если из нее что-нибудь может почерпнуть историк гимнографии, так разве что самое общее (хотя, может статься, не всегда излишнее) напоминание о том, что даже столь отделанный гимн Романа есть по своему внутреннему заданию не совсем «произведение литературы» в том смысле, в котором «Энеида» — произведение литературы, так что поэзия Вергилия допускает интерес к подробностям психологии творчества (проявившийся, например, в Светониевой биографии Вергилия, гл. 22—24), а поэзия Романа — нет (и одна из функций легенды — блокировать возможность такого интереса); иначе говоря, Роман все-таки стоит между «литератором» и, скажем, библейским пророком, хотя и много ближе к «литератору», чем Ефрем. Последнего легче вообразить действительно импровизирующим какой-нибудь из своих гимнов.

зиционная норма могла затемняться просто по недостатку умения и усердия. Но в том-то и дело, что у Ефрема отсутствие логико-риторического вычленения и комбинирования тем — не сбивчивость или небрежность, не простая негация, но, напротив, некоторое положительное, конструктивное свойство: отсутствие одного и за этот счет присутствие чего-то иного, не пустота, а полнота.

Где особое качество тематического построения, проявляющееся у Ефрема, находит себе многочисленные параллели, так это в области библейской поэтики — например, в ветхозаветных псалмах или в новозаветных посланиях, прежде всего Павловых. Пусть, кто хочет, попытается составить к ним четкий план, из которого было бы ясно, о чем *не может* зайти речь в том или ином месте текста; его задача окажется попросту невыполнимой[33]. Нечто подобное можно сказать о сурах Корана. Напротив, в классических литературах Греции и Рима едва ли найдется настоящее соответствие тому, что делал Ефрем; ибо подчеркиваемая, обыгрываемая, выставляемая на вид вольность переходов от предмета к предмету, которой красуются оды Пиндара и Горация[34], — явление принципиально иное. Пиндар еще имеет с Ефремом некоторое сходство в том отношении, что его творчество тоже предполагает и круг своих, понимающих с полуслова (никоим образом не просто «ценителей»), и всенародную культовую ситуацию; и он доверял свое поэтическое слово хору. Однако уже у него, представителя греческой культуры, шедшей к открытию риторики как универсального способа организовывать высказывание о чем бы то ни было, «метафорические ассоциации»[35] маскируют, украшают, делают более загадочным, а потому более интересным порядок, заданный единообраз-

---

[33] Ср. попытки ввести для удобства читателя поясняющие заголовки к псалмам и главам посланий в стандартных немецких изданиях лютеровского перевода Библии (отсутствующие у Лютера); контраст между прямолинейностью заголовка и непредсказуемостью движения мысли в тексте довольно поучителен.

[34] А также их последователей в Новое время — не только одописцев классицизма, но также молодого Гёте и Гёльдерлина.

[35] *Гаспаров 1980б*, с. 368.

ной рациональной схемой. Современный исследователь так описывает этот порядок: «Представим себе в „сердцевине“ — миф, в „зачине“ и „заключении“ — хвалы и мольбы, в „печати“ — слова поэта о себе самом, в „повороте“ и „противоповороте“ — связующие моралистические размышления, — и перед нами будет почти точная схема строения пиндаровской оды»[36]. Отношения между «метафорическими ассоциациями» и заданной схемой регулируются волей поэта, достаточно четко ощутившей себя самое: это «постоянное ощущение дерзости и риска, присутствующее в его песнях»[37], далеко от куда более «смиренной» позиции Ефрема, как небо от земли. О Горации и говорить нечего: он — питомец совершенно зрелой, многовековой традиции риторики, и совершенно ясно, что в основе каждой из его од лежит риторическая «диспозиция», только тщательно перетасованная; если бы таковой не было дано, если бы не было дано рассудочной риторической привычки к вычленению тем, их атомарному обособлению, вся игра в перетасовку оказалась бы невозможной. В античной оде логический порядок — первичен, «лирический беспорядок» — вторичен. У Ефрема все иначе: если угодно — беднее, то есть менее «артистично», если угодно — глубже, то есть более «первозданно», это как посмотреть; во всяком случае — гораздо проще. Импровизационный склад композиции — для него не средство, которым обеспечиваются разнообразие или глубокомысленное усложнение либо через которое выражает себя свобода автора по отношению к материалу, вообще не «прием», но совершенно необходимая и само собой разумеющаяся предпосылка всей его поэтики: воздух, которым он только и может дышать. Первична именно эта импровизационность, вторично все, что к ней прилагается.

Вопрос, который хочется задать без всякой надежды на верифицируемый ответ: не связана ли непредставимая плодовитость Ефрема, представляющаяся уникальной даже для эпохи патристики, когда пишущие, как правило, писали очень мно-

---

[36] Там же, с. 374.
[37] *Гаспаров 1980а*, с. 354.

го[38], с духом импровизаторства, препятствующим поэзии как следует заметить самое себя и, во всяком случае, стать для самой себя «проблемой»? В XIX веке, пожалуй, выразили бы это положение дела, сказав, что в противоположность Горацию, художнику сознательному, Ефрем — художник бессознательный, или наивный (впрочем, этого, кажется, так никто и не сказал, должно быть потому, что учитель «школы персов» в Эдессе, толкователь священных книг и вообще человек книжный до мозга костей, совершенно не похож на Naturdichter'а, каким его себе рисовало прошлое столетие). Время научило историков культуры с большим скепсисом относиться к представлению о «бессознательном» художнике, в частности применительно к средневековой литературе[39]. Представление это в лучшем случае неясно: абсурдом было бы полагать, будто Ефрем не знал, что он пишет хорошо, или не прилагал вполне сознательных усилий к тому, чтобы писать как можно лучше, или не затруднялся подумать о секретах мастерства, а значит, если слово «бессознательный» вообще имеет смысл, то не как термин, а как метафора. Поэтому мы предпочли другую метафору, более откровенную, не прикидывающуюся терминологически строгим высказыванием (следовательно, менее опасную), приписав только что не Ефрему, а *поэзии* Ефрема — как бы персонифицированному предмету — свойство не слишком замечать себя самое. Более откровенная метафора точнее соответствует сути дела: ибо речь действительно должна идти не о субъективной психологии поэта (о которой мы судить не можем), но об объективном статусе его поэзии (о котором мы судить можем и обязаны, если только историческая поэтика — наука).

Выше упоминалось, что в глазах современников и потомков Ефрем был «пророком сириян» — не поэтом, хотя бы сакральным (как Роман Сладкопевец), не просто проповедником (как Иоанн Златоуст) или учителем церкви (как Василий Великий

---

[38] По сообщению, передаваемому Созоменом, Ефрем в общей сложности написал около трех миллионов (!) двустиший (Hist. eccl. III, 16, Migne, PG, t. 67, col. 1088 B).

[39] Ср., например: *Lehmann 1941*, S. 71—74; *Lewis 1967*, p. 1—5.

или Григорий Богослов), но именно пророком; иначе говоря, он был поставлен в один ряд с пророками Ветхого завета[40]. Но у последних, как известно, тоже было некое передававшееся из рода в род[41] или от учителя к ученику[42] искусство приподнятой и украшенной речи, поражающей воображение и ложащейся на память, то есть эффективной в мнемоническом отношении[43]. Недаром они образуют корпорацию[44], хранящую это искусство; случаи, когда пророческое призвание приходит к человеку, стоящему вне корпорации, — исключения, подтверждающие правило. Какой бы опыт экстаза (находящийся, мягко выражаясь, вне компетенции литературоведа) ни стоял за их словом, в слове этом присутствует мастерство, традиция, навык, то, что в терминологии Д. С. Лихачева называется «этикетностью», а значит, известная мера сознательного отношения к технике; ровно

---

[40] А также, пожалуй, харизматиками раннехристианских общин, от духа которых так много было сохранено сирийским христианством времен Ефрема. Новозаветные тексты говорят о «пророках» как всеми признаваемом сане в начальной церкви: «кто пророчествует, тот говорит людям в назидание, увещание и утешение» (1 послание к коринфянам 14, 3).

[41] Слова Амоса: «Я не пророк и не сын пророка» (Книга Амоса 7, 14) — предполагают как норму наследственность пророческого сана (ср. ниже примеч. 44).

[42] Таковы отношения Илии и Елисея (3 Книга царств 19, 16—21; 4 Книга царств 2, 2—14).

[43] Ср.: *Hempel 1939*, p. 113—132; *Sellin, Fohrer 1969*, S. 380—392.

[44] К бытовой, социальной характеристике феномена ветхозаветного пророчества относится, например, рассказ о Сауле: «Когда пришли они к холму, вот, встречается им сонм пророков, и сошел на него Дух Божий, и он пророчествовал среди них. Все, знавшие его вчера и третьего дня, увидев, что он с пророками пророчествует, говорили в народе друг другу: что это сталось с сыном Кисовым? неужели и Саул во пророках?!» (1 Книга царств 10, 10—11). Изумление вызывает именно то, что человек всегда стоявший вне корпорации («сонма пророков»), по внезапному вдохновению включился в их экстаз; этого нормально не полагалось. Другое название корпорации, подчеркивающее признак наследственной к ней принадлежности (см. выше примеч. 41), — «сыны пророков». Оно предполагается общепонятным, например, в 4 Книге царств 2, 3: «И вышли сыны пророков, которые в Вефиле, к Елисею, и сказали ему...»

настолько, насколько вообще можно назвать их «художниками», их нельзя определять как художников «бессознательных», или «наивных». С другой стороны, однако, нет никакой возможности видеть в них «литераторов» — представителей некоего культурного типа, как он известен из истории не только новоевропейской или античной, но даже византийской литературы, в той мере, в которой речь идет о жанрах, известных риторической теории[45]. Противоположность между «пророком» и «литератором» — совсем не противоположность «сакрального» и «профанного». «Литератор» может быть сугубо церковным автором, каков, например, Симеон Метафраст, византийский агиограф IX—X веков, подправлявший и отделывавший старые жития святых по правилам риторики. Он может быть святым, богословом, «отцом» и «учителем» церкви, как Григорий Назианзин, современник Ефрема, занимавшийся на досуге версификационными упражнениями, когда, например, стихотворение, уже написанное элегическими дистихами, переписывалось ямбами или наоборот. «Пророк» — не «литератор» не потому, что наряду со своим местом в истории литературы занимает место также в истории религии, но потому, что его место в истории литературы — другое.

Итак, во-первых, *не* «бессознательный художник», во-вторых, *не* «литератор»; эти два отрицания, как межевые знаки, ограничивают с той и другой стороны специфическую зону «пророческой» поэтики, внутри которой располагаются и библейские авторы, и Ефрем.

Попробуем привести наше поневоле затянувшееся общее рассуждение к конкретизации, хотя бы предварительно разобравшись, в чем именно эта поэтика требует «техничности», а в чем — того, что мы выше назвали эзотерикой безыскусственности. Ибо каждая жизнеспособная работающая система есть равновесие взаимно компенсирующих друг друга противоположностей, так что ее специфика никогда не может быть адекватно описана через указание на одну из противоположностей, но

---

[45] О противоположности между типами «пророка» и «литератора», а также о значении самого факта существования риторической теории для конституирования типа «литератора» см.: *Аверинцев 1971*, с. 206—266.

только через характеристику их соотношения. Магнит, у которого был бы только один полюс, — вещь невозможная.

В статье, посвященной ситуации образа в поэзии Ефрема, не место говорить о метрике подробно, но сказать несколько слов на эту тему необходимо, ибо метр и ритм, как все мы знаем после Тынянова, окрашивают поэтическое слово в свои цвета, воздействуют на образ, организуют сцепление образов. Метрика Ефрема отличается от ветхозаветной метрики, гораздо большей регулярностью. Как известно, для древнееврейского стиха достаточно, чтобы в двух половинах двустишия («стиха» наших изданий Библии) было по одному и тому же числу ударений, причем число безударных слогов совершенно произвольно; в качестве примера приведем начальное двустишие Книги притчей Соломоновых, в котором ритм даже более четок и единообразен, чем это, вообще говоря, обычно[46]:

Lada'at ḫōchmah wmūsār
lhāḇīn 'imrej ḇīnāh...

Напротив, стих Ефрема основан на довольно строгом изосиллабизме. Вот пример пятисложника из Гимнов о Рае:

wabram mle raḥmē
d'al Sdōm bad raḥme...[47]

Сходство между тем и другим выявляется через противопоставление третьему; что невозможно ни в библейской поэзии, ни у Ефрема, так это характерные для грекоязычной христианской гимнографии сложные строфические конструкции, так называемые икосы, в которых каждый колон, то есть ритмически замкнутый отрывок текста, эквивалентный в данном случае сти-

[46] Проблемы древнееврейской метрики во многом остаются неясными. Многочисленны попытки объяснить отклонения от метрической нормы, как мы ее понимаем, интерполяциями; но сама возможность такого рода интерполяции (интерполятор греческого гекзаметра добавит лишнюю строку, но не произвольное число слов) свидетельствует о том, что норма ощущалась не слишком отчетливо.

[47] De Paradiso 1, 12, 5.

ху[48], может иметь какой угодно объем и какой угодно ритмический рисунок, но в циклическом движении последующих строф до самого конца гимна колоны будут каждый раз возвращаться в той же последовательности, на том же месте внутри строфы, с тем же объемом и тем же ритмическим рисунком (примерно так, как в оде Пиндара антистрофа воспроизводит порядок разнородных стоп, заданный в строфе, — только там была квантитативная метрика, а здесь тоническая)[49]. Правда, мадраша Ефрема (в отличие от ветхозаветной поэзии[50]) знает регулярное членение текста на равновеликие строфические единицы, замыкаемые рефреном; но ритм двустиший, объединенных в эти строфы, единообразен[51].

---

[48] В применении к текстам, в традиционной записи которых отсутствует графическое членение на стихи, понятие стиха условно. Некоторой заменой выделения нашей «строки» является астериск, отмечающий конец колона в рукописях византийских гимнографических текстов.

[49] Вот для примера схема каждой строфы из наиболее известного Рождественского гимна Романа:

```
        ∪∪—∪∪—          —∪∪—∪— ∪∪
        ∪∪—∪∪—          —∪∪—∪— ∪∪
        ∪—∪∪—∪          ∪—∪∪—∪
∪—∪—∪       —∪∪—∪∪          ∪—∪∪—∪∪
         ∪—∪—∪          —∪∪—∪∪
        —∪∪∪—           —∪∪—∪∪
         ∪—∪—∪          ∪—∪—∪
       ∪∪∪—∪∪∪—         ∪∪∪—∪∪∪—
       ∪∪—∪∪—∪          ∪∪—∪∪∪—∪
         ∪—∪—∪          ∪∪∪—∪∪—
```

[50] В современной гебраистике производятся попытки реконструировать регулярную строфическую структуру в таких памятниках древнееврейской поэзии как «песнь о мудрости» в Книге Иова, гл. 28 (специально повторение в стихах 12 и 20 рассматривается как остаток рефрена, выпавшего в других местах; вообще предполагается, что структура затемнена позднейшими деформациями), см.: *Fohrer 1963*. Однако попытки эти остаются сугубо гипотетическими.

[51] Единообразие это порой чуть-чуть перебивается; например, в строфе, состоящей из двенадцати пятисложников, восьмой пятисложник может быть заменен двусложником.

Отвлечемся от музыкологических аспектов греческого и сирийского типов строфики[52]; сосредоточимся на последствиях, которые различие того и другого типа имело для связи мыслей и образов, для жизни образа в пространстве текста. Легко усмотреть, что греческий тип внушает повышенное чувство завершенного *целого*, и притом целого, которое строится как развитая иерархия уровней цельности: стопа — колон — икос — гимн. Разнородность колонов, отсутствие идущего через весь текст простого ритма принуждает к «атомарному», обособляющему восприятию ритмических единиц, особенно строф, и одновременно компенсируется жесткостью отношений симметрии, действующих между строфами: как бы макрокосм, составленный из микрокосмов. Остро ощущаются объем, пропорция, эстетика замкнутой формы. Высокая степень структурированности текста стимулирует логико-риторическое развертывание темы «по пунктам» (обособление которых, естественно, совпадает с членением на строфы). Не только гимн в целом строится как последовательность введения (по старинной русской терминологии — «приступа») исчерпываемых один за другим пунктов и заключения, но внутри разработки каждого пункта снова вычленяются начало, середина и конец[53]. Для импровизационного принципа остается чрезвычайно мало места. Было бы преувеличением абсолютизировать противоположность сирийского типа

---

[52] Сложная строфика грекоязычных церковных гимнов, как сложная строфика Пиндара, была, вне всякого сомнения, связана с обликом возвращающейся мелодии, см.: *Wellesz 1949; Wellesz 1957; Wellesz 1966; Werner 1959.*

[53] Аристотель по другому поводу (в связи с характеристикой идеального эпического действия) определяет «целое и законченное» как «имеющее начало, середину и конец» («Поэтика» XXIII, 59а 18, пер. М. Л. Гаспарова). О важности феномена вступления для античного понимания литературного текста как эстетического целого, замкнутой в себе формы, нам приходилось писать в другом месте: «Внутренний ритм вступления не безразличен к объему открываемого вступлением текста, он уже предполагает этот объем заранее данным, как замкнутую пластическую величину с четкими контурами, не могущую сжаться или растечься в нарушение своей меры...» (*Аверинцев 1971*, с. 224).

строфики греческому; в том и другом типе есть общие черты, например комплекс формальных и содержательных функций, переданных противопоставлению основного текста и рефрена[54]. Однако сирийский тип строфики, характеризующийся ровным перетеканием простого ритма из строфы в строфу, оставляет форму более разомкнутой, целое — более импровизационным.

Импровизационный принцип поэзии Ефрема выявляется именно на уровне целого, прежде всего, как было сказано выше и будет показано ниже, на уровне композиции; напротив, «техничность» этой поэзии ощутима на уровне слога. У Ефрема много игры звуков и игры слов. В качестве примера первого процитируем строфы из 1 гимна о Рае, цитируемые с той же целью в статье Ф. Граффена[55].

Ktīḇāṭ bgaljāṭā
sbīḥāt ḇkasjāṭā
'mīrāṭ bkarjāṭā
tmīhaṭ bsetlāṭā...

Примером второго может служить странная метафора из гимна о семи сынах Самоны, которую нам предстоит разобрать в следующем разделе статьи:

Украсилась матерь, как птица небес,
ибо перья ее — любимые ее;
но приняла сиротство и наготу,
исторгла и отбросила перья свои,
да в воскресении возможет их обрести.

Метафора эта основана на каламбурном созвучии:
'ebrā — «перо», *brā* — «сын».

Оба приема находят множество параллелей в зоне «пророческой» поэтики, и притом как в ветхозаветных текстах[56], так

---

[54] Мы рассматривали эти функции применительно к гимнам Романа (*Аверинцев 1977а*, с. 210—220).

[55] *Graffin 1968*, p. 16.

[56] Примеры звуковой и словесной игры очень обильны в благословениях Иакова (Книга Бытия 49, 3—27) и Моисея (Второзаконие 33, 1—29), см.: *Sellin, Fohrer*. Op. cit., S. 71.

и в арамейской праформе евангельских текстов, насколько эту последнюю возможно реконструировать методом обратного перевода с греческого[57]. Техника сближения слов по созвучиям (использующая возможности семитических корней примерно так, как Гераклит использовал возможности корней греческого языка) — совершенно одна и та же у Ефрема и в Нагорной проповеди, где, например, задается такой вопрос: «Кто из нас, заботясь (по-арамейски — *jaṣeph*), может прибавить (*'oseph*) себе росту?» (Евангелие от Матфея, 6, 27). Греческим христианским гимнографам, как, вообще говоря, греческой риторической традиции, это не чуждо; один из разительных примеров — сближение в одной паре «хайретизмов» Акафиста Богородице[58] образов столь разнородных, как «звезда» и «чрево» (ἀστήρ и γαστήρ)[59]. Но здесь нужно оговориться: такой густоты аллитераций, ассонансов, рифмоидов и каламбуров, какую мы только что видели у Ефрема (см. выше текст, данный в транскрипции), античный вкус не допускал. Автор, который позволил бы себе что-нибудь подобное, был бы оценен как несерьезный и экстравагантный (ср. отзывы о трагике Агафоне, «азианских» риторах и т. п.); но в поэзии Ефрема есть суровая, прямо-таки жгучая серьезность и нет решительно никакой экстравагантности. У грекоязычных гимнографов перенасыщенность текста игрой слов и созвучий — всегда симптом их отхода от античной нормы; она велика в том же Акафисте Богородице и заметна у Романа Сладкопевца[60], но знаменательным образом отсутствует в таком сугубо классицистическом памятнике византийской церковной поэзии, как ямбические каноны Иоанна Дамаскина[61]. Резюмируем: греческий риторический вкус весьма любит звуковую игру, но — в извест-

---

[57] Такая реконструкция осуществлялась целым направлением семитологии в англосаксонских странах. Итоги работы нескольких поколений ученых подведены в книге М. Блэка (*Black*. Op. cit.).

[58] Первый икос, девятый и десятый хайретизмы.

[59] Об этой системе парных сопряжений см.: *Аверинцев 1977а*, с. 234—236.

[60] Один из особенно ярких примеров — гимн на Страстной Четверг о предательстве Иуды (№ 17 по изданию Мааса—Трипаниса).

[61] *Xydes 1948*.

ных границах (эллинский принцип «меры»); поэтика Ефрема не кладет ей никаких границ, кроме тех, которые сами собой определяются крайней сосредоточенностью на смысле, — но это уже границы не эстетические, не «вкусовые».

При всем тщании, которого звуковая и каламбурная игра требует от поэта, она не противоречит импровизационному принципу. Напротив, она мощно стимулирует действие этого принципа, поскольку время от времени служит отправной точкой для внезапного медитативного «озарения», уводящего ум в непредвиденную сторону (нам еще предстоит убедиться, что упомянутое выше каламбурное сближение понятий «перья» и «сыновья» дает именно такой эффект). Поэтому от нее не может быть помехи той поэтике, которую мы условно назвали «пророческой». Что последней противопоказано, так это характерное для античной традиции и хотя бы отчасти возрождаемое в грекоязычной христианской поэзии стремление автора как бы встать *над* произведением, окинуть его сверху одним взглядом как целое и наложить на него сверху же — именно как на целое — меру своего художнического замысла, приведя его в порядок, расставив все по своим местам в соответствии с правилами риторики (самое существование которых имплицирует суверенную позицию автора-упорядочивателя). Без этого едва ли возможна даже такая невинная формальная особенность, как описанная выше сложная строфика греческих церковных гимнов. Если произведение лежит под взглядом и руками своего «демиурга»[62], то его предмет, его тема находится перед ним, предлежит его умственному взгляду как парадигма[63]; его дело двойное — снять с предмета схему, вычленяющую и системати-

---

[62] Как известно, слово «демиург», примененное Платоном и платониками к творцу мироздания, нормально употреблялось по-гречески в применении к мастеру. Другое слово — «ποιητής» — обозначает в Никейско-Константинопольском символе веры Бога как «творца» неба и земли; одно из значений этого же слова — «поэт».

[63] «Если демиург любой вещи взирает на неизменно сущее и берет его в качестве первообраза при создании идеи и потенции данной вещи, все необходимо выйдет прекрасным» («Тимей», 28а, пер. С. С. Аверинцева: *Платон 1971*, с. 469).

зирующую логические моменты предмета, и затем наложить эту схему на словесную материю произведения, сообщая последней «диспозицию» (риторический термин). Итак, автор — *перед* предметом и *над* произведением: но тот и другой предлог выражают различные модусы одного и того же — отстраненности, дистанцированности, во всяком случае, внеположности. Оно и понятно: чтобы видеть целое как целое и особенно *распоряжаться* им как целым, нужна позиция вне этого целого, даже на некотором расстоянии от него. Дистанция обеспечивает ясность взгляда и творцу, и его партнеру-ценителю. Императив «пророческой» поэтики в корне иной: ни говорящий (автор), ни слушающий (читатель) не смеют оставаться *вне* таинства встречи с предметом, встречи, которая мыслится — по крайней мере, в задании — не эстетической, но реальной и конкретной; сакральное пространство текста принимает их обоих внутрь себя, а потому говорящий имеет власть над каждым конкретным местом текста, которое он может украшать каким угодно звуковым узорочьем, но целое ему в некотором смысле не принадлежит — скорее он принадлежит целому. Его рассудок — не полновластный хозяин, распоряжающийся движением темы; в медитативном акте тема движется сама, и приходится идти за ней. Вместо дистанции — близость, вместо ясности взгляда — вовлеченность.

Может быть, пример из иной сферы пояснит дело. Современный искусствовед пеняет Беато Анджелико за то, что его фрески во флорентийском монастыре Сан Марко не увязаны с архитектурным контекстом[64]; но Беато Анджелико писал в расчете на монаха, который во время занятия «богомыслием» положительно обязан не видеть стен вокруг себя и всецело сосредоточиться на священном изображении как бы вовлекающем его внутрь себя и изымающем из физического пространства. При такой сверхзадаче разрыв связи между фреской и стеной, эстетическое отрицание этой связи — момент содержательный, более того, необходимый. Очень важно, что Анджелико расписы-

[64] *Данилова 1970*, с. 163.

вал не церковь, где собираются все, а крохотные кельи и монастырский коридор, где в тесноте, по-домашнему идет замкнутая жизнь «своих»; это снова то самое, что мы назвали эзотерикой безыскусственности. (Капеллу папы Николая V в Ватикане — для «мира» — он расписал по-иному.) Параллель с Ефремом, таким образом, оправдана социологически; собратья по ордену для флорентийского доминиканца — то же, что «дочери Завета» для эдесского диакона.

И параллель эта проливает дополнительный свет на сопоставление Ефрема с его грекоязычными коллегами, помогая уяснить то, что остается неясным в слишком суммарной характеристике двух поэтик. В самом деле, когда мы говорим о конкретных персонажах истории литературы, реальность которой, как всякая реальность, не балует нас такими чистыми, до конца выявленными, ничем не осложненными контрастами, как те, которые обретаются в области общих понятий, — не обойтись без вопросов. Неужели христианский гимнограф греческого языка, как тот же Роман Сладкопевец, непосредственно обслуживавший культовые потребности, не ставил себе той же задачи вовлечения слушателя в «богомыслие»? Конечно, ставил. Почему же его поэтика, устремленная к библейскому образцу, во многих отношениях близкая поэтике Ефрема, удерживает, однако, два важнейших конститутивных момента, противоположных самой сути «пророческой» линии: во-первых, риторико-логическое развертывание темы; во-вторых, риторическую тягу к «наглядности» (ἐνάργεια), то есть к тому, чтобы все возможно живописнее «представить перед глазами»[65]? На вопрос этот, по-видимому, есть два ответа, которые дополняют друг друга. Первый

[65] О принципе ἐνάργεια как одной из центральных характеристик греческой литературной традиции см.: *Аверинцев 1971*, с. 224—229. Средства создания наглядности в поэтике Романа еще подлежат изучению, но предварительно можно отметить насыщенность текста причастными конструкциями, уточняющими обстоятельства образа действия; например, в Рождественском гимне о Марии, поклоняющейся младенцу Христу — «поникнув (κύψασα), преклонилась, и заплакавши (κλαίουσα), сказала...» (№ 1 по изданию Мааса—Трипаниса).

ответ гласит: в силу специфических возможностей и тенденций, специфических «энергий», присутствующих в составе греческого языка, — все равно, по его лингвистической природе или под воздействием тысячелетней риторической обработки, — но отсутствующих в составе языка сирийского[66]. В этой плоскости различие между Ефремом и Романом — *историко-культурное* различие между Ближним Востоком и Средиземноморьем: Ефрем «восточнее» Романа. Но для второго ответа мы вернемся к нашей параллели и скажем: Роман работал не так, как Ефрем, примерно потому же, почему Беато Анджелико работал в ватиканской капелле не так, как во флорентийском монастыре, вводя живописные эквиваленты риторики — монументальность архитектурных фонов, рационализм перспективных разработок, последовательность декоративного замысла[67], — которые были ему только помехой, пока он обращался к собрату. (Если наше сравнение и «хромает», то лишь постольку, поскольку атмосфера сирийского христианства в IV веке, еще относительно близкого духу первохристианских общин, и константинопольского, то есть столичного, имперского христианства в VI веке, в эпоху Юстиниана, разнятся существеннее, нежели атмосфера Сан Марко и Ватикана в одном и том же XV столетии; но признаки, по которым они разнятся, более или менее те же.) В этой плоскости различие между Ефремом и Романом — *социологическое* различие между микросоциумом и макросоциумом, между провинциальным и столичным, домашним и парадным: Ефрем «интимнее» Романа.

III

А теперь время рассмотреть тот принцип поэтики Ефрема, который мы назвали импровизационным, в конкретных проявлениях.

---

[66] О различии между «греческим мышлением» и «сирийским мышлением», т. е. языковой детерминацией мысли и воображения в грекоязычной и сироязычной христианской литературе, см.: *Adam 1965*, S. 96—102.

[67] Ср.: *Argan 1955*, S. 101—109.

Один из гимнов Ефрема посвящен матери семи мучеников ветхозаветной веры, о подвиге которых говорится во Второй книге Маккавейской[68]. И греческий, и латинский христианский поэт поздней античности или средневековья, приступая к такой теме, счел бы себя обязанным дать одну из двух форм, описанных в учебниках по риторике, — либо диэгесис, «повествование» о мученичестве, то есть восполнение канонического рассказа распространяющими подробностями[69], либо энкомий, «похвальное слово» мученикам, то есть оживление перечня их добродетелей метафорами, сравнениями и т. п.[70]; еще вероятнее, что он дал бы синтез обеих этих форм[71]. Завершенность гимна в себе была бы маркирована вехами начала и конца — вступлени-

---

[68] Вторая книга Маккавейская 7, 1—41. Речь идет об иудеях, казненных за верность отеческим религиозным традициям во времена эллинистического монарха Антиоха IV Эпифана (175—164 до н. э.), в которых церковь увидела собратий христианских мучеников; в православном календаре им отведен особый праздник 1 августа, христианское предание называет их имена, не названные в библейском тексте.

[69] Примером могут служить наиболее характерные и удачные гимны из посвященного мученикам цикла латинского христианского поэта IV—V вв. Пруденция «Перистефанон» — о святых Лаврентии, Евлалии, Винцентии, Кассиане, Романе, Ипполите, Агнесе. Более или менее чистое господство нарративного элемента наблюдается во всех 14 стихотворениях этого цикла.

[70] Таков, например, гимн Романа Сладкопевца всем мученикам (№ 59 по изданию Мааса—Трипаниса). Сюда же относятся небольшие гимны, которые принято называть «стихирами» и «похвалами». Поздний учебник риторики, уже в иную эпоху обобщающий опыт Византии, предлагает образцовый энкомий мученикам: «...Мученика ли ты упомянул; то в тот же час ему тысящу венцов соплел, и одним только словом неисчетные панегирики и похвальные слова заключил. Мученики, естьли ты еще не знаешь, силою, жилами, и душею суть всего Христианского жительства. Они суть Столпы, на коих гневом воспалившихся Мучителей ярость и лютость расточилася. Они светлыя свещи, кои во тьме Идолослужения паче Солнца просияли. Они самые Бриареи, сточисленными руками бившиеся, и еще толиких же тел себе желавшии, на большее супротивление своим врагам...» — и т. д. (*Златослов... 1779*, с. 22—23).

[71] Таковы, например, оба гимна Романа в честь 40 севастийских мучеников (№ 57 и 58 по изданию Мааса—Трипаниса).

ем и заключением, функция которых состоит также в суммировании темы. Вступление и заключение структурно вычленены и противопоставлены основному тексту; вступление в греческих гимнах-кондаках выделяется ритмически, образуя так называемый кукулий[72], заключение выделяется интонационно как обращение — либо увещательное обращение к слушателям, либо молитвенное обращение к Богу или святому, но именно обращение, перорация, отличная и от повествования, и от похвального слова.

Первое, что мы обязаны отметить в разбираемом гимне Ефрема, — отсутствие вступления, равно как и заключения. Ни у начальной, ни у конечной строфы нет никаких формальных признаков, которые выделяли бы их и препятствовали дать им любое иное место в композиции гимна. Подчеркиваем — формальных признаков: ибо нам предстоит увидеть, как в последнем стихе последнего пятистишия перекрещиваются смысловые линии, проходящие через гимн; но совершенно отсутствует словесный «жест», который указывал бы на эту точку пересечения. Интонация начальной и конечной строф — такая же, как в рядовых строфах.

К сказанному нужна небольшая оговорка: в начальной строфе Ефрем говорит что-то от себя, хотя без всякого повышения голоса, без осанки ораторского «приступа» — просто употребляет глагол первого лица, чего потом не происходит на всем протяжении этого гимна:

Родительницу достославных семи
уподоблю чреде о семи днях,
и светильнику о семи ветвях,
и дому Премудрости о семи столпах,
и полноте Духа о семи дарах[73]

---

[72] *Кукулий* — букв. «капюшон», как бы «шапка» гимна: зачин кондака или акафиста, особая вступительная строфа, соединенная с прочими строфами (икосами) общим рефреном, но отличающаяся от них иной метрической структурой, меньшим размером и специфическим содержанием «прооймия» (либо сжатое суммирование темы, либо воззвание к Богу или верующим).

[73] Здесь и ниже перевод наш, по изданию: *Ephraem 1889*, coll. 685—695.

Такой Ich-Stil в начале гимна (хотя не всегда именно в первой строфе) довольно характерен для Ефрема; вот как начинается, например, VIII мадраша о Рае:

Се, подъемлется к ушам моим
глагол, изумляющий меня;
пусть в Писании прочтут его,
в слове о разбойнике на кресте,
что весьма часто утешало меня
среди множества падений моих:
ибо Тот, Кто разбойнику милость явил,
уповаю, возведет и меня
к Вертограду, чье имя одно
исполняет веселием меня... —

и в следующих двух строфах поэт продолжает говорить о своих чувствах, своих недоумениях:

Вижу уготованный чертог
и Скинию осиянную зрю,
[...]
уж верую, что разбойник в месте том,
но тотчас смущает меня мысль...
[...]
В месте радования сем
приступает ко мне печаль...[74]

Возвращаемся к гимну о матери семи братьев-мучеников. Как мы видели, он начинается с четырех уподоблений. Нанизывание уподоблений — прием, чрезвычайно характерный для библейской афористики; но ветхозаветная притча (*машал*), как правило, придерживается симметричной структуры, при которой одному предмету соответствует одно уподобление, двум предметам — два уподобления. Вот примеры из Книги притчей Соломоновых: «Слушай, сын мой (*а*), наставление отца твоего и не отвергай (*б*) завета матери твоей: потому что это — (*а*) прекрасный венок для головы твоей и (*б*) украшение для шеи твоей» (1, 8—9); «(*а*) Бойся Господа и (*б*) удаляйся от зла; это будет

[74] Hymn. De Paradiso VIII («Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium», 174).

(*а*) здравием для тела твоего и (*б*) питанием для костей твоих» (3, 7—8). В Новом завете появляется иная, концентрическая структура, при которой различные уподобления располагаются вокруг одного, центрального предмета. Пример — тринадцатая глава Евангелия от Матфея, дающая цикл притч о Царстве Небесном: «Царство Небесное подобно человеку, посеявшему доброе семя на поле своем; [...] подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, [...] подобно закваске, которую женщина взяла и положила в три меры муки, доколе не вскисло все. [...] Еще подобно Царство Небесное сокровищу, скрытому на поле, [...] купцу, ищущему хороших жемчужин, [...] неводу, закинутому в море...» (24; 31; 33; 44; 45; 47). Как известно, христианская доктрина систематически настаивает на единстве смысла для огромного ряда символов (когда, например, *все* ветхозаветные образы невинной жертвы или царственного величия «прообразуют» единого и единственного Христа, а *все* образы природной плодовитости и культового «присутствия» Бога в освященном веществе указывают на чудесное материнство Девы Марии); содержательная структура самой доктрины стимулировала формальную структуру «концентрического» уподобления и дала ей возможность необычайно пышного развития. Пример — Акафист Богородице, где одному и тому же предмету, то есть героине гимна, придано в общей сложности 144 уподобления. И позднее в литературах, преемственно связанных с христианской традицией, парадигма концентрической структуры сохраняет свою продуктивность: примером могут служить не только культовые тексты (в православном обиходе — все новые «акафисты», возникающие от позднего средневековья до наших дней по образцу Акафиста Богородице[75], в католическом обихо-

[75] Гимны, построенные по формальной модели Акафиста Богородице, начали возникать в греческой гимнографии на исходе византийской эпохи, примерно через семь-восемь веков после возникновения своего образца. В греческом обиходе их называют икосами, резервируя наименование Ὕμνος Ἀκάθιστος для образца, а по-русски — акафистами; то, что у греков называется «Икосы на Иисуса Христа», у русских называется «Акафист Иисусу Христу». Сочинение новых «акафистов» в русском провинциальном монастыре конца XIX века — тема рассказа Чехова «Святою ночью».

де — некоторые секвенции, а начиная с эпохи Контрреформации и тоже до наших дней — литании[76]), но и мирские разработки, секуляризующие сакральную модель («Строфы на смерть моего отца» испанского поэта XV века Хорхе Манрике, в которых герой уподоблен подряд чуть ли не всем героям римской истории, очень распространенная схема барочного сонета[77] и многое другое[78]).

Конечно, Ефрем далек от роскоши Акафиста Богородице и ближе к пропорциям только что процитированного евангельского цикла притч. В первой строфе, как мы видели, четыре уподобления, к которым в следующей строфе присоединяется пятое: мать уподобляется птице, ее сыновья — перьям. Строфа уже была процитирована, а фонетическая, каламбурная мотивировка для уподобления — разобрана (в предыдущем разделе статьи).

Сейчас нас интересует дальнейшее движение образа птицы в третьей строфе:

В воскресении матерь воспарит,
и возлетят за нею любимые ее:
кого во утробе носила она,
кого во огне отдала она,
да в Царствие Небесное возможет ввести.

Ефрему явно очень нужен образ смерти «во огне». Библия говорит о различных способах мучений, примененных к братьям: бичевание (7, 1), урезание языка (7, 4 и 10), сдирание кожи и отсечение членов тела (7, 4), сдирание с головы скальпа

[76] Как известно, даже тексты наиболее ранних литаний («Лоретанской», «Всем святым») многократно перерабатывались в течение веков.

[77] Примером может служить сонет немецкого поэта XVII в. Андреаса Грифиуса «An die Sternen», в котором звезды последовательно названы «огнями», «светочами», «алмазами», «цветами», «стражами», «свидетелями», «герольдами».

[78] В стихотворении другого немецкого поэта той же эпохи, К. Гофмана фон Гофмансвальдау, первые же две строки задают вопрос: «что есть мир?» Следует долгий ряд ответов, каждый из которых занимает по строке: это скудное и недолгое мерцание, быстротечная молния, пестрое поле трений, красивая с виду больница, дом рабьего труда, покрытая алавастром гробница и т. п.

(7, 7), наконец, поджаривание на сковороде, заведомо испытанное одним из мучеников (7, 5), но, возможно, и другими (ср. 7, 8), хотя это остается неясным. Картина огненной смерти более или менее совместима с библейским рассказом, но непосредственно из него не вытекает. У Ефрема она возникает в связи с образом взлетающей птицы как метафорой воскресения. Слово «феникс» (вошедшее в сирийский язык из греческого[79]) так и остается непроизнесенным; но не подумать о фениксе просто невозможно. Представление о фениксе, который был для той эпохи популярным символом воскресения[80], само собой вызвано тройственным сцеплением ассоциативной связи: «огненная смерть» — «воскресение» — «полет птицы». Попутно возникает другая ассоциативная связь: симметрия «во утробе» и «во огне». Для нее в других текстах Ефрема есть параллели, например в «Прении Супружества с Девством», гимне, сохранившемся только в армянском переводе. Супружество говорит Девству:

За то, что носило я тебя во чреве,
целым сохранено буду от огня[81].

Заметим, что символическое соотнесение мук родов и мук предания детей на огненную смерть (то есть как бы второго их рождения в будущую жизнь), лежащее в основе третьей строфы, до конца этой строфы не разъясняется и не выговаривается словами, но остается имплицитным, чтобы получить экспликацию в следующей, четвертой строфе:

Муки, понесенные в смерти их,
лютее были родовых мук;
в сих, как в оных, твердость явила она,
ибо крепки узы Господней любви,
крепче мук родов и смертных мук.

---

[79] *Brockelmann*. Op. cit., 579b.

[80] Памятником этой популярности является поэма о фениксе, дошедшая под именем Лактанция (рус. пер. Ю. Ф. Шульца см.: *Памятники поздней античной поэзии...*, с. 184—188).

[81] *Ephrem 1961*, h. 9.

Разумеется, конец строфы имеет в виду библейские слова: «Крепка, как смерть, любовь! люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она — пламень весьма сильный» (Песнь песней, 8, 6). Так для знающего ветхозаветный текст уже дано дальнейшее развитие «огненной» образности: «огню» мук родов и огню истязаний противопоставлен «огонь» любви (мистический) и ревности (духовной). В горизонт предполагаемого медитативного акта входит, надо думать, «огневидность» ангелов[82], а также библейское изречение, уподобляющее огню самый исток любви и ревности: «Ибо Господь, Бог твой, есть огнь поядающий, Бог ревнитель» (Второзаконие, 4, 24). Но все это предложено слушателю или читателю только в намеке. Ефрем еще раз поступает так, как в третьей строфе с образом феникса и там же — с уподоблением родовых мук огненным; он воздерживается от того, чтобы *прямо* назвать духовную любовь и ревность «огнем», только внушая, подсказывая воображению этот образ при помощи достаточно ясно читаемой аллюзии на ветхозаветный текст, однако оставляя уподобление невыявленным — как нам предстоит увидеть, для того, чтобы через одну строфу уже без всяких разъяснений ввести метафору духовного «огня» как нечто само собой разумеющееся.

Но перед этим впадает пятая строфа, на время прерывающая движение темы огня:

Не потерпела матерь, чтоб юнейший из всех
остался, как посох ее седин,
но преломила посох ее седин;
победившая в сыне своем шестом
не была и в седьмом побеждена.

---

[82] В ветхозаветном тексте сказано, что бог творит своими служителями — «огонь пылающий» (пс. 103/104, 4). Есть рассказы об ангелах, поднимающихся в столбе жертвенного дыма, как в эпизоде жертвоприношения будущих родителей Самсона (Книга Судей 13, 20—21); упоминаются ангелы в виду огненных колес — офаним (Иезекииль 1, 10). Христианская гимнография и агиография постоянно говорит об «огневидности» ангельской природы. Псевдо-Дионисий Ареопагит отмечает сродство ангелов с огнем молнии и с очистительным огнем жертвоприношения (De coel. hier. VII, 1).

Здесь, кажется, нечего отмечать особо, кроме образцово четкой антитетической структуры, организующей текст во всем объеме строфы. Сама по себе антитетическая структура характерна и для ближневосточной, в том числе библейской, традиции (так называемый parallelismus membrorum), и для техники античной риторики; но ее конкретный облик в этих историко-литературных ареалах различен. И вот если вторую антитезу строфы («победившая в сыне своем шестом не была и в седьмом побеждена») можно, пожалуй, без существенных изменений мысленно перенести в зону грекоязычной литературы, ориентирующейся на риторическую выучку, то с первой антитезой («...остался, как посох ее седин, но преломила посох ее седин») такой эксперимент не удается. Две непосредственно следующие друг за другом ритмические единицы, в *тесноте* которых (непередаваемой в переводе) все слова, кроме единственного варьирующегося глагола, остаются инвариантными, то есть дважды повторены в том же порядке, — такой прием для греческого вкуса показался бы утрировкой; у Ефрема он весьма обычен, и в ветхозаветной поэзии у него тоже есть многочисленные соответствия[83].

Особый интерес представляет образность шестой строфы:

Оторвала сынов от объятий своих
и сама отдала их во огнь;
умножала огнь и вдувала дух,
да претворится плотское их естество
в естество ангелов — во огнь и дух.

Наконец-то выявляется уподобление вещественного огня, жегшего мучеников, и невещественного «огня», горевшего в мучениках. Впрочем, и здесь никак не указано на аллегорический характер образа огня в применении к ревности о вере; напротив, огонь и «огонь» попросту приравнены друг другу и о них говорится как об одной и той же вещи. Какой из них «умножала» мать мучеников? Конечно, невещественный; но в принципе можно понять и так, что она, повторяя подвиг Авраама, разжег-

[83] Характерный пример — Исход 28, 29—30, ср.: *Buber 1964*, S. 1095—1109.

шего костер для принесения в жертву Исаака, в порыве рвения помогала мучителям разжечь вещественный огонь, тем более что следующие за этим слова «вдувала дух» подсказывают образ дующего рта. «Дух» — наряду с «огнем» второе ключевое слово строфы; но необходимо знать, что по-сирийски оно минимально «спиритуалистично». Разумеется, и в других языках семантика «духа» обычно связана с семантикой «дыхания», а также «ветра»[84]; однако греческое слово πνεῦμα, к христианским временам уже имевшее за собой многовековую историю функционирования в философском языке стоиков, было в большой мере резервировано для более или менее специального теологического употребления[85], и даже латинское spiritus отчасти ослабляет связь со своим бытовым, материальным значением. «Ветер» — по-гречески ανεμος, по-латыни ventus; «дыхание» — по-гречески ἀναπνοή, по-латыни spiramen или spiratus (также flatus — «дуновение», anhelitus — «тяжелое дыхание» и т. п.); благодаря таким однокорневым или инокорневым лексическим «дублерам» слова πνεῦμα и spiritus высвобождаются для «духовного» значения — если далеко не исключительно, то все же преимущественно. Совсем иначе обстоит дело с сирийским *rūḥā* — и соответствующим ему древнееврейским *rūaḥ*. Это самые обычные, употребительные, центральные слова для понятия «ветер»[86] (откуда, между прочим, развивается значение «страна света», поскольку для древнего сознания страны света вообще предстают как «четыре ветра» — ср. Апокалипсис, 7, 1). Семантика «ветра» не обнаруживает ни в сирийском, ни в древнееврейском[87] слове ни малейшей тенденции к отмиранию или хотя бы к отступанию на задний план под натиском «духовного» значения. Столь же

---

[84] Помимо семитских языков, греческого языка, латыни и всего семейства романских языков так обстоит дело в славянских языках; исключение — германские языки, где семантика «духа» этимологически связана с семантикой экстатического ужаса.

[85] *Buber*. Op. cit., S. 1097—1104.

[86] *Brockelmann*. Op. cit., 718ab; *Lisowsky 1958*, S. 1321—1323.

[87] Вплоть до современного иврита; см.: *Шапиро 1963*, с. 567. Напротив, греческое πνεῦμα в современном языке окончательно утратило семантику «ветра»; см.: *Хориков, Малев 1980*, с. 634—635.

обычны эти слова для понятий «дыхание», «дуновение». Но «дух» и специально «Святой Дух» (для древнееврейского языка — в иудаистическом смысле, для сирийского языка — в христианском смысле, то есть как третья ипостась Троицы) обозначаются этими же словами (евр. *rūaḥ ha-qōdeš*, сир. *rūḥā dqūdsā*), причем в структуре лексики нет даже намека на дистанцию между бытовым и теологическим обиходом. За этими языковыми особенностями стоит то свойство библейского мировоззрения, которое лишь сугубо неточно и условно можно было бы назвать мистическим «материализмом» и которое на деле сводится к снятию границы между телесным и бестелесным в «таинстве». В евангельском описании встречи воскресшего Христа с апостолами есть такой сакраментальный момент: «Сказав это, дунул, и говорит им: примите Духа Святого» (Евангелие от Иоанна, 20, 22). Совершенно так, как вода крещения и хлеб евхаристии, по христианской доктрине, будучи материальными, тождественны сверхчувственной реальности — не просто означают ее, но именно тождественны ей, — физическое дуновение (*rūḥā*) Христа тождественно сообщаемой духовной харизме (*rūḥā*). Заметим на будущее, что в определенном отношении понятие «таинства» сопоставимо с понятием «аллегории» (поскольку и то и другое представляет собой некоторый модус сопряжения «невидимого» смысла и «видимой» вещественности). Сирийское слово *rā'zānājā*, означающее «сакраментальный, относящийся к таинству», специалисты нередко переводят по контексту «аллегорически»[88]. Другой вопрос, оправдан ли такой перевод в конечном счете. Ибо понятия «таинства» и «аллегории» сопоставимы ровно настолько, чтобы по сути своей быть противоположными. «Таинство» — потому и «таинство», что это не «аллегория», то есть не ино-сказание: не дистанция и зазор между вещью и смыслом, но их непостижимое тождество.

Поэтика «таинства» требует образов, прямо-таки шокирующих своей конкретностью, густой вещественностью (хотя при этом не слишком «пластичных», то есть наглядных, — можно

[88] *Brockelmann*. Op. cit., 722b.

быть внутри «таинства», но нельзя разглядывать его со стороны, на расстоянии). Мы только что видели мать мучеников «вдувающей дух» в своих сыновей, словно бы дующей на них из своего рта. В другом гимне мы видим самого Ефрема с раскрытым ртом — отверзание уст для принятия евхаристии оказывается одновременно отверзанием «ума» для принятия инспирации:

Господи, написано в Книге Твоей:
«открой уста твои, Я наполню их»[89].
Вот, Господи, уста раба Твоего
и ум его — открыты к Тебе!
Господи, наполни их
полнотою дара Твоего,
чтобы я воспел Тебе хвалу
в согласии с волей Твоей[90].

Слово «дар» (по-сирийски *mawhabtā*) здесь совершенно наравне означает вещественные евхаристические субстанции — и невещественный дар «разумения»: наполняются уста, и так же конкретно, как бы телесно, наполняется ум.

В конце этого же гимна, после долгих размышлений над иерархией смыслов в мировом и надмирном бытии, то есть над предметами достаточно отвлеченными и «умственными», мы снова возвращены к той же образности:

Вот, Господи, руки мои
наполнены крохами со стола Твоего,
и более за пазухой моей
не осталось места ни для чего!
Преклоняю колена пред Тобой:
удержи дар Твой при Тебе,
сохрани его в закромах Твоих,
чтобы сызнова нас одарять![91]

Однако нам пора окончить это затянувшееся отступление и продолжить анализ шестой строфы гимна о матери братьев-му-

---

[89] Ср. псалом 80/81, 11.

[90] Hymn. de Fide X, 1 («Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium», 154. Louvain, 1955).

[91] Там же, 22.

чеников. За этой строфой, как и за четвертой, стоит ветхозаветная реминисценция — на сей раз намек (снова невыговоренный) на псалом 103/104, 3—4: «Ты творишь вестниками твоими (= ангелами Твоими) ветры (= духов), служителями Твоими — пламень огненный». Уподобление природы ангелов естеству огня и ветра — самым тонким, легким и подвижным стихиям, — мотив, общий для Ветхого и Нового заветов, для христианской литературы на самых различных языках[92]. Но вот отсутствие в самом составе лексического запаса дистанции между «духом», а значит, и «ангелом», и «ветром» — языковая предпосылка, общая для древнееврейской и сирийской образности. Здесь Ефрем еще раз стоит очень близко к библейскому истоку.

Следующая, седьмая строфа — поворотная; с нее начинаются наставления девственницам, не вытекающие, казалось бы, из общей темы гимна, но властно требуемые ситуацией Ефрема как наставника «дочерей Завета». Поэту важно сказать слово непосредственно своим девицам, и он решительно сворачивает на желательный для него путь, совершенно не заботясь о риторической стройности композиции, которая беспокоила бы его греческого собрата.

Для начала ему необходимо призвать их к смирению и пристыженной оглядке на самих себя. По особенностям духа сирийского христианства реальной была опасность, что «сыны Завета» и «дочери Завета» будут смотреть на себя как на единственно истинных христиан. Вспомним, что манихейство, дававшее статус полноправного члена общины только аскету, возникло из материала сирийского христианского или околохристианского сектантства[93]. Мать семи сыновей-мучеников пригодна для посрамления возможной гордыни «дочерей Завета» именно потому, что сама она взошла на такую высоту жертвенной самоотдачи, будучи не девственницей, но многочадной матроной. Ефрем противопоставляет им «неразумных дев» евангельской притчи (Евангелие от Матфея, 25, 1—12) — прототип девственниц, не-

---

[92] Ср. выше примеч. 82; а также, наши замечания в кн.: Мифы народов мира, т. I. М., 1980, с. 76—77.

[93] Об этом материале см.: *Barnard.* Op. cit., p. 194—223.

должным поведением губящих плод собственной аскезы и отлучающих себя от спасения:

Будет девственниц наших судить
матерь, лишившая себя сынов:
неразумные девы в неразумье своем
оставляют заботу о суетах своих,
но приемлют сынов суеты.

Мотив «неразумных дев» и продолжен и в восьмой строфе:

Потому в смущении Судного Дня
всуе труждавшиеся в ризах своих
неразумные будут нагими стоять;
не станет елея в сосудах у них,
и светочами их овладеет мрак.

Эти две строфы выглядят как простое отступление, отход от темы мученичества. Но как мученичество, так и девство — добровольное предание себя в жертву «всесожжения», то есть сполна и без оговорки. Чтобы выразить это, весьма полезен архаический мотив закланной девицы, который представлен в Ветхом завете странной историей дочери Иеффая (Книга Судей, 11, 30—40): в дикие, полуязыческие времена «шофетов» предводитель племени Израиля дает перед битвой обет принести в жертву то существо, которое при возвращении встретит его у ворот дома, но существом этим оказывается его единственная дочь. Отцов церкви часто волновал вопрос о неразумии обета Иеффая и недопустимости выполнения такого обета. Но Ефрему важно другое — мужество и послушание, звучащее в словах обреченной девушки: «Отец мой! ты отверз уста твои пред Господом — и делай со мною то, что произнесли уста твои, когда Господь совершил чрез тебя отмщение врагам твоим Аммонитянам» (там же, 11, 36). Здесь дочерь Иеффая — прототип христианской мученицы и одновременно христианской монахини:

В жертву предала себя Иеффаева дщерь,
возлюбила юница острие меча,

и в крови ее жертву сотворил отец;
простецам же дано в крови своей
святое приношение сотворить.

Она настолько приближена к своим христианским сестрам, что Ефрем намекает на доктрину о «крещении кровью», согласно которой тот, кто умирает за веру, будучи некрещеным, получает сакраментальное омовение от скверны греха в своей смерти. Это омовение противопоставлено ритуальному предбрачному омовению невесты, которого лишилась дочерь Иеффая, как лишается всякая девица, уходящая от брака в мученичество или монашество:

О бане брачной она небрегла,
но омылась излитием крови своей,
и чистым сотворила тело свое;
через стирание омывающих струй
истребляется сокрытая нечистота.

В следующих пяти строфах, начиная с одиннадцатой, движение медитативных ассоциаций определяется, по-видимому, двумя моментами сразу. Во-первых, промежуточное звено между положением матери семейства, какой была героиня гимна, и положением девственниц, каковы исполнительницы и слушательницы гимна, — положение благочестивой вдовицы, которая была матерью семейства, но на остаток жизни избрала аскезу девства. В условиях первохристианских общин, отчасти еще и в условиях сирийского христианства эпохи Ефрема, «вдовица» («истинная вдовица», см. 1 послание к Тимофею, 5, 5—16) — это настоящий сан. Вдовиц избирали, проверяя их нравы в прошлом (там же, 9—10); речь идет не о чем ином, как о строгом протомонашестве. Но евангельский идеал «истинной вдовицы» — это Анна Пророчица, удостоившаяся вместе с Симеоном встретить в Иерусалимском храме младенца Христа, «вдова лет восьмидесяти четырех, которая не отходила от храма, постом и молитвою служа Богу день и ночь» (Евангелие от Луки, 2, 37). Во-вторых, общий признак, по которому можно сравнивать призвание мученика и призвание девственницы, — неразделенная цельность жертвенной воли к самоотдаче. Именно Анну Проро-

чицу Ефрем избирает как образец такой цельности воли. Приводим (с опущением рефрена) две посвященные ей строфы:

Анна Пророчица во храме святом
без уныния шестьдесят годов провела,
Богу себя по смерти мужней предав;
оставшись вдовою, душу свою
обручила нетленному Жениху.
[...]
Господа возлюбила вместо мужа своего,
Господу послужила в доме Господа своего;
отрешась от уз, Господу предала себя,
и Он свободной сделал ее.

Уже под конец двенадцатой строфы, как мы видим, возникает тема свободы человека, как бы его «суверенности», его, говоря специальным богословским языком Древней Руси, «самовластия» (греч. αὐτεξουσία, сир. *šūltānā*, также *šalītūtā* и *mšaltūtā* — тот же семитский корень, что и в арабском титуле «султан»), то есть царственной призванности к акту воли, к выбору. Свобода эта двояка: во-первых, свобода выбора, дающая человеку шанс покориться Богу не как верховной силе, но добровольно и доброхотно, из любви; во-вторых, свобода *после* выбора (правильного), свобода от греха, «свобода славы детей Божьих» (Послание к римлянам, 8, 21). Все это само по себе — общепатристическая ортодоксальная доктрина. Однако если на латинском Западе полемика с Пелагием побудит Августина акцентировать момент «благодати» и детерминирующего «предопределения», а греческое богословие, неизменно признавая свободу воли, все же преимущественно занято другими проблемами, то сирийские теологи говорят о «самовластии» человека с особым ударением[94]. Ефрем посвящает вопросу о свободе воли тринадцатую и четырнадцатую строфы:

Свободною волей как Владыку своего
приняла Бога, не понуждавшего ее;

[94] Этот уклон характеризует, как известно, и Антиохийскую школу, являвшуюся как бы соединительным звеном между сирийской и грекоязычной теологией.

всякую свободу вверил нам Бог,
да свободу нашу Ему поручим
и соделаемся наследниками Царства Его.
[...]
Доколе свободная воля людей
лишь себе внимает, пребудет рабой;
когда же Богу вверит себя,
поистине станет свободной вполне;
господство бо Господа благо есть.

Заключительные слова четырнадцатой строфы еще раз намечают ключевое понятие, которому предстоит составлять собою центр длинного, обстоятельного размышления; в целом десятке строф — с семнадцатой по двадцать шестую, речь будет идти о правильном выборе воли, распознающей «благо» и отличающей его от «зла». Но движение медитации снова прерывается. Прощаясь с образом Анны Пророчицы, Ефрем хочет с возможной энергией запечатлеть в воображении своих девиц этот пример сосредоточенности и любви к Богу, поверяя такой мерой их совесть и укоряя нерадивых и несобранных; этому посвящены пятнадцатая и шестнадцатая строфы:

Возлюбила Анна Бога своего,
и послужила Ему в доме Его,
и созерцала неотступно красоту Его,
во все годы не отвращая от Него очей,
не насыщаясь видением лика Его.
[...]
Христовы же девственницы, увы,
блуждают вне дома своего,
и в обители своей развлечены умом;
телом в затворе, но душою не там,
леностно изживают свое житие.

Переходя со строфы семнадцатой к теме выбора истинного «блага», Ефрем возвращается наконец к сюжету о мученичестве семи братьев, оставленному, как мы помним, еще после шестой строфы — десятью строфами ранее. Перед выбором стояли, собственно, все семеро, и библейский рассказ приводит слова пер-

вых шести братьев, суммирующие выбор каждого из них (Вторая книга Маккавейская, 7, 2; 8—9; 11; 14; 16; 18—19). Почему Ефрем спешит сразу же перейти к выбору последнего, младшего брата? Во-первых, контраст между юным возрастом мученика и твердостью его ума и воли не только особенно трогателен, но и особенно назидателен, открывая возможность для укоризны: нет оправдания слабости в зрелые лета, если отрок победил слабость в нежные лета! Во-вторых, одного лишь младшего брата, согласно библейскому повествованию, не только запугивали, как других, но и улещивали соблазнами: «Антиох же [...] убеждал самого младшего, который еще оставался, не только словами, но и клятвенными уверениями, что и обогатит, и осчастливит его, если он отступит от отеческих законов, что будет иметь его другом и вверит ему почетные должности» (там же, 24). Это приближает ситуацию мученика к ситуации аскета и девственницы, нормально искушаемых не угрозами, а именно соблазнами. Но мученик имеет перед собой еще и жестокую угрозу, что особенно обостряет его выбор:

О, дивный божий атлет,
досточтимый Самонин сын!
Испытуя крепкого, тиран
меж пыток и приманок поставил его,
между блаженств и горчайших зол.

Злой царь сулит «блаженство» (*ṯūbā*), «благо» (*ṯūbtā*), но посулы его — ложь, ибо зло не может быть источником блага. И это умозаключение справедливо также в обращенном виде: скорби, подаваемые Богом, подаются во благо, потому что благость не может быть источником зла. Критерием для различения, распознания добра и зла должна быть мысль об источнике того и другого:

Вновь и вновь сулит ему блага тиран;
но как благое возможет дать,
кто всецело блага лишен?
В самом своем благе был он злым,
и горе навлекали блаженства его.

[...]
Усмотрев, что страдальцы ограждены
противу причиняемого им зла,
лукавый намерение свое изменил:
ограждая, чтоб вредить, он блага сулил,
да через блага свои причинит зло.
[...]
Коль скоро человекоубийца Отец Лжи
и тогда, когда добрым представляет себя,
должно уразуметь нам, что Бог
и тогда есть благ, когда подаст зло,
да скорбями ко блаженству нас приведет.

В конце девятнадцатой и двадцатой глав намечается другой критерий — мысль о цели. Всякое благо должно быть оценено в зависимости от того, ведет ли оно человека к его цели, то есть «высшему благу» (и тогда оно остается благом даже при видимости зла), или уводит от «высшего блага» (и тогда обращается во зло). Правильный выбор правилен постольку, поскольку в нем выбрано «высшее благо». Это тема двадцать первой строфы:

Лукавый личиною прикрыл себя,
да возможет благим представить себя
и высшего блага страдальцев лишить;
они же избрали терпеть зло,
да высшего блага не лишат себя.

Любопытно, что в ней речь идет о «страдальцах», то есть о всех семи братьях; но уже в следующей строфе единственным героем снова будет только младший брат. Мы должны увидеть, от какой возможности отказывается Ефрем. Библейский текст (возникший в эпоху эллинизма, на греческом языке и не без влияния греческих риторических моделей) дает наглядное, драматизированное развертывание сюжета через последовательность выбора и мученичества каждого из братьев, обретающее кульминацию в выборе и мученичестве младшего брата. Можно представить себе, что сделал бы с этой композиционной схемой Роман Сладкопевец, как бережно сохранял бы ее в ее стройности, обогащая деталями, то есть наращивая нагляд-

ность. Ефрема не интересуют ни наглядность детали, ни стройность композиции.

Его «размышление» продолжает свой путь. Мученик, совершив правильный выбор, точно отделив благо от зла и сущность от видимости, заслуживает похвалы прежде всего за ум. Зрелый ум свойственен старцу, но его являет юноша; изумление перед этим — общее место, равно характерное и для сирийской, и для греческой литературы святоотеческих времен[95]. «Я вижу, что ты, хотя и молод годами, по разуму уже старец»[96] — эти слова варьировались в агиографии и гимнографии несчетное множество раз. Легко усмотреть, почему акцентировка свободы воли логически приводит к своеобразному «интеллектуализму» (никак не связанному с тем, что обычно называется рационализмом): если выбор человека свободен, всякий порок и грех, всякая распущенность и леность, всякое ослушание и богоотступничество есть ошибка в выборе, просчет, неправильно взятый угол к ориентирам бытия, то есть *глупость*. «Глупцом» (*nāḇāl*), а не «злодеем» или еще как-либо в этом роде называет библейский текст того, кто «сказал в сердце своем: нет Бога» (псалом 13/14, 1; в синодальном переводе — «безумец»). В семантике однокорневого древнееврейского слова *nᵉḇālāh* значения «глупости» и «греха» без остатка совпадают: грех как глупость и глупость как грех[97]. Новый завет, вступая в конфликт со специфическим «интеллектуализмом» книжников и фарисеев, отвергая «плотскую» и «мирскую» мудрость как ложную (I Послание к коринфянам, 1, 18—29), славя тайну Божию, утаенную от «мудрых и разумных» и открытую младенцам (Евангелие от Луки, 10, 21), удерживает в принципе взгляд на грех как на глупость, а на правильный выбор — как на акт ума, «благоразумия». Мудрость мира и плоти тем и худая, что глупая, «обуявшая». Образ душ, приходящих ко спасению, — «мудрые» девы, образ душ погибающих — «неразумные» девы (Евангелие от Матфея, 25, 1—12).

---

[95] Ср.: *Аверинцев 1977а*, с. 173—174.

[96] Слова собеседника дитяти Симеона, будущего столпника, из жития этого святого, см.: *Житие Симеона*, с. 25.

[97] *Lisowsky*. Op. cit., S. 893.

Верующим необходимо быть умными, «мудрыми, как змии» (там же 10, 16). И когда Ефрем хвалит мученика, поступившего с житейской точки зрения весьма безрассудно, именно за рассудительность, он всецело стоит в библейской традиции.

Этой теме посвящены строфы с двадцать второй по двадцать пятую:

Юнейший рассудил в уме своем,
что есть благо и что есть зло,
и благо, что тиран предлагал,
в согласии с истиной счел за зло,
и за благо — его зло.
[...]
Посему, бодрствен и мудр,
избрал он доставляющее триумф;
юный отрок явил себя
старцем многоопытным по уму,
и ум его был как плавильная пещь.
[...]
Предлежащее на выбор ему
положил он в сердце своем, как во огнь:
искусил благо, что сулили ему,
и проклятие в нем прозрел,
через муку же обрел торжество.
[...]
Отверг он благо, что сулили ему,
усмотрев проклятие из него,
и тиран поруган был от него,
когда Лукавый умножал муку его,
Благий же украшал венец его.

Завершение двадцать пятой строфы любопытно тем, что в нем — в первый раз на всем протяжении гимна — есть прямая словесная связь с рефреном гимна, гласящим: «Благословен Венчающий верных Своих!» Второй раз такая связь появится, как нам предстоит увидеть, под конец последней строфы гимна. Дистанция между основным текстом и рефреном, обособленность рефрена от основного текста велика. Игра с вовлечением рефрена в «действо», в систему диалогических реплик основного текста, столь характерная для грекоязычной гимнографии эпо-

хи Романа Сладкопевца (когда, например, слова рефрена о царе Ироде: «власть его вскоре уничтожится», — возвращаясь в очередной раз, влагаются с *отрицанием* в уста верных Иродовых воинов), чужда Ефрему. Фокусы риторской изобретательности, направленные на построение неожиданных связей между неизменным текстом рефрена и попеременно подставляемыми говорящими лицами, ему незнакомы. Противопоставление строфы и рефрена остается очень простым, как в народной песне; и даже такое легкое подчеркивание связи между ними при помощи слова «венец» (*klīlā*)— не норма, а особый случай.

Строфы с двадцать шестой по двадцать восьмую связаны ключевым словом «насильство» (*qṭīrā*). В нем сходятся три смысловые линии. Во-первых, это контраст между житейским сознанием, усматривающим в «насильстве» бесчестие для жертвы этого «насильства», и победой мученика над ложными понятиями о бесчестии и чести. Во-вторых, это контраст между обыденной ситуацией, когда юношу «насильством» отвращают от удовольствий, и ситуацией мученичества, когда юноша был «насильством» принуждаем к удовольствиям, но отверг их. В-третьих, это контраст между поведением грешника, который сам осуществляет «насильство» по отношению к нравственно-религиозному закону, нарушая его ради тех запретных удовольствий, и поведением мученика, терпящего «насильство», чтобы не коснуться запретного.

Не убоялся он бесчестий, чинимых ему
от тирана, сулившего ему честь;
нам от насильства — и страх, и срам,
но юноша возмог равно презреть
насильство от тирана и честь от него.
[...]
Тиран насильством его понуждал,
да неискушенный вкусит утех;
помыслите ж: юность даже уздой
от вкушения утех не удержать _
а юноша нудимый воздержал себя!
[...]
Что же, коль малоумные мы
от Господа нашего запретное нам

приемлем, насилуя святой завет!
Что юноша, победив насильство, отверг —
прилагая насильство, ищем мы!

Очевидно, что Ефрем продолжает держать в уме своих «дочерей Завета». Мученик в его изобкражении предстает прежде всего героем отказа, воздержанности, самостеснения, то есть примером для аскетов и девственниц. Но есть другие примеры, еще более непосредственно относящиеся к делу. И вот Ефрем после двадцать восьмой строфы еще раз и уже окончательно оставляет сюжет из Второй книги Маккавейской, вспоминая мучеников целомудрия — сначала библейских, потом раннехристианских.

Двадцать девятая строфа вспоминает об искушении Иосифа Прекрасного женой Потифара, оклеветавшей целомудренного юношу и отправившей его в темницу за отказ сойтись с ней (Книга Бытия, 39, 7—20). Ключевое слово здесь — «нагота» (*'arṭelājūtā*); как известно, Иосиф бежал от соблазнительницы, оставив в ее руках свою одежду, и потому то самое состояние «наготы», которое обычно связано с соблазном, послужило победе над соблазном:

Некогда юноша Иосиф обрел
опасный ков, великое зло,
впал в уготованную юным сеть;
в наготе искали его погубить,
он же в наготе разрушил сеть.

Тридцатая строфа противопоставляет ситуации Иосифа, когда в роли соблазнителя и гонителя выступает женщина, а в роли мученика целомудрия мужчина, — обратную ситуацию женственной мученицы целомудрия Сусанны, оклеветанной и ввергнутой в опасность казни похотливыми старцами (девтероканоническая новелла, Книга Даниила, 13). В отличие от Иосифа Сусанна остается не названной по имени. Над строфой господствует «звериная» метафорика: старцы — волки, Сусанна — агница, Иосиф — львенок, жена Потифара — телица. Интересно, что раннехристианское искусство дает точную параллель

этой метафорике: на фреске Катакомб Претекстата в Риме изображена агница, окруженная двумя волками, а надписи над ее головой и головой одного из волков гласят соответственно «Сусанна» и «старцы».

Два волка, старостию отягчены,
распалялись на агницу в саду;
напротив, львенок, телицу узрев
в опочивальне, бежал от нее,
стеснил естество, сдержал глад.

«В опочивальне» — эти слова становятся звеном, связующим эту строфу со следующей, тридцать первой. Опочивальня — тайное место, и то, что в ней совершается, совершается «втайне», но подвиг мученика целомудрия, совершенный «втайне», не перестает от этого быть, как всякое мученичество, «исповеданием» Божьей правды, «свидетельством» о ней. Но ключевое слово, организующее самое новую строфу, — «огонь»: так подхватывается нить «огненной» образности, игравшая столь важную роль в третьей и шестой строфах. На сей раз «огонь» — это жгучее вожделение, которым испытуется стойкость девственника, как огнем пытки испытуется стойкость мученика. Быть «в опочивальне» значит для Иосифа быть «в огне»; его мученичество — «не разжечься» в этом пламени.

В опочивальне Иосиф исповедником был
и свидетельство о Боге втайне принес;
исповедник свидетельство приносит свое
тем, что терпит муку огня,
Иосиф же — тем, что не разжегся в огне.

Мы приближаемся к концу гимна. На формальном уровне ничто не предвещает конца; никаких интонационных сигналов, никакого «но полно!» — как в одах Пиндара[98]. Но две темы, словно прерывчатыми стежками проходившие через весь

[98] VII Немейская ода, пятый эпод, пер. М. Л. Гаспарова, см.: *Пиндар. Вакхилид 1980*, с. 143.

гимн, — тема мученичества, заданная сюжетом гимна, и тема девственничества, заданная его назначением, — почти встретились. Почти, ибо в эпизодах Иосифа и Сусанны обе темы выступают в неравном себе виде. Целомудренные ветхозаветные персонажи — только прообразы христианского мученичества и христианского девственничества. Они не были мучениками, поскольку их страдания имели благополучный конец на земле. Они не давали обета безбрачия: Сусанна — вообще матрона, мужняя жена, а Иосифу предстоит сочетаться браком с Асенеф. Теперь Ефрему нужны примеры иного рода: примеры подлинного мученичества в полном смысле слова, сопоставимые с образами матери и семи братьев, и примеры обетной девственности, которые можно было бы предложить для непосредственного подражания «дочерям Завета». Такие образы, побуждающие укорить современных поэту христиан за расслабленность духа, Ефрем находит в мученицах раннехристианской эпохи, которым и посвящены две последние строфы — тридцать вторая и тридцать третья:

Во дни гонений девы нежных лет
вступали в битву, и стяжали венец;
было время силы, и дух был тверд.
В оных правда утвердила себя,
В нас же победу правит ложь.
[...]
Впавши в руки врагов чистоты,
чистоту свою они соблюли,
сугубой улучив награду свою —
венец страданий и девства венец:
и каждый вдвойне крепок другим.

Читатель может убедиться в том, о чем был предупрежден еще при самом начале разбора гимна: никакого риторического заключения, то есть никакого словесного «жеста» перорации, обязательного для грекоязычных кондаков, в конце гимна нет — как в начале гимна не было никакого риторического вступления, «приступа». Интонационно выделенное обращение к небесам или к слушателям, финальное «повышение голоса»,

дающее форме закругленность, отсутствует. (Ефрем в последний раз корит слушателей, или, что то же, самого себя, не в заключительной строфе, а в предыдущей, и эта покаянная и укоризненная реплика — «в нас же победу правит ложь» — решительно ничем не отличается ни формально, ни содержательно от аналогичных мест, встречающихся на всем протяжении гимна, и не может функционировать как фактор замкнутости формы.)

Но акт медитации, акт «богомыслия» доведен до конца, выполнен, завершен. Завершенность эта даже по-своему маркирована на словесном уровне — только специфическим образом, соответствующим поэтике Ефрема: при помощи ключевых слов. Здесь необходимо отметить два момента.

Во-первых, еще раз, и много выразительнее, чем в прошлый раз (в двадцать пятой строфе), слово «венец» (*klīlā*), тридцать три раза подсказываемое и внушаемое рефреном, становится в центр самих строф — обеих заключительных. Движущийся вперед основной текст и циклически возвращающийся рефрен, окликавшие друг друга с известного расстояния — просьба вспомнить сказанное выше о дистанции, которую сирийская гимнография в отличие от грекоязычной сохраняет между строфой и рефреном, — сошлись на образе «венца». Иначе говоря, этот образ, заданный в рефрене с самого начала, выявлен в тематике основного текста и уже от основного текста возвращен рефрену. Его словесная фиксация — знак решенной задачи.

Во-вторых, понятия «мученичества» и «девства», попеременно составлявшие тему «богомыслия», приближавшиеся, придвигавшиеся друг к другу в медитативной работе, как бы обменивавшиеся характеристиками (мученичество как подвиг воздержности, целомудрие как подвиг стойкости), даже предварительно сопрягавшиеся при посредничестве своих подобий (Иосиф и Сусанна как «прообразы» мучеников и девственников, хотя не мученики и не девственники), — понятия эти под конец названы своими именами, выговорены. Притом они предстают как соединенные атрибуты одних и тех же лиц — девственных мучениц раннего христианства; они полностью сопряжены друг с другом — и с образом «венца». Слова «мученичество» — «дев-

ство» — «венец» господствуют над всем словесным составом гимна; и вот теперь они все вместе, все рядом. В поэтике Ефрема это настолько серьезное событие, что искусственное закругление формы и осанка перорации, пожалуй, показались бы рядом с ним поверхностными, чуть ли не назойливыми.

Если мы, по примеру Ефрема, позволим себе каламбур, строка «венец страданий и девства венец» — это поистине «венец» всего гимна.

РОСКОШЬ УЗОРА И ГЛУБИНЫ СЕРДЦА: ПОЭЗИЯ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ*

Не страшись моих золотых риз, не пугайся
блистания моих свечей.
Ибо они — лишь покров над моей любовью,
лишь щадящие руки над моей тайной.
Я выросла у древа позора, я упоена крепким
вином слез,
Я — жизнь из муки, я — сила из муки,
я — слава из муки,
Приди к моей душе и знай, что ты пришел к
себе.

Гертруд фон Ле Форт.
Из «Гимнов к Церкви»

Место «Книги скорбных песнопений» Григора из Нарека не только в традиционной армянской культуре, но и во всей традиционной армянской жизни не с чем сравнить. Сборник, законченный в самые первые годы XI века, из столетия в столетие переписывали наравне с Библией, стремились иметь чуть ли не в каждом доме. Целый народ принял поэзию Нарекаци к сердцу. Ее благое действие представало в умах простых людей распространившимся из области духовного на область материального; если от текстов ожидали врачевания человеческой души, то в вещественности рукописи сборника искали исцеления для недужного человеческого тела — ее можно было подложить под голову больному. Так у крестьян Японии было заведено тереть хворые места тела об изваяния будд работы гениального мастера Энку, отчего деревянные статуэтки непоправимо стирались, но зато вера в чудотворную силу жалости и милости, вдохновлявшая художника, со всей конкретностью наглядного жеста подхватыва-

---

* Роскошь узора и глубины сердца: поэзия Григора Нарекаци // Литературная Армения, 1986, № 1, с. 49—60; Григор Нарекаци. Книга скорбных песнопений. М., 1988, с. 11—26 (Памятники письменности Востока. LXXVII).

лась людьми, для которых художник работал. Наивность есть наивность, но о недоразумении в таких случаях говорить не приходится — вещь употреблена по назначению, художника поняли, в общем, верно. Вот и рукописям со стихами Нарекаци никак не меньше, чем фигуркам Энку, идет эта судьба — предстать воображению народа как источник действенной помощи.

В этой связи трудно не вспомнить простосердечную легенду о чуде, явленном от могилы Григора в Нареке много времени спустя после смерти поэта[1]. Владевший тогда Нареком курд поручил заботам армянской крестьянки свою курицу с цыплятами, но бедная женщина недоглядела — курица со всем выводком забралась от ливня под жернов, жернов, как на грех, упал, и птицы были насмерть раздавлены. Отчаянно перепуганная крестьянка отнесла курицу и цыплят на могилу Нарекаци и положила их там, а сама занялась своими трудами — деревенская работа не ждет! — про себя взывая к его помощи. «И когда прошло около часа, — повествует минейный текст, — увидела она, как идет переваливаясь курица с ожившими цыплятами». Чудеса на могиле святого — общее место житийной литературы, но у этого рассказа — особый колорит, очень домашний; не забыта даже такая подробность, как переваливающаяся походка курицы. Положение, из которого чудесный избавитель вызволяет деревенскую женщину, — вправду серьезное, потому что взбешенный курд не стал бы ее щадить; однако материя сюжета лишена обычной в таких случаях патетики и не выходит за пределы обыденности — тут перед нами не разбушевавшееся море, не тяжкий недуг, не плен в далекой стране, а только курица и жернов, и даже расправа грозит не от какого-нибудь злого царя, а от тирана сугубо локального значения.

Способным понять, пожалеть и помочь в житейской беде, совсем «своим» — таким представлялся из века в век Нарекаци армянскому народу. Гений редко бывает также и святым (самый несомненный пример — Августин); но гений и святой в одном лице, про заступничество которого рассказывали бы такие

---

[1] Четьи минеи на 21 месяца мекехи (ср. также *Житие Григора Нарекаци*, с. 321).

мягкие по тембру легенды, какие связывает армянская агиография с именем Григора, — это, кажется, единственный в своем роде случай.

А в фольклоре складывается рассказ о том, как Нарекаци — в действительности ученый монах, вардапет, книжник и сын книжника — семь лет нес смиренную службу пастуха, ни разу не осердившись на скотину, не хлестнув ее и не обидев злым словом. «Блажен муж, иже и скоты милует». Выдержав испытание, он воткнул прут, которым ни разу не была бита ни одна живая тварь, в землю посреди деревни, и прут превратился в куст, напоминающий людям о красоте милости и о славе Нарекаци. Народные итальянские легенды о Франциске Ассизском называются «фьоретти» — «цветочками». Вокруг имени вардапета Григора из Нарека тоже выросли свои фьоретти.

Образ поэта мы видим прежде всего в зеркале легенды. А что знает о нем история?

Время жизни Григора Нарекаци приходится на вторую половину X — первые годы XI века. Это эпоха Багратидов — эпилог «золотого века» Армении. После смерти в 928 году Ашота II Железного, отстоявшего в войнах с арабами независимость Армении, наступила мирная пора, много давшая культурному развитию. Любитель армянского искусства вспомнит, что при жизни Нарекаци явилась на свет царственная роскошь миниатюр Эчмиадзинского евангелия 989 года. Зодчий Трдат, построивший в городе Ани, столице Багратидов, кафедральный собор и церковь Гагикашен, — тоже современник поэта. Как это обычно для средневековья, углубление духовной культуры, самосознание личности, возросшая чуткость души к самой себе направляются в аскетическое русло. Людей перестает удовлетворять внешняя сторона религии. Одни порывают с церковью и уходят в ересь: фон эпохи — сильное антицерковное движение тондракитов. Другие ищут более внутренние и духовные стороны христианского идеала, стремятся построить за стенами монастырей иную, праведную жизнь: на армянской земле во множестве вырастают обители, это тоже черта времени. И Санаин, и Ахпат, а в числе менее известных — Нарек, где провел свою жизнь поэт,

возникли именно в X веке. Воздух эпохи насыщен богословскими спорами: монофизиты, ревнители местной армянской традиции, ведут резкую полемику против диофизитов, разделяющих доктрину византийского православия, те и другие анафематствуют народное еретичество тондракитов, и вероучительные разногласия, как всегда, переплетаются с политическими и общественными конфликтами.

Биография поэта сложилась таким образом, что ему пришлось знать об этих спорах куда больше, чем ему хотелось бы. Его отцом был ученый богослов Хосров Андзеваци, занимавшийся интерпретацией литургической символики; впоследствии, овдовев или разлучившись со своей женой, Хосров стал епископом, однако на старости лет был обвинен в ереси и отлучен от церкви. К тому же кругу принадлежал и связанный с Хосровом узами кумовства учитель Григора и настоятель Нарекского монастыря Анания Нарекаци, прославленный вардапет, автор аскетических поучений, самые темы которых — слезный дар, отрешение мыслей от всего земного — характерны для новой духовности эпохи. Возможно, его тоже подозревали в неправоверии; есть глухое сообщение, что он не хотел проклясть тондракитов (против которых, однако же, написал полемический трактат), но сделал это перед смертью, повинуясь прямому повелению католикоса. Наконец, подозрения не пощадили и самого Нарекаци. Житийная традиция повествует, что его уже звали на церковный суд, и его оградило только чудо: он позвал посланных за ним к столу и вопреки всем своим аскетическим обыкновениям подал жареных голубей, а когда гости напомнили, что день постный, на глазах у них воскресил голубей и отослал обратно в стаю (надо думать, именно этот эпизод, с особенным удовольствием излагаемый в агиографических источниках, надоумил нашу знакомую испрашивать у Нарекаци воскрешения курицы с цыплятами).

Что стоит за таким рассказом? Неоднократно высказывавшееся мнение, согласно которому поэт был тайным тондракитом, едва ли достаточно обоснованно. Источники дают не меньше, а, пожалуй, больше оснований считать виднейшего визан-

тийского богослова XIV века Григория Паламу тайным богомилом, однако ни один византинист этого делать не будет. Во-первых, приводимые традицией бранные слова, которые говорились обвинителями по адресу Нарекаци, предполагают подозрение не в тондракитстве, а в диофизитстве или, по крайней мере, в терпимости к диофизитам. Например, его бранили «ромеем и вероотступником», то есть единоверцем византийской церкви. Другое бранное слово, по-видимому, образовано от этнонима «тцат», то есть наименования армянских цыган, которые первоначально были единоверцами армян, а затем перешли в диофизитство. Автор жития подчеркивает примирительную позицию Григора в конфессиональной распре. «...Между епископами и вардапетами шла распря по различным вопросам в делах халкидонитов (то есть диофизитов). А блаженный Григор, верно поняв, что это есть бесполезная и пагубная церковная смута, в которой при разномыслии повреждалась здравость учения, увещевал всех быть кроткими душою и миролюбцами, пребывать в любви и единодушии»[2]. Во-вторых, известно, что Нарекаци по примеру своего учителя Анании написал полемическое сочинение против тондракитов. Представить себе, что оба они сделали это, стремясь отвести от себя опасное обвинение, значит заподозрить их в двоедушии, в отказе от своих истинных взглядов, то есть в таком образе действия, который жестокие обстоятельства могут сделать понятным, но ничто не может сделать похвальным. По всему, что мы знаем о Нарекаци, это не представляется на него похожим. В основе его поэзии не может лежать душевная раздвоенность отступника, спасающего свою жизнь. Тондракитскую гипотезу лучше отложить до тех пор, пока не найдутся очень сильные доводы в ее пользу.

И все же сведения о наветах против церковной репутации вардапета Григора очень важны. Во-первых, мы узнаем, что Нарекаци, будучи монахом и верующим членом церкви, не был духовным конформистом. Вдохновлявший его (и по-видимому, его учителя Ананию) энтузиазм аскета, устремленный на воз-

[2] Пер. Л. А. Ханларян, которой автор выражает самую сердечную благодарность за всестороннюю и великодушную помощь.

рождение христианского идеала, в реальной ситуации его времени противостоял инерции бездуховного обрядоверия и механического поклонения авторитету. Как говорит минейная заметка, «порядки святой церкви, искаженные и позабытые по причине ленивых и плотолюбивых пастырей духовных, он желал утвердить и восстановить»; немедленно после этого отмечается понятное недовольство «ленивых и плотолюбивых», едва не приведшее к расправе над поэтом. Если он и не был тондракитом, а был, напротив того, оппонентом тондракитской доктрины, он должен был хорошо понимать чувства людей, искавших правды в еретичестве. Сложная диалектика психологической близости и идейного размежевания внецерковных и внутрицерковных устремлений к аскетической реформе — общее явление, очень характерное для духовной жизни зрелого средневековья; отношение Нарекаци к тондракитам типологически сопоставимо с отношением Франциска к вальденсам, Григория Паламы к богомилам или Нила Сорского к стригольникам. Во-вторых, мы узнаем, что Нарекаци, будучи ревностным аскетом и мистиком, не был фанатиком и не разделял страсти своих современников к анафематствованию инакомыслящих, но призывал к примирению, отлично зная, что ставит этим под удар самого себя. Похоже на то, что миролюбивое настроение тоже было унаследовано им у его многоученого наставника; возможно, нежелание Анании проклясть тондракитов свидетельствует о принципиальной позиции в вопросе отношения к еретикам, аналогичной позиции русских нестяжателей в их споре с иосифлянами. Мы знаем, что в средние века не всякий, кого не привлекало занятие охотника на еретиков, непременно сам был еретиком или хотя бы сочувствовал еретической доктрине; встречались, хотя бы в меньшинстве, люди, искренне принимавшие догматы церкви как истину, но не принимавшие насилия как метода борьбы за эту истину и советовавшие оставлять спорные вопросы до суда Божия. Еще Исаак Ниневийский, сирийский отшельник VII века, учил иметь «сердце милующее», которое «не может вынести или видеть какого-либо вреда или малой печали, претерпеваемых тварию», а потому со слезами молится, между прочим, и

«о врагах истины», то есть о неверных и еретиках[3]; такое расположение сердца, приближающее, по словам Исаака, к Богу, явно препятствует тому, чтобы с легким чувством предавать инакомыслящих проклятию. И позднее некоторые учители полагали, что проклинать заблуждающихся — занятие не совсем христианское («...не достоит никого же ненавидети, или осужати, ниже невернаго, ниже еретика»); другие подчеркивали, что это дело, во всяком случае, не монашеское («...аще и подобает судити или осужати еретики или отступники, но царем, и князем, и святителем, и судиям земским, а не иноком, иже отрекошась мира и всех яже в мире, и подобает им точию себе внимати, и никого же не осужати...»)[4]. Такие люди были, конечно, и в Армении. Почему бы обоим инокам из Нарека не быть в их числе? Это похоже на то, что мы знаем о любимых темах Анании, так много писавшего о слезном даре. Это еще больше похоже на то, что мы знаем о душе Григора Нарекаци из его стихов. Нет надобности напоминать, что элементарный историзм возбраняет нам интерпретировать подобную позицию в духе новоевропейских идеалов терпимости или свободомыслия. Скорее речь должна идти — как в случае с Франциском Ассизским, или Нилом Сорским, или творчеством Андрея Рублева — о самом благородном варианте средневековой духовности.

Мы упоминали пристрастие житий Нарекаци к эпизоду вызова на церковный суд и чудесного воскрешения голубей; в остальном биографическое предание не богато подробностями. По-видимому, жизнь вардапета Григора прошла довольно тихо среди обычных монашеских занятий и литературных трудов. В 977 году он написал толкование на библейскую Песнь песней, как это делали Ориген и Григорий Нисский до него и Бернард Клер-

---

[3] См.: *Исаак Сириянин 1911*, с. 206.

[4] Обе цитаты — выражение взглядов, отчасти основывавшихся на авторитете Иоанна Златоуста (ум. 407) и оспаривавшихся в начале XVI века в «Слове на ересь новгородских еретиков» Иосифа Волоцкого (*Памятники литературы Древней Руси...*, с. 324 и 346). Ср. также «Ответ кирилловских старцев» на это послание Иосифа Волоцкого (там же, с. 358—362).

воский со своими последователями после него; тема очень характерна для средневековых мистиков, переносивших акцент с религии страха на религию любви. По преданию, этот труд был выполнен в ответ на просьбу Гургена, государя Васпуракана. Нарекаци принадлежат также похвальные слова Кресту, Деве Марии, святым, а также гимнографические сочинения в различных жанрах. Все это — почтенные образцы средневековой армянской литературы. Но «Книгу скорбных песнопений», законченную около 1002 года, поэт написал для всех людей и на все времена. Именно она веками жила в памяти народа и будет жить во всемирной памяти культуры.

Шедевр Нарекаци — это наиболее совершенное выражение в слове того духа, который вдохновлял старинных армянских зодчих, камнерезчиков, миниатюристов. За ним стоит особый, ни на что не похожий мир. Зрелость художественной воли, определившей облик «Книги скорбных песнопений», подготавливалась уже давно. За три с половиной столетия до поэтических плачей Нарекаци был задуман и выстроен Звартноц, поражающий наше воображение даже в руинах. Нигде на свете не найти такой весомой, тяжкой, почти пугающей избыточности форм и образов, как та, которой отмечены капители Звартноца; но когда Нарикаци начинает развертывать свои метафоры, которым не предвидится конца и от которых захватывает дыхание, — мощь не меньше, и в логике замысла много общего.

Поэзия Нарекаци удостоверяет как своеобразие древнеармянской культуры, так и неповторимость поэтического гения самого Григора. Но историзм требует от нас, чтобы мы постарались увидеть то и другое в универсальной, «вселенской» перспективе — внутри того целого, которое называется литературой христианского средневековья.

* * *

Песни Нарекаци — это «скорбные» песни, буквально — «песни-плачи». О чем скорбит, о чем плачет поэт? О своем несовершенстве, о своей духовной расслабленности, немощи, бессилии перед суетой мира, об утраченном первородстве человека.

Укоры самому себе в каждый момент легко преобразуются в сетование о грешном человечестве вообще, с которым Нарекаци ощущает себя тесно связанным круговой порукой вины и моральной борьбы. Он просит у Бога прощения не для одного себя, но вместе с собою — для всех людей:

Причислив себя к заслуживающим наказания,
Со всеми вместе молю о милосердии:
Вместе с уничиженными и несмелыми,
Вместе с падшими и презренными;
Вместе с изгнанными — и с возвратившимися к Тебе,
Вместе с сомневающимися — и с уверенными,
Вместе с повергнутыми — и с воскресшими...
(«Книга скорбных песнопений», гл. 32, § 1, с. 1—7)[5]

Исповедальные самообличения и плачи о своих грехах — очень продуктивный жанр средневековой литературы; творчество в этом русле нормально шло от установки, очень далекой от романтических или послеромантических представлений о самовыражающейся индивидуальности. Когда автор говорит нам: «я» страдаю и скорблю, «я» виновен и укоряю себя, — его «я» обязано явиться таким, чтобы любой единоверный автору читатель или слушатель смог высказать каждую жалобу уже от своего имени, отождествив свое «я» с авторским «я» всецело и без оговорок. Повторим еще раз — всецело и без оговорок; ибо и в тот способ восприятия, на который со времен романтизма обычно рассчитана так называемая исповедальная лирика, входит известная мера самоотождествления по формуле «вот и я — такой», однако в соединении с пафосом дистанция «и я» уже значит «не он», «такой» уже значит «не тот же». Личность поэта от Байрона и Лермонтова до Цветаевой и Лорки мыслится как исключительная; созерцая ее в воображении, читатель соотносит с ней свою личность по тому же признаку исключительности («как он, гонимый миром странник»), но личностное отношение не может быть отношением тождества («нет, я не Байрон, я

[5] Цитаты из Григора Нарекаци приводятся в переводе М. О. Дарбинян-Меликян и Л. А. Ханларян.

другой...»). Когда Пушкин рассказывает о тех самых чувствах, которые были предметом поэзии Нарекаци:

И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю, —

описываемое переживание предстает как переживание поэта, или, что то же самое, «лирического героя»[6]; переживания читателя могут быть ему созвучны, но читатель не может его себе безоговорочно присвоить. Именно потому, что от поэта ждут слова о себе самом и лишь опосредованно, через его собственную индивидуальность, — слова обо всех и за всех, биографические детали допускаются, даже приветствуются. В том же пушкинском стихотворении «немые стогны града», на которые по скончании дня «полупрозрачная наляжет ночи тень», безошибочно опознаются как площади Петербурга — оттого и ночная темнота «полупрозрачная». Поэт, повествующий о жизни своей души, остается в своем биографическом времени и пространстве, в своем, говоря по-бахтински, хронотопе. Общечеловеческий смысл и сугубо индивидуальная характерность, «приватность» лирического признания взаимно оттеняют и подчеркивают друг друга. А потому лирика Нового времени рассчитана на эффект читательского изумления — подумать только, поэт сказал о тайне *моей* души; но само это изумление предполагает, что поэт подрядился говорить о тайне своей души, о собственном индивидуальном бытии, причем последнее специально подчеркивается «хронотопическими» подробностями ради усугубляющего эффект «отказного движения» (термин С. М. Эйзенштейна). Но с духовной литературой средних веков дело обстоит иначе — и куда проще.

Слияние чувств поэта и читателя — для молитв и покаянных плачей не парадоксальный и неожиданный результат противостояния двух индивидов, их диалектического контраста, но само собой разумеющееся задание. Здесь никто не удивится то-

[6] См.: *Казинян 1982*, с. 137—151.

му, как это поэт умудрился сказать обо всех и за всех; ничего иного и не предполагалось уже априорно. И вот еще важное различие: отождествляя свое «я» с «я» поэта, читатель как бы раздваивается внутренне на абсолютное «я», пригодное к такому отождествлению, и эмпирическое «я», заведомо отличное от лирического героя (причем последний не совпадает также и с эмпирическим «я» поэта, так что раздвоение проникает и в облик последнего); с духом средневековой аскетики подобная игровая установка несовместима. Здесь раздвоения и актерские переодевания не допускаются.

Это значит, что все приметы индивидуальной биографии должны быть либо элиминированы, либо обобщены до такой всечеловеческой парадигмы, в которой каждая деталь без остатка переработана в символ. Иначе не могла бы состояться процедура усвоения текста общиной, для жизненного обихода которой он создан. Процедура эта предполагала, что все члены общины могут «едиными устами и единым сердцем», как гласит одна литургическая формула, произнести текст как свое аутентичное коллективное высказывание, то есть что каждый член общины применяет каждое слово к самому себе, и притом без всяких метафор и раздвоений, возможно более буквально; чем буквальнее, тем лучше. Когда, например, византиец присутствовал за великопостной службой при речитативном чтении «Великого канона» Андрея Критского, он мог иметь какие-то представления о биографии этого гимнографа — более или менее реальные, почерпнутые из житийной литературы, или фантастические, почерпнутые из фольклорного предания, где святой выставляется неким новым Эдипом, — но при каждом возгласе этого покаянного гимна ему предлагалось думать отнюдь не о грехах Андрея, а о своих собственных. Поэтому Андрей и не говорил ни о каких особых чертах индивидуальной греховности, но о греховности, так сказать, «человека вообще»; и так же поступал Нарекаци.

Еще раз о «хронотопе»: Пушкин мог дать в своих стихах петербургскую ночь как обстановку для покаянной бессонницы своего лирического героя, но для Нарекаци невозможно было дать почувствовать за своими стихами какой-либо характерный

ландшафт, отличный от любого другого реального ландшафта, например ландшафт монастыря Нарек на берегу озера Ван, где прошла его жизнь. Интересно, что современный читатель как раз этого от него ждет. Это хорошо выразил Л. Мкртчян, толчок воображению которого дали образы «моря житейского», щедро рассеянные в гимнах Григора: «В непогоду волны могучего озера в гневе вздымались и падали и снова яростно вздымались и рушились. А поэт, запертый в смиренном монахе, смотрел на разбушевавшуюся стихию и думал о своей жизни...»[7] Именно так принято изображать рождение замысла в биографических романах и киносценариях о поэтах: поэт смотрит на бурю, а потом под впечатлением от этого пишет про бурю. Но то, что более или менее годится как подступ к современной поэзии, не работает в применении к поэзии средневековой. Метафора «моря житейского» из греческой риторики (где она действительно была обусловлена опытом народа мореходов) попала в состав «общих мест» международной христианской литературной традиции и уже в святоотеческие времена стала непременным компонентом последней[8]; между прочим, она популярна и в русском фольклоре, хотя житель Средней России не так уж часто наблюдал валы на море или даже на достаточно большом озере. Что касается Нарекаци, важно даже не то, что его «морская» метафорика насквозь условна и не обнаруживает ни единой конкретной черты, а то, что по ее внутреннему заданию конкретность ей принципиально противопоказана. Положим, мы могли бы идентифицировать его покаянные излияния как произносимые именно на берегу озера Ван; это означало бы, что единоверец, по случайности обретающийся вдали от озера Ван, уже отлучен от тождества с кающимся лирическим героем.

Позволим себе исторически оправданную аналогию. Современный интерпретатор византийско-русской иконы объясняет, почему линейная перспектива и объемная телесность разрушили бы смысл иконы; изображенный предмет тем самым получил бы однозначную фиксацию в физическом пространстве перед зрите-

---

[7] *Мкртчян 1977*, с. 8.
[8] Ср.: *Миллер 1972*, с. 360—369.

лем, а его трехмерность словно выталкивала бы зрителя по тем законам, по которым два физических тела не могут одновременно занимать одно и то же место, а между тем для сверхзадачи иконы необходимо, чтобы предмет этот представал не только *перед* зрителем, но одновременно внутри него и вокруг него, как объемлемое и объемлющее, а потому позволяющее войти внутрь себя, пускающее в себя[9]. Те же самые требования предъявляются для покаянных жанров к авторскому «я»: оно должно пускать в себя, а значит, ему не пристало быть чересчур объемным.

Итак, жанру в целом предписан сверхличный характер. Сверхличный — для поэтов со слабой индивидуальностью это значит: безличный. И мы знаем, что в сакральной словесности средневековья немало таких «ничьих» текстов, живущих не индивидуальным вдохновением, а внушениями самого жанрового канона, энергией жанровой нормы как таковой. Это отнюдь не всегда тождественно с эстетической слабостью; порой перед нами просто совершенство — но совершенство безличное. Нарекаци совсем не таков. Его индивидуальность достаточно сильна, чтобы сохранить себя, отрекшись от себя и до конца отдавши себя, чтобы явиться воскресшей и преображенной, сойдя в гробницу сверхличной духовной дисциплины. Как сказано, «ненавидящий душу свою сохранит ее», и обещание это оправдывает себя в историко-литературном казусе Григора из Нарека: поэт-монах очень круто обходится с индивидуальной «душой» своего творчества, отказывает ей во всякой биографической идентичности, без остатка стирает все портретное, стесняет ее спонтанное самовыражение, но самая жизнь этой души впрямь сохранена. Каждый читатель может убедиться в ее сохранности. Заметим в скобках: если чтение Нарекаци побудит каждого из нас лишний раз задуматься над тем, насколько непроста диалектика личного начала, это будет неплохо.

И вот что важно: из простой данности, навязанной религиозным мировоззрением и религиозным обиходом эпохи, то есть извне литературы как таковой, из обязательства, с которым

---

[9] *Ouspensky 1960*, p. 216.

приходится просто мириться, Григор превращает сверхличное направление своей поэзии в особую поэтическую тему. Если он приносит в жертву, «распинает» свою индивидуальность, этот акт имеет у него патетику монументального жеста. Он ломает средостение между «я» и «не-я» словно широким взмахом руки, чтобы мольбу за себя и мольбу за всех нельзя было различить. В нашем веке поэты так часто искали пути «от горизонта одного к горизонту всех». Горизонт поэзии Нарекаци и есть в каждое мгновенье горизонт всех — конечно, увиденный так, как мог видеть человек того времени; и это специально выражено, высказано в слове: «Со всеми вместе молю о милосердии; вместе с уничиженными и несмелыми, вместе с падшими и презренными...» Выше мы оборвали цитату, чтобы она не была чересчур длинной. Но Нарекаци не боялся нарушить меру в этом пространном перечне категорий людей, с которыми он объединяет себя в самой конечной, самой последней инстанции своего бытия — перед престолом Бога. Перечень все длится и длится:

Вместе с угнетенными — и с укрепившимися,
Вместе с оступившимися — и с поднявшимися,
Вместе с отверженными — и с воспринятыми,
Вместе с ненавидимыми — и с призванными,
Вместе с безрассудными — и с отрезвившимися,
Вместе с беспутными — и с воздержными,
Вместе с удалившимися — и с приблизившимися,
Вместе с отринутыми — и с возлюбленными,
Вместе с оробевшими — и с дерзновенными,
Вместе с пристыженными — и с ликующими.

(Гл. 32, § 1, с. 8—17)

Мы как будто видим две многолюдные толпы, два сонма, два хора — одни стоят прямо и бодро, поднявшись после всех падений, и ликуют в твердой вере и уверенном знании о своем избранничестве, другие колеблются, шатаются, падают и не умеют подняться, поражены сомнением, ощущают себя отвергнутыми, отринутыми, чуть ли не предопределенными к погибели. Если бы поэт думал только о собственном спасении, он мог бы сосредоточиться на мольбе: пусть его Бог сподобит быть с

первыми, а не со вторыми. Если бы поэт был озабочен тем, чтобы выказать свое смирение, он мог бы однозначно отождествить себя со вторыми: я грешник, а потому отделен от праведных. В самом начале своего перечня он как будто вступает на этот путь, объединяя себя с «уничиженными и несмелыми», «падшими и презренными». Но в следующий момент преграды сняты. Поэт грешен, и потому — только ли потому, или по закону жалости? — прежде всего ставит себя в ряды самых пропащих и безнадежных; однако он не отделяет себя и от праведников, хотя бы потому, что не отделяет себя ни от кого. Казалось бы, два сонма так разнятся между собой — они собраны по противоположным признакам, между ними нет ничего общего, — однако избранные и бодрые непрерывно ходатайствуют за отверженных и расслабленных, а те просят о помощи, между обоими сонмами идет общение. Для традиции, к которой принадлежал Нарекаци, это составная часть принятой доктрины; но для поэзии Нарекаци это тема, артикулируемая с необычной остротой. Особенно интересна роль, которая при этом отводится фигуре самого поэта; раз она «вместе» с теми и другими одновременно, воссоединение тех и других происходит в ней и через нее; она явлена «во знамение» воссоединения. Люди должны быть заодно, потому что поэт уже сейчас заодно со всеми.

Нарекаци не устает повторять, что говорит за всех, для всех, но «все» для него чересчур отвлеченно, ему надо конкретизировать, перебрать возможные варианты человеческого существования. Поэтика каталога — очень традиционная[10]; Григор воспринимает ее одновременно в верности традиции, в послушании традиции, общей для всего средневековья, и в первозданной непосредственности, характеризующей именно его. Вот как у него сказано, кому он предлагает свою книгу как увещание и зерцало:

И тем, что в первую пору жизни вступили,
И тем, что находятся во второй, именуемой
возмужалостью,

[10] Ср.: *Curtius 1973*, S. 120, 202, 239, 250 u. a.

И старцам немощным, чьи дни подходят к концу,
Грешникам и праведникам,
Гордецам самодовольным и тем, что корят себя за прегрешения,
Добрым и злым,
Боязливым и храбрым,
Рабам и невольникам,
Знатным и высокородным,
Средним и вельможам,
Крестьянам и господам,
Мужчинам и женщинам,
Повелителям и подвластным,
Вознесенным и униженным,
Великим и малым,
Дворянам и простолюдинам,
Конным и пешим,
Горожанам и селянам,
Надменным царям, коих держит узда грозного,
Пустынникам, собеседующим с небожителями,
Дьяконам благонравным,
Священникам благочестивым,
Епископам неусыпающим и попечительным,
Наместникам божьим на престоле патриаршем,
Что раздают дары благодати и рукополагают.

(Гл. 3, § 2, с. 6—30)

Широкое дыхание таких пассажей, которые разматываются, как нить, развертываются, как тонкая ткань, струятся, как река, довольно характерно для определенного типа словесного творчества, представляющего собой константу всей средневековой литературы в целом — от Атлантики до Месопотамии и от Августина до Вийона. Что касается специально Вийона, трудно не вспомнить перечень из его «Большого завещания», очень близкий к процитированным строкам Нарекаци еще и по топике. Вот этот перечень в буквальном переводе: «Я знаю, что бедных и богатых, мудрых и безумцев, священников и мирян, благородных и подлых, щедрых и скаредных, малых и великих, прекрасных и безобразных, и дам с высокими воротничками, любого сословия, причесанных как барыня или как мещаночка, возьмет смерть без всякого исключения». Вийон не может ска-

зать «все вообще люди» — он должен эксплицировать объем этого понятия через долгую цепочку антитез.

Но нас сейчас больше интересует не топика исчисления человечества путем дихотомической классификации, имеющая многочисленные прецеденты уже в Ветхом завете, — «одна участь праведнику и нечестивому, доброму и злому, чистому и нечистому, приносящему жертвы и не приносящему жертвы, как клянущемуся, так и боящемуся клятвы» (Екклесиаст, 9, 2), — но интонация как таковая: неудержимый напор словесного потока, когда каждое слово сейчас же варьируется в ряде синонимов, каждая метафора — в последовательности дополнительных метафор. Вот взятые наугад примеры из «Размышлений» Августина: «Дай мне дела милосердия, труды человеколюбия: сострадать страждущим, вразумлять заблудших, пособлять злосчастным, помогать убогим, утешать скорбных, подымать угнетенных, нищих насыщать, плачущих веселить, оставлять долги должникам, прощать согрешающих против меня, ненавидящих меня любить, за зло воздавать добром, никого не презирать, но всем воздавать честь» (1, 3); «Какое зло сотворил ты, сладостный отрок, что судим ты таким судом? Какое зло сотворил ты, возлюбленный юноша, что с тобою поступили столь сурово? В чем преступление твое, в чем грех твой, в чем вина твоя, чем заслужил ты смерть, чем навлек на себя казнь?» (8, 1).

В древнерусской литературе подобная интонация особенно характерна для Епифания Премудрого и авторов его круга: «...Да и аз многогрешный и неразумный, последуя словесем похвалении твоих, слово плетущи и слово плодящи, и словом почтити мнящи, и от словесе похваление събираа, и приобретаа, и приплетаа, паки глаголя: что еще тя нареку, вожа заблуждьшим, обретателя погыбшим, наставника прелщеным, руководителя умом ослепленым, чистителя оскверненным, взискателя расточеным, стража ратным, утешителя печалным, кормителя алчющим, подателя требующим, наказателя несмысленым, помощника обидимым, молитвеника тепла, ходатаа верна, поганым спасителя, бесом проклинателя, кумиром потребителя, идолом попирателя, богу служителя, мудрости рачителя, филосо-

фии любителя, целомудрия делателя, правде творителя, книгам сказателя, грамоте перьмстей списателя», — обращается Епифаний к своему герою[11].

Именно в применении к русскому материалу такая поэтика патетического «нанизывания», то есть эмоционально-суггестивного использования синонимов, очень отчетливо описана Д. С. Лихачевым: «Здесь синонимы обычно ставятся рядом, они не слиты и не разделены. Автор как бы колеблется выбрать одно, окончательное слово для определения того или иного явления и ставит рядом два или несколько синонимов, равноценных друг другу. В результате внимание читателя привлекают не оттенки и различия в значениях, а самое общее, что есть между ними...»[12] Роль «синонимических» сравнений аналогична роли лексических синонимов: их сочетание «не позволяет вниманию читателя задержаться на их ощутимой стороне, стирает все видовые отличия, сохраняя лишь самое общее и абстрактное и оставляя у читателя ощущение значительности того, о чем идет речь»[13]. Сами древнерусские авторы называли цель своих стремлений «словесной сытостью». Ее поиски «заставляют авторов давать длинные перечисления («слезы тъплыя, плакания душевная, въздыханиа сердечная, бдениа повсенощная, пениа трезвенная, молитвы непрестанныя, стояния неседалная, чтениа прилежная, коленопреклонения частаа»), прибегать к перифразам («не отбежа абие ту от места того, не оттече инамо камо, и не отиде никамо же оттуда»), сочетать отрицание с утверждением противоположного («не победихом... но паче весма побеждени быхом»), разлагать родовое понятие на все входящие в него видовые (вместо «на богослужение» — «на заутреню, и на литургию, и на вечерню»), приводить все виды того или иного понятия («болваны истуканныя, изваянныя, издолбенныя, вырезом вырезаемаа»), перечислять признаки («кумиры глухии, болваны безгласныи, истуканы безсловесныи») и т. д.»[14]

---

[11] *Епифаний Премудрый 1973*, с. 195.
[12] *Лихачев 1962*, с. 56. Ср. также: *Лихачев 1979*, с. 107.
[13] *Лихачев 1962*, с. 57.
[14] Там же, с. 60—61.

К этой характеристике мало что можно добавить, кроме одного очень важного момента. Речь идет о стилистической традиции, в которой неразличимо сближены начала, представляющиеся нам несовместными, — шумное витийство и тихая медитация, игра со словами и вникание в смысл, лежащий за словами. В этом смысле характерен историко-культурный казус Августина, который мог на пороге средневековья перейти от роли ритора к роли медитатора, так мало изменив в чисто стилистических приемах своей прозы. Для средневековой медитативной литературы особенно много дала техника риторической «амплификации» — искусства делать речь пространной и тем повышать ее внушающую силу. Ритор, владеющий такой техникой, будет подбирать для одного и того же предмета все новые слова, имея в виду усилить блеск устрояемого им словесного праздника, словесного фейерверка; но для человека, совершающего акт медитации, такая же процедура нужна ради того, чтобы все глубже и глубже уходить внутрь предмета, в пределе достигая уровня, на котором слова уже не существует. Так, Псевдо-Дионисий Ареопагит, неизвестный грекоязычный автор V века, щедро излив в трех своих «катафатических» трактатах потоки синонимов и параллельных метафор, заявляет под конец своего корпуса, в последнем, «апофатическом», трактате: «Здесь мы обретаем уже не краткословие, а полную бессловесность»[15]. Ему нужно было очень много слов, чтобы выйти за пределы слова[16]. Его пример многое проясняет в практике Нарекаци.

Обратим внимание на смысловую структуру обращения к Богу в § 2 той самой тридцать второй главы, которая открывается приведенным выше грандиозным перечнем грешников и праведников, с которыми соединяет себя Григор из Нарека. Сначала идут очень богатые парафразы отвлеченного философского понятия высшего блага, summum bonum, искусно перемежаемые библейскими метафорами «наследия» и «жребия», но в целом держащиеся линии античного идеализма, а на чисто литературном уровне поражающие просто своей неисчерпаемостью — тем,

[15] Dionysii Areopagitae De mystica theologia 3 (Migne, PG, t. 3, col. 1033).
[16] Ср.: *Аверинцев 1977а*, с. 139—140.

что Флоренский назвал применительно к аналогичным явлениям византийской поэзии «кипящим остроумием»[17]:

Сущность непостижимая, истина неисповедимая,
Сила всемогущая, милость всевластная,
Совершенство безбрежное, наследие неизреченное,
Жребий достойный, одарение обильное,
Мудрость неомраченная, милостыня вожделенная,
Даяние желанное, радость взыскуемая,
Покой беспечальный, обретение несомненное,
Бытие неотъемлемое, стяжание негибнущее,
Высота несравненная...

Эта часть ряда — самая «умственная»; и в ней Бог — не «ты», а «оно», не лицо, а сущность, рассматриваемая сама в себе, онтологически («бытие», «истина», «сила», «мудрость», «высота»), а в отношении к человеку — лишь как цель его устремлений и обретения («радость», «покой», «стяжание», «жребий»). Невольно вспоминается неподвижный перводвигатель Аристотеля, заставляющий все сущее любить себя и в любовном порыве тянуться к нему, приводящий таким образом в движение махину мира («Метафизика», XII, 7), но сам любящий только свое самодостаточное, покоящееся совершенство, никуда и ни к кому не порывающийся.

Но сейчас же начинается средняя часть ряда, где Бог — уже не сущность, но деятель, «живой Бог», проявляющий себя в актах любви, милости, жалости:

Искуснейший целитель, неколебимая твердыня,
Возвратитель заблудших, обретатель погибших,
Упование надеющихся, просвещение помраченных,
Очиститель согрешивших, Ты — прибежище беглецов,
Успокоитель мятежных, Ты — спасение погибающих,
Ты — разрушитель уз, освободитель преданных,
Ты — защита оступившихся, Ты — сострадующий соблазнившимся,
Долготерпеливое помилование сомневающихся...

[17] *Флоренский 1914*, с. 158.

И это — не последнее слово. Бог как защитник человека — все еще сила, внешняя по отношению к человеку; и его действование описывается скорее для рассудка, чем для чувства. В последней части ряда метафоры приобретают более сердечный и более таинственный характер. Речь идет уже не о самодостаточной сущности и не о предельной цели человека, лежащей над ним и впереди него, а также не о могущественном покровителе человека, на чью помощь можно рассчитывать, но о сокровенном средоточии самой человеческой души и человеческой жизни, о силе, действующей изнутри человека и более близкой ему, чем он же сам. Едва ли осмотрительно говорить в этой связи о пантеизме: термин, абсолютно четкий в применении к философии Спинозы, но вызывающий легкие сомнения даже тогда, когда речь идет о проповедях Мейстера Экхарта, является в данном случае весьма спорным. Когда в Евангелии от Луки сказано: «Царствие Божие внутри вас» (17, 21)[18], — это, конечно, не пантеизм. Когда Августин говорит о Боге как о сердцевине собственного «я»: «Я не был бы, я совершенно не мог бы быть, если бы Ты не пребывал во мне» («Исповедь», I, 2, 3), — это тоже не пантеизм. И все же акцентировка внутреннего присутствия Бога в человеке, в человеческих телодвижениях, в человеческой речи и т. д., несомненно, вносит новый смысловой момент, и притом очень существенный. Легко заметить, что тема интимности между Богом и человеком, тайны, сближающей Бога и человека, особенно волнует Нарекаци и делает его более красноречивым, чем обе предыдущие темы:

Образ света, видение радости, проливень благодати,
Дыхание жизни, сила облика, покров над головой,
Движитель уст, побудитель речи, водитель тела,
Воздыматель руки, простиратель пясти, обуздатель сердца,
Родное имя, родственный глас,
Единение искреннее, попечение отчее,
Имя исповедуемое, лик почитаемый, образ непостижимый,

[18] Если это спорное место не значит «между вами» — но даже и в таком случае запредельные ценности локализуются если не в человеческой душе, то в общении между людьми.

Власть боготворимая, память похваляемая,
Вход ликования, стезя верная, врата славы,
Путь истины, лестница небесная...

В евангельском изречении Христос назван «путем» и «истиной»; если бы он был только «истиной», этим была бы лишний раз подчеркнута недостижимость Бога для человеческой души, пребывающей вне истины, — но «путь» к истине, дарящий себя человеческим стопам, совсем иное дело. Если божественное начало — не только в запредельной недвижности, в сакральной статике, но в динамике человеческого усилия, тогда человеку есть на что надеяться. Доступность пути выражена в слове сильнее, чем неприступная высота цели; отцовское, «родное» и «родственное» человеку — сильнее, чем царственное. Не модернизируя древнего армянского поэта, не настаивая ни на его вольнодумстве, ни на его пантеизме, ни на его богоборчестве, мы имеем полное право оценить его позицию как глубоко человечную. Человечности дано последнее слово в разобранном нами пассаже; но ей у Нарекаци всегда принадлежит последнее слово.

Дойдя до этого итога, напор витийства знаменательным образом спадает. «Неисчислимые ряды, несметные строфы» — только средство, чтобы дойти до последней проникновенности и умолкнуть. Роскошь сравнений служит тому, чтобы на пределе возможностей поэзии раскрылась безмолвная глубина сердца, и сердца страдающего, уязвленного, беззащитного. Убранство метафор должно быть очень тяжеловесным и плотным, чтобы укрыть такую незащищенность. Кто этого не чувствует, тому лучше не читать Нарекаци, а может быть, и вообще поэзии.

II

ДЕРЖАВИН
ЖУКОВСКИЙ
ИВАНОВ
МАНДЕЛЬШТАМ

ПОЭЗИЯ ДЕРЖАВИНА*

В одной оде Державин требует от живописца представить ему картину утра — и тотчас, состязаясь с живописью в наглядности, спешит дать эту картину сам.

Изобрази мне мир сей новый
В лице младого летня дня:
Как рощи, холмы, башни, кровы,
От горнего златясь огня,
Из мрака восстают, блистают
И смотрятся в зерцало вод;
Все новы чувства получают,
И движется всех смертных род.

Эти строки могли бы служить эпиграфом ко всей державинской поэзии. В ней царит настроение утра. Человек, освеженный здоровым сном, с «новыми чувствами» смотрит на мир, словно никогда его не видел, и мир на его глазах творится заново. Рассветные сумерки рассеялись, туманы куда-то исчезли, на небе ни облачка. Ничем не смягченный свет резко бьет прямо в глаза. Горизонты неправдоподобно, ошеломляюще прозрачны, видно очень далеко. Каждая краска — яркая, полутонов нет.

И будто вся играет тварь;
Природа блещет, восклицает.

Природа «восклицает», как пристало природе, не соразмеряя громкости, не стесняясь своей стихийной силы, шумно и безудержно, и поэзия «восклицает» ей в лад.

Природа «блещет», и поэзия не нарадуется на картины световых эффектов, на отражение и преломление световых лучей в золоте и «кристалях». Век Державина был без ума от фейерверков. Легко увидеть, что и блистание небесных светил представ-

---

* Поэзия Державина // Г. Р. Державин. Оды. Л., 1985, с. 5—20.

лено в державинской поэзии как веселый и грозный фейерверк, устроенный божеством, а потому превосходящий все земные фейерверки своим великолепием, но тут же превзойденный блеском явления самого вечного Пиротехника:

Светил возжженных миллионы
В неизмеримости текут;
Твои они творят законы,
Лучи животворящи льют.
Но огненны сии лампады,
Иль рдяных кристалей громады,
Иль волн златых кипящий сонм,
Или горящие эфиры,
Иль вкупе все светящи миры —
Перед Тобой, как нощь пред днем.

Уж если тут является луна, в ней нет ни грана сладкой романтической меланхолии; ее дело — устраивать праздничную иллюминацию, подходящую к нарядным покоям с лакированными полами, как это описано в зачине оды «Видение мурзы»:

Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Наконец, солнце и подавно светит во всю мочь, почти невыносимо для взора. От полноты света перехватывает дыхание. Ни у одного поэта больше нет такого неба: мы словно до отказа запрокинули головы, чтобы увидеть его все, и нам вдруг раскрывается его высота и ширь.

Лазурны тучи, краезлаты,
Блистающи рубином сквозь,
Как испещренный флот богатый,
Стремятся по эфиру вкось.

Разрядка поэтической энергии, накопленной в роскошных свето-цветовых эпитетах, живописующих тучи, в сравнении их с парусными судами, воскрешающем в уме все великолепие старинного флота и заодно все победы, одержанные русскими на море в эпоху Чесмы, приходит наконец в последней строке, раз-

машисто, одним ударом кисти, но поразительно наглядно представляющей картину небосклона в движении.

Головокружительная глубина опять и опять выявляется через движение, и прежде всего через движение лучей, ибо пространство у Державина до предела насыщено светом, или, лучше сказать, пространство и есть свет, свет и есть пространство.

Как с синей крутизны эфира
Лучам случится ниспадать...

Блистание неба внизу отражено и удвоено блистанием поверхности вод и вообще всего, что способно блистать. Если только что у нас был повод вспомнить страсть современников поэта к фейерверкам и праздничным иллюминациям, здесь вспоминается их же увлечение зеркалами, люстрами, в которых каждый луч по многу раз отражается или дробится.

Сребром сверкают воды,
Рубином облака,
Багряным златом кровы;
Как огненна река,
Свет ясный, пурпуровый
Объял все воды вкруг.

Кристальная прозрачность воздуха, бодрящая ясность света — для державинского ландшафта норма. Иного почти не бывает. Правда, порой свет оттенен своей живописной противоположностью — непроглядным, ужасающим мраком ночи или непогоды.

Представь: по светлости лазури,
По наклонению небес,
Взошла черно-багрова буря
И грозно возлегла на лес,
Как страшна нощь; надулась чревом,
Дохнула с свистом, воем, ревом,
Помчала воздух, прах и лист.

Уж если буря, так «черно-багрова»; мрак все еще пронизан огнем, но только кровавым, адским. Понятно, что долго такие

страхи не продлятся, — буря минет, и заблещет солнце. Чего в поэзии Державина нет вовсе, так это безразличного, нейтрального состояния природы. Или полнота света — или темень. В своем программном «Рассуждении о лирической поэзии, или Об оде» сам поэт требовал, чтобы поэтические картины были «кратки, огненною кистью, или одною чертою, величественно, ужасно или приятно начертаны». Темень «ужасна», заливающий все сущее свет «приятен», то и другое «величественно»; впрочем, не только в ужасе, внушаемом отсутствием света, есть своя приятность, своя сладость, но и удовольствие, доставляемое светом, неразрывно связано с трепетом и замиранием перед слепящей яркостью утренних или полуденных лучей, перед их чрезмерностью. Чрезмерно все — и «ужасное», и «приятное», и то и другое в своей чрезмерности «величественно». Невеличественного вообще нет. Даже в пародии осмеиваемый предмет через осмеяние тоже приобщен к величию.

Единство державинского мира в его возвышенных и низменных аспектах поэтически воплощено под знаком той же световой образности. Лучи солнца льются на все земные предметы без разбора, заставляя их светиться и блестеть. При державинском состоянии природы не остается вещи, которая могла бы не блестеть; но блеск — атрибут драгоценного металла или камня. Поэтому ландшафт, окидываемый одним взглядом откуда-то сверху, как на гравированной карте-панораме, приобретает вид ювелирного изделия. Метафорика золота и серебра, давно затасканная и стершаяся от частого употребления, возвращает свою свежесть и зрительную конкретность.

По пословице, не все то золото, что блестит. Но мудрость этой недоверчивой пословицы — не для музы Державина. У нее все, что блестит, — золото, или серебро, или драгоценные камни, или жемчуга, или хотя бы стекло, приближающееся к самоцветам по признаку светоносности, а иногда стекло и золото сразу!

Стклянныя реки лучом полудневным,
Жидкому злату подобно, текут...

Алхимия поэзии превращает в драгоценности все, чего ни коснется. Масло и мед, грибы, ягоды и свежая рыба — вещи ап-

петитные, но едва ли они навели бы другого поэта на мысль о драгоценных металлах и роскошных тканях.

Где с скотен, пчельников и с птичников, прудов,
То в масле, то в сотах зрю злато под ветвями,
То пурпур в ягодах, то бархат-пух грибов,
Сребро, трепещуще лещами.

Образность последней строки усилена крайне выразительным звучанием; а натюрморт в целом хотелось бы назвать фламандским, если бы он не был до такой степени русским.

Застолье, к слову сказать, — один из важнейших символов, переходящих из одного стихотворения Державина в другое. Он приглашает нас на пир своей поэзии, как хлебосольный, тороватый хозяин, — и сам, как гость, с изумлением, с нерастраченным детским восторгом, ни к чему не привыкая и не остывая, ни от чего не утомляясь, благодарно смотрит на щедроты бытия.

Я озреваю стол, — и вижу разных блюд
Цветник, поставленный узором;

Багряна ветчина, зелены щи с желтком,
Румяно-желт пирог, сыр белый, раки красны,
Что смоль, янтарь-икра, и с голубым пером
Там щука пестрая — прекрасны!

Весь Державин — в той наивной простоте, с которой зарифмованы, но также и сопряжены по смыслу «раки красны» и «прекрасны». Младший современник Державина, литератор И. И. Дмитриев, оставил забавный рассказ о том, как поэт во время застолья ловил эстетические впечатления как раз для этой строфы:

«В другой раз заметил я, что он за обедом своим смотрит на разварную щуку и что-то шепчет; спрашиваю тому причину. „Я думаю, — сказал он, — что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен потчевать, можно бы сказать, что будет и щука с голубым пером“».

Эта поэзия довольства, поэзия сытости, пожалуй, отталкивала бы нас, не будь она абсолютно чистой от налета пресыщенности. Пресыщенности нет и в помине; вот почему то, что вкусно, что чувственно приятно для самого невинного, но и самого прозаичного из человеческих вожделений, переживается с полной искренностью как «прекрасное». В уютном, тяжеловесном, насыщенном запахами домашнем обиходе поэт ощущает не какую-нибудь иную, а ту самую красоту, которую он же видел льющейся в блеске солнечных лучей «с синей крутизны эфира». Но увидеть ее могут только глаза, которые приучены глядеть на каждый предмет — повторим еще раз это слово — благодарно, которым не надоедает благодарность и только поэтому не становится постылой радость. А для этого недостаточно элементарного упоения жизнью, какое можно назвать стихийным, а можно назвать животным, и это будет одно и то же. Нет, здесь нужно отнюдь не природное, а нравственное свойство души — ее дисциплина, ее бодрая осанка, ее славная воинская выправка. Это свойство Державин умудряется неизменно сохранять вопреки своей эмоциональной безудержности, среди чувственного разгула и напора внешних впечатлений. В самом деле, какой бы сверхчеловеческий запас здоровья духа и тела ни был ему отпущен, — да был ли? — нет сомнения, что и к нему приходили черные, нет, хуже того, серые минуты, приступы усталости, когда все становится постыло. Но в его стихи — не в слова, выбор которых мог быть продиктован жанровой необходимостью одического восторга, но в музыку стиха, в его интонацию, которую нельзя подделать, — ни разу не просочилось ни единой капли брюзгливого разочарования.

Мы только что сравнили Державина с радушным хозяином; да ведь одна из лучших его од и называется «Приглашение к обеду». Но у гостеприимства — строгие законы; блюдущий их хозяин, какие бы кошки ни скребли у него на сердце, не станет ни нагонять на своих гостей тоску, ни воротить сам нос от угощений, которые предлагает им. Праздника ни за что нельзя портить. Державин понимал это очень хорошо. Разве что один раз, когда умерла его нежно любимая первая жена, воспетая им под именем Плениры, отчаянная боль исторгла из него надгробный вопль — одно из самых пронзительных стихотворений во

всей русской поэзии, озаглавленное «На смерть Катерины Яковлевны...» Там нарушены все правила словесности, даже стихосложения, и мы слышим скрежещущий язык неподдельной, обнаженной муки. Но прежде всего стихотворение это не предназначалось автором к печати, иначе говоря, хозяин потерял власть над собою и разрыдался отнюдь не в присутствии гостей, а наедине со своим горем. И потом, вопль ужаса — не зевок безразличия: первое возможно у Державина, второе — нет, по тем же причинам, по которым у него, как мы знаем, возможна «черно-багрова буря», но не серый денек.

В общем же он всегда дарит нас своим светом, своей бодрой утренней радостью и торжественной, истовой благодарностью жизни. Это сближает его творчество с музыкой старинных мастеров — Баха и Генделя, Моцарта и Гайдна и других, безвестных.

Там с арфы звучныя порывный в души гром,
Здесь *тихогрома* с струн смягченны, плавны тоны
Бегут, — и в естестве согласия во всем
Дают нам чувствовать законы.

Музыка для него — практическое доказательство согласия в естестве, гармонии природы. Такое же практическое доказательство — его лучшие стихи.

* * *

Какая человеческая судьба, какое время стоит за этой поэзией?

Гаврила Романович Державин родился в 1743 году в обедневшей дворянской семье, на Волге. Его происхождение предопределило его взгляд на вещи по меньшей мере трояко.

Во-первых, он был дворянином и помещиком в самую классическую пору русского крепостничества. Это время указа о вольности дворянства и восстания Емельяна Пугачева (в подавлении которого поэт принимал непосредственное участие). Все контрасты эпохи ярки и резки до грубости. Россия выходит к

новым возможностям, многое, что обещано было размахом петровских замыслов, только теперь облекается в плоть и кровь. Ряд блистательных военных побед поражает воображение современников. «О громкий век военных споров, свидетель славы россиян!» — скажет о екатерининской поре юный Пушкин. Людям крупным, сильным и решительным есть где развернуться, но путь к большим делам часто ведет через авантюру и случайность, через выигрыш в азартных играх придворной фортуны. Замечательная русская женщина княгиня Дашкова, собеседница лучших умов Европы и первый президент Российской Академии, обязана своей судьбою участию в перевороте 1762 года, приведшем к власти Екатерину II; повернись все немного иначе, и она не получила бы своего шанса. Центральная фигура целого царствования — «светлейший» князь Потемкин, временщик и удачник, хищно и нагло торопившийся насладиться свалившимся ему под ноги всевластием, и одновременно сильный и умный государственный человек, между всеми своими пиршествами, выходками, интригами и впрямь немало сделавший для России.

И в составе поэзии Державина есть немало такого, что мы, при самой горячей любви к ней, должны признать специфически барским, непоправимо барским, насквозь пропитанным бытом екатерининских десятилетий.

Но с этим в Державине уживалась подлинная любовь к облику русского крестьянина, к народным обычаям, песням, к веселью деревенского праздника, им неоднократно воспетому, к народному чувству красоты и народному юмору. Это было ему близко непосредственно, без рефлексии, без романтизма, без этнографической стилизации. Невозможно сомневаться в искренности этой любви, в ее глубине, и не стоит требовать от нее, чтобы она была похожа на нечто совсем иное — например, на народолюбие Радищева. На что она, пожалуй, несколько похожа, так это на чувство, соединявшее Суворова с его солдатами. Недаром Державин искренне любил Суворова, воспевал его и тогда, когда великий полководец был отнюдь не в фаворе, и почтил его кончину удивительным стихотворением, так верно схватывающим своеобычность всего облика героя:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари;
Тысячи воинств, стен и затворов,
С горстью Россиян все побеждать?

Чтобы оценить, насколько подлинным вышел у Державина Суворов, вспомним на минуту памятник Суворову на Марсовом поле в Ленинграде, выполненный скульптором Козловским, — отличную статую во вкусе эпохи, не имеющую, однако, ровно никакого сходства с полководцем, каким его знали современники...

И скажем сразу обо всех «батальных» стихотворениях Державина или, по крайней мере, о лучших среди них: поэт просто не ощущал никакой дистанции между эпическим, песенным народным идеалом молодечества в бою, между всем кругом традиционных понятий о долге воина «положить душу свою за други своя» и теми представлениями, которые были чем-то само собою разумеющимся для его собственной «натуры».

С этим связано другое: именно зрелище обиды, чинимой заслугам престарелого воина, открывает глаза поэту, в котором, казалось бы, жило столько простодушного восторга перед парадной стороной жизни, на страдания обойденных и униженных, на чьих плечах воздвигался весь этот блеск. И здесь неважно, идет ли речь о том же Суворове, который «скиптры давая, звался рабом», или о безымянном, «на костылях согбенном» воине.

Здесь стоит вспомнить, что Державин родился не только в дворянской семье, но и в бедной семье. Он видел, как безуспешно обивают пороги власть имущих; он был с детства уязвлен равнодушием сановников к правам бедного. Этот опыт сказывается в обостренно совестливом отношении Державина к своей обязанности как сенатора стоять за правду. Ради этого он ссорился с сильными мира сего и навлекал на себя раздражение императрицы; ради этого он, что гораздо больше, готов был пожертвовать занятиями поэзией. Может быть, во всем этом было немало донкихотства. Может быть, не так уж не прав был А. В.

Храповицкий, по поручению Екатерины II в стихотворном послании призывавший Державина вернуться к своему подлинному назначению и писать побольше од. Но для Державина было важнее, что Якобий, бывший иркутский генерал-губернатор, безвинно обвинен в измене отечеству, что откупщик Логинов безнаказанно ограбил казну и что императрица не хочет пересмотра ни первого, ни второго дела. И вот он с важной, строгой наивностью возражает Храповицкому:

...как Якобия оставить,
Которого весь мир теснит?
Как Логинова дать оправить,
Который золотом гремит?
Богов певец
Не будет никогда подлец.

Да, «певец Фелицы» — это Державин. Сибарит, наслаждающийся в покое зрелищем хлопочущих «рабов», — это Державин. Но беспокойный правдолюбец, нарывающийся на неприятности ради того, что считает истиной и правом, — это тоже Державин. Если бы он не был еще и таким, он не сумел бы сказать о продажности судов и неправедности власти не менее сильно, «разительно», как выражались в его время, чем он же говорил о блеске утра или высоте небосвода, — обо всем и всегда так, словно он первый человек на свете, у которого только что отверзлись глаза, так что ни к прекрасному, ни к дурному нет никакой возможности привыкнуть.

Не внемлют! — видят и не знают!
Покрыты мздою очеса:
Злодейства землю потрясают,
Неправда зыблет небеса.

И вот еще одно из следствий того, что он родился на свет русским дворянином, а во второй половине жизни достиг положения вельможи: его самосознание и самоощущение не могло стать таким литераторским, как у его предшественников. Один из симптомов — почти полное отсутствие в державинских тек-

стах литературной полемики, литературных стычек. С каким жаром вели чернильную войну Тредиаковский и Сумароков, как смертельно важно было каждому из них самоутвердиться за счет соперника! Державину все это просто неинтересно: как правило, он если упоминает другого поэта, то для того, чтобы почтить его благодушным комплиментом. Ему с ним нечего делить. В глубине души Державин твердо сознает себя единственным, как он сам в шутку сознавался:

Един есть Бог, един Державин, —
Я в глупой гордости мечтал, —
Одна мне рифма — древний Навин,
Что солнца бег остановлял.

Он единственный, ибо поэзия — для него не профессия, в которой непременно встретишься с другими претендентами на первое место, но дар, который по природе своей единственен. Для того чтобы дар был чистым даром, нужно, чтобы он был даваем всякий раз в придачу к чему-то иному, уже обеспечившему место в жизни. Поэт — занятие; но чиновник ведомства генерал-прокурора, или вельможа и сенатор, или званский помещик, который в то же время есть истинный поэт, — чудо, обращающее прозу жизни в противоположность себе.

Мы-то сочтем, как уже считали все поколения между ним и нами, что в жизни Державина поэзия была самым главным делом, — сам он этого не считал. Положим, отчасти для того, чтобы задобрить начальника по службе, но в искреннем убеждении сказано:

От должностей в часы свободны
Пою моих я радость дней.

Энергично заявлен примат жизни над литературой, «дел» — над «словами».

За слова — меня пусть гложет,
За дела — сатирик чтит.

Пушкин критиковал эту формулу, настаивал на том, что слова поэта и суть его дела. Нелишне, однако, вспомнить, что даже он, человек совершенно другого склада и другой эпохи, фактически ведя жизнь профессионального литератора и нисколько не гнушаясь реальной, деловой стороны такой жизни («...но можно рукопись продать»), упорно отказывался представать перед обществом в качестве поэта, прячась за маску сословной гордости, за «мою родословную». Мотивы такого поведения исчерпывающе разъяснены хотя бы в «Египетских ночах».

Пушкин стоял на склоне дворянского периода русской литературы, Державин — в начале. Мы легко это забываем, нам кажется, будто разночинцы приходят в нашу словесность лишь в XIX веке; но они были наиболее характерными фигурами в литературной жизни от Ломоносова и Тредиаковского до В. П. Петрова. Разумеется, в XVIII веке, в эпоху непоколебленного сословного принципа, разночинец — совсем не то, чем он будет век спустя. Он может утверждать себя лишь в качестве чистого воплощения отвлеченного интеллектуального начала — в качестве ученого, литератора, художника, который не имеет в жизни никакого места, кроме профессионального, который отчужден от всех общественных реалий, кроме Академии наук, университета и т. п. Действие этого условия усугубляется тем обстоятельством, что историческая задача русской литературы на полвека после петровских реформ — по неизбежности «школьная».

В самом деле, что тогда стояло в повестке дня? Как можно быстрей, четче, толковей усвоить правила общеевропейской традиции в их классическом варианте, приспособить к русским условиям, выучиться их применять, на собственном примере выучить других. Правила, правила и еще раз правила. Это не значит, что Тредиаковский или тем более великий Ломоносов не были творцами. Но в такой ситуации поэтическое творчество принимает характер ученичества и одновременно учительства, это предварительная разработка возможностей для целых эпох наперед; в частности — для того же Державина, гениальная свобода которого не смогла бы состояться без этой школы. Он сам писал о себе: «Правила поэзии почерпал из сочинений г. Тредиаковского, а в выражении и штиле старался подражать г. Ломоносову».

Ясно, почему для работы в «школьном» направлении старательный, трудолюбивый разночинец подходил особенно хорошо. Ведь это, как было сказано выше, разночинец старого типа, признающий сословную иерархию; и это человек, не укорененный в быте. Жизнь не приучила его выносить на люди в своем творчестве бытовую сторону своего существования — ему это не по чину. Он не будет с наивной, вальяжной степенностью представлять читателю свою жену или же рисовать себя самого за накрытым столом. Поэтому классицистическое противоположение «высоких» и «низких» предметов он приемлет всей душой, не за страх, а за совесть. Для него мир естественно рассечен на две половины — то, что возвышенно, ибо вне быта, и то, что прикосновенно быту и как раз потому возвышенным быть не может.

Лучший пример такого типа поэта — конечно, Ломоносов. Поэт с головой ученого — вот кто нужен был времени. По части хорошего вкуса, чувства меры, филологической продуманности отношения к языку он намного превосходит Державина. Прозрачный рационализм ломоносовской дидактики таил в себе отличные поэтические возможности.

Неправо о вещах те думают, Шувалов,
Которые Стекло чтут ниже Минералов...

Но в такой манере гораздо сообразнее говорить о пользе стекла или о причине северного сияния, чем о живых людях. Возьмем самое красивое место из од Ломоносова в честь императрицы Елисаветы Петровны, восхищавшее Белинского, — описание ее охоты:

Коню бежать не воспящают
Ни рвы, ни частых ветвей связь;
Крутит главой, звучит браздами
И топчет бурными ногами
Прекрасной всадницей гордясь.

Тут все по правилам, ни единое слово не выпадает из высокого стиля, ни одна чересчур конкретная деталь не нарушает за-

конченной условности риторической похвалы. Мы не узнаем отсюда, какой на самом деле была Елисавета, мы даже не узнаем, какой ей хотелось казаться. Мы узнаем нечто иное: какие риторические общие места полагаются в описании царственной охоты и как эти общие места полагается развивать.

Державин тоже был не против риторики. Кто-кто, а он знал в риторике толк. Мощные волны красноречия, чередой накатывающие, как морские валы, театральный жест риторического вопроса, «разительный» эффект сжатой до предела сентенции — все это для него естественный способ сообщать нам энергию своего отношения к любому своему предмету.

Сын роскоши, прохлад и нег,
Куда, Мещерский! ты сокрылся?
Оставил ты сей жизни брег,
К брегам ты мертвых удалился;
Здесь персть твоя, а духа нет.
Где ж он? — Он там. — Где там? — Не знаем.
Мы только плачем и взываем:
«О горе нам, рожденным в свет!»

Но одной стороны риторики он принять не может — разделения вещей на возвышенные и низменные, брезгливости к конкретному, житейскому. Когда он писал оду того же жанра, что ломоносовская ода Елисавете Петровне, — «Фелицу», — ему было очень важно, что императрица «почасту» ходит пешком или пишет и читает «пред налоем». Он давал идеализированный портрет, но портрет с чертами настоящего портретного сходства. Ломоносов называл воспеваемое им лицо Елисаветой Петровной («Елисавет»), но на деле воспевал вовсе не ее, а божественную охотницу «вообще», Диану, амзонку. Напротив, Державин говорил о фантастической Фелице, но описывал Екатерину II, выражая обязательную похвалу ей через неповторимую, конкретную, а потому «низкую» деталь. Понятно, почему друзья поэта были шокированы, когда такое вышло из-под его пера. Понятно также, почему императрица пережила от этого художнического взгляда в упор и с короткой дистанции потрясение до слез. Такого в практике одописцев еще не было.

Любопытно, что Державин едва ли удостоил заметить произведенный им переворот. Он ни от чего не отталкивался, ни

против чего не бунтовал. К предыдущему периоду российской словесности он не выражал других чувств, кроме самых добрых. Ниспровергать каноны не входило в его намерения. Он даже скромненько просил друзей — Дмитриева, Капниста и других — просматривать его стихи с точки зрения правил и отмечать, если что не так; по счастью, в итоге он чаще всего не слушался советчиков. А в общем он писал — как пишется, непринужденно и вольготно: в его осанке и повадке беспечность барина не отделить от дерзости гения, и одно помогало состояться другому.

Невероятная крупность, размашистость державинских образов возможна только у него и в его время. Для следующих поколений перестает быть понятным его монументальное видение России, в котором еще живет вдохновение реформ Петра. Его положение между эпохами дает ему одновременно свободу от риторики, которой не было у его предшественников, и свободу пользоваться риторической техникой самого традиционного образца, которой уже не будет у его наследников. Первозданная энергия древнего витийства и новая, свежая свобода в пользовании лексическими и образными контрастами взаимно усиливают друг друга, доводя экспрессию целого до силы поистине стихийной. И кажется, что поэзию Державина можно сравнить только с явлением природы — например, с воспетым им водопадом.

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами;
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД ПЕРЕВОДАМИ ЖУКОВСКОГО*

I

Жуковский перевел, и совсем неплохо перевел, некоторые из лучших стихотворений Гёте: песню Арфиста и песню Миньоны из «Годов учения Вильгельма Мейстера», балладу «Рыбак». В подлиннике это самая совершенная поэзия, которая только творилась на немецком языке. Но недаром песня Арфиста стала достоянием русской культуры в ином переводе — тютчевском. А если нас остановить среди улицы или разбудить среди ночи и спросить о переводах Жуковского из немецких поэтов, мы вспомним первыми не эти стихотворения. Мы вспомним иное: конечно, баллады Шиллера, но также, например, «Ночной смотр» И.-Х. фон Цедлица.

Немецкий оригинал — это растянутые шестьдесят строк маловыразительного, вялого дольника (так назыв. Knittelverse):

Nachts um die zwölfte Stunde
Verlässt der Tambour sein Grab,
Macht mit der Trommel die Runde,
Geht wirbelnd auf und ab.

Mit seinen entfleischten Armen
Rührt er die Schlegel zugleich,
Schlägt manchen guten Wirbel,
Reveil und Zapfenstreich!

Die Trommel klinget seltsam,
Hat gar einen starken Ton...

(Подстрочный перевод:

В ночи, около двенадцатого часа,
Барабанщик покидает свою могилу,
Делает обход с барабаном в руках,
Расхаживает, барабаня, туда и сюда.

---

* Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах Жуковского в 2-х томах, т. 2. М., 1985, с. 553—574; Сб. Жуковский и литература конца XVIII—XIX вв. М., 1988, с. 251—275.

Своими руками, с которых сошла плоть,
Он приводит в движение палочки,
Выбивает вновь и вновь славную дробь,
Побудку и вечернюю зорю.

Звук барабана странен,
Он разносится так громко...)

Жуковскому не было нужды перечислять, как это делает барон Цедлиц, что руки барабанщика — костлявые руки скелета, а звук его барабана — «странный»: вся жуть выражена тревожным и напряженным ритмом стиха. Где Цедлиц многословен, Жуковский внушает читателю все, что нужно, в самых скупых словах. И все-таки за Цедлицем остается важная заслуга: это заслуга замысла. Но осуществил замысел не Цедлиц — осуществил его Жуковский. Что было возможностью в оригинале, стало действительностью в переводе.

Это случай крайний. Но к нему во множестве примыкают другие, менее крайние, но говорящие о том же самом. «Ундина» — одна из самых поразительных переводческих удач Жуковского, а для русской культуры — такое достояние, без которого, ненаучно выражаясь, и жить невозможно. Прозаическая повесть Ф. де Ламотт Фуке «Undine» (1811) имеет, конечно, свое место в истории немецкого романтизма; но в стиле Фуке слишком много жесткости и слишком мало энергии, слишком много манерности и слишком мало настоящего своеобразия, и можно только поражаться, в какие гибкие, интонационно подвижные, свободно льющиеся гекзаметры переработал Жуковский эту прозу, и на сей раз выявляя нереализованные смысловые потенции.

Как кажется, оптимальным для Жуковского-переводчика было именно такое соотношение силы и слабости оригинала, когда этот оригинал, неся в себе достаточно значительности, не достигал совершенства и словно дожидался переводчика, чтобы наконец-то осуществить себя, сбыться. Или это могло быть несколько иначе — оригинал был сколь угодно сильным, но по причине его временно́й, культурной и прочей отдаленности воз-

никал контакт не столько с ним, сколько с возникшим вокруг него ассоциативным полем, где роились опять-таки невоплощенные возможности. Последняя оговорка необходима потому, что в числе наиболее важных переводческих работ Жуковского — «Одиссея».

Конечно, гомеровский эпос обладает неоспоримым совершенством, это недоступный образец для всей более поздней поэзии, но именно потому, что сам стоит вне ее, еще не будучи «литературой». Для переводчика, творящего из гомеровского эпоса литературу, он есть тоже страдательная потенциальность, тоже повод к реализации нереализованного. Характерно, что сам Жуковский в своем письме к графу С. С. Уварову о переводе «Одиссеи» характеризует Гомера почти исключительно путем негаций, подчеркивая в нем отсутствие качества литературности: «Во всяком другом поэте, не первобытном, а уже поэте-художнике, встречаешь с естественным его вдохновением и работу искусства. В Гомере этого искусства нет. [...] Переводя Гомера, и в особенности Одиссею, не далеко уйдешь, если займешься фактурою каждого стиха отдельно, ибо у него, то есть у Гомера, нет отдельно-разительных стихов... И в выборе слов надлежит наблюдать особенного рода осторожность: часто самое поэтическое, живописное, заносчивое слово потому именно и не годится для Гомера»[1].

Как человек своего времени, Жуковский описывает еще-нелитературность Гомера в терминах романтической концепции «первобытного поэта» как абсолютно наивного и безыскусного явления природы; но сейчас нас занимает не это. Сопоставим с отвлеченной программой Жуковского его конкретную поэтическую практику. Крайняя изысканность двусоставных эпитетов, вводимых и там, где в подлиннике не было ничего подобного, — «звонко-пространные сени», «пустынно-соленое море» и т. д. и т. п.[2], — это как раз та «поэтичность» слова, равнозначная его

---

[1] Письмо С. С. Уварову от 12/24 сент. 1847г., см.: *Жуковский 1980*, с. 535—536. Ср. письмо к И. В. Киреевскому, напечатанное в «Московитянине» (1845, № 1).

[2] Ср.: *Егунов 1964*, с. 369—370.

«заносчивости», которая отрицается для самого Гомера. «Жуковский самым резким образом опровергает свое же положение, что при переводе „Одиссеи“ надо избегать всего, имеющего вид новизны, всякой украшенности», — замечает в этой связи вдумчивый исследователь русских переводов Гомера[3]; констатация верна, только не стоило высказывать ее в тоне укора поэту. На самом деле Жуковский вполне адекватно дал нам то, что он мог и должен был дать, — романтическое ви́дение Гомера как простоты по ту сторону сложности, наивности по ту сторону осуществившей и исчерпавшей себя изощренности. Философию воскрешения «первобытного» у романтиков выразил Клейст, заметив, что мы не можем вернуться в потерянный рай, но, удаляясь от него, имеем шанс приблизиться к нему с противоположной стороны, поскольку земля кругла.

Жуковский этого не декларировал, но делал именно это. Его Гомер фактически не предшествует Вергилию и всей вообще европейской поэзии, а является *после* нее, как ее преодоление и снятие — не историческое прошлое, а утопическое будущее, то, чего еще никогда не было. Дух утопии, объективно присутствовавший в работе Жуковского над Гомером, вдохновлявший эту работу, верно схвачен в статье Гоголя «Об Одиссее, переводимой Жуковским»[4], каковы бы ни были ее явные слабости[5]. А это значит, что и совершенство гомеровского эпоса предстает в дан-

---

[3] Там же, с. 369.

[4] *Гоголь 1952*, с. 236—244. Характерно заявление Гоголя: «В Одиссее услышит сильный упрек себе наш девятнадцатый век, и упрекам не будет конца... Многое из времен патриархальных, с которыми есть такое сродство в русской природе, разнесется невидимо по лицу русской земли» (с. 243—244). Надежда на внезапное преображение русского общества от прихода к нему «Одиссеи», конечно, наивна, и высмеивать ее проще простого; но характерно само ощущение древнего эпоса не как прошлого, а как будущего, грядущего, наконец-то являющегося к нам. Что касается простодушных утопических чаяний, вне их невозможно было бы вдохновение живописца Александра Иванова, также обратившегося к древности как небывалой, потрясающей новизне. Об этих чаяниях см.: *Неклюдова 1971*, с. 48—115.

[5] Ср.: *Егунов*. Указ. соч., с. 353—357.

ной связи вещей как бы разновидностью несовершенства — невоплощенности, требующей воплощения.

Несовершенство оригинала требовалось, следовательно, для того, чтобы оставалось место для нового творческого порыва к совершенству, которое предуказано оригиналом, но которого еще нет на свете. Похоже, что это довольно широкое явление, касающееся не только поэтического перевода. Наилучшая вокальная музыка, как правило, вдохновлялась словесным материалом, который находится примерно на уровне «Зимнего пути» Вильгельма Мюллера — поэтического цикла, так кстати послужившего Шуберту: ей нужны стихи, достаточно подлинные, чтобы вдохновлять, но не настолько сильные, чтобы сполна нести в себе всю свою музыку и этим делать всякую иную музыку в своем присутствии просто излишней. Параллель между работой Жуковского как переводчика литературного текста и работой над этим текстом композитора обретает неожиданную конкретность, стоит нам вспомнить, как много музыки родилось в связи с вышеупомянутой «Ундиной» де Ламотт Фуке (оперы Э.-Т.-А. Гофмана, Х.-Ф. Гиршнера и А. Лорцинга, а также балет, поставленный в Берлине в 1836 году[6]).

Не будем, однако, делать чересчур широкие обобщения. Для нас вполне достаточно отметить закономерность, неизбежную не то чтобы для мастера стихотворного перевода «вообще», — существует ли такой загадочный персонаж и что о нем можно сказать? — а для того специального типа поэтического переводчика, к которому принадлежал Жуковский.

II

«Переводчик теряет собственную личность, — писал Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями», — но Жуковский показал ее больше всех наших поэтов. Пробежав оглавление стихотворений его, видишь: одно взято из Шиллера, другое из Уланда, третье у Вальтер Скотта, четвертое у Байрона, и все — вернейший сколок, слово в слово, личность каждого поэта

[6] См.: Kindlers Literatur-Lexicon, Bd. 22. München, 1974, S. 9734.

удержана, негде было и высунуться самому переводчику; но когда прочтешь несколько стихотворений вдруг и спросишь себя: чьи стихотворения читал? — не предстанет перед глаза твои ни Шиллер, ни Уланд, ни Вальтер Скотт, но поэт, от них всех отдельный, достойный поместиться не у ног их, но сесть с ними рядом, как равный с равными. Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность — это загадка, но она так и видится всем. Нет русского, который бы не составил себе из самих же произведений Жуковского верного портрета самой души его. [...] Переводя, производил он переводами такое действие, как самобытный и самоцветный поэт»[7].

Есть все основания отнестись к такой характеристике недоверчиво. Ее тон — это тон похвального слова, панегирика, и притом такого, какими слишком часто бывают панегирики Гоголя, вообще его витийственные пассажи, особенно в последней его книге, которую столько корили за риторичность: все безоговорочно, безудержно, заливисто-громогласно, напор слов, выбранных не без манерности, мешает трезво оглядеться. Против гоголевских рассуждений о переводах Жуковского можно сказать немало, а в пользу их — только одно: что они, в общем, справедливы.

В самом деле, никто не будет отрицать, что переводы Жуковского суть, как правило, именно переводы, и притом первые в истории русской литературы: не «переложения», не «подражания», связанные с подлинником только топикой и больше ничем, а попытки схватить и передать в русском стихе специфическую атмосферу иноязычного стихотворения. «Личность каждого поэта удержана», — утверждает Гоголь; можно возразить ему, что есть исключения, но господствующая тенденция действительно такова, и она была в ту пору новостью. Восемнадцатый век не знал ничего подобного, и притом не только в России, но и в Европе. «Жуковский, — отмечает современный историк перевода, — [...] создал в России поэтический перевод как законный и в принципе равноправный с другими жанр литерату-

[7] *Гоголь 1952*, с. 377.

ры. [...] Его умение принимать чуть ли не любые „лики“ и жить в них, чувствуя себя совершенно свободно, — все это до сих пор не превзойдено никем. Жуковский, как никто, может „прятаться“ в переводимых им поэтах»[8]. Точности на разных уровнях, и смысловой, и художественной, но и самой простой, дословной, «буквалистской», у Жуковского подчас поразительно много.

Царица сидит высоко и светло
На вечно-незыблемом троне... —

эти отличные русские стихи (чего стоит неожиданное «сидит высоко и светло», где смелость сочетания двух наречий ограждена созвучием общего для обоих ударного гласного!) слово в слово передают шиллеровское описание альпийской вершины:

Es sitzt die Konigin hoch und klar
Auf unverganglichem Throne...

Для довершения чуда почти полностью сохранен порядок слов, те же самые слова вынесены в рифму. При желании можно привести целый ряд аналогичных примеров. В конце прошлого столетия серьезный исследователь говорил о переводах Жуковского в выражениях, не столь уж отличных от тех, какие употреблял Гоголь: «...дословность в передаче мысли автора, точное воспроизведение стихотворной формы подлинника и самоограничение в смысле безграничного уважения к подлиннику»[9], и оценка эта сочувственно цитируется в совсем недавней книге о Жуковском[10].

---

[8] *Ратгауз 1974*, с. 14—15.
[9] *Чешихин 1895*, с. 171.
[10] См.: *Семенко 1975*, с. 159.

Чтобы лучше оценить переводческую чуткость Жуковского, приведем для контраста перевод «Phidile» М. Клаудиуса, выполненный в 1814 году Дельвигом. Стихи Клаудиуса с грубоватым юмором, вовсе не чуждым немецкому и английскому (Стерн!) сентиментализму в отличие от русского, рисуют глупенькую крестьянскую девушку, одновременно невинную и чувственную, невинность которой выставляет в смешном виде ее чувственность, а чувственность снижает изъявления ее невин-

ности. Она так описывает своего милого: «Вокруг его шеи ниспадали красивые длинные волосы, и такой шеи, как его шея, я еще никогда не видала». Девица у Дельвига не может сказать ничего подобного, и упомянутое место переведено: «Его кудрявые власы // Вкруг шеи обвивались, // Как мак сияет от росы, // Сияли, рассыпались». У Клаудиуса: «То, что он говорил, было тоже очень хорошо, только я ни слова не поняла». У Дельвига: «Мы не сказали ничего, // Но уж друг друга знали». Это вообще не перевод; но вот вроде бы и перевод. Крестьянка Клаудиуса стыдливо избычивается: «И оба моих глаза глядели вниз, на грудь». Девица Дельвига «на перси потупила взгляд» — почти те же слова, но интонация не имеет с подлинником ничего общего: вместо угловатой немочки возникает пастушка из Аркадии, открытия сентиментализма вытеснены общими местами во вкусе рококо. В довершение беды героиня Дельвига при этом «краснела, трепетала» — в оригинале она куда спокойнее, ее понятное волнение далеко от страсти, врожденный крестьянский здравый смысл, а также, надо полагать, спасительный страх перед родительской розгой и пасторским внушением явно возбраняют ей терять голову. В целом атмосфера подлинника не просто изменена, что происходит и у Жуковского. В переводе Дельвига от этой атмосферы не осталось ровно ничего: ни юмора, ни бытовой точности, ни немецкого национального колорита, ни индивидуальности Матиаса Клаудиуса — умиленного и одновременно очень трезвого певца маленьких людей и жизни души среди будничных положений, предтечи бидермайера. Написать то, что написал Дельвиг, можно было, не зная немецкого языка, не читав Клаудиуса; переводчик не узнает из оригинала ничего такого, чего не знал бы помимо него. Напротив, Жуковский искал у англичан и немцев как раз то, чего недоставало русской поэзии и чего заведомо не было у ее прежних менторов — французов. Самые границы возможностей русского языка расширяются в его переводах, ибо переведенный текст многосложно связан с иноязычным оригиналом. Мы привели выше строку «Царица сидит высоко и светло»; отчасти несравненная эстетическая дипломатия Жуковского, но прежде всего привычка закрывают от нас дерзость языкового эксперимента: «сидит... светло» (дипломатия — в том, что между неожиданно сопряженными словами стоит слово «высоко», легко вступающее в соединение и с предыдущим: «сидит высоко», — и с последующим: «высоко и светло»). Образец дан структурой немецкой поэтической речи, где неизменяемые постпозитивные прилагательные в известной мере совмещают семантику чистого эпитета (тогда «sitzt klar» = «сидит светлая», в чем нет ровно ничего озадачивающего) — и наречия. Если в немецкой конструкции сквозь прилагательное как бы просвечивает наречие, то в оригинальной русской конструкции Жуковского

И уж подавно никто не станет спорить, что Жуковский «показал», по гоголевскому выражению, свою личность «больше всех наших поэтов» — предшествовавших и современных ему; что его авторская индивидуальность имеет исключительно развитой и артикулированный характер. Особенно важно, что это уже не просто индивидуальность как характерность, но индивидуальность как субъективность в самом полном смысле слова, в отличие от простой характерности становящаяся для себя прозрачной в акте непрерывной рефлексии, и рефлексии именно личной[11]. Рефлексия эта всегда может быть эксплицирована — моралистико-философские рассуждения, столь характерные для стихов, статей и писем Жуковского, суть документы рефлексирующего взгляда на жизнь, а критические разборы чужих стихов, например в стихотворных посланиях, свидетельствуют, как обдумывал он собственные стихи; но, с другой стороны, для своей *действительности* она и не нуждается ни в какой экспликации, ибо растворена во всем, совпадая с существом творчества Жуковского. Личное с огромной силой дано не только «в себе», как факт, но и «для себя», как самосознание.

Напротив, Державин мог быть сколь угодно могучей индивидуальностью, но его индивидуальность — почти до конца ха-

---

сквозь наречие как бы просвечивает прилагательное; первое обычно для языка, второе — нет, однако ощущения насилия над русской речью, «варваризма», отнюдь не возникает, просто у этой речи словно открывается окно наружу. (Этот случай, пожалуй, еще интереснее, чем другой семантический эксперимент Жуковского, привлекший к себе в свое время внимание Тынянова, — знаменитое «раздается... там, в блаженствах безответных»; «блаженства» в значении «блаженные места» — смело, и смелость эта возникла из практики перевода, из буквальной передачи оригинала, однако не связана со спецификой немецкого и русского языкового строя в их взаимном соотношении. «Durch die öden Seligkeiten» Уланда столь же необычно, хотя не так тщательно подготовлено — лексически и фонически, — как у русского поэта).

[11] Акцент на слове «личной» означает, что рефлексия эта не сводится к характерному для риторической культуры подведению частного случая к абстрактно-всеобщему положению (это было нами сказано в другом месте: *Аверинцев 1981*, с. 15—46); не сводится, хотя, конечно, включает этот момент.

рактерность, объективный факт характерности, который лишь в превращенном виде, в приспособлении к безличным и внешним категориям мог войти в авторское сознание, по сути дела безразличное для поэзии как таковой[12]. Лишь когда романтизм снял жатву руссоистской духовной революции[13], мог явиться Жуковский — образцовый пример того, как биография поэта явным для него самого и современников образом соотносится с его поэзией уже не через отдельные события, дающие тему отдельным стихотворениям (как в стихах того же Державина «На смерть Катерины Яковлевны...»), но в качестве общей атмосферы, которой окрашено решительно все. Все — значит, и переводы в том числе. Как сказал он сам:

И для меня в то время было
Жизнь и Поэзия одно.

В состав его творчества, оригинального и переводного, вошло специфическое качество его взаимоотношений с людьми, его резиньяции, его меланхолии, его религиозности и т. п.; так угадывается, например, не только из специальных намеков, но из интонации как таковой нравственно-психологическая структура романа с Машей Протасовой. И особенно важно, что это знал сам поэт и знали его современники. Молодой Белинский передает в «Литературных мечтаниях» ходячие толки: «...односторонняя мечтательность, бывшая, как говорят, *следствием обстоятельств его жизни*, — вот характеристика *сочинений* Жуков-

---

[12] Как известно, субъективное самоопределение Державина представляется почти до гротеска неадекватным: он ставил себя в связь с Горацием, чуть ли не самым несродным ему из поэтов древности, и полагал, что его, Державина, анакреонтические стихи звучат плавно, раз в них избегается звук «р». Но даже когда он говорит, что писал «в забавном русском слоге», эта автохарактеристика, которая может показаться нам достаточно смелой и реалистичной, в контексте традиционной риторической системы просто отсылает к одному из подразделов этой системы, т. е. опять-таки растворяет личность поэта в общих и условных категориях.

[13] Ср., например: *Buck 1939*; *Ritzel 1958*; *Grimsley 1961*.

ского»[14]. Когда Жуковский переводит английского или немецкого поэта, вникая в чуждые имена и образы, в иноязычные языковые и стиховые формы, читатель продолжает ждать от него личной исповеди — и правильно поступает. В этом и парадокс.

Мы возвращаемся к пассажу Гоголя. Если Гоголя можно в чем-то упрекнуть, то лишь в одном: что он удовлетворился самой парадоксальностью парадокса и этим низвел свой же собственный вопрос: «Каким образом сквозь личности всех поэтов пронеслась его собственная личность?» — до степени риторического вопроса, на который отвечать не полагается. А ведь это реальный вопрос, и если на него невозможно дать исчерпывающий ответ, думать над ним нужно.

Правда, парадокс Жуковского-переводчика — гений переимчивости и гений субъективности в одном лице — указывает на парадоксы более общего свойства. Таковых по меньшей мере два.

Один из них — это парадокс романтизма как такового. Каждому известно, что романтический поэт заявляет себя личностью, и личностью чуть ли не самодостаточной, с такой эмфазой, с какой никто и никогда этого еще не делал; но именно романтический поэт, столь резко чувствующий «свое», исключительность «своего», открывает и делает особой поэтической темой «чужое» как таковое — «местный колорит» определенной эпохи или определенного народа, специфическую своеобычность чужого голоса, будь то безличная интонация фольклорного предания или индивидуальный голос другого поэта, отделенного хронологическими и языковыми барьерами.

Например, такой немецкий романтик, как Клеменс Брентано, поэт личный до надрыва, до идиосинкразии, до юродства, не только собирал вместе с Арнимом подлинные народные песни, составившие знаменитый сборник «Волшебный рог мальчика», но необычайно широко вводил в собственное творчество, т. е. в свою литературную исповедь, «чужое» — отголоски тех же песен или переводы иноязычных текстов, подчас остро специфических, например причудливых итальянских сказок, причем

[14] *Белинский 1947*, с. 27.

«чужое» и «свое» соединяются в самых неожиданных и непредсказуемых пропорциях[15].

Казалось бы, романтизм берет человека как нагую душу, нагую субъективность, воинственно противопоставленную конвенциональным бытовым формам[16]; однако он же пробуждает новый, небывалый интерес к чужому быту, к характерности конвенционального, увиденного извне — причем именно взгляд извне делает возможным имагинативное слияние через барьер различия. По отношению к субъективности романтика «чужое» — все, в том числе и быт своего же народа, нет ничего, что бы не было «чужим»; однако на то оно и «чужое», чтобы в него вживаться. Для усилия вживания впервые расчищено место. И поэтому романтизм — великая, может быть величайшая, эпоха в истории художественного перевода: достаточно вспомнить работу Августа Шлегеля над театром Шекспира и Кальдерона и работу Шлейермахера над диалогами Платона.

Немецкий романтизм ставит в порядок дня неизвестную прежде задачу: средствами художественного перевода сделать доступным для своих читателей, то есть образованных людей романтической культуры, более или менее полный круг шедевров поэзии всех времен и народов — Данте и Тассо, «Махабхарату» и «Шахнаме» (то, что Рюккерт переводил обе упомянутые восточные поэмы, имеет к Жуковскому самое прямое отношение). Но и в Англии Колридж начал с того, что перевел шиллеровского «Валленштейна». Даже во Франции, где художественный перевод всегда стоял дальше от центра литературы, Жерар де Нерваль переводил «Фауста», ту самую «Ленору» Бюргера, которая вызвала знаменитое состязание между Жуковским и Катениным, и другие произведения немецкой поэзии. Жуковский как поэт, в руках которого именно переводческая практика была орудием эксперимента в родной литературе, —

---

[15] Ср.: *Enzensberger 1971*, S. 88—95.

[16] Эта сторона романтизма полно суммирована у Цветаевой: «*Быт*? «Быт русского дворянства в первой половине XIX века». Нужно же, чтобы люди были как-нибудь одеты» (*Цветаева 1980*, т. 2, с. 345).

не изолированное или локальное явление, а равноправный участник всеевропейского культурного переворота. Во вдохновлявшей его «тоске по мировой культуре», как по другому поводу выразился русский поэт нашего столетия, не было ничего провинциального.

Явление романтического художественного перевода было подготовлено предромантизмом XVIII века, впервые открывшим плюрализм культурных традиций: Макферсоновы «Фрагменты древней поэзии, собранные в горах Шотландии» (1760), «Фингал» (1762), «Темора» (1763), также «Замок Отранто» (1764) Уолпола — все эти сенсации, с минимальной дистанцией во времени обрушивавшиеся на голову европейского читателя, свидетельствовали о пробуждении вкуса к «варварскому», «готическому», принципиально антиклассическому, который еще готов был довольствоваться подделками, но уже осознавал себя. Оно было подготовлено универсализмом веймарской классики, породившим раздумья В. фон Гумбольдта о переводе как искусстве сохранить «чужое», убрав помеху «чуждого»[17], и на своем пределе вылившемся в чеканный термин-императив, который первый раз появляется у позднего Гёте — «мировая литература» (Weltliteratur)[18]. Оно тем и отличалось от известного более старым культурам перевода-подражания, что его драматическая пружина, его «интрига», его «изюминка» — контраст и встреча «своего» и «чужого»: встреча именно через контраст, который настолько восчувствован, что и встреча происходит под знаком собственной невозможности.

«Чужое», сознаваемое и переживаемое в своем качестве «чужого», на поверхности предстает как экзотика. Если позволить себе не совсем ловкий каламбур, можно сказать, что экзотика есть *экзотерика* романтизма, в частности романтического перевода. О ней не очень интересно говорить, но несколько слов

---

[17] *Humboldt 1909*, S. 132.

[18] В письмах А.-Ф.-К. Штрекфусу от 27 января 1827 года и И.-С.-М. Буассере от 12 октября 1827 года, а также в разговоре с Эккерманом от 31 января 1827 года. Ср. подборку: Textsammlung zur Literaturtheorie. Berlin, 1975, S. 139—143.

нужно сказать здесь же. Баллада «Замок Смальгольм, или Иванов вечер» — одна из самых внешних удач Жуковского. Это стихотворение во всех смыслах блестящее — также и в том смысле, который имеет в виду пословица «не все то золото, что блестит». Его чуть навязчивый ритм был создан, чтобы остаться у всех на слуху и плодить пародии вроде «Югельского барона», приписываемого Лермонтову («До рассвета поднявшись, перо очинил...»). Возбуждающее действие похоже на то, которое оказывали на поколения читателей символистской лирики строки Вяч. Иванова: «Бурно ринулась Мэнада, // Словно лань, словно лань...» (ср. у Блока: «Мы пойдем на „Зобеиду“, // Верно дрянь, верно дрянь...»). И у Жуковского, и у Иванова есть стихи куда существеннее, но мало таких шумных, созданных для мгновенного успеха, через несколько поколений становящегося непонятным. А потому «Замок Смальгольм» — подходящий пример, чтобы усмотреть функциональное назначение экзотики. Герой сразу введен как «знаменитый Смальгольмский барон» (ну, кто же не знает Смальгольмского барона?..); а в рифму барону — Бротерстон. И дальше идет в том же роде.

Анкрамморския битвы барон не видал,
Где потоками кровь их лилась,
Где на Эверса грозно Боклю напирал,
Где за родину бился Дуглас...

Достаточно ли сказать, что это самоцельная поэзия звучного имени? Совершенно недостаточно. Обостренная чувствительность Жуковского к фонике иноязычных имен засвидетельствована обилием случаев, когда он эти имена менял в переводе сравнительно с оригиналом[19]; и все же не в фонике, не в одной фонике дело. Вспомним для сравнения знаменитую строку из I акта «Федры» Расина, на свой, классицистический лад извлекающую максимум возможностей из поэтической силы имени:

---

[19] Причудливо-демоническое «Варвик» вместо обыденного «Вильям», таинственное «Эльвина» вместо привычного «Эмма», «Алонзо» — вместо «Дуранда», «Изолина» — вместо «Бланки», «Адельстан» — вместо «Рудигер».

La fille de Minos et de Pasiphaé[20].

На первый взгляд кажется, будто у Жуковского — то же самое, что у Расина; но это лишь на первый взгляд. Разница вот в чем: читатель, предполагаемый поэзией Расина, знал назубок, кто такие Минос, Пасифая и дочь их. Звуки звуками, но важно прежде всего интеллектуальное удовлетворение, доставляемое ясностью, опознаваемостью названного, прозрачностью связей, — Минос был врагом и губил афинских юношей, отдавая на съедение Минотавру, Пасифая прославилась чудовищной страстью, вот и дочь их окажется врагиней, губительницей афинского юноши Ипполита, примером предосудительной страсти. Совсем иначе обстоит дело с шотландской и отчасти английской топонимикой и ономастикой в романтическом переводе Жуковского. Каждое имя читатель слышит в первый (а равно и в последний) раз в жизни[21], но интонация баллады энергично внушает ему, что в том, «чужом» мире они, должно быть, известны каждому ребенку, раз и Смальгольмский барон «знаменитый», и Анкрамморская битва — не какая-нибудь, а та самая, в которой участвовали все эти персонажи: Эверс, Боклю, Дуглас, судя по всему, настолько всем памятные, что их достаточно просто назвать... Большей противоположности разъясняющему, растолковывающему способу вводить действующих лиц в классицистическом эпосе и не придумаешь.

Конечно, Жуковский следовал за Вальтером Скоттом, а Вальтер Скотт — за народной традицией исторической баллады, рождавшейся по свежим следам события, но весь вопрос в том, зачем они это делали и что они при таком следовании имели в предмете; они оба, но Жуковский — особенно, просто потому, что он писал для читателя, для которого Анкрамморская битва географически, этнографически, исторически была несравнимо

---

[20] *Подгаецкая 1976*, с. 237.

[21] Для любознательных Жуковский разъяснил все эти реалии в примечаниях, почерпнутых из оригинала; но этим только подчеркнут контраст между внешним миром и внутренним миром стихотворения, где ничего разъяснять не нужно.

дальше. У него соль в том, что мы сразу, без малейшего перехода, из «своего» перемещаемся в «чужое», и в результате неизвестное, так и не став известным, уже имеет все права самоочевидности, так что читатель в самом буквальном смысле слова поставлен перед ним, как перед совершившимся фактом. В этом — суть романтического «местного колорита». Упразднена тысячелетняя иерархия, которая предполагала, что одни предметы, как имена Миноса и Пасифаи, подлежат обязательному знанию заранее, другие преподаются автором с невидимой указкой в руках по ходу изложения, а третьи неизвестны и, следовательно, не существуют, или хотя бы не совсем существуют, то есть несущественны (а таково все «варварское»).

Дух захватывает от внезапного, пронзительного ощущения, что есть целая жизнь со всей полнотой своих связей, которой мы не знаем, но которая сама знает о себе, — и этого достаточно. Экзотика могла — чего у Жуковского никогда не бывает — вырождаться в нечто декоративное. Но не по этому вырождению должно о ней судить. Пока романтические открытия еще оставались открытиями, в их соседстве сама сенсационность экзотики подобна взрывчатой сенсационности секрета. Мы взяты куда-то, где, вообще говоря, находиться не можем. Мы знать не знаем, кто такие Боклю и Дуглас, однако разглядываем, подглядываем мир, где эти имена естественно с полной непринужденностью бросить в придаточном предложении. Ибо экзотика — не просто далекое. Экзотика — недостижимое. Вернее, экзотика, в той мере, в которой она есть не более чем экзотика, — это иллюзия достигнутого недостижимого. С этим связана присущая ей известная мера поверхностности, о которой говорилось выше. Но и будучи иллюзией, она указывает в сторону недостижимого, несет в себе неослабленный императив недостижимого, который действует и тогда, или особенно тогда, когда об экзотике говорить уже невозможно.

Жуковский написал однажды: «*Там* не будет вечно *здесь*». Это может быть истинным для метафизики Жуковского, его житейской мудрости, его моральной философии. Но в системе его поэтики верно как раз противоположное — «там» должно пред-

стать как «здесь». Дело такого претворения — поэзия; и она становится одновременно знаком, символом претворения, если это поэтический перевод. В самом деле, заново творимое русское стихотворение, которое должно принять черты, заданные уже существующим образцом иноязычной поэзии, а притом еще сделать его чуждость, отдаленность, инаковость своей темой, но так, чтобы эта тема помогала ему стать именно русским стихотворением; послушание оригиналу, которое должно высвободить субъективность романтического поэта и оказаться средством его личной исповеди; эта невозможная, но в некотором смысле решенная лучшими переводами Жуковского задача предполагает не что иное, как очень зримый, наглядный обмен признаками между «я» и «не-я», между «своим» и «чужим», между близью и такой далью, которая хотя и остается в пределах земной истории и географии, а значит, не тождественна метафизическому «там», однако для воображения сливается с ним, как голубизна горизонта сливается с небом.

Здесь пора вспомнить, что мы упоминали выше *два* общих парадокса, на фоне которых мы обещали рассматривать парадоксальность частного случая Жуковского-переводчика. Первый парадокс, стало быть, — парадокс романтизма. Но мы уже неприметно перешли ко второму — парадоксу поэтического перевода вообще, как он существует со времен романтизма и до наших дней. О нем здесь не место говорить специально, а в общих чертах все ясно: иноязычное стихотворение, становящееся фактом родной литературы, родной культуры, и все же удерживающее приметы своей изначальной принадлежности другой почве, — это очень занимательный пример тождества в различии и различия в тождестве. Как раз здесь, однако, парадоксалистские формулы, формулы поверхностно усвоенной диалектики особенно опасны и могут блокировать не только научный подход к проблеме, настоящую диалектику, не перестающую задавать вопросы и оспаривать самое же себя, но самый обычный здравый смысл и чувство реальности.

В вопросах перевода очень легко декларировать пожелания, никого ни к чему не обязывающие, потому что никого не заде-

вающие. Прописные истины: перевод должен быть как можно ближе к подлиннику, как можно вернее ему, не смеет отходить от его смысла и формы, но в то же время обязан не менее строгой верностью своему языку, своей культуре и, сверх всего и прежде всего, сущности поэзии, предполагающей творческую свободу, — а где среди коллизии перечисленных обязательств остается еще место для свободы? На самом деле даже легко всеми решаемый вопрос о предосудительности буквализма, о необходимости следовать не букве, а духу подлинника совсем не так уж легок, если вспомнить, что поэзия постольку и лишь постольку есть поэзия, поскольку в ней «буква» и «дух» не разделимы даже мысленно... И вообще, что такое художественный перевод, как перевести или перенести поэтическое целое из одной языковой стихии в другую, коль скоро стихия эта — для поэтического целого не внешняя среда, но самая его субстанция? Вот когда перевод мыслился по-старому, как подражание, то есть создание нового стихотворения на заданную подлинником тему, тогда все было ясно; но романтизм поставил вопрос о характерности подлинника, индивидуальной и национальной. Для начала характерность подлинника как подлинника иноязычного заведомо включает чуждость языку, на который его переводят; как избежать насилия либо над подлинником, либо над языком? Если эти детские вопросы перестают восприниматься как реальные, то на фоне чересчур беспроблемных общих мест теории перевода парадокс совмещения острой внимательности к подлиннику и яркой субъективности, который виден в лучших переводах Жуковского, смазывается, теряется, исключение предстает чуть ли не как норма. Но это неразумно.

При более реалистическом взгляде на вещи нам приходится исходить из того, что какой бы ни была упомянутая выше диалектика взаимопереходов «своего» и «чужого», силой вещей субъективность переводчика имеет почти физическое свойство вытеснять, выталкивать присутствие оригинала. Ей просто некуда больше распространяться. Каким же образом в случае Жуковского эта самая субъективность умудряется добыть себе так много простора при столь малом количестве актов агрессии про-

тив оригинала, мало того, при такой чуткости к нему? Недаром Гоголь говорил — «загадка». И здесь самое время вспомнить предпочтение, которое переводческая муза Жуковского склонна была отдавать вещам недовоплощенным, не совсем сбывшимся, при всей значительности ущербным — как романтическая повесть Фридриха де Ламотт Фуке. С таким оригиналом у субъективности переводчика складываются иные отношения. Он не столько дан, сколько задан, не столько ограничивает эту субъективность своим полновесным присутствием, сколько, напротив, раздразнивает ее, выманивает и указывает путь. Верность ему — это верность указанному им направлению, точность направления, и точность эта в случае той же «Ундины» поразительно велика; а уж пройти путь, и пройти впервые, субъективность должна сама.

Для контраста представим себе иные, крайние случаи позиции переводчика: «или — или», либо самодержавная субъективность, либо вассальная служба при оригинале. Переводчик того типа, сравнительно тривиальным представителем которого был Бальмонт, а совсем не тривиальным — Пастернак, то есть поэт, вдохновляющийся иноязычной поэзией совершенно так же, как, скажем, явлением природы, безбоязненно приступает к шедеврам мировой литературы. Они не стеснят его субъективности, потому что ее не стеснит ничто. В том смысле, в котором пастернаковское мирозданье — «лишь страсти разряды, человеческим сердцем накопленной», его переводы — то же самое; и тут уже чем сильнее источник энергии, тем лучше — «Фауст», или «Гамлет», или самые «абсолютные» лирические строки Гёте и Верлена. И напротив, если переводчик принимает чисто служебную роль, отрекаясь от своей (как правило, не очень сильной) субъективности, ему тоже прямая выгода выбирать первоклассные шедевры; у слуги, как повествует средневековая легенда о святом Христофоре, своя гордость — служить сильнейшему. Поэтому Гнедич перевел «Илиаду», употребив все силы на то, чтобы дать самое поэму, а не голубую дымку, по дальности окутывающую ее для наших глаз, как это сделал Жуковский с «Одиссеей». (Самое слово «перевод» имеет здесь иной смысл, чем в

приложении к «Одиссее» Жуковского. А. Н. Егунов был совершенно прав, когда со всей силой указал на это в своей образцовой книге о русских переводах Гомера[22], ошибкой был лишь тон порицания Жуковскому — Жуковский и Гнедич были в разном положении и ставили себе разные цели.) Поэтому же Лозинский перевел — менее удачно, но все же с непревзойденной основательностью — «Божественную комедию». В этих случаях несбывшимся, невоплощенным и нуждающимся в воплощении оказывается, напротив, поэтическая субъективность переводчика. Что был бы Гнедич без «Илиады»? Кто помнит об оригинальных стихах Лозинского? При этом характерно, что Пастернак выбрал среди пантеона гениев европейской литературы самого переводимого — Шекспира, а Лозинский самого непереводимого — Данте. (Утверждения такого рода трудно доказать, но ведь факт, что ни один из необычайно многих немецких предромантических, романтических, позднеромантических и символистских переводов «Божественной комедии» — от Л. Бахеншванца в 1767—1769 годах до Стефана Георге в 1912-м и Рудольфа Борхарта в 1930 году — все же не стал таким явлением немецкой поэзии, каким, безусловно, стал шлегелевский Шекспир, и это не случайно.) Поэт, который лишь на периферии своей жизни в поэзии выступает как переводчик, оставаясь и тут по сути своей тем же поэтом, выбирает то, что даст больше всего вдохновения. Переводчик, лишь в переводческом самоотвержении впервые обретающий себя как поэта, выбирает то, что возьмет больше всего труда. Оба правы: только вдохновение оправдает первого, только труд — второго.

Но Жуковский не был ни первым, ни вторым, его случай был сложнее. Чересчур великий шедевр в качестве «преднаходимого», не им сотворенного поставил бы его в странное положение; он не мог бы ни оторваться вовсе от текста оригинала, ни пойти к нему в добровольную и безусловную кабалу. Поэтому у него были свои причины вдохновляться бароном Фуке или даже бароном Цедлицем, одновременно измышляя Гомера, ка-

[22] См.: *Егунов.* Указ. соч., с. 359—374 и др.

кого никогда не было, благоухающего всеми влажными веяниями романтической ностальгии и патриархального русского уюта, и хранить куда больше верности духу «Ундины», чем духу баллад Шиллера.

III

Что делал Жуковский специально с Шиллером, давно известно и почти вошло в поговорку[23].

Общую ситуацию можно считать выясненной. Чтобы взглянуть на нее более конкретно, рассмотрим один частный пример — «Рыцаря Тогенбурга». Пример этот для начала возвращает нас к тому, о чем только что шла речь: баллада Шиллера, написанная в 1797 году, занимает достаточно скромное, почти незаметное место среди стихотворений немецкого поэта, между тем как баллада Жуковского, написанная в 1818 году, получила не только в творчестве Жуковского, но и во всем составе русской культуры место очень важное.

Роль того и другого стихотворения в соответствующей национальной традиции различается не только по масштабу, но и по другим признакам. Русские читатели воспринимали «Рыцаря Тогенбурга» как прямое обращение к их эмоции, как текст, предназначенный трогать и потрясать и принципиально открытый для проецирования на данную в нем картину сугубо личного опыта ныне живущих людей (начиная с самого переводчика). Насколько можно судить, у немецких читателей такого впечатления не возникало. В России герой баллады мог служить предметом обсуждения как идеал, и Белинский протестует против него в 1843 году именно как против идеала: «Как жаль, что Шиллер воскресил его не совсем в пору да вовремя!»[24] Но это

---

[23] Ср. брошенное вскользь замечание: «Никто никогда не будет судить об идеологии Шиллера по переводам, куда Жуковский от себя вписал строчки: „И смертный пред богом смирись“ или „Смертный, Силе, нас гнетущей, покоряйся и терпи“» (*Автономова, Гаспаров 1969*, с. 111).

[24] *Белинский.* Указ. соч., с. 326.

недоразумение: Шиллер ничего подобного не делал. Он не «воскрешал» своего рыцаря, то есть «воскрешал» его ничуть не больше, чем автор любого исторического романа, например Вальтер Скотт, «воскрешает» любого характерного представителя минувших времен. Баллада Шиллера живет настроением исторического анекдота — конечно, в старом, вполне почтенном смысле этого слова. Ее цель — не «воскрешение», а воссоздание, и обращается она не к чувству, а к воображению; ее интерес — характерность и конкретность, холодноватая точность детали. Ее герой — не вневременный психологический тип, и уж подавно не идеал, а колоритный персонаж истории нравов. У Жуковского все по-другому.

Вот как начинается немецкое стихотворение:

«Ritter, treue Schwesterliebe
Widmet Euch dies Herz;
Fordert keine andre Liebe,
Denn es macht mir Schmerz».

(«Рыцарь, это сердце дарит вам верную сестринскую любовь; не требуйте никакой иной любви, ибо это причиняет мне боль».)

В голосе героини есть жестковатая «этикетность», церемонность и церемониальность, и кроме того — большое спокойствие; отсутствие каких-либо различимых эмоций. Это говорит не только будущая монахиня, как будто уже готовящая себя к монастырской дисциплине, но и высокородная девица, знающая, что ни в коем случае не должна уронить себя. Каждое слово выражает общую осанку учтивости и одновременно выдержки. В этом Шиллер верен исторической действительности — перед нами общество, где не человек обращается к человеку, а как бы держава к державе.

У Жуковского героиня заменяет «вы» на «ты», интонацию учтивости — на интонацию чувства.

Сладко мне твоей сестрою,
Милый рыцарь, быть;
Но любовию иною
Не могу любить...

Интонация заметно теплеет: вместо рассудочной лапидарности, лаконичной формальности и формульности, боязни сказать лишнее — девическая мягкость, обволакивающая даже отказ щадящей лаской; вместо средневекового этикета — «вечное» женское сердце, может быть, и вправду вечное, но ставшее в таких формах литературным фактом и фактом бытовым (на современном жаргоне — «поведенческим») не раньше, чем в эпоху Руссо и «прекрасных душ». Шиллер и сам принадлежал миру «прекрасных душ», но для него иногда было интересно различие между обиходом «прекрасных душ» и средневековым авторитарным обиходом. Для Жуковского оно безразлично, потому что у него на первом плане отсутствующее у Шиллера самоотождествление — *вот и мы такие*. Шиллер — западный человек, и для него рыцарское средневековье — его собственный вчерашний или позавчерашний день, а культура «прекрасных душ» — его же сегодняшний день; и очень хорошо помнится, как сегодняшний день пришел на смену всем предыдущим (контраст и конфликт времен выявлен в фигуре маркиза Позы как «прекрасной души», пришедшей раньше своего времени, согражданина тех, которым еще предстоит родиться). Для Жуковского все это едино как видение европейского идеала — «священные камни Европы», как скажет князь Версилов у Достоевского, — и притом идеала, опрокинутого на русскую жизнь, воспринятого как русский императив.

«*Милый* рыцарь» — такие нежности в устах дочери владельца замка невозможны. Это тон русской барышни «с печальной думою в очах»; искушение, в которое вводит нас сам Жуковский, — сказать: тон Маши Протасовой. «Твоя сестра» значит все-таки «твоя»; и быть ею для героини «сладко». «Твоя», «сладко» — слова, живущие своей эмоциональной жизнью. Выговорить их — совсем не то, что предложить «верную сестринскую любовь». (У немецкой девицы единственное слово, в котором есть тепло, — «верная»; это образ основательной, положительной надежности — «немецкой верности», «deutsche Treue»; Шиллер ставит в центр волю, Жуковский — чувство.) Смысл слов — отказ от любви, но поэтическая энергия слов говорит о

другом: первая строка начинается словом «сладко», вторая — словом «милый», вторая половина фразы (после союза «но») заключена между словами «любовию» и «любить». Любовь как бы разлита, растворена в самом звучании: «любо*вию* ино*ю*» — очень выразительное использование специфически русской фонической возможности, заставляющей вспомнить, как Лермонтов признавался, что без ума от «влажных рифм, как, например, на „ю“».

У Шиллера будущая монахиня предлагает взамен отвергаемой земной любви отстраненное, беспорывное благорасположение — «верную сестринскую любовь» (притом по-немецки «Schwesterliebe» — одно сложное слово, и потому чуть меньше «любовь», чем в русском «сестринская любовь», где «любовь» остается самостоятельным, отдельным словом, имеющим свою весомость). У Жуковского она предлагает — где-то за словами — едва ли не мистическую любовь, не духовный брак. Настроение любви по ту сторону всего плотского, у Шиллера присутствующее только в образе самого рыцаря, Жуковский неприметно переносит в образ героини, отчего последний обогащается, наполняется новой значительностью, сложностью, непроницаемостью: отказать со спокойной холодностью нелюбимому — «ruhig mag ich Euch erscheinen, ruhig gehen sehn» («я хочу спокойно видеть ваше появление, спокойно — ваш уход»), — не то, что добровольно отречься от брака с «милым рыцарем», хотя бы сестрой которого ей быть «сладко»; да еще сделать это под такое влажное плескание гласных и согласных.

Конечно, по формальному смыслу слов «и любви твоей страданье непонятно мне» — недвусмысленное объяснение в нелюбви; но, в отличие от Шиллера, возникает еще трудно определимый второй план — может быть, непонятное не так уж непонятно; может быть, ей непонятна не любовь, а именно «страданье» любви, присутствующее постольку, поскольку это пока любовь домогающаяся, вожделеющая — и оттого неудовлетворенная. «Сердце в тишине» вполне может значить не больше того, что сердце молчит, не подает голоса, что оно не затронуто; но самое слово «тишина» богаче внутренними возможностями —

как синоним тайны, или умиротворенности, или мистического безмолвия, чем дважды заявленное «ruhig» героини Шиллера. «Тишина» — это хотя бы потенциально невысказанность. Спокойствие — отсутствие любви, тишина — отсутствие страсти. Мы додумываем за Жуковского, но Жуковский сам сделал все, чтобы подтолкнуть нас на это. В подлиннике девица говорит о «появлении» и «уходе» рыцаря, здесь — о «разлуке» и «свиданье»: как фон отречения выступает полновесно представленная семантика любовности, а самое отречение дано как «тишина» (ниже героиня будет дважды названа: «ангел тишины»). У Шиллера жест — учтивое отстранение, у Жуковского — палец, таинственно прижатый к губам.

Шиллера интересует рыцарь Тогенбург: о его даме сказать нечего — это безличная дева, наделенная сословными монашескими добродетелями ровно настолько, чтобы оправдать любовь рыцаря. Поэт называет ее die Liebliche, «милая», с легким оттенком «миловидности» и «приятности»; слово немного прозаичное, принадлежащее миру привлекательной и добронравной ординарности. Выражение «das teuer Bild» («дорогой образ») трогательно и обыденно. Если героиня появляется в окне и наклоняется к долине «спокойно, с ангельской кротостью», это, так сказать, монашеское comme il faut. Даже двукратное повторение четырех строк («Bis die Liebliche sich reiche» — и до слов: «Ruhig, engelmild»), заворожившее и зажегшее Жуковского, претворенное у него в высший акт словесной магии, у Шиллера едва ли означает нечто большее, чем передачу каждодневной монотонности ожиданий и радостей героя. В немецкой балладе влюблен только рыцарь, а поэт и читатель смотрят на его чувства с уважительным любопытством, их не разделяя.

Совсем иное у Жуковского. Героиня с самого начала непостижима и неизъяснима; ее отказ как бы выходит из бездн ее нежности, и закон, по которому в ней соединено то и другое, ставит ее вне обыденности, хотя бы сколь угодно благообразной и достойной. И поэта и читателя влечет в ней то, чего невозможно назвать и что можно бесконечно угадывать, — так много ласки в аскезе и так много аскезы в ласке. Уже не просто рыцарь

Тогенбург смотрит на нее, а мы смотрим на нее его глазами; и она перед нами не «появляется», как у Шиллера, а воистину является, как видение, без слов подтверждая, что все, что нам померещилось за ее словами в первой строфе, — правда.

Чтоб прекрасная явилась,
Чтоб от вышины
В тихий дол лицом склонилась,
Ангел тишины...

Там еще можно было сомневаться, не дались ли мы в обман, вправду ли «сердце в тишине» — нечто иное, чем «сердце спокойно» (то есть чем бытовое «сердечко молчит» — как это могли сказать про любую барышню, которой сделано предложение). Здесь всякие сомнения отпадают. Слово «тишина» поднято на самый высокий семантический пьедестал, который только может быть. Монахиня названа — «ангел тишины», и слова эти оба раза стоят на ударном месте, дважды завершая четверостишие и фразу. Дол, к которому она склоняется, — «тихий дол»; тишина, составляющая ее сущность, льется от нее, как из своего источника, на все окружающее. Конечно, такая тишина, соединяющая героиню с ландшафтом отшельнического уединения в один образ, не тишина спокойствия, невозмутимости, простого нравственного здоровья, как, по-видимому, у Шиллера, а тишина тайны. Девственная монахиня, девственная природа — но девственность не как отсутствие ласки, а как полнота ласки; такая переливающаяся через край полнота, что деве, собственно, достаточно «явиться» в своем окне — ничего больше и не нужно. И вот результат: может быть, ее явление интереснее нам, чем этот все еще «унылый» рыцарь внизу. Конечно, он сумел оценить показанное ему чудо и соблюсти верность — тем лучше для него. Но чудо важнее, чем его тоска.

Смысловой центр стихотворения переместился. Поразительно, с какой учтивостью к подлиннику, какими минимальными средствами это сделано. У Шиллера дева наклоняется над долиной — долина внизу, под ней. У Жуковского она склоняется «от вышины» — она наверху, но над чем? Конечно, над долиной,

над рыцарем, но и шире — над нами, вообще над всем дольним миром. Семантика вертикали, древняя как человечество, оживает со всей силой. «Наклониться над долиной» — значит выглянуть, даже высунуться в окно; обычное до обыденности, легко представимое движение, наблюдаемое с той дистанции, которую естественно вообразить между женским монастырем и жилищем одинокого анахорета. «Склониться», да еще «лицом», да еще в «тихий дол» — совсем иная картина. На каком расстоянии это увидено? Из пространства линейной перспективы мы перемещены в пространство души. Долина, над которой наклоняются, — это часть ландшафта; «тихий дол», *в* который склоняются, — это едва ли не «юдоль», не «дольнее». Лицо, никнущее в этот дол, — вне земных масштабов.

В этом Жуковский богаче Шиллера. Посмотрим, в чем Шиллер богаче Жуковского.

Рыцарь Шиллера, собираясь в Святую землю, «посылает за всеми своими вассалами, сколько их ни есть в швейцарском краю», — не только исторически безупречная деталь, но еще и поэзия конкретности, и легкий отголосок невыдуманной интонации старинных песен. У Жуковского «звонкий рог созвал дружину» — что же, вассалы Тогенбурга все проживают по соседству, словно дружинники на дворе русского князя? Шиллеру интересно, поэтически интересно, что рыцарь отплывает назад в Европу от берегов Яффы, а не откуда-нибудь; точные подробности удостоверяют происшествие и одновременно уравновешивают, объективируют его драматичность. Для Жуковского топонимика крестовых походов ни к чему, она его не вдохновляет. Герой немецкой баллады селится в хижине поблизости от монастыря любимой как вольный отшельник без обета и устава — в средние века такое бывало. В русской балладе он назван «иноком», а его хижина — «кельей», то есть ему как будто дан статус монаха; спрашивается, какой устав, какой настоятель или духовник разрешил бы монаху проводить все время в таком немонашеском занятии — «ждать, как ждал он, чтоб у милой стукнуло окно»?

Странная вещь — мы неожиданно возвращены к практике «легкой» поэзии во вкусе XVIII столетия, любившей превра-

щать слово «монах» в безответственную метафору для любовного содержания. Конечно, идеальная влюбленность Тогенбурга не похожа на фривольные эмоции, воспевавшиеся наследниками Парни, но степень отхода от обязательного, конкретного значения слов «инок» и «келья» — ненамного меньше. И это характерно. Здесь у Жуковского то же безразличие к реальной монашеской традиции, которое позволяло ему в этой балладе сполна использовать фоническую энергию слова «унылый» («и душе его унылой...», «и уныло на окно глядел»), а в гимне «Боже, царя храни» назвать небесную (у него — «поднебесную») жизнь «светлопрелестной», — не считаясь с одиозным смыслом, который имеют в православной аскетике, да и попросту в старом русском языке, и «уныние», и «прелесть» («прелесть бесовская»). Его ум не имел любопытства ни к уставам западного монашества, ни к географии Палестины по той же причине, по которой его поразительно чуткое ухо не улавливало в «прелести» — «лести» и даже не отличало поднебесного от небесного, то есть, собственно говоря, наднебесного. Конкретная история Запада, столь интересная для Шиллера, теряется для Жуковского в той же голубой дали, что и конкретная история родного языка. Он заново создает свой Запад, которого никогда не было. И «свое» и «чужое» различены ровно в такой мере, чтобы через это различие можно было перекинуть мост, пережить над ним, различием, победу.

СИСТЕМНОСТЬ СИМВОЛОВ В ПОЭЗИИ ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА*

Поэзия Вячеслава Иванова — не только поэзия «символизма» (как употребляли это слово литераторы и ныне употребляют историки литературы, то есть в осложненном и вторичном смысле), но также поэзия действительно символическая (в простейшем и первичном смысле): поэзия, в которой символ — не декоративный атрибут, создающий «атмосферу», но основание, на котором возводится постройка. В истории европейского и русского символизма это скорее исключение, чем норма. Самоназвание «символист» в устах Вячеслава Иванова в необычной степени этимологически буквально.

Никто из писавших об этом поэте, кажется, не уклонялся от обязанности посвятить хотя несколько слов проблеме символа. И все же до сих пор слишком мало сделано для изучения конкретной жизни символов в его поэзии. Символ как «категория» поэтики немного заслоняет символ как реальность поэзии. На то есть свои причины. Вячеслав Иванов сам был слишком влиятельным и продуктивным теоретиком, чтобы нам избежать соблазна вплотную следовать за его теоретическими декларациями при истолковании его поэтической практики. Соблазн тем сильнее, что теоретиком он был не только влиятельным и продуктивным, но и очень умным, и если мы радуемся обилию шансов из первых рук услышать, чего поэт хотел от своей поэзии, это только естественно. И все же соблазн есть соблазн, и притом по трем причинам.

Во-первых, когда Вячеслав Иванов занимался теорией, он занимался именно теорией, а не собственным автопортретом. «Как, по моему разумению, должен писать поэт» и «как, по мо-

---

* Системность символов в поэзии Вячеслава Иванова // Контекст. 1989. Литературно-критические исследования. / Отв. ред. А. В. Михайлов. М., 1989, с. 42—57.

ему наблюдению, пишу я сам» — две разные темы; соотнесенные между собой, но разные.

Во-вторых, теория Вячеслава Иванова и специально словесное выражение этой теории более определены временем, а потому дальше от нас, чем его поэзия[1]. Это вполне понятно. Чтобы писать такие стихи, какие писал Вячеслав Иванов, нужно перестать слушаться собратьев-литераторов, идти своим путем, не оглядываясь на «среду». При всей своей цивилизованности и учтивости поэзия Иванова — упрямая, неприрученная поэзия, и этим обеспечивается ее сила выживания, когда в далекое прошлое отходит карнавальное время «Башни». Юноша Мандельштам имел основания писать Вячеславу Иванову: «Вы — самый непонятный, самый темный, в обыденном словоупотреблении, поэт нашего времени — именно оттого, что как никто верны своей стихии — сознательно поручив себя ей»[2]. Внутренний выбор, стоящий за всей поэзией Иванова, выражен в строках из одного стихотворения 1915 года:

Людская молва и житейская ложь,
Подоблачной стаи моей не тревожь.

Все знаю, в воздушный шалаш восходя,
И взгляд равнодушный по стогнам водя:

---

[1] Некоторое время назад было принято больше принимать всерьез Вячеслава Иванова как теоретика, нежели как поэта; выражение этой точки зрения — известные слова Ахматовой: «Всеобъемлющий ум», но поэзия уже «не существует» (*Ахматова 1968*, с. 340). Сейчас вспоминать эти слова несколько странно. Что заново становится живым, так это поэзия Вячеслава Иванова с присущим ей кровным ощущением всечеловеческой культурной памяти, «анамнезиса», борющегося с забвением. Поэзия нужна; теория «интересна» или «поучительна» — другой иерархический уровень.

[2] Письмо от 13/26 августа 1909 года (*Мандельштам 1973б*, с. 262). Слово «стихия» в приложении к Вячеславу Иванову может показаться неожиданным; оно не так тривиально, как в приложении к Блоку, но оно оправдано, ибо «филология» действительно приобретает в стихах Иванова безоглядность лирической стихии. Соотношение «искусственного» и «стихийного» здесь очень непросто. Как замечал в свое время Андрей Белый, «искусственность Вячеслава Иванова — непосредственна в нем» (*Белый 1916*, с. 123).

С родной голубятней расстался бы я, —
Была бы понятней вам песня моя.

Эфирному краю скажи я «прости»
И белую стаю свою распусти, —

Я стал бы вам нужен, и сроден, и мил,
С недужным недужен, с унылым уныл.
(*«Голубятня», сб. «Свет вечерний»*)[3]

---

[3] III, 494. Здесь и ниже цитаты из Вячеслава Иванова, источник которых не оговорен особо, даются по наличной на сегодняшний день части «Собрания сочинений», выходящего в Брюсселе под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт (О. А. Шор): римские цифры означают том, арабские — страницу. Когда мы стремимся схватить облик Вячеслава Иванова как поэта, его человеческую позицию в его поэзии, особая проблема — соотношение между культурной общительностью и творческим одиночеством. «Башня» — колоритный и достаточно важный факт русского культурного быта начала века; но, когда мы думаем о поэзии, о «Башне» лучше на время позабыть. Мемуаристы описали то, что запомнили, а запомнили они то, что видели, — гостеприимного хозяина «сред», «Вячеслава Великолепного» в обстановке очень живого, но слегка горячечного духовного общения. «Дверь — в улицу: толпы валили», — описывает это раздражительный и впечатлительный Андрей Белый (*Белый 1933*, с. 314). Но даже в чисто внешнем, биографическом плане творческий путь Иванова начинается годами глубокого уединения и кончается тоже годами глубокого уединения; да и решительный поворот на середине этого пути к новой поэтике «Нежной тайны», «Младенчества» и «Зимних сонетов» тоже связан с уединением. Контраст этих времен с общительным временем «Башни» составляет тему VII сонета из цикла «De profundis amavi» (1920, сб. «Свет вечерний»; III, 577):

О, сердце — встарь гостеприимный стан,
Шатер широкий на лугу цветистом,
Огней веселье в сумраке душистом,
Кочующий дурбар волшебных стран,

Где всех царевич, белый чей тюрбан
Отличен непорочным аметистом,
Приветствует нарцисса даром чистым
И ласковою речью: «Друг, ты зван» —

Напротив, занимаясь теорией, то есть на несколько ступенек спускаясь от «воздушного шалаша» и вступая в объяснения — уже не с тем «провиденциальным собеседником» (выражение Мандельштама), к которому обращается поэт, но с собеседником вполне предсказуемым, с определенными, социологически идентифицируемыми кругами русской и европейской интеллигенции такого-то времени, — он по необходимости принимал в расчет если не «житейскую ложь», то «людскую молву». Кодификация символистского канона означала для него — больше, чем для какого бы то ни было поэта его эпохи (кроме разве что Стефана Георге) — обдуманный волевой акт культурной дипломатии, культурной «политики»; а такой акт подчинен соображениям благоразумия и правилам этикета[4]. Выступая в качестве

Как ты любовь спасло? Увы, ты ныне
В железном, крепко скованном тыну
Затвор, подобный башенной твердыне.

С ее зубцов на пир у стен взгляну —
И снова духом в Божией пустыне
За тихими созвездьями тону.

Но и во время «Башни» скрытой основой общительности было, конечно, уединение, которого мемуаристы видеть не могли: вполне эмпирическое уединение за рабочим столом, но и внутреннее уединение — «in mundo solus».

[4] Ср., например, очень показательное письмо Брюсову от 14/27 января 1905 года (*Брюсов 1976*, с. 471—472); оно многое разъясняет в психологической установке Вячеслава Иванова, апеллирующего к мудрости «государственного человека». Из-за соблюдения своеобразного этикета, между прочим, так трудно реконструировать в самой относительной полноте круг чтения этого многоученого поэта: как правило, он цитирует в своих статьях авторов, тщательно отобранных и принятых в некий канон, избегая цитировать авторов «неканонических». В его канон входит Данте, но не входит средневековая латинская поэзия секвенций, которой, однако, поэт должен был очень глубоко пропитаться, чтобы из его сновидения наяву могла сама собой возникнуть «секвенция» «Breve aevum separatum» (см.: I, 130—131; II, 395); исключена, за вычетом Кальдерона, европейская поэзия XVI—XVII веков, столь близкая Иванову; или, чтобы остановиться на примерах более по-

теоретика, Вячеслав Иванов говорил своим современникам то, что считал уместным. Если бы он — представим на миг невозможное возможным — увидел перед собой не их, а нас, сегодняшних своих читателей, что было бы тогда? Надо полагать, его поэтический голос ничуть не изменился бы (ведь он обещал не распускать своей «белой стаи»!); но очень возможно, что в качестве теоретика он сказал бы нам нечто иное, такое, что по существующим его трудам представить нелегко[5]. И совершенно ясно, что он не повторил бы сегодня всех тех теоретических утопий, которые сделаны невозможными нашим историческим опытом. Среди его стихов время, как всегда, произвело неизбежный отбор[6], но те из них, которые выдержали этот отбор, до-

---

здних, в канон входит Ницше, но не входит Рихард Вагнер, оставаясь в лучшем случае на границе канона. Любопытно, что единственное место из вагнеровских текстов, которое несколько раз цитируется в статьях Иванова (в его собственном переводе), — это монолог Ганса Закса о сущности поэзии из «Мейстерзингеров», уже процитированный в «Рождении трагедии» Ницше и этим как бы приобщенный канону. (Через тысячу лет филолог мог бы сделать из этого вывод, что поэт никогда не читал и не слушал вагнеровских музыкальных драм и знал о них только из Ницше, что заведомо абсурдно.) Никто из «неканонических» никогда не процитирован у Иванова только потому, что Иванов его знал, или даже только потому, что Иванов его любил. На связь этого отбора «канонических» авторов и текстов с культурно-«дипломатической» миссией и культурно-«политической» волей Вячеслава Иванова обратил мое внимание Н. В. Котрелев, великодушной помощи которого я вообще многим обязан в моей работе над этими темами.

[5] Последним высказыванием Вячеслава Иванова о символизме была, как известно, статья 1936 года «Simbolismo» для «Enciclopedia Italiana», и она уже написана в существе своем иначе, чем теоретические тексты прежних лет: иной тон.

[6] Ахматова находила, что в стихах Вячеслава Иванова много «Бальмонта» (см. выше примеч. 1). Само по себе это означает трюизм: всякий поэт, каким бы оригинальным, неуступчивым, несговорчивым творцом он ни был, есть также современник своих современников и постольку не может быть стопроцентно огражден от некоторых недугов времени. Ряд поколений, принадлежащий тому же времени, нечувствителен к этим недугам, зато следующий ряд поколений подмечает их с повышенной раздражительностью; позднее всему пора встать на

ходят до нас прямо, точно в цель, словно письмо, адресат которого — мы; между тем как теоретические сочинения проходят чуть-чуть мимо нас. Объяснять сегодня стихи теоретическими сочинениями — значит объяснять более близкое более далеким.

И, в третьих, реальность всякой поэзии, даже такой сознательной, как поэзия Вячеслава Иванова, по самой своей сути не исчерпывается и не может исчерпываться никакой теорией, даже столь единоприродной ей, как теория Вячеслава Иванова; в ней, поэзии, гораздо больше секретов, потаенностей, неожиданных моментов. По мудрому совету Горация, мореходу лучше совершить свой путь, не слишком вплотную держась «ненадежного берега». Поэзия для интерпретатора — открытое море, теоретические декларации поэта — берег, и берег «ненадежный»; не потому, чтобы они не были в своем роде достаточно адекватны, а просто потому, что это всего лишь теоретические декларации, а не сама реальность поэтической практики. Они могут пояснить последнюю, но не могут ее объяснить.

* * *

Прежде чем говорить о системе символов в поэзии Вячеслава Иванова, необходимо отметить, что символы у него действительно составляют систему в полном смысле этого слова: систему такой степени замкнутости, как ни у одного из русских символистов.

Замкнутая система символов — это значит, что у Иванова в принципе нет двух таких символов, каждый из которых не требовал бы другого, не «полагал» бы другого в диалектическом смысле слова «полагание» (разумеется, с различной степенью

свои места. Мы имеем право возразить на замечание Ахматовой, что нам интересны те стихи Вячеслава Иванова, в которых «Бальмонта» нет. (Она сама же сказала: «Вот „Зимние сонеты“ — это да».) Едва ли можно сомневаться, что Канцона I из «Cor Ardens» II, почти вся «Нежная тайна», поздние сонеты, «Человек», особенно вторая его половина, и «Римский дневник» — сегодня гораздо более существенны, чем «Прозрачность» или «Arcana», «Эрос» и «Золотые завесы» из «Cor Ardens» I.

настоятельности); нет двух символов, которые не были бы связаны цепочкой смысловых сцеплений, примерно так, как связываются понятия в идеалистической диалектике Гегеля или особенно Шеллинга («Konstruktion»)[7]. Это значит, далее, что каждый символ занимает четко определенное место по отношению к другим символам. Это значит, наконец, что каждое из значений каждого символа (который, как известно, многозначен)[8] обращено в направлении каких-то иных символов этой же системы, причем именно к ним, а не к другим, или, если к другим, то только через них.

Символические линии, символические цепи, парные противоположения символов, составляющие «хозяйство» Иванова как поэта, можно было бы все вместе представить наглядно в виде очень сложной диаграммы. Автор этой статьи не уверен ни в том, что от подобной диаграммы была бы большая польза, ни в том, что она была бы предприятием хорошего вкуса; поэтому статья обойдется без диаграммы[9]. Но возможность диаграммы стоит мысленно увидеть.

Замкнутая система символов, конечно, не может быть отработана и выявлена ни на пространстве одного стихотворения, ни даже на пространстве одного поэтического цикла, одного поэтического сборника (уровень организации, очень важный для всех символистов). Нет, для нее, этой системы, нужна вся сумма творчества поэта — от момента обретения им себя и до конца. Иначе говоря, чтобы реализоваться, замкнутая система символов необходимо должна оставаться в течение творческой биографии поэта стабильной. Она поистине замкнутая еще и в особом смысле: поэт смыкает ее вокруг себя, как магический круг, из которого он не намерен выходить («Дея чары и смыкая круги...»).

---

[7] «Die Kunst konstruieren heisst, ihre Stellung im Universum bestimmen. Die Bestimmung dieser Stelle ist die einzige Erklärung, die es von ihr gibt» (*Schelling 1859*, S. 373; *Hablützel 1954*).

[8] «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении [...]. Он многолик, многосмысленен и всегда темен в последней глубине» (I, 713).

[9] Кроме того, такая диаграмма потребовала бы для своего обоснования и разъяснения не статьи, но объемистой книги.

Читателя система тоже принимает внутрь себя, настраивая на специфический тип восприятия. Едва ли не самый разительный пример — «Повесть о Светомире Царевиче»: это вообще не «чтение», единственный способ контакта с ней — войти в нее и дать ее словесной стихии сомкнуться над своей головой. (Это, пожалуй, роднит ее с «Romanzen vom Rozenkranz» Клеменса Брентано, с «Éve» Шарля Пеги...) Но нет произведения Вячеслава Иванова, которое не требовало бы схожей читательской установки. Недаром Мандельштам в уже цитированном выше письме[10] говорит, что читатель соглашается с Ивановым примерно так, как путешественник принимает католический смысл собора Notre Dame «просто в силу своего нахождения под этими сводами». Система символов Вячеслава Иванова и задумана как своды, смыкающиеся, сходящиеся с разных сторон и над поэтом, и над его читателем — читателем, которого его поэзия имеет в виду. Образ смыкающегося круга возникает в том же письме Мандельштама («астрономическая круглость Вашей системы»). Архитектуру символов Вячеслава Иванова, как архитектуру куполов Айя-Софии, может адекватно воспринять только взгляд изнутри, не извне. Вот одна параллель в пояснение: для среднего русского литератора немецкая романтика — это прежде всего Э.-Т.-А. Гофман, но для Вячеслава Иванова — Новалис. К Гофману можно относиться как к «чтению» в обычном (отнюдь не уничижительном) смысле слова, к Новалису — нет; мир образов Гофмана можно разглядывать издали как зрелище, в мир символов Новалиса приходится входить как в особенно плотную реальность, «realiora» — или они вообще не нужны.

Мы сказали, что замкнутая система символов есть система стабильная; этим мы ответили на вопрос, почему ни у одного русского символиста система символов не была и не могла быть в такой степени замкнутой, в такой степени системной, как у Вячеслава Иванова.

О символизме «Скорпиона» в противоположность символизму «Ор», о том символизме, который в терминологии Иванова

---

[10] См. примеч. 2.

называется «идеалистическим» в противоположность «реалистическому» и который шел от «соответствий» Бодлера, а не от идей того же Новалиса и Владимира Соловьева, здесь не стоит много говорить. Если символы не имеют онтологического статуса, они не могут образовывать системы и связываются только по принципу «соответствий», отражаясь друг в друге, как зеркала, наведенные друг в друга. «Только мимолетности я влагаю в стих» — девиз Бальмонта. «Хочу, чтоб всюду плавала // Свободная ладья» — девиз Брюсова, которого Тынянов назвал «путешественником по области тем»[11]. Символика Бальмонта и Брюсова декоративна по своему центральному заданию.

Сложнее обстоит дело с «соловьевцами» — Александром Блоком и Андреем Белым.

Когда в связи с Блоком пытаешься подумать о словосочетании «замкнутая система», сейчас же чувствуешь, что стоящий за этими словами образ должен был вызывать у Блока настоящую клаустрофобию. Вспоминаются его юношеские строки, годящиеся как эпиграф ко всему его творчеству:

Мне друг один — в сыром ночном тумане
Дорога вдаль.
(«Я стар душой...», 1899)[12]

Дорога ведет вдаль, и она лежит в тумане, то есть ее невозможно обозреть, невозможно увидеть наперед, какова ее конечная цель; зато видно, от чего она уводит — от того, что вчера было домом. Пафос движения без оглядки и без возврата («...никто не придет назад»), отрицающий всякую стабильность, размыкающий всякую замкнутость, — для поэзии Блока одновременно важнейшая объективная характеристика и столь же важная субъективная самохарактеристика, то есть центральная тема[13]. Блоку необходимо было навсегда уйти в «лиловые миры» из терема своей Царевны, из покоев своей Прекрасной Да-

---

[11] *Тынянов 1965*, с. 278—279.
[12] *Блок 1960*, т. 1, с. 22.
[13] Ср.: *Максимов 1972*, с. 25—121.

мы, чтобы встретить Незнакомку в ресторане, и ему нужно было возмутиться, взбунтоваться против «лиловых миров», чтобы увидеть Куликово поле; нет и не может быть духовного «пространства», которое собрало бы его символы, объединило их, сделало совместимыми. Этому не противоречит, что есть образы-эмблемы, проходящие через все периоды его лирики (та же «дорога», «мать и сын» и т. д.); Д. Е. Максимов назвал такие образы «интеграторами»[14]. Однако именно в своей символической семантике образы эти крайне нестабильны, подвержены радикальному переосмыслению, выводящему их из тождества себе. За переосмыслением всякий раз стоят драматические разрывы с прежними ценностями. Поэтическая биография Вячеслава Иванова, отнюдь не будучи, разумеется, чуждой движению, характеризуется гораздо большей неизменностью своих ориентиров, своих «кормчих звезд». Иванов мог сказать о себе на макаронических языке полимата то, чего Блок не смог бы сказать ни в какой форме: «Поистине, я semper idem <всегда тот же>, хотя конечно, в силу закона πάντα ῥεῖ <„все течет“> и самоутверждения моей жизненности, κ'αγὼ ῥέω <и я теку>»[15]. Характерно, что у него историческое время играет роль ограниченную, физический возраст — еще более ограниченную (нет, например, «юношеских стихов» в том смысле, в котором оба первых цикла Блока — характерно «юношеские»). В организации лирики Блока как целого фактор временной необратимости участвует чрезвычайно наглядно. Сам Блок понял три тома своей лирики как «трилогию вочеловечения»[16]; трилогия эта выглядит как динамичная гегелевская триада с тезисом, антитезисом и чем-то вроде синтеза — поистине «отрицание отрицания». Когда мы говорим о поэзии Вячеслава Иванова, блоковскую «дорогу» должны сменить другие метафоры: «исток» — «возврат» — «затвор». В полноте «истока» все дано изначально, все «вытекает» оттуда, распространяясь и разливаясь, но не изменяя своего состава. В плане личном «исток» есть «младенчество», детство как образ вечного и неизменного Рая:

---

[14] Там же, с. 48.

[15] Письмо Брюсову от 3 июня 1906 года (*Брюсов 1976*, с. 492).

[16] В известном письме Андрею Белому от 6 июня 1911 года.

Эдем недвижимый, где вновь
Обрящем древнюю любовь...
(«Младенчество», XXIII)[17]

В плане поэтической биографии «исток» — это первый сборник, «Кормчие звезды», где в свернутом предварительном виде «все уже есть». (О первых сборниках Блока нельзя сказать ничего подобного; никто не станет искать в «Ante lucem» и «Стихах о Прекрасной Даме» содержание «Ямбов», «Соловьиного сада» или «Двенадцати».) Наконец, в плане метафизическом «исток» — это realiora: платоновская «идея», аристотелевская «энтелехия», постепенной реализацией которой ощущает себя поэзия Вячеслава Иванова. Но это значит, что «исток» есть одновременно «цель». Движение идет от «истока», но также, что еще важнее, еще сокровеннее, к «истоку», и это «возврат».

Как тростнику непонятному,
Внемли речам:
Путь — по теченью обратному
К родным ключам...
(«Покой», сб. «Свет вечерний»)[18]

В этой теме «возврата», «палинродии» — эзотерика ивановского восприятия времени и жизни. Сейчас ограничимся констатацией, что логика этой темы приводит Иванова к принципиальному утверждению как бы недоброкачественности всего текучего сравнительно с пребывающим:

Не из наших ли измен
Мы себе сковали плен,
Тот, что Временем зовет
Смертный род?

Время нас, как ветер мчит,
Разлучая, разлучит, —
Хвост змеиный в пасть вберет
И умрет.
(«Время», сб. «Свет вечерний»)[19]

---

[17] I, 242.
[18] III, 539.
[19] III, 544.

В контексте этого философского «обличения» времени как вероломства, как ухода от памяти и верности, а значит, от бытия обретает символический смысл предпочтение «затвора» — «дороге» (имевшее, разумеется, для поэта, которому уже было под восемьдесят, и совсем простой, буквальный смысл):

«Иди, куда глядят глаза,
Пряма летит стрелой дорога!
Простор — предощущенье Бога
И вечной дали бирюза».

Исхожены тропы сухие,
И сказку опровергла быль.
Дорога — бег ползучий змия,
С высот низринутого в пыль.
Даль — под фатой лазурной Лия,
Когда любовь звала Рахиль.

И ныне теснотой укромной,
Заточник вольный, дорожу,
В себе простор, как мир огромный,
Взор обводя, не огляжу;
И светит памяти бездомной
Голубизна за Летой темной, —
И я себе принадлежу.

(«Идти, куда глядят глаза...», сб. «Римский дневник»)[20]

«Пряма летит стрелой дорога» — трудно удержаться от искушения и не вспомнить из Блока ряд мест, где путь уподоблен именно стреле, например:

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

(«На поле Куликовом», 1, 1908)[21]

---

[20] III, 626.

[21] *Блок 1960*, т. 3, с. 249. Ср. места из писем: «...знаю, что путь мой в основном своем устремлении — как стрела, прямой...» (К. С.

Вячеслав Иванов чувствует себя принадлежащим себе[22] в «укромной тесноте» дома, ибо она есть для него место и символ собирания себя («кто не собирает со Мною, тот расточает...») — преодоление того, что в философии Гегеля называется «дурной», или «негативной», бесконечностью. Таков поздний, окончательный итог опыта человека и поэта. Итог блоковского опыта, десятки раз сформулированный в его стихах и прозе, совершенно противоположен:

Не найти мне места в тихом доме
Возле мирного огня!
(«Мой друг, в этом тихом доме...», 1913)[23]

В одной из статей Блок страстно славит «бегство из дому» (из сложившегося и замкнувшегося жизненного круга) и «бегство из города» (от культуры, то есть исторической памяти) как радостное и освобождающее забвение, выход к простоте. «Простота линий, простота одиночества за городом. В бегстве из дому утрачено чувство собственного очага, своей души, отдельной и колючей. В бегстве из города утрачена сложная мера этой когда-то гордой души, которой она мерила окружающее. И взор, утративший память о прямых линиях города, расточился в пространстве»[24]. «Стать как стезя» — значит для Блока в некотором смысле «все забыть»[25]. Словно отголосок этих мотивов слышится в голосе Гершензона, спорящего с Ивановым в «Переписке из

Станиславскому, 9 декабря 1908 г.; там же, т. 8, с. 265); «...идешь все по тому же неизвестному еще, но, как стрела, прямому шоссейному пути...» (матери, 28 апреля 1908 г.; с. 239).

[22] Не вспоминались ли ему слова св. Бернарда: «Ubicumque fueris, tuus esto; noli te tradere?» («Где бы ты ни был, принадлежи себе; не предавай себя»).

[23] *Блок 1960*, т. 3, с. 286.

[24] Там же, т. 5, с. 286.

[25] Т. 2, с. 84:

...И не постигнешь синего ока,
Пока не станешь сам как стезя...
. . . . . .
Обо всем не забудешь, и всего не разлюбишь...
(А. Блок. «Вот он — Христос — в цепях и розах...», 1905)

двух углов». Для Гершензона единственная возможность обновления — в том, чтобы забыть, «окунуться в Лету», совершить некий исход из данности культурной традиции. Для Иванова вертикаль подъема противостоит горизонтали уводящего пути. О цели — истинной простоте — у него сказано: «Не выходом из данной среды или страны добывается она, но восхождением. На каждом месте, — опять повторяю и свидетельствую, — Вефиль и лестница Иакова, — в каждом центре любого горизонта» (III, 412). О культурной традиции у него сказано: «Культура — культ предков, и, конечно, — она смутно сознает это даже теперь, — воскрешение мертвых» (III, 412). К тому, о чем мы говорим, то есть к предпосылкам замкнутости символической системы Вячеслава Иванова, его культурный традиционализм (псыновнее почтение к истории», по выражению Гершензона — III, 407) имеет самое непосредственное отношение, ибо система такого рода не может быть построена силами одного человека, без вступления в права наследования над огромным «тезаурусом» традиционной символики. Здесь поэту нужна была не только вся его ученость[26], не только профессиональная привычка филолога терпеливо и медлительно присматриваться к значению всего значащего, но и лежащая в самой сердцевине его поэзии вера в культуру как «воскрешение мертвых», в реальность своего единения с прошлым, с «отцами»:

Так сонм отшедших, сонм бесплотный
В живых и мыслит, и поет...

(«Вас, колыбельные могилы...», кн. «Человек», часть четвертая)[27]

---

[26] Ученость Вячеслава Иванова была основательнее, чем у кого-либо из символистов. Он не мог себе позволить по случайности перепутать герметику с герменевтикой, как Блок (в статье 1905 года «Творчество Вячеслава Иванова»; т. 5, с. 8), или зачислить французского философа XVII века Гассенди в ряды средневековых арабских ученых, как Андрей Белый (*Белый 1922*, с. 157), или непроизвольно подставить на место латинского lugere («плакать») немецкое lügen («лгать»), как гордый своей гимназической латынью Валерий Брюсов (свидетельство С. В. Шервинского).

[27] III, 234.

Дело не в том, что Иванов — «книжный» поэт; Андрей Белый — тоже «книжный», но он не способен ни на веру, которая сейчас же не размывалась бы потоком нервной самоиронии, ни на «сыновнее» постоянство, ни на терпеливое вникание в какую бы то ни было объективную данность, ни, наконец, на нужный для этого замедленный темп мысли и эмоции. Нервно берет он в руки символы из общечеловеческой сокровищницы, и ему некогда в них вглядываться. Вот очень простой пример:

О, осиянная Осанна
Матфея, Марка, Иоанна!..
(*«Первое свидание», 1921*)[28]

Если бы это были стихи Вячеслава Иванова, мы обязаны были бы спросить себя, почему, на основании каких специальных соображений и размышлений в списке евангелистов пропущен Лука. Это абсолютно не могло бы быть без причины, потому что для Иванова традиционные имена-символы не сливаются, как для взгляда издали, в неразличимый ряд с неопределенным значением (как здесь — «нечто сакральное»), но каждое из них по отдельности значит то, что оно значит. Но перед лицом стихов Андрея Белого такой вопрос смысла не имеет. Полная случайность выбора имен — Матфей, Марк, Иоанн — даже внешне подтверждена тем обстоятельством, что непосредственно перед этим упоминаются бык, лев и орел, то есть символы евангелистов Луки, Марка и Иоанна (с опущением Матфея). Выбор явно продиктован фонетикой и метрикой; в плане семантики имена «Матфей» и «Лука» для Андрея Белого вполне взаимозаменимы. Ему важно создать нужное настроение и впечатляющий звуковой образ («Матфей» и «Марк» связаны аллитерацией, «Марк» и «Иоанн» — созвучием ударного гласного, имеющего в русском стихе особую силу); лихорадочный темп поэмы не дает ни автору, ни читателю задуматься о более скрытых оттенках значения. Три имени брошены в читателя порывом ритма, и весь их расплывчатый смысл в это же мгновение без остатка

[28] *Белый 1921*, с. 6.

выдан; больше вникать не во что. Здесь много «таинственности», но нет, собственно говоря, настоящих тайн. Это поэтика «глоссолалии». Это не Philologia Sacra.

Вот еще один пример из той же поэмы «Первое свидание»:

Вы, сестры —

— (Ты, Любовь, — как роза,
Ты, Вера, — трепетный восторг,
Надежда — лепетные слезы,
София — горний Сведенборг!) —

Соединив четыре силы
В троякой были глубиной...[29]

Числовая символика двух последних строк (триада и четверица) как будто бы выражает притязание на особую духовную значительность этого места. Имена, фигурирующие в отрывке, взяты из церковного календаря: Вера, Надежда, Любовь и мать их София — по преданию, римские мученицы II века, которым посвящен праздник 17 сентября, популярный в России. В то же время София — «Премудрость Божия», играющая важную роль в русской мистической традиции от храмов св. Софии в Киеве и Новгороде до религиозно-философских концепций Владимира Соловьева, Флоренского и С. Булгакова. Поэма «Первое свидание» стоит в тени образа Соловьева, и «софиологические» мотивы там естественны, Но почему «Премудрость Божия», образ характерно русский, нашедший воплощение на старинных иконах[30], так энергично сближен с именем шведского визионера и теософа XVIII века, основателя протестантской секты («New Jerusalem Church»), распространившейся в Англии и Америке? Что в Сведенборге «софиологического»? Очевидно, все конкретные коннотации имени «Сведенборг» — например, шведское происхождение, или сектантский и квазиматериалистический

[29] Там же с. 53.
[30] Ср.: *Филимонов 1874—1876; Лебединцев 1884* и др.

тип мистицизма[31], или что-либо иное — едва ли существуют для Андрея Белого. Семантика имени сведена здесь к скудному минимуму («нечто мистическое, глубокомысленно-прозорливое»); зато фонетика снова торжествует. Созвучия согласных *Н—Р—Г* и ударного гласного *О* связали слова «горний» и «Сведенборг» в некую неразложимую семантическую единицу, воспроизводимую в поэме дважды. Но когда то же самое имя «Сведенборг» появляется у Вячеслава Иванова, причем в стихотворении шуточном, написанном «на случай» и не вошедшем ни в один сборник, значения имени оказываются конкретнее и полнее. Описывая в письме Брюсову от 3/16 января 1905 года свое новогоднее времяпрепровождение в обществе совсем еще молодого В. Ф. Эрна, Иванов, во-первых, говорит о попытках угадать военное и революционное будущее России в начинающемся го-

[31] Заметим, что Владимир Соловьев, проявлявший к Сведенборгу известный интерес (но к какому же мыслителю он не проявлял интереса или хотя бы любопытства?), довольно резко порицал шведского мистика за «ум сухой и трезвый, с формально-рассудочными приемами мышления» и «грубо-рационалистическую полемику», за отсутствие философской культуры (*Соловьев 1907*, с. 242). Он явно не признал бы Сведенборга за воплощение своей Софии! К Андрею Белому эти факты не имеют никакого отношения: для него реален и конкретен не образ Софии и не образ Сведенборга, но чисто приватный «миф» о Надежде Львовне Зариной — точнее, свой поздний «миф» об этом юношеском «мифе» («...Бреду перед собой самим...»). На этот произвол совершенно непохожа символика «Повести о Светомире Царевиче», где даже самые интимные автобиографические реалии (Георгиевский переулок и церковь св. Георгия, — место рождения и крещения поэта, превращенные в «урочище Егорьево» и «Егорьев ключ»; Волков переулок, перекрещивающийся с Георгиевским, — стаи волков перед «Егорьем»; возвращение умершей возлюбленной Гориславы в ее дочери Отраде — как Лидия Дмитриевна «вернулась» в Вере) включены в строго дисциплинированную систему и перестроены с ориентацией на объективные данности сверхличной традиции — национально-русской, эллинско-византийской и общечеловеческой. Сверхличное для Вячеслава Иванова принципиально реальнее, чем личное, только личное; в статье 1908 года «Две стихии в современном символизме» он убежденно противопоставлял «объективную правду» — «субъективной свободе» (II, 546) и требовал «самоограничения и отречения от ego ради res» (II, 547).

ду, то есть усилиях как бы совершить акт ясновидения Сведенборга, провидевшего сквозь пространство пожар в Стокгольме и т. п.; во-вторых, упоминает шведскую этимологию фамилии Эрна. После этого нет ни малейшего произвола, когда Эрн именуется «юным Сведенборгом»[32]. Даже здесь есть во что вдумываться; вопрос «почему Сведенборг?» — не лишен смысла. Историческое имя, превращенное в символ, в поэтической шутке Вячеслава Иванова употреблено с большей обдуманностью и точностью, чем в патетических и притязательных строках Андрея Белого. Что касается персонификаций Веры, Надежды и Любви, то о Любви сказано — «как роза» (символ розы деградировал до сравнения — «как»), о Вере — «трепетный восторг», о Надежде — «лепетные слезы»; характеристики двух последних не выявляют никакого различия смысловых нюансов и семантически (в отвлечении от метра и фонетики) взаимозаменимы. У Иванова могут быть указаны два примера. Первый из них:

«Я, — ропщет Воля, — мира не приемлю».
В укор ей Мудрость: «Мир — твои ж явленья».
Но Вера шепчет: «Жди богоявленья!»
И с ней Надежда: «Близко, близко, — внемлю!»
И с ней Любовь: «Я крест Земли подъемлю!» —
И слезы льет, и льет без утоленья...

(*«Мистический триптих», I, сб. «Cor Ardens»*)[33]

Второй пример:

«Аз есмь» Премудрость в нас творила,
«Еси» — Любовь. Над бездной тьмы

---

[32] *Брюсов 1976*, с. 470—471. Стоит напомнить, что современники подчеркивают в Эрне, православном по вероисповеданию, физиогномические и психологические черты протестантского сектантства. А. В. Карташев писал о нем: «Высокий, с бледным, безбородым, никогда не улыбающимся лицом, в обычном для того времени черном сюртуке, он казался протестантским пастором какой-то морализующей секты, являя собою пример протестантского пафоса в православии» (*Карташев 1951*, с. 48). Вот какова конкретность коннотаций даже в столь шуточном и беглом упоминании имени Сведенборга у Вячеслава Иванова.

[33] II, 266.

Град Божий Вера озарила,
Надежда шепчет: «Аз — есмы...»
(«Увы! Поныне только люди...» — кн. «Человек», часть четвертая)[34]

Блок написал о Вячеславе Иванове уже в 1904 году: «Есть порода людей [...], которая привыкла считаться со всем многоэтажным зданием человеческой истории»[35]. В обоих случаях мы видим именно это: традиционные символы, получая смысл не только новый, но и весьма личный (нужно чувствовать страсть, которую вкладывал поэт в свой тезис «человек един», чтобы оценить синтаксический оксюморон слов «аз — есмы»), не становятся приватным «мифом» или простой функцией мгновенного контекста, не достаются в добычу авторскому своеволию, не забывают о своем конкретном историческом прошлом. Мудрость, которая в первом примере изобличает Волю как виновницу текучего мира феноменов[36], а во втором примере учит людей

---

[34] III, 238.

[35] Рецензия на «Прозрачность» — т. 5, с. 538.

[36] Мир как явление Воли — такая формула сама по себе заставляет, конечно, вспомнить философский язык Шопенгауэра, и было бы нереалистичным утверждать, что Вячеслав Иванов совсем не думал о немецком метафизике. Однако дело обстоит не так просто. Во-первых, мотив этот имеет соответствия у мыслителей более древних, чем Шопенгауэр, например у Плотина. Во-вторых, что важнее, в контексте поэзии Вячеслава Иванова он появляется весьма часто и подвергается интерпретации в этически-христианском духе, близком некоторым православным аскетическим авторам; мне, именно мне мир предстает как ложь, «сон» и «морок», не будучи (в отличие от «майя» буддистов) таковым по своей сути:

...И нежный рай, земле присущий,
Марой покрылся, в смерть бегущей —
(«Июнь», сб. «Римский дневник»; III, 616)

и это действие моей искривленной воли, моя вина:

...Уже давно не дорог
Очам узор, хитро заткавший тьму.

самосознанию, то есть в обоих случаях говорит о человеческой свободе и ответственности, — это действительно Σοφία, Sapientia, какой ее знает наиболее общая традиция христиански ориентированного философского идеализма (так называемая «philosophia perennis»). Свойство Веры — противопоставлять «явленью», то есть лгущей очевидности феномена, «богоявленье»[37], то есть ноуменон, иначе говоря, строить перед лицом темного хаоса осиянный «Град» св. Августина. Это совершенно определенное действие, с которым нельзя смешивать ни действие Любви — принимать на себя общее бремя всех людей, научая самозамкнутое «аз есмь» самораскрытию навстречу Ты, ни действие Надежды — утверждать, что исполнение обещанного «близко, близко», раскрывая смысл обещанного через парадокс «аз — есмы» как императив «соборности», то есть персонального всечеловеческого единства[38]. Ничего расплывчатого, произвольного, пото-

---

Что ткач был я, в последний срок пойму;
Судье: «Ты прав», — скажу без оговорок.
(*«De profundis amavi», сб. «Свет вечерний»; III, 574*).

[37] Поставить рядом и связать рифмой однокорневые слова «явленье» и «богоявленье» значит для Вячеслава Иванова выявить и их философский контраст («богоявленье» как трансцензус «явленья»). Подобная рифмовка стоит в одном ряду с характерной для поэта, но вообще необычной где-либо, кроме шуточной поэзии, каламбурной рифмовкой омонимов: «лик» — «собрание, хор, клир» и «лик» — «лицо» («Милость мира», сб. «Кормчие звезды»; I, 556); «mundi» — «мира» и «mundi» — «чистые» (латинское вступление к сб. «Cor Ardens»; II, 395); «трусу» — «землетрясению» и «трусу» — «робкому человеку» («Налет подобный трусу...» — «Римский дневник», март; III, 598). Она имеет ближайшие параллели в средневековой поэзии, где каламбурные рифмы употребляются в самом серьезном сакральном контексте. Конфронтация однокорневых слов служит у Вячеслава Иванова той же цели реактуализации этимологической сердцевины слова, которой она служила у Платона (см.: *Аверинцев 1979*, с. 41—81).

[38] Конечно, эта концепция человечества как личности не может быть оторвана ни от идей Владимира Соловьева, ни от течения христианского персонализма в философии XX века. Следует отметить, однако, что у нее есть параллели в древней мистике, особенно учение ви-

му ничего взаимозаменимого. Каждый символ в отдельности сохраняет внутреннюю адекватность себе, верность себе, которой не может отрицать даже читатель, для которого выраженное в этих символах мировоззрение неприемлемо; а соотношение символов имеет четкость математической пропозиции, удовлетворяющее ум. (Читая Вячеслава Иванова, трудно не вспомнить Аристотеля, который объяснял само существование поэзии тем, что «познавать — приятнейшее дело»[39].) Интеллектуальное удовлетворение тем полнее и шире, что от данного круга символов идут вполне необходимые связи к «близлежащим» символам (в первом из цитированных выше стихотворений Воля, Мудрость, Вера, Надежда и Любовь предстают как пять мудрых дев евангельской притчи, между тем как пять неразумных дев отождествлены с пятью чувствами в их неочищенном, непросветленном состоянии), а от них расходятся по всему символическому «универсуму» поэта[40].

зантийского богослова Максима Исповедника (ум. в 662) о «плероме душ» как некоем множественном единстве и сверхличной личности.

[39] «Поэтика» 4, 48b 12.

[40] Это очень хорошо видно на примере двух строк из «Человека» (III, 218):

...Не до плота реки предельной,
Где за обол отдашь милоть...
(«Когда в сияющее лоно...»)

Читатель обязан, во-первых, охватить одним взглядом образ миров, разделенных загробной рекой, который принадлежит к устойчивым мотивам поэзии Иванова и дан, например, в одном раннем стихотворении (I, 568):

...Беззвучно плещущими Летами
Бог разградил свои миры...
(«Вечные дары», сб. «Кормчие звезды»)

Во-вторых, его воображение отослано к античному символу обола как платы Харону за переезд через эту реку. В-третьих, еще одна линия ведет к библейской символике «милоти» — слово, которым, между прочим, обозначается мантия пророка Илии, отданная им Елисею у Иорда-

Была ли упорядоченность этого «универсума» одинаковой на всем протяжении творческого пути Вячеслава Иванова? Конечно, нет! Важно, что от начала к концу она неуклонно нарастала и накапливалась. Значениям символов, при всей их многосторонности, не разрешено было обращаться в свою противоположность под деструктивным действием романтической иронии, не играющей у Вячеслава Иванова, в отличие от других символистов[41], никакой роли[42]. Насколько стабильна система

на при расставании с этим миром. Все три символических аспекта даны с характерной сжатостью.

[41] Пожалуй, наряду с Ивановым полное отсутствие тотальной иронии (описанной, между прочим, в страшной статье Блока «Ирония» 1908 года) можно отметить только у Бальмонта. Некоторая черта цельности в восхвалении бытия соединяет двух поэтов (ср. слова Иванова Бальмонту: «Мы с тобой славословы», — приводимые в статье О. Дешарт, I, 74). Но у Бальмонта она, во-первых, окупается простоватостью, если не глуповатостью, общей установки; во-вторых, обесценивается принципиальным отрицанием всякого связного смысла («Только мимолетности я влагаю в стих...»).

[42] Это никоим образом не означает, будто у Вячеслава Иванова отсутствует юмор. Ирония и юмор — скорее противоположности: ирония — гордыня, юмор — смирение. Тихий, «стариковский» юмор приходит к поэту вместе со смирением:

К неофитам у порога
Я вещал за мистагога.
Покаянья плод творю:
Просторечьем говорю.

Да и что сказать-то? Много ль?
Перестал гуторить Гоголь,
Покаянья плод творя.
Я же каюсь, гуторя, —

Из Гомерова ли сада
Взять сравненье? — как цикада.
Он цикадам (сам таков!)
Уподобил стариков...

(«Римский дневник», февраль; III, 593)

символов Иванова, отлично видно, между прочим, из приведенных только что отрывков, в которых фигурируют София и ее дочери; как мы убедились, их вполне можно толковать вместе, сведя в некую конкорданцию, несмотря на то что между ними лежит более десятилетия (1906—1918/1919). «Гармонизировать» символику одного только цикла Блока «На поле Куликовом», возникшего во второй половине 1908 года, было бы затруднительнее, пожалуй, чем произвести эту работу со всей суммой поэтических текстов Иванова. У последнего отношения между символами организованы так, что биографическое время только усиливало устойчивость постройки, плотнее прижимая друг к другу составляющие ее кирпичи.

Поэзия Вячеслава Иванова, которую так часто находили темной, оказывается на поверку необычно ясной — поэзия четкого контура и твердого, медлительно раскрывающегося смысла. Может быть, это не совсем «лирика» в том специфическом смысле, к которому привыкли читатели Блока, или Есенина, или Марины Цветаевой, то есть не «лирическая стихия»; но это настоящая поэзия, и она имеет свои права на существование. В мире поэзии нашего века, где слишком много непрозрачной невнятицы, смеси чересчур личных идиосинкразий автора с чересчур безличными внушениями «динамических» ритмов, голос Вячеслава Иванова заслуживает того, чтобы мы снова начали к нему прислушиваться.

СУДЬБА И ВЕСТЬ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА*

Прямизна нашей мысли не только пугач для детей,
Не бумажные дести, а вести спасают людей.

О. М.

Весть летит светопыльной обновою,
И от битвы вчерашней светло.

О. М.

В письме Мандельштама к Тынянову от 21 января 1937 года — таком судорожном и трудном, написанном поистине de profundis, из глубины, из бездны, — есть слова:

«Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию, но вскоре стихи мои сольются с ней, кое-что изменив в ее строении и составе».

Ничего не скажешь — все исполнилось, все сбылось. Предсказание воронежского ссыльного оправдано временем. Стихов его невозможно отторгнуть от полноты русской поэзии. Сдвиги «в ее строении и составе» необратимы — след алмазом по стеклу, как Мандельштам выразился однажды о воздействии Чаадаева. Масштаб мандельштамовского творчества — объективно уже вне споров. Другое дело, что всегда, может быть, будут люди, которых Мандельштам просто раздражает; что же, в его мысли, в его поэзии, во всем его облике и впрямь есть нечто царапающее, задевающее за живое, принуждающее к выбору между преданностью, которая простит все, и нелюбовью, которая не примет ничего. Отнестись к нему «академически», то есть безразлично, не удается. Прописать бесприютную тень бесприютного поэта в ведомственном доме отечественной литературы, отвести для него нишу в пантеоне и на этом успокоиться — самая пустая затея. Уж какой там пантеон, когда у него нет простой

---

* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Осип Мандельшатм. Сочинения в 2-х томах, т. 1. М., 1990, с. 5—64.

могилы, и это очень важная черта его судьбы. Что касается *литературы*, не будем забывать, что в его лексиконе это слово бранное: отчасти вслед за дорогим ему Верленом[1], но куда резче Верлена и с другими акцентами. «Было два брата Шенье — презренный младший весь принадлежит литературе, казненный старший сам ее казнил». У нас еще будет случай подумать и поговорить о смысле этой фразы; а пока будем помнить поразительный факт: бытие поэта понято Мандельштамом как смертельная борьба не с «литературщиной», а с литературой, то есть именно с тем, говоря по-соловьевски, отвлеченным началом, которое берется благодушно узаконить поэзию — и через это благополучно нейтрализовать ее. Вот перспектива, перед лицом которой поэт — «оскорбленный и оскорбитель».

Сказав о песни, о своей песни: «утеха для друзей», Мандельштам недаром поспешил добавить: «и для врагов смола». По правде говоря, не одним врагам с ним нелегко. Лермонтов у него назван «мучитель наш»; не раз возникает искушение — переадресовать эти слова ему самому. Если он нас измучил — каково же с ним тем, кто выбрал нелюбовь к нему? Положительно, без темных лучей вражды спектр того ореола, в котором является нам мандельштамовская поэзия, неполон. Если эти лучи погаснут, если Мандельштам перестанет тревожить и озадачивать, это будет плохая примета, знаменующая окончательную победу отношения к его поэзии не как к *вести*, а как к *вещи:* утехе уже не для друзей, а для коллекционеров. Но пока этого не случилось — голос вражды вместе с иными голосами по-своему свидетельствует о значении присутствия Мандельштама в нашей культуре и нашей жизни.

Об этом — уже не имеет смысла спорить. Но все, что касается облика поэта и характера его поэзии, — область содержательных разногласий. «Мандельштамисты» в нашей стране и за ее пределами разделены острыми спорами: достаточно вспом-

---

[1] Как известно, в поэтическом манифесте Верлена описание того, чем должна быть поэзия, завершается словами: «Все прочее — литература» (пастернаковский перевод, в случае этой строки точный до буквальности).

нить резкость, с которой делаются заявления «за» или «против» при обсуждении «мифологической» интерпретации, методологии школы Тарановского и т. п.[2] А как поляризуются черты личности в изображении мемуаристов! Воспоминания Н. Я. Мандельштам и А. А. Ахматовой, отчасти Б. С. Кузина и Н. Е. Штемпель[3] дают монументальный образ, в котором к реальности ничего, в общем, не прибавлено, вот только кое-какие «случайные черты», как это называлось у Блока, стерты. Напротив, именно демонументализирующие, дегероизирующие черты выходят на передний план в записях Э. Г. Герштейн[4], сила и слабость которых — в отсутствии пропорций, то есть сортировки материала. Но даже у Надежды Мандельштам и Кузина социальная позиция поэта в одни и те же годы выглядит совершено различной, а интерпретаторы разводят линии еще дальше — на одном полюсе творится либерально-гражданственная легенда о поэте, чуть ли не главной заслугой которого оказывается обличение сталинизма; на другом, как у Г. Фрейдина, все гражданские мотивы мандельштамовской поэзии без остатка сводятся к игре, к «театру для самого себя», к инсценировке импровизируемой мистерии на тему обреченности избранника. Споры об этом непосредственно затрагивают конкретнейшую текстологическую практику — как в случае последней строки стихотворения «Если б меня наши враги взяли...» То же — с отношением Мандельштама, что называется, к культурному наследию; проблема в его случае важная, недаром же хрестоматийной стала мандельштамовская формула об акмеизме как «тоске по мировой культуре», но прийти к согласию хотя бы о подходе к этой проблеме не получается. Одни интерпретаторы склонны априорно ожидать от поэта в каждой строке чудес эрудиции, другие, на-

---

[2] Далеко не полный перечень важнейших работ о Мандельштаме, постоянно используемых или служащих предметом подразумеваемого спора на протяжении статьи: *Brown 1973; Тоддес 1974; Taranovsky 1976; Ronen 1979; Dutlli 1985; Freidin 1987; Струве 1988.*

[3] См.: *Мандельштам 1978; Ахматова 1988; Кузин 1987; Штемпель 1987.*

[4] *Герштейн 1986.*

против, ссылаются на отложившиеся в анекдоты отголоски пересудов о пробелах в его познаниях, задают провокационные вопросы, вроде такого, например: а дочитал ли он до конца хоть «Федру» Расина, ту «знаменитую „Федру“» — «Я не увижу знаменитой „Федры“...», — которую возвел в ранг одного из абсолютных ориентиров вкуса и нескончаемыми аллюзиями на которую в таком изобилии насыщал свои стихи и прозу? Ну, положим, именно этот вопрос основан на довольно простеньком недоразумении[5]; однако в целом осциллирование образа Мандельштама между фигурой умника-историософа, вложившего в хитрые шифры метафорики страх как много премудрости (например, у немецкого исследователя Р. Дутли), и фигурой идиотического невежды, не способного заинтересоваться ничем, кроме капризов сюрреалистического воображения, которое отдано в безраздельную власть самых случайных созвучий, — очень характерно.

Несогласуемые между собой, не сводимые воедино представления о Мандельштаме — словно проекции трехмерного тела на плоскость. (Еще нужно проверить, разумеется, насколько точно снята каждая из проекций, но это уже другой вопрос.) Чтобы получить три измерения, восставляют к прямой перпендикуляр, проводят через две прямые плоскость, а затем восставляют новый перпендикуляр, на сей раз — уже к плоскости. Поэзия, по Мандельштаму, — пространство даже не трехмерное, а четырехмерное. Можно понять, что поэт только и занимается восставлением «перпендикуляров», что он весь — поперек и наперекор самому же себе («себя губя, себе противореча...») и что это — не только от странностей психологии, от извилин биографии, но прежде всего потому, что иначе ему не освоить полноты измерений своего мира. По крайней мере, таков поэт мандельштамовского склада. У других поэтов, даже подлинных, мы най-

---

[5] В отброшенном варианте поэтического портрета Ахматовой («Вполоборота, о печаль...») Федра была названа «отравительницей»; это нормальный для поэтики Мандельштама способ соединять данные традицией сюжеты в единый метасюжет (см. ниже о стихотворении «Домби и сын»).

дем и однолинейную динамику порыва, и красоты, остающиеся на плоскости; у Мандельштама — не найдем или почти не найдем, и это сближает его с самыми большими из его собратьев, с его любимым Данте, с его Пушкиным и Тютчевым. А так как по извечному закону расплачивается за поэта человек, не приходится удивляться обилию «перпендикуляров» и «углов», разрывов и контрастов в человеческом бытии Мандельштама. Можно было бы понять, в чем дело, из поэзии самой по себе, даже не вспоминая о свойствах психофизического склада и, что важнее, о свойствах времени. Но те и другие свойства, конечно, присутствовали, чтобы осложнить жизнь человеку и чтобы сполна и без остатка, но преобразованными, преображенными, проясненными войти в поэзию.

* * *

Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть,
Пока назначенье поэта
Ему не откроет Господь.

О. М.

2/14 января 1891 года у Эмиля Вениаминовича и Флоры Осиповны Мандельштамов родился старший из трех сыновей — Осип. Вспомним: 1889 — год рождения Ахматовой, 1890 — Пастернака, 1892 — Цветаевой.

Со временем будет сказано:

Я рожден в ночь со второго на третье
Января в девяносто одном
Ненадежном году — и столетья
Окружают меня огнем.

А тогда девятнадцатый век шел к своему концу, и чего-чего — огня в нем не чувствовалось. «Неподвижные газетчики на углах, без выкриков, без движений, неуклюже приросшие к тротуарам, узкие пролетки с маленькой откидной скамеечкой для третьего, и, одно к одному, — девяностые годы слагаются в

моем представлении из картин, разорванных, но внутренно связанных тихим убожеством и болезненной, обреченной провинциальностью умирающей жизни» («Шум времени»). Тихое убожество и обреченная провинциальность — в поэзии выражением их была надсоновщина, в явление которой Мандельштам будет со временем вглядываться и вслушиваться уже с гигантской дистанции как в «загадку русской культуры», в «непонятый ее звук», но которая успела положить свою тень на его полудетские стихотворные опыты, решительно ничем не предвещавшие того, что будет писать юноша, не говоря уже о взрослом человеке: нормальные образцы народнической лиры.

Отец Мандельштама — странный, причудливый человек, погруженный в изобретение своей, как он выражался, «маленькой философии», тянувшийся к культуре, но не получивший образования; по выражению Н. Я. Мандельштам, он «был не фантазером, а фантастом, вернее фантасмагорией». Торговля кожей доставила ему возможность жить с семьей в Петербурге, но шла незадачливо — мешала сумасшедшинка. «У отца совсем не было языка, это было косноязычие и безъязычие. Русская речь польского еврея? — Нет. Речь немецкого еврея? — Тоже нет. Может быть, особый курляндский акцент? — Я таких не слышал. Совершенно отвлеченный, придуманный язык, витиеватая и закрученная речь самоучки, где обычные слова переплетаются со старинными философскими терминами Гердера, Лейбница и Спинозы, причудливый синтаксис талмудиста, искусственная, не всегда договоренная фраза — это было все что угодно, но не язык, все равно — по-русски или по-немецки». На это безумие с тихим испугом смотрела мать поэта — родственница известного историка литературы С. А. Венгерова, тип еврейки в русской интеллигенции. «Речь матери — ясная и звонкая без малейшей чужестранной примеси, с несколько расширенными и чрезмерно открытыми гласными, литературная великорусская речь; словарь ее беден и сжат, обороты однообразны, — но это язык, в нем есть что-то коренное и уверенное. Мать любила говорить и радовалась корню и звуку прибедненной интеллигентским обиходом великорусской речи. Не первая ли в роду дорвалась она до чистых и ясных русских звуков?»

От матери мальчик унаследовал, наряду с предрасположенностью к сердечным заболеваниям и музыкальностью, обостренное чувство звуков русского языка. От матери были русские книги в книжном шкафу, которому посвящена целая глава «Шума времени», и оторопь перед мозговым вывертом отца. Но свойство «косноязычия» воспринимается как свойство семьи в целом. Атмосфера родительского дома насыщена напряжением невыговоренного и невыговариваемого. «Что хотела сказать семья? Я не знаю. Она была косноязычна от рождения — а между тем у нее было что сказать».

Здесь Мандельштам называет очень важный воспитующий фактор своих начальных лет. Возможно, и то и другое — и «было что сказать», и «косноязычие» — преувеличены восприятием отпрыска, призванного своим дарованием к борьбе за слово. Преувеличены — но не выдуманы. Ему достается странное, трудное наследство: не речь, а неутоленный порыв к речи, рвущийся через преграду безъязыкости. Речь необходимо завоевать, безостановочно расширяя границы выговариваемого, «прирожденную неловкость» нужно одолеть «врожденным ритмом». «Какая боль — искать потерянное слово...» Энергетический источник разогревания слова у Мандельштама — именно боль, неутоленность, воспаленная, не дающая покоя жажда. Три рода косноязычия сливаются в единстве биографического импульса. Это безъязыкость евреев, входящих в русскую речь извне, с усилием; недаром о матери сказано, что она до русской речи «дорвалась». Это общая безъязыкость надсоновской поры, когда старые возможности языка до предела исчерпаны, а к поискам новых никто покуда не догадывается приступить. И это, наконец, особая безъязыкость будущего поэта, которому отродясь заказано благополучное пользование готовым языком, потому что он призван к иному; безобразие гадкого утенка — будущего лебедя.

И над этой тройной невнятицей — видение властной, повелительной гармонии: петербургская архитектура (семья перебралась в Павловск, «российский полу-Версаль», затем в столицу). Мандельштам будет вспоминать: «Семи или восьми лет весь массив Петербурга, гранитные и торцовые кварталы, все это

нежное сердце города, с разливом площадей, с кудрявыми садами, островами памятников, кариатидами Эрмитажа, таинственной Миллионной, где не было никогда прохожих и среди мраморов затесалась всего одна мелочная лавочка, особенно же арку Главного штаба, Сенатскую площадь и голландский Петербург я считал чем-то священным и праздничным». Как в «Медном всаднике» Пушкина, и в повседневном обиходе, в наивности детского восприятия архитектура была неотделима от военных имперских торжеств, так в жизнь Мандельштама вошла тема государственности, жесткой и стройной, тема Рима. «Не знаю, чем населяло воображение маленьких римлян их Капитолий, я же населял эти твердыни и стогны каким-то немыслимым и идеальным всеобщим военным парадом». Но, еще раз как в «Медном всаднике», бранно-архитектурное имперское великолепие требует противовеса, ему идет быть увиденным глазами человека, которому оно, собственно, не по чину, для которого оно — в чужом пиру похмелье. Державный блеск «очень плохо вязался с кухонным чадом среднемещанской квартиры, с отцовским кабинетом, пропахшим кожами, лайками и опойками, с еврейскими деловыми разговорами». Между еврейскими истоками мальчика в Петербурге и тем, что развертывается перед его глазами, — неразрешенный диссонанс, описываемый по аналогии с тютчевской антитезой дня как покрова и ночи как утаенной этим покровом бездны. «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал».

Заметим, что в этом бегстве, намечающем важное для мандельштамовской поэзии противоположение родимого и страшного «утробного мира» — и «тоски по мировой культуре», продолжен порыв, гнавший в свое время отца «самоучкой в германский мир из талмудических дебрей» и приведший мать в российско-интеллигентскую среду, так что для нее и мир отца представлялся допотопным «хаосом». Порыв этот, насколько

можно догадываться, определял воспитательную стратегию матери. «Насколько я понимаю, — замечает в своих воспоминаниях Н. Я. Мандельштам, — мать только и делала, что ограждала сыновей от отца. Она возила их на дачи и на курорты, выбирала для них гимназии — и очень умно, поскольку старшего отдала в Тенишевское, нанимала гувернанток, словом, старалась создать для них обычную обстановку интеллигентской семьи» («Вторая книга»).

Тенишевское коммерческое училище, учеником которого Осип Мандельштам был в 1900—1907 годах, — одна из лучших школ тогдашней России. Как в детстве — петербургская архитектура и петербургские парады, так в отрочестве — Тенишевское училище было образцом строгого и ясного рационального порядка, однако в ином варианте, менее праздничном, более интеллигентски-аскетическом, умно-стускленном. «А все-таки в Тенишевском были хорошие мальчики. Из того же мяса, из той же кости, что дети на портретах Серова. Маленькие аскеты, монахи в детском своем монастыре, где в тетрадках, приборах, стеклянных колбочках и немецких книжках больше духовности и внутреннего строя, чем в жизни взрослых». Таков был фон двух формирующих переживаний: именно тогда в сознание отрока вошли, во-первых, революция, во-вторых, та стихия, которую Мандельштам назовет «литературной злостью».

Первая русская революция со всеми событиями, непосредственно ее подготовившими и непосредственно за ней последовавшими, для мандельштамовского поколения совпала со вступлением в жизнь, явилась как бы «инициацией»: вспомним поэму Пастернака «Девятьсот пятый год». Парадоксальным, но понятным образом революция была пережита в отроческих восторгах тенишевца как обновляющая метаморфоза все той же архитектурно-имперской «славы», которая «переехала», сменила свое место в жизни, оставив защитников режима и перейдя к его противникам. «Мальчики девятьсот пятого года шли в революцию с тем же чувством, с каким Николенька Ростов шел в гусары: то был вопрос влюбленности и чести. И тем и другим казалось невозможным жить несогретыми славой своего века, и

те и другие считали невозможным дышать без доблести». Это — для чувства; для ума — выбор между социал-демократами и социалистами-революционерами. Марксизм импонировал мальчику Мандельштаму своей «архитектурностью» — как противоположность народнической «расплывчатости мироощущения»; однако под влиянием семьи Синани (врач и душеприказчик Глеба Успенского Борис Наумович Синани, чей рано умерший сын был товарищем Мандельштама по Тенишевскому) будущий поэт сближается с эсерами. Весной 1907 года он произносит пламенную речь перед рабочими квартала по случаю событий, касавшихся Государственной думы; в самом конце года, уже окончив Тенишевское, он будет слушать на собрании русских политических эмигрантов в Париже речь Савинкова, поражая присутствующих своей впечатлительностью. «Главным оратором на собрании был Б. В. Савинков, — вспоминает М. М. Карпович. — Как только он начал говорить, Мандельштам весь встрепенулся, поднялся со своего места и всю речь прослушал, стоя в проходе. Слушал он ее в каком-то трансе, с полуоткрытым ртом и полузакрытыми глазами, откинувшись всем телом назад, — так что я даже боялся, как бы он не упал». Явственные отголоски настроений этого периода мы будем встречать и много, много позднее: непростая диалектика отношения Мандельштама к народническо-эсеровской традиции — важная составляющая его мировосприятия. Но тогда, на переломе от отрочества к юности, он оставил политику ради поэзии. В 1910 году его новый друг С. П. Каблуков, секретарь Санкт-Петербургского религиозно-философского общества и знаток православной церковной музыки, запишет о нем в дневнике: «Теперь стыдится своей прежней революционной деятельности и призванием своим считает поприще лирического поэта».

В мир русской поэтической традиции, как и в мир новой, то есть символистской, эстетической культуры, Мандельштама ввел тенишевский учитель словесности Владимир Васильевич Гиппиус, печатавшийся под псевдонимами «В. Бестужев» и «В. Нелединский», довольно слабый поэт, но человек острого и глубокого ума, одаренный критик, а если верить мандельшта-

мовской характеристике — и прирожденный педагог, «формовщик душ». У него можно было учиться «литературной злости» — тонусу страстного и пристрастного отношения к поэтическому слову. «Начиная от Радищева и Новикова, у В. В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье». Даже если бы мы не знали юношеского письма, в котором ученик объясняется в любви-ненависти к своему учителю, по одной только заключительной главе «Шума времени», специально посвященной В. Гиппиусу, было бы ясно, как много значил в жизни Мандельштама этот человек.

После окончания Тенишевского училища происходят те немногие встречи Мандельштама с Западной Европой, эхо которых звучит в его поэзии вплоть до стихотворения «Я прошу как жалости и милости...», написанного в марте 1937 года: с октября 1907 по лето 1908 года он живет в Париже, после этого путешествует по Швейцарии с однодневным заездом в Геную; второе путешествие на Запад (два семестра в Гейдельбергском университете, посвященные романской филологии, с новыми поездками в Швейцарию и Италию) — с осени 1909 года по весну 1910 года; третье и последнее — в пригород Берлина Целендорф с 21 июля 1910 года по середину октября того же года. В сумму архитектурных впечатлений Мандельштама входит европейская готика, которой суждено было стать важнейшим значащим компонентом мандельштамовской образной системы (занятия старофранцузской поэзией в Гейдельберге подбирали к той же готике словесные, историко-литературные ассоциации).

В перерывах между поездками юноша посещает знаменитую «Башню» Вячеслава Иванова — средоточие таинств и торжеств символистской культуры. Из Гейдельберга он посылает Иванову письма, странно сочетающие с ломкой мальчишеской заносчивостью тона неожиданную зрелость и уверенность мысли. Но еще больше зрелости и уверенности — в стихах восемнадцатилетнего Мандельштама, приложенных к письмам. Это уже настоящие стихи.

В девятой, августовской книжке журнала «Аполлон» за 1910 год — первая публикация поэта: пять стихотворений.

Начинался новый период жизни Мандельштама.

* * *

Недоволен стою и тих
Я, создатель миров моих...

О. М.

Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма.

О. М.

Уже в раннем творчестве Мандельштама очень внятно заявляет о себе до упрямства последовательная художническая воля, обходящаяся без демонстративного вызова, но тем более сосредоточенно и бесповоротно отклоняющая все возможности, кроме избираемой.

На поверхности это предстает поначалу как некий негативизм — или, если выражаться более высоким слогом, «апофатизм».

Еще К. Брауном и за ним Н. А. Струве отмечалось преизобилие у раннего Мандельштама отрицательных эпитетов: «небогатый», «небывалый», «невидимый», «невыразимый», «невысокий», «неживой», «нежилой», «недовольный», «незвучный», «неизбежный», «немолчный», «ненарушаемый», «неожиданный», «неостывающий», «нерешительный», «неторопливый», «неузнаваемый», «неунывающий», «неутоленный», «неутолимый» и т. д.; сюда же — «бесшумный», «безостановочный» и проч. И какую силу приобретают эти слова внутри стиха!

От неизбежного
Твоя печаль,
И пальцы рук
Неостывающих,

И тихий звук
Неунывающих
Речей...

Стихотворение часто начинается отрицанием: «Ни о чем не нужно говорить, // Ничему не следует учить»; «Она еще не родилась»; «Быть может, я тебе не нужен»; «Нет, не луна, а светлый циферблат»; «Я не поклонник радости предвзятой». Или отрицание, напротив, приходит в конце, как вывод из всего сказанного:

И думал я: витийствовать не надо.
Мы не пророки, даже не предтечи,
Не любим рая, не боимся ада...

Или оно логически обосновывает некое «да», покоящееся на «нет» как на фундаменте:

...Но люблю мою бедную землю,
Оттого, что иной не видал...

Или оно просто наполняет сердцевину стихотворения:

Никто тебя не проведет
По зеленеющим долинам,
И рокотаньем соловьиным
Никто тебя не позовет, —

Когда, закутанный плащом,
Не согревающим, но милым...

И над техникой, и над образностью господствует принцип аскетической сдержанности: сразу бросается в глаза, чего здесь нет, от чего стихотворение очищено, — отсутствие многозначительнее присутствия.

Нет звонких, редких, изысканно-богатых или экспериментально-небрежных рифм. Мандельштам никогда не будет рифмовать «страстотерпный — неисчерпный», как Вячеслав Ива-

нов; «палестр — де Местр», как Волошин; «дельта — кельта», как Бенедикт Лившиц; «беспокоиться — Троица», как Михаил Кузмин; «сковывающий — очаровывающий», как Брюсов; «баней — Албанией», как Маяковский; «лица — лопается», как Цветаева. У него преобладают рифмы «бедные», часто — глагольные или вообще грамматические, создающие ощущение простоты и прозрачности. Все сделано для того, чтобы рифма как таковая не становилась самостоятельным источником возбуждения, не застила собой чего-то иного.

В лексике ценится не столько богатство, сколько жесткий отбор. Мандельштам избегает слов, чересчур бросающихся в глаза: у него нет ни разгула изысканных архаизмов, как у Вячеслава Иванова; ни нагнетания вульгаризмов, как у Маяковского; ни обилия неологизмов, как у Цветаевой и особенно у Хлебникова; ни наплыва бытовых оборотов и словечек, как у Кузмина и Пастернака. Очень редки в ранних мандельштамовских стихах имена собственные. Потом их станет больше, появятся строки, целиком из них состоящие («Россия, Лета, Лорелея», «Ленор, Соломинка, Лигейа, Серафита»); но неизменным принципом останется исключительность, выделенность каждого имени собственного, а потому как бы затрудненность его введения — «Легче камень поднять, чем имя твое повторить», — глубоко коренящаяся в том, что можно было бы назвать поэтической верой Мандельштама. Любое имя как бы причастно у него библейскому статусу имени Божия, которое нельзя употреблять всуе. Установкой на субстанциальный характер акта именования исключено расточительное употребление «экзотических» имен для декоративных целей, как это было обычным у Брюсова или Волошина. Чисто практически это означает отказ еще от одной возможности сделать лексику пряной или пестрой. И здесь строгая прозрачность, предстающая внешне как скудость или скупость, предпочтена «колерам».

Этому соответствует образный строй. В ранних стихах Мандельштама нет ни громких звуков, ни яркого света: звук у него «осторожный и глухой» и даже полдень — «матовый». Нет чувства, на которое не ложилась бы тень противочувствия. Вдохно-

вение ни на минуту не забывает о своей временности, прерывности: ритмический экстаз — «мгновенный», это «только случай, неожиданный Аквилон», который уйдет и «совсем не вернется» или «вернется совсем иной». Восторженность ограждена и уравновешена самоограничением, трезвым различением между своим домашним затвором — и «эфирными лирами» нечеловеческой бездны космоса:

Есть целомудренные чары —
Высокий лад, глубокий мир,
Далеко от эфирных лир
Мной установленные лары.

У тщательно обмытых ниш
В часы внимательных закатов
Я слушаю моих пенатов
Всегда восторженную тишь.

Недаром замечательный немецкоязычный поэт Пауль Целан, хорошо знавший стихи Мандельштама, много их переводивший, в собственном стихотворении связал дух мандельштамовской поэзии с идеей «конечного»: «Da hört ich dich, Endlichkeit, singen, // Da sah ich dich, Mandelstam [...] Das Endliche sang, das Stete...» («Я слышал, как поешь ты, о конечное, я видел тебя, Мандельштам [...] Пело то, что конечно, то, что пребывает»). Подумаем о том, как расходились пути поэтов. Цветаева шла к тому, чтобы сделать «без-мерность» одновременно темой и принципом своего творчества. Путь Мандельштама к бесконечному — противоположный: через принятие всерьез конечного как конечного, через твердое полагание некоей онтологической границы.

Стускленный, «матовый» колорит ранней мандельштамовской поэзии не наделен никакой специфической многозначительностью во вкусе символизма или его эпигонов — это не «лиловые миры» Блока и еще того менее «некто в сером» из ненавистного Мандельштаму Леонида Андреева. Но дело здесь обстоит вдвойне непросто, и оба осложняющих фактора — черты нового сравнительно с символистской эпохой.

Во-первых, колорит этот решительно не поддается интерпретации в терминах, носящих оценочный характер, более того,

делает любую попытку однозначной интерпретации «со знаком плюс» или «со знаком минус» просто абсурдной. Истолковать его только как выражение мудрости и целомудрия («Есть целомудренные чары») — чересчур благостно; увидеть в нем только знак уныния, безлюбия, юношеской меланхолии («О позволь мне быть также туманным») — уж слишком бедно. То есть на поверхности одно как будто сменяется другим — в одних стихотворениях речь идет о «высоком ладе», а в других — о «сумрачной жизни»; но внимательный читатель скоро заметит, что на глубине истинным предметом остается одна и та же отрешенность, которую было бы крайне неосторожно отождествить с тем или иным ее аспектом — утешительным или неутешительным. Притом отметим, что если тема «высокого лада» не имеет частого у символистов проповеднического, учительного звучания («Ничему не следует учить»), то тема «сумрачной жизни» не выливается в сарказмы, не приводит ни к обвинениям Бога и мира, ни к самообвинениям или, напротив, самооправданиям. Никаких порывов по примеру персонажа Достоевского «возвратить билет» Богу. Никаких поползновений объявить войну Солнцу, как в стихах Федора Сологуба, который до известной меры являлся для раннего Мандельштама образцом. В семнадцать лет поэт скажет, что «ничего не приемлет» от жизни, через два года поправит себя: «Твой мир болезненный и странный // Я принимаю, пустота!» — и уж после никаких разговоров ни о «приятии», ни о «неприятии» мира, столь характерных для символистской и послесимволистской поры, нет как нет. Нет и попыток отделить себя самого от «сумрачной жизни», от болезненного и странного мира пустоты, укоризненно противопоставить себя «всему кругом», как сказано в заглавии одного стихотворения З. Гиппиус, — и поэт такой же, как все и всё: самое его одиночество — не какой-то удел избранника, а попросту норма в мире, «где один к одному одинок». При этом экстатическое слияние со всем сущим как патетический жест или особо формулируемая тема — будь то на ноте Уитмена, подхваченной у нас Маяковским, будь то в духе программы соборности, теоретически сформулированной Вяч. Ивановым, — абсолютно исклю-

чено. Лишь на самом исходе своего пути Мандельштам скажет о себе: «Всех живущих прижизненный друг», — но это будет честно оплаченный итог, вывод из всего сказанного, сделанного и выстраданного, а не исходная презумпция «радости предвзятой», от которой поэт отказался в самом начале и навсегда. Факт собственной единоприродности с невнятицей «тусклого пятна» сырой и серой природы, с «мировой туманной болью», с жизнью разобщенных людей не внушает молодому Мандельштаму энтузиазма, он может только сказать этой безликой стихии: «О, позволь мне быть также туманным // И тебя не любить мне позволь», — но это не гнев, которого было предостаточно у той же Гиппиус и которым будут звенеть стихи зрелой Цветаевой; человеку не за что любить аморфную тусклость, которой так много в мире и в людях, но ее же он ощущает и внутри себя, так что тяжбу вести не с кем. Ситуация самого поэта перед лицом мира не описывается ни в радужных тонах, как у Бальмонта, но также порой, скажем, у Кузмина («Новые дороги, всегда весенние, чаются...» и т. п.), ни в мрачных тонах, как отчасти у Блока («Молчите, проклятые книги...») и стольких других; поэт не лучше и не хуже других людей (в отличие от «литератора», обязанного быть «выше» общества, как Мандельштам заметит в статье 1913 года «О собеседнике»), он относится к самому себе просто — какой есть. «Какая есть. Желаю вам другую», — скажет через десятилетия Ахматова; но и в этих словах есть педалирование темы, у Мандельштама отсутствующее. Он даже не скажет о себе «какой есть», настолько это самоочевидно. Вибрация личного самоощущения, со всеми муками «разночинской» неловкости, со всеми эксцессами самоутверждения и стыда, обиды и неуверенности, которая была весьма свойственна личной психологии Мандельштама как человека и которая нашла впоследствии выражение в прозе, например в «Египетской марке», — с самого начала и довольно последовательно изгнана из мандельштамовских стихов. «Я забыл ненужное „я“».

Во-вторых, «матовые» тона, приглушенные звуки, отказ от мифологизации места поэта среди людей — все это странно соединяется с постоянной, равномерной торжественностью тона.

Торжественность раннего Мандельштама, не нуждающаяся в пафосе, в восклицательных знаках и высоких материях, почти что вовсе безразличная к теме и предмету, в соединении с медлительным ритмом стиха вызывает ощущение рассеянного взгляда, смотрящего *сквозь* вещи. С точки зрения поэтики XIX века, также и в ее символистской переработке, эта беспредметная торжественность вызывает мысль о пародии; говорить выспренно о чем попало — самый избитый прием пародистов. Но у Мандельштама равномерной приподнятости отвечает столь же равномерная серьезность, изливающаяся на все предметы без различия; в некоторых стихотворениях 1913—1914 годов («Старик», «Кинематограф», «Американка», «„Мороженно!“ Солнце. Воздушный бисквит...», отчасти «Аббат») серьезность эта смягчена или модифицирована выведенным на поверхность юмором («И боги не ведают — что он возьмет: // Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?») — недаром большая их часть появлялась в «Новом Сатириконе»; позднее подобные интонации уходят. Вообще говоря, из свидетельств современников, а также из шуточных стихотворений, не введенных поэтом в канонический корпус его сборников, мы знаем, что Мандельштам был наделен исключительно высокой степенью чувства смешного; как это чувство соотносится с его серьезностью? Здесь не место для подробной характеристики мандельштамовского юмора; ограничимся двумя отрицательными констатациями — во-первых, это не традиционный юмор, по конвенциональной схеме выделяющий «комические» предметы среди некомических; во-вторых, это и не специфическая ирония во вкусе немецких романтиков и особенно Гейне[6]. Получается парадокс: Блок, чья серьезность была несравнимо более наивной, подчас даже тяжеловесной, дезавуиро-

[6] Заметим, что Мандельштам в течение всей своей жизни последовательно игнорировал Гейне, что на фоне рецепции Гейне в русской лирической традиции от Тютчева и Фета через Блока и Анненского вплоть до 20-х годов выглядит контрастом. Тривиально рассуждая, можно было бы ожидать, что у Гейне и Мандельштама найдутся сближающие моменты — от еврейской судьбы и еврейской впечатлительности до схожей позиции в литературе (Гейне — постромантик, Мандельштам — постсимволист).

вал ее, вводя автопародийную иронию «Балаганчика»; напротив, серьезность Мандельштама, которая, пожалуй, с блоковской точки зрения и серьезной-то не была — недаром у Блока нашлось для Мандельштама лишь слово «артист», — остается *недезавуированной*. По сути дела, взгляд Мандельштама, отрешенно покоящийся на мальчике перед мороженым, столь же серьезен, как тогда, когда переходит на какое-нибудь архитектурное чудо вроде Нотр-Дам или Адмиралтейства или на небеса и землю. Но если торжественность, «одичность» тона не мотивирована ни по старинке — выбором «высокого» предмета, ни на более новый, символистский манер — патетическим мифом о поэте и квазисакральным статусом поэзии, возникает законный вопрос: чем же она мотивирована? Раз ее предмет — не качества вещей и не ранг вещей, очевидно, это самое бытие вещей. Стускленность колорита и служит тому, чтобы переадресовать интонационную важность от сущего — к самому бытию, «ничем не прикрашенному», как скажет Мандельштам в статье «Утро акмеизма». Нам легче понять такое движение поэтической мысли, чем современникам Мандельштама: между его временем и нашим — такое явление, как философия Хайдеггера, только и старавшегося о том, чтобы das Seiende — сущее — не закрывало собою das Sein — бытие. Но ведь Мандельштам-то писал: «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя» — еще в 10-е годы, то есть лет за двадцать до того, как Хайдеггер только начал приходить к своим темам; а тогда о нем не слыхивали даже немецкие философы, не говоря о русских поэтах. Интересно, конечно, что Мандельштам, толком почти и не читавший философов, за вычетом Владимира Соловьева, Бергсона и Флоренского[7], так близко подошел к важнейшей теме западной философии 30—50-х годов. Но в пределах поэзии как таковой применение торжественной интонации к «тусклым пятнам», вовсе не демонизируемым, как «пошлость таинственная» у Блока, не вводимым ни в какой мистериальный сюжет, а данным в тождестве себе, — это очень мощное

[7] И, конечно, Чаадаева, Герцена, Леонтьева и Розанова — но те «абстрактным бытием» не занимались.

разрушение поэтики символизма. Последняя не могла ужиться с перефункционированием ее же собственной «жреческой» установки, и это тем более, что такой сдвиг функций не уходит в приготовленные заранее каналы иронии или пародии, не дает — при адекватном восприятии — комической разрядки. Говорят, будто смех убивает; на самом деле убивает совсем иное — серьезность, с которой носитель инициативы поворачивается к старому спиной, чтобы начать, не оглядываясь, новый путь. Естественно, что современники некоторое время понимали особенность поэзии Мандельштама как утрировку той торжественности, к которой их приучил символизм (поздний отголосок этого первого впечатления можно встретить, например, в неглупой и задорной рецензии С. Боброва — «Печать и революция», 1923, кн. 4). Это было одновременно и недоразумением, и разумением, превратным выражением истинного положения дел. Чувство меры, как его понимает самозамкнутое самосознание литературной эпохи, — это чувство, подсказывающее, между прочим, где надо остановиться, чтобы не нарушить прежнего статуса того или иного приема. Тривиальное нарушение чувства меры нарушает прежний статус, не давая нового. Но содержательная «утрировка» отменяет прежний статус, чтобы дать новый статус и новый смысл.

Необходимо добавить, что парадоксальное соединение «одичности» и «стускленного» колорита, будучи разрывом с инерцией символистской линии, одновременно может до известной меры рассматриваться как возврат на новом уровне к одному из истоков символизма — к наивно-важной, негромко-угловатой рассудительности гениального юноши Ивана Коневского, утонувшего двадцатитрехлетним в 1901 году. Мандельштам не забывал об этом: отголоски поэзии Коневского займут важное место в мандельштамовских стихах разного времени, а прямые ее упоминания — в прозе.

Осталось сделать три замечания, касающихся мира раннего Мандельштама и тех его свойств, которые были только что описаны.

Начнем с того, что стихи 1908—1910 годов представляют собой едва ли не уникальное явление во всей истории мировой

поэзии: очень трудно отыскать где-нибудь еще сочетание незрелой психологии юноши, чуть ли не подростка, с такой совершенной зрелостью интеллектуального наблюдения и поэтического описания именно этой психологии.

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша,
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.

И никну, никем не замеченный,
В холодный и топкий приют,
Приветственным шелестом встреченный
Коротких осенних минут.

Я счастлив жестокой обидою
И в жизни, похожей на сон,
Я каждому тайно завидую
И в каждого тайно влюблен.

Никакой это не декаданс — все мальчики во все времена чувствовали, чувствуют и будут чувствовать нечто подобное. Боль адаптации к жизни взрослых, а главное — особенно остро ощущаемая прерывность душевной жизни, несбалансированные перепады между восторгом и унынием, между чувственностью и брезгливостью, между тягой к еще не обретенному «моему ты» (как Мандельштам будет называть свою жену) и странной, словно бы нечеловеческой холодностью, когда межличностные связи еще не налажены: все это для мальчика — не болезнь, а норма, однако воспринимается как болезнь и потому замалчивается. Скрытная застенчивость мальчика, а затем и ностальгическая сентиментальность воспоминаний взрослого о собственных ранних годах в своем сотрудничестве создают условную, приукрашенно бодрую картину отрочества и юности, усваиваемую и закрепляемую обыденным сознанием. Притом обычно у мальчика, даже если он — поэт в будущем, покамест нет еще слов, чтобы с достаточной точностью и силой описать психологию своего возраста. Но недостаток словесного умения — не единственная по-

меха. Даже в редких случаях необычайно ранней реализации поэтического дарования механизмы, называемые у психологов компенсаторными, обычно направляют пробудившуюся силу слова на то, чтобы маскировать пугающие зияния и туманы собственной душевной жизни либо готовой образностью наследуемой культуры, что по большей части можно видеть даже у раннего Пушкина, либо, что более обычно, безудержным романтизированием своего «я» (юный Лермонтов, юный Блок). Более реалистический подход к психологии подростка у Рембо окрашен в слишком черные тона — опять-таки романтические, — слишком демонизирован, чтобы дойти до подлинной объективации. Короче говоря, обычно один из самых необходимых признаков юношеской души, все равно, у самых обычных людей или у самых больших поэтов, — это неспособность наблюдать себя самое без идеализации и самоочернения, без сарказмов и самооправданий, и адекватно дать себя в слове; приобретая способность объективации, душа как раз и перестает быть юношеской. Здесь Мандельштам — редчайшее исключение, обусловленное не только силой таланта, но особенностью становления его человеческой и поэтической личности. Произошел какой-то сдвиг сроков: хотя в нем очень долго держался «мальчик», по-отрочески скрытный, по-отрочески общительный, поражавший современников импульсивностью поведения и вызывавший у них улыбку детской страстью к сладостям, наряду с этим он же необычно рано созрел как «муж», способный смотреть на себя, «мальчика», со стороны и описывать душу этого мальчика точно и здраво, в стихах, по-своему вполне совершенных. Не будем повторять общих мест — дело не в том, что поэт вообще чаще всего бывает, с одной стороны, «наделен каким-то вечным детством», как скажет Ахматова о Пастернаке, а с другой стороны, взрослее взрослых, ибо смотрит на вещи неожиданно смело и проницательно. Нас интересует не «поэт вообще», а неповторимый случай Мандельштама, который даже в плане биографическом не с чем сравнить. Но куда больше занимает нас конструктивное значение, определенное столь трезво трактуемой теме перепадов юношеской психологии в общем смысловом контексте

ранних мандельштамовских стихов. Контексте, если угодно, полемическом.

Как все мы знаем, традиционной лирике в общем свойственно игнорировать прерывность душевной жизни человека, работая с фикцией беспримесных эмоциональных состояний, якобы наполняющих собою все психофизическое бытие личности и всю вечность лирического мгновения. Фикция эта сохраняла все свои права и тогда, когда эмоциональное состояние описывалось как противоречивое (еще у Катулла — «ненавижу и люблю»); просто самодержавный статус доминанты передавался противоречию. Драма и роман давно отошли от такой практики: Пушкин хвалил Шекспира за то, что у последнего — в противоположность Мольеру — поведение персонажа несводимо к доминанте. С лирическими жанрами дело обстояло сложнее. Сначала упомянутую фикцию поддерживала откровенная условность риторических правил (скажем, меланхолический Батюшков принужден был являть себя жизнелюбивым и влюбчивым в стихах из анакреонтического рода — «Эвоэ! и неги глас»); романтизм потеснил правила, но поставил на место игровой условности, по-своему честной, спонтанность страсти. Подумать только — заданную, требуемую, принудительную спонтанность, спонтанность как императив! Старая система в течение эпох сохраняла пристойную дистанцию между лирикой и психологией; великое притязание романтической и послеромантической культуры — сломать барьер и непосредственно ввести в лирику психологию. Но психология эта оказывалась в очень важном пункте неточной. Господствовавший в XIX веке тип лиризма менее верен психологии, чем древние библейские псалмы, с их немотивированными и оттого особенно убедительными переходами-перепадами от экзальтации к прострации и обратно, или чем оды Горация, где «маятник лирического движения», как блестяще показал М. Л. Гаспаров[8], колеблется между двумя состояниями, а под конец замирает в равноудаленной от них точке. Над лиризмом XIX века господствует представление о длящемся эмоцио-

[8] *Гаспаров 1970*, с. 5—37.

нальном порыве, так сказать, с правильными контурами, с красивой линией подъема или нисхождения, без риска сбоев. Упоминавшаяся выше ирония в духе Гейне сама по себе не только не разрушала эту лирическую псевдопсихологию, но, напротив, помогала консервировать ее, давая внутрилитературное разрешение всем несоответствиям между ней и конкретным человеческим опытом. И с этой точки зрения психология юноши, какова она есть на самом деле, со всеми пустотами и проблемами, со всеми фантомами эмоций, остающихся в возможности, ибо не получивших для себя предмета, — особенно резкий пример тех черт общечеловеческой психологии, которую лиризм XIX века не сумел освоить. Ввести юношескую психологию как тему — значило разорвать замкнутый круг.

Проблема, о которой мы говорим, была обострена практикой русских неоромантических течений — символизма и отчасти футуризма. И тому и другому, как известно, противопоставил себя акмеизм, впервые декларативно провозглашенный Гумилевым и Городецким в начале 1912 года. Здесь не место останавливаться на деятельности «Цеха поэтов», выяснять нюансы, отделявшие акмеизм как таковой от родственного ему «кларизма» Михаила Кузмина, или, скажем, удивляться, что Мандельштам оказался в одной литературной группировке с Городецким, еще недавно — неоязыческим мифотворцем в арьергарде Вяч. Иванова. «Древний хаос потревожим. // Мы ведь можем, можем, можем!» — восклицал Городецкий, и нет, кажется, ничего более далекого от внутренней музыки раннего Мандельштама, чем этот бодрый напор, да еще с метафизической претензией. Но дело не в таких частностях: формулировки литературных манифестов, персональный состав группировок — всегда смесь смысла и бессмыслицы, то есть случайности, что не снимает с нас задачи искать за случайностями смысл. Для самого Мандельштама было очень важно, что́ это означало в перспективе его поэтического пути.

Не стоит соблазняться расхожим представлением, подсказываемым самими акмеистическими манифестами, будто суть акмеизма — в «вещности», понимаемой как чувственная плас-

тическая наглядность и конкретность реалий. Применительно к Мандельштаму такое представление явно не работает. Когда он хочет передать вещь не то что зрительно, а на ощупь, он достигает цели одним эпитетом («А в эластичном сумраке кареты...»); но выразительность деталей уравновешена их скупостью, их сознательной и последовательной разреженностью, а конкретное увидено настолько издали, проходящим сквозь него взглядом, что становится абстрактнее всех абстракций. В этом отношении Мандельштам — антипод Пастернака. Если мы вспомним аристотелевское деление признаков вещи на сущностные и случайные (nсубстанциальные» и «акцидентальные»), то поэзия Пастернака — убежденное уравнивание случайного с сущностным и постольку апофеоз конкретности; у него «чем случайней, тем вернее», и даже Бог — «всесильный Бог деталей», а поэзия — «лето, с местом в третьем классе»; напротив, поэзия Мандельштама идет путем поступательного очищения субстанции от случайных признаков, продолжая в этом отношении импульс символизма, хотя сильно его модифицируя. Пастернак живет среди вещей своего века, беря их совершенно всерьез — чего стоят заоконные «стаканчики купороса», за которыми «ничего не бывало и нет»! — он братается с вещами, упраздняет дистанцию между бытом и бытием, коль скоро «на свете ни праха нет без пятнышка родства»; не просто обиход, но, что особенно трудно для поэзии, интеллигентский, например консерваторский, обиход, до «ковровой дорожки» и даже «московских светил» включительно, без всякого препятствия становится у него частью лирической темы. Если бы «вещность» действительно была критерием акмеистичности, Пастернак, никогда ничего общего с акмеизмом не имевший, оказался бы акмеистичнее даже Ахматовой, не говоря уже о Мандельштаме[9]. Воздух у него прямо-таки густ от вещности — а у Мандельшта-

[9] Конечно, у Ахматовой чувственная пластика и бытовая деталь действительно имеют первостепенную важность. Но у нее, как и у раннего Кузмина, все это сведено к назначению театральной декорации, на фоне которой демонстрирует свое инсценируемое бытие лирическое «я». Оно оттеняется вещью, а не сливается с ней, как у Пастернака.

ма прозрачен, по-своему не меньше, чем, например, у Вячеслава Иванова[10] (или, на другой манер, у поздней Цветаевой, в определенных отношениях мандельштамовского антипода). На вещи своего века Мандельштам смотрит, как только что сказано, с огромной дистанции; это для него как будто озадачивающие курьезы, чья конкретность до конца растворена в интеллектуальной эмоции удивления, настолько равномерного, что кажущегося спокойным. То же удивление обращено на его собственную личность, на себя как субъект биографии: «Неужели я настоящий, и действительно смерть придет?» Взгляд сосредоточен не на вещности вещи, а, как мы отмечали, на ее бытии — и еще на том, что у философа Гуссерля (которого Мандельштам, по-видимому, не знал) называется «интенциональностью»: на природе самого познавательного отношения к вещи. И при этом поэт обходится, в отличие от Андрея Белого, без философского жаргона; в отличие от символистов вообще — без выведения философского плана на поверхность; в отличие от Цветаевой — без превращения своей чуждости вещам в специально заявленную тему. Для него это не тема, а ровный фон для всех тем. Необходимо перечувствовать в ранних стихах Мандельштама то грустный, то позабавленный, но всегда отчужденный взгляд на реалии богемного или буржуазного быта («Золотой» — второстепенное по качеству, но очень характерное по интонации стихотворе-

---

[10] Вспомним слова В. Пяста о Вяч. Иванове, проясняющие проблему, немаловажную и для понимания Мандельштама. «Читатель, приступающий к этому поэту, чувствует себя как-то удивительно странно. Где то, что он привык видеть и слышать в литературе, как и в жизни? Где все окружающие его изо дня в день предметы? Он их привык встречать на каждом шагу, и, право, без присутствия их, хотя бы молчаливого, скрытого в заднем плане стихотворения, — вначале обойтись не может. Скажет Пушкин: „Я помню чудное мгновенье“, — и во всем стихотворении не упомянет ни одной вещи из наличной, окружающей это мгновение обстановки; но никому и в голову не придет спросить себя, где это происходило. Отнюдь не потому, чтобы это было для нас неважно, но потому, что где-то между строчек эта обстановка вошла в это стихотворение... Ничего подобного не найдет он у Вячеслава Иванова... Стихи этой книги „видны насквозь“... в них самих нет заграждающего зрение заднего фона» (*Гофман ред. 1909*, с. 265—266).

ние) хотя бы для того, чтобы не поддаваться тривиально «советскому» или тривиально «антисоветскому» истолкованию такого же подхода к приметам «эпохи Москвошвея» в его поздних стихах. Вещи менялись, и самочувствие поэта в разные периоды его жизни тоже менялось; но прослеживаемая на глубине структура отношения к вещи оставалась неизменной от начала до конца.

Вернемся, однако, к проблеме акмеистического бунта против символизма. Если суть — не в вещности, не в наглядности и выпуклости, то в чем? Пытаясь ответить на этот вопрос в своей «Второй книге», Н. Я. Мандельштам рисует примерно следующую картину. Главы символистского движения, прежде всего Вяч. Иванов и Брюсов, «соблазнители» и «ловцы душ», разрушили или подменили христианскую моральную традицию, увели от вечных ценностей и ясных критериев, явившись предтечами грядущего одичания. Переосмысленный Вяч. Ивановым идеал «соборности» вел к отказу от личного начала, его же мечта об «орхестрах и фимелах» всенародного действа материализовалась чуть ли не в лагерной самодеятельности и прочая. Дело символистов было в более брутальных формах продолжено футуристами, получившими от своих предшественников благословение. Однако в защиту отринутого «христианского просвещения», как некие рыцари, выступили акмеисты. Поскольку ни Зенкевич, ни Нарбут, не говоря уже о Городецком, в рыцари, тем более христианские, не годятся, рыцарей оказывается трое: Гумилев, Ахматова, Мандельштам. Что сказать о такой концепции? В том виде, в котором она высказана у вдовы поэта, она представляет собой просто миф, имеющий, как всякий миф, определенное отношение к действительности — но весьма специфическое. По частностям можно много возражать[11], но это едва ли было бы адекватным подходом к мифу. Попробуем лучше перевести его на более рациональный язык.

---

[11] Например, сознанию Н. Я. Мандельштам свойственно видеть в особенно черных красках Вяч. Иванова. Благодаря этому в ее интерпретации исчезает то здоровое и естественное соединение притяжения и отталкивания, которое испытывал к старшему поэту Мандельштам.

Если существует общий знаменатель, под который можно не без основания подвести и символизм, и футуризм, и общественную реальность послереволюционной России, то знаменателем этим будет умонастроение утопии в самых различных вариантах — философско-антропологическом, этическом, эстетическом, лингвистическом, политическом. Подчеркиваем, что речь идет не о социальной утопии как жанре интеллектуальной деятельности, а именно об умонастроении, об атмосфере. «Человек есть нечто, что следует преодолеть». Вместо человека — сверхчеловек: всепроникающее влияние Ницше, прослеживаемое от Вяч. Иванова до Максима Горького, да ведь и Маяковский неспроста назвал себя «крикогубым Заратустрой» («крушение гуманизма» по Блоку относится, конечно, туда же). Вместо искусства — сверхискусство: для теории «теургии» это очевидно, однако и заостренное против этой теории акцентирование прав артистизма, скажем у Брюсова, само собой переходило в абсолютизацию артистизма; уж если «все в жизни лишь средство для ярко певучих стихов», значит, стихи — уже не просто стихи, не веселое пушкинское «для звуков жизни не щадить», а предмет квазирелигиозного культа. Но ведь и непосредственное слияние искусства с жизнью на улицах и площадях, в неожиданном согласии предсказанное и Вяч. Ивановым и Маяковским и отчасти осуществленное в массовых действах первой послереволюционной поры, в экспериментах «жизнестроителей», — тоже вариант сверхискусства. Соответственно вместо языка — сверхъязык: если жреческая речь Вяч. Иванова отчасти приближалась к сфере лексической утопии, то «заумь» футуристов уже всецело принадлежала этой сфере... И здесь мы вправе сказать, что если понятие акмеизма более или менее сводится к понятию творчества двух столь несхожих поэтов, как ранняя Ахматова и ранний Мандельштам[12], то акмеизм действительно был вызовом духу

[12] Мы сознательно обходим вопрос о Гумилеве. Живущий в его поэзии идеал непрерывного героического самопроявления, недаром так импонировавший романтикам 20-х годов вроде Н. Тихонова или Багрицкого, по своей сути утопичен, как бы ни оправдывала его гумилевская биография. Ср. у Н. Я. Мандельштам: «Акмеисты отказались от

времени как духу утопии. Ахматова и Мандельштам подхватили импульс антиутопизма, среди символистского поколения воплощенный с достаточной чистотой, пожалуй, в одном Иннокентии Анненском. Недаром имя Анненского выделялось акмеистами с полемической эмфазой.

Вот, стало быть, исторический контекст упорства, с которым ранний Мандельштам отказывается от «радости предвзятой», но и от столь же предвзятой трагической позы, вслед за Анненским настаивая на прерывности эмоциональной жизни души, на ее неожиданной хрупкости, на законе перепадов и противочувствий. В споре между утопией и антиутопизмом вопрос был поставлен едва ли не в первую очередь о поэте. Если в свое время Пушкин с несравненной правдивостью поведал, что все бытие поэта — чередование взлетов вдохновения с провалами и пустотами, когда забытый Аполлоном служитель, быть может, ничтожнее всех «меж детей ничтожных мира», то эпоха утопий восстановила и возвела в абсолют старый романтический принцип, согласно которому поэт обязан не выходить из экстаза двадцать четыре часа в сутки, на глазах у всех горя и сгорая, как неугасимая свеча. «Символисты не хотели отделять писателя от человека, литературной биографии — от личной [...] От каждого, вступавшего в орден ...требовалось лишь непрестанное горение ...безразлично, во имя чего» (В. Ходасевич[13]). «Гори!» — действительно ключевое слово, объединяющее символизм, футуризм и утопически понятый восторг революции. «Распростри свое объятье — // И гори, гори, гори!» — твердит Вяч. Иванов человеку. «Люблю тебя за то, что ты горишь», — обращается он же к Бальмонту. Блок цитирует Фета: «Там человек сгорел», — и говорит о «гибельном пожаре» жизни за «бледными заревами» искусства. Маяковский стоит на той же линии,

---

культа поэта и „дерзающего человека“, которому „все позволено“, хотя „сильный человек“ Городецкого и отчасти Гумилева унаследован от символистов. Сила и смелость представлялись Гумилеву в форме воинской доблести (воин и путешественник). Мандельштам мог понять только твердость того, кто отстаивает свою веру».

[13] См.: *Ходасевич 1939*.

когда диагностирует у себя «пожар сердца». «Рыдай, буревая стихия, // В столбах громового огня! // Россия, Россия, Россия — // Безумствуй, сжигая меня!» — обращается Андрей Белый к стране революции. Достаточно вспомнить трагический облик Блока, муку Андрея Белого, гибельное юродство Хлебникова, самоубийственное тореадорство Маяковского, чтобы почувствовать: принцип непрестанного горения — не поза, а именно утопия, в жертву которой поэты приносили свои нервы и свои души (последней жертвой на этом алтаре была, конечно, Цветаева, преобразовавшая поэтическую систему, но оставившая без изменения личностную установку символизма[14]). Но у Ходасевича недаром добавлено: гореть — «безразлично, во имя чего». На описанном пути невозможно было избежать имморализма. Если налицо обязанность — гореть каждое мгновение, вопрос о духовном качестве огня, о его небесной или гееннской природе сам собой отпадает. Как сказано у Волошина: «Беги не зла, а только угасанья; // И грех, и страсть — цветенье, а не зло». Брюсов еще раньше выразил готовность восславить — «и Господа, и дьявола». На стадии футуризма выясняется, что не только «грех и страсть», не только трагически окрашенная дьяблерия, но и вульгарность как таковая может стать предметом утопической абсолютизации: эгофутурист Игорь Северянин взял на себя доказать это со всей необходимой основательностью. Не забудем, что его восторженно приветствовал Федор Сологуб и вполне всерьез принял Блок.

Символизм немыслим без своей религиозной претензии. Символисты легко приступали к штурму верховных высот мистического восхождения; «новое религиозное сознание» было лозунгом их культуры. Старые критерии для отличения христианского от антихристианского или хотя бы религиозного от ан-

---

[14] Вспомним, что Цветаева рисует бытие Андрея Белого или Волошина без малейшего чувства дистанции, включаясь в их игру, «подыгрывая» им, доводя до конца от них исходящую стилизацию реальности. Пастернак с некоторым преувеличением, но не без основания утверждал, что «ранняя Цветаева была тем самым, чем хотели быть и не могли быть... символисты» («Люди и положения»).

тирелигиозного отменялись, новых не давалось, кроме все того же: «гори!» Поэтому для символизма в некотором смысле все — религия, нет ничего, что не было бы религией (то есть, выражаясь более трезво, нет ничего, что не поддавалось бы религиозной стилизации по некоторым правилам игры). Эротический экстаз можно было отождествить с мистическим («путь в Дамаск»), а богоборчество включить в систему религиозной топики. Поэтому ни антирелигиозность раннего Маяковского, ни, так сказать, парарелигиозность Хлебникова в конечном счете не нарушали правил игры. Поэтому же Маяковскому было куда легче отказаться от Бога, чем от того типа широковещательности и метафизической заносчивости, который повелительно требует библейских оборотов, разумеется выворачиваемых наизнанку. Здесь пример подал первоучитель эпохи — Фридрих Ницше, клявший христианство, но не устававший имитировать новозаветную стилистику. Но игры в богоборчество поражают наш взгляд меньше, чем религиозная неразборчивость людей религиозных: даже Вяч. Иванов — тот из символистов, чье отношение к богословской традиции было едва ли не самым органичным, — в 1909 году был способен рекомендовать В. Бородаевскому в качестве поучительного примера «религиозной гармонии» и «непрестанной молитвы»... Михаила Кузмина. Настолько двусмысленными стали религиозные понятия, одновременно эмансипированные от своего «канонического» смысла и не теряющие неких притязаний на этот смысл.

Ахматову и Мандельштама, в меньшей степени Гумилева объединяет протест против инфляции священных слов. Мандельштам скажет: «...русский символизм так много и громко кричал о „несказанном“, что это „несказанное“ пошло по рукам, как бумажные деньги». У акмеистов святость сакрального слова восстанавливается через подчеркивание его запретности: его произнесение грозит непредсказуемыми последствиями. «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно...» У Гумилева мотив запрета на слово дан еще в тонах мифологизирующей стилизации:

Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,

Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число.

Это уже много серьезнее, когда Ахматова предупреждает:

О, есть неповторимые слова;
Кто их сказал — истратил слишком много.
Неистощима только синева
Небесная и милосердье Бога.

Но особое место в разработке мотива принадлежит странному мандельштамовскому стихотворению 1912 года:

Образ твой, мучительный и зыбкий,
Я не мог в тумане осязать.
«Господи!» — сказал я по ошибке,
Сам того не думая сказать.

Божье имя, как большая птица,
Вылетело из моей груди!
Впереди густой туман клубится,
И пустая клетка позади...

Перед нами не «религиозное» стихотворение — ни по традиционной мерке, ни по расширительным критериям символистской поры. В нем нет ни мифологических образов, ни метафизических абстракций. У него есть сюжет, и сюжет этот очень прост. Обстановка — одинокая прогулка (годом раньше: «Легкий крест одиноких прогулок»). Зачин описывает негативно характеризуемое психологическое состояние, какие так часто служат у раннего Мандельштама исходной точкой: неназванный образ мучает своим отсутствием, своей неосязаемостью, он забыт, утрачен. «Образ твой» — такие слова могли бы составлять обычное до банальности, как в романсе, начало стихотворения о любви; но нас ждет совсем иное. Вполне возможно, хотя совершенно не важно, что образ — женский. Во всяком случае, в нем самом не предполагается ничего сакрального, иначе «твой» имело бы написание с большой буквы. Но по решающему негативному признаку — по признаку недоступности для воображения — он

сопоставим с образом Бога; это как бы образ образа Бога. Одна неназванность — зеркало другой неназванности; и соответствие тому и другому — «туман», симметрически упоминаемый во 2-й строке от начала и во 2-й строке от конца: характерная тусклость мандельштамовского ландшафта. Но вот происходит катастрофа: в напряжении поисков утраченного образа, в оторопи, «по ошибке» человек восклицает: «Господи!» В русском разговорном обиходе это слово — не больше чем междометие. Но одновременно именно оно — субститут самого главного, неизрекаемого библейского имени Бога, так называемого Тетраграмматона. «„Господи!“ — сказал я по ошибке, // Сам того не думая сказать» — это две строки, легко приближающиеся в читательском восприятии к грани комического: тем резче действует неожиданная серьезность, к которой принуждает читателя поэт. Имя Божие оказывается реальным, живым, как птица, — именно в своей вещественности, в соединении с дыханием говорящего. Но это причина не для умиления и не для эйфории, а для страха: неизреченного не надо было изрекать. Бездумным, случайным выговариванием Имени человек наносит себе урон и убыль: Имя вылетает, улетает, опыт его реальности — одновременно опыт безвозвратного прощания с ним. Этот вывод подсказан и скреплен последней строкой, тяжкая плотность которой возникает из характерного для техники Мандельштама наложения двух семантических характеристик на одно слово — метафорическая «клетка», из которой вылетает «птица», и «клетка» из словосочетания «грудная клетка».

Отталкивание от облегченного отношения к религиозным темам заставляет Мандельштама и в других стихотворениях подчеркивать эмоции страха. Святость святыни реальна постольку, поскольку опасна, и оторопь перед ней предстает неприкрашенной.

И слова евангельской латыни
Прозвучали, как морской прибой,
И волной нахлынувшей святыни
Поднят был корабль безумный мой.

Нет, не парус, распятый и серый,
С неизбежностью меня влечет —
Страшен мне «подводный камень веры»,
Роковой ее круговорот!

«Подводный камень веры», как и многое другое у Мандельштама, — из любимого им Тютчева, из стихов о Наполеоне: «Он гордо плыл, презритель волн, // Но о подводный веры камень // В щепы разбился утлый челн». Вера — «подводный» камень, она связана с пучиной, с непроницаемой тайной глубоких вод. Но у Тютчева она угрожает чужому, другому, врагу — самоутверждению Наполеона. Мандельштам переадресовывает угрозу своему собственному «я».

Характерно, что в свой первый сборник стихов «Камень», вышедший первым изданием в 1913 году и следующим, расширенным, в 1915 году, поэт остерегся включить это стихотворение, как и несколько других, отмеченных прямой связью с религиозной темой, в том числе и столь совершенное, как «Неумолимые слова...» — двенадцать строк, дающих классически строгий образ Распятия. Свирепая, бешеная стыдливость возбраняла ему обнажать перед читателем свои переживания подобного рода; религиозная топика допускается у него при условии объективации, вывода из личной эмоциональной сферы. Злейший враг, которому объявлена война не на жизнь, а на смерть, — нескромность мистического чувства. В подходе к сакральному поэт может быть одически важен, как в «Евхаристии», или охлажденно описателен, как в «Аббате»; но исключена даже тень страшного подозрения, что он — интимен.

У Гумилева и особенно Ахматовой стратегия борьбы против инфляции религиозных мотивов предполагала их возвращение в сферу конкретной бытовой церковности. Недаром запомнили современники, как Гумилев крестился на все церкви подряд; ему и в стихах важно сказать, что за таких лихих воинов, как он, молятся монахи «в Мадриде и на Афоне», — уже не сам он, как было принято у поэтов символистской формации, притязает на особую фамильярность с небесами, но есть у него и на Афоне молитвенники. В стихах Ахматовой сакральное является под

покровом смиренных житейских форм; священник отпускает ей грехи — «И темная епитрахиль // Накрыла голову и плечи»; Христов крест — это крестик на ее груди, согретый теплотой ее тела. Но этим поэтам было просто: они оба были люди, крещенные с младенчества. Религиозная ситуация еврея Мандельштама — кстати, упрекавшего обоих своих православных друзей-поэтов за слишком легкое обращение в стихах с именем Божиим[15], — была значительно сложнее.

Внелитературные факты очень скупы. Мы знаем, что 14 мая 1911 года Мандельштам был крещен в методистской кирхе в Выборге. Это — нагое документальное сведение, к которому не дано никакой аутентичной интерпретации: ибо сам поэт, разумеется, скорее проглотил бы язык, чем поведал устно и тем более письменно о своих мотивах и переживаниях. На всякий случай добавим — если переживания вообще были. В конце концов, остается возможность полагать, что молодой человек пошел в «выкресты» по прагматическим мотивам, желая сделать для себя возможным поступление в Санкт-Петербургский университет осенью того же года. Кое-что, однако, говорит против такой возможности. Во-первых, предыдущий, 1910 год был заполнен острым религиозным кризисом, о котором свидетельствуют те самые стихи, которые за свою чрезмерную исповедальность не были включены в «Камень»; едва ли такое соотношение дат случайно. Во-вторых, в дальнейшем для Мандельштама было важно, что хотя бы в некотором, подлежащем уточнению, смысле, он — христианин. Применительно к человеку еврейского происхождения это означало прежде всего — не иудаист: достаточно конкретный и серьезный выбор. От своего еврейства поэт, собственно говоря, не отрекался, хотя относился к нему с острой амбивалентностью, о чем ниже; но иудаизм, до известной черты импонировавший ему как «практический монотеизм», согласно

---

[15] Ср. запись С. Б. Рудакова от 1 июля 1935 года (Мандельштам о Гумилеве): «Я говорил ему, поменьше Бога в стихах трогай (то же у Ахматовой: „Господь“, а потом китайская садовая беседка)» (*Герштейн*. Указ. соч., с. 243). Общеакмеистский упрек символизму здесь переадресован самим акмеистам — даже их строгость недостаточна.

формуле, употребленной по ходу рассуждения о Бергсоне, был им раз и навсегда отвергнут как свой путь. Любое чрезмерное приближение к «утробному миру» иудейства, к материнскому «хаосу», воспринимается Мандельштамом в образах кровосмешения: это «черное солнце Федры» — инверсия исторического преемства.

Можно только гадать, почему Мандельштам пошел именно к методистам. В сущности, это тоже довод против грубо практической мотивировки: чтобы ладить с властями Российской империи, проще было принять православие. Обращение к протестантской конфессии кажется неожиданным, если вспомнить, что тема христианства уже в стихах 1910 года, не говоря о более поздних, связана с недвусмысленно католическими атрибутами («И пятна золота и крови // На теле статуй восковых», «И слова евангельской латыни...» — и прочая), протестантизм же — правда, не раньше 1913 года — являет в мандельштамовской поэзии облик не только мрачный («Здесь прихожане — дети праха, // И доски вместо образов», «лютеранский проповедник» — «гневный собеседник»), но, по-видимому, и безблагодатный («И кряжистого Лютера незрячий // Витает дух над куполом Петра»). Наиболее простых ответов на эти недоумения — два, и они не исключают друг друга. Первый ответ: протестантизм именно как стускленный, неяркий вариант христианства был в колер, в масть «матовому» миру раннего Мандельштама. В 1912 году, то есть вскоре после крещения и ранее только что процитированных стихов 1913 года, было написано стихотворение «Лютеранин», тонкими нитями связанное с тютчевским «Я лютеран люблю богослуженье...» В нем именно скудость протестантского обихода сочувственно описывается как честность и правдивость, исключающая патетику и недостоверные духовные притязания; она, эта скудость, щадит нервы слишком возбудимого, слишком впечатлительного человека, не оскорбляет его вкуса, не тревожит его чувственности, соответствует его пессимизму:

Кто б ни был ты, покойный лютеранин,
Тебя легко и просто хоронили.

Был взор слезой приличной затуманен,
И сдержанно колокола звонили.

Второй ответ: если Мандельштам хотел креститься, так сказать, в «христианскую культуру» (выражение, употребленное им еще в 1908 году в письме бывшему учителю В. Гиппиусу), если для него было важно считать себя христианином, при этом не посещая богослужений, не принадлежа ни к какой общине и не совершая выбора между этими общинами, — не православие и не католицизм, а только протестантизм мог обеспечить ему для этого более или менее легитимную возможность; прецеденты имелись. В немецком обиходе даже был создан особый термин — «культурпротестантизм»: он обозначает именно позицию интеллигента, являющегося христианином по крещению и, главное, в силу интеллектуального приятия так называемых христианских ценностей, но держащегося подальше от приходов. Для человека, дорожащего, как Мандельштам, своей удаленностью от всех сообществ, — позиция комфортабельная.

На деле же он оказывается не внутри протестантизма, а между обоими другими вероисповеданиями, действительно задевающими его душу и вдохновляющими его поэзию. По отношению к православию и католицизму крещение у методистов — «нулевой вариант», отодвигание выбора. Недаром в «Камне» рядом поставлены два стихотворения о двух храмах — о православном соборе св. Софии в Константинополе и о католическом соборе Нотр-Дам в Париже; рядом стояли они и в № 3 «Аполлона» за 1913 год. Правда, симметрично, да не совсем: Нотр-Дам поэт видел своими глазами, Айя-Софию — нет; готика — жизненное и очень глубокое переживание, память о котором будет возвращаться вновь и вновь, вплоть до самых поздних стихов, Византия — эфемерная фантазия молодого человека, полного впечатлений, может быть, от лекции знаменитого византиниста Д. В. Айналова (как предположил бывший товарищ Мандельштама по университету В. Вейдле). Личное творческое признание — о прекрасном, творимом «из тяжести недоброй», — связано именно с Нотр-Дам, не с византийским храмом. И последний нюанс: слово «христианство» тоже введено в стихотворение

о Нотр-Дам, в то время как Айя-София увидена как бы в стилизованной языческой перспективе — с точки зрения Артемиды Эфесской или ее поклонников, Юстиниан строит этот храм «для чужих богов».

Одним из наиболее близких поэту людей в 10-е годы был уже упомянутый выше С. П. Каблуков, который, разумеется, убеждал поэта стать православным. О масштабе влияния Каблукова можно спорить, но оно должно было быть достаточно весомо (другое дело, что на таких виртуозов противочувствия, как Мандельштам, лучше не пытаться влиять, ибо всякое прямое воздействие будет сопровождаться, если не вытесняться, обратным). Каблуков водил поэта на концерт духовной музыки, возил к православной заутрене. И все же в мандельштамовских стихах 1914—1915 годов очень громко звучат католические мотивы. Внешним толчком для поэта послужил выход в конце 1913 года первого тома впервые обнародованных М. О. Гершензоном сочинений Чаадаева (второй том вышел в следующем году). Мандельштам был глубоко захвачен чтением; в ноябре 1914 года он уже предлагал редакции «Аполлона» свою статью «Петр Чаадаев». У русского западника прошлого века его поразила идея единства как вневременной смысловой связи[16], являющейся, однако, в невыдуманной конкретности исторического преемства, зримое воплощение которого Чаадаев искал в феномене католической церкви. «Сильнейшая потребность ума была для него в то же время и величайшей нравственной необходимостью, — замечает о Чаадаеве Мандельштам. — Я говорю о потребности единства, определяющей строй избранных умов». И еще — об отношении своего наставника к традиции Рима, к папству: «Как очарованный, смотрел Чаадаев в одну точку —

[16] Вспомним, что именно с идеей единства Мандельштам связывает в «Шуме времени» свое отроческое переживание марксизма. Вспомним также, с какой остротой поставлен вопрос о единстве русской литературы в статье 1922 года «О природе слова», с каким сочувствием в этой же статье сказано о попытке Бергсона «спасти принцип единства в вихре перемен и безостановочном потоке явлений». Принцип единства противостоит для Мандельштама аморфному эволюционизму, подменяющему связь времен «дурной бесконечностью» прогресса.

туда, где это единство стало плотью, бережно хранимой, завещаемой из поколения в поколение».

Параллельно со статьей Мандельштам пишет стихотворение «Посох», для него необычно легкое ритмически, раскованное, доверительное. Но стыдливость поэта ограждена характерной техникой смыслового наложения: каждое слово выбрано так, что оно приложимо и к самому Мандельштаму, и к Чаадаеву, одним поворотом все можно перевести в сферу объективации.

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

Я земле не поклонился
Прежде, чем себя нашел;
Посох взял, развеселился
И в далекий Рим пошел.

А снега на черных пашнях
Не растают никогда,
И печаль моих домашних
Мне по-прежнему чужда.

Снег растает на утесах,
Солнцем истины палим.
Прав народ, вручивший посох
Мне, увидевшему Рим!

Чтобы найти правильный подход к «католической» теме, а заодно к противопоставленным ей темам «русской» и «еврейской», позволим себе маленькое отступление. Мандельштам — редкий по ясности пример, на котором можно рассматривать, как у подлинного поэта один и тот же принцип определяет и то, что по-литературоведчески называется поэтикой, и то, что по-обывательски называется психологией. В основе как литературного, так и внелитературного поведения Мандельштама — глубокая боязнь тавтологии в самом широком смысле слова, боязнь мертвой точки, непродуктивной статики, когда «разряд равен заводу», когда «на сколько заверчено, на столько и раскручива-

ется». Все, что угодно, только не мертвая точка. Теоретически это будет исчерпывающе разъяснено в «Разговоре о Данте», но практически дано уже в ранних стихах. Вот изблизи взятый пример для контраста: Ахматова могла закончить прекрасное стихотворение словами «страшной книгой грозовых вестей», но по критериям, к которым приучает своего читателя Мандельштам, слова эти скучают в обществе друг друга, ибо эпитет «страшный» не наращивает смысла сравнительно с «грозовыми вестями». Кто поймет, что в мандельштамовском мире это не банальный страх перед банальностью, не забота о том, как сделать поновей и удивить, короче, не «остранение» по Шкловскому, а закон мысли и жизни, — не удивится тому, о чем мы сейчас будем говорить. Мандельштам, будучи евреем, избирает быть русским поэтом — не просто «русскоязычным», а именно русским[17] — не в последнюю очередь потому, что для еврея самоотождествиться в качестве еврея, прикрепить себя к своей национальной идентичности — припахивает тавтологией. Недостает противоречия как энергетического источника, недостает восставленного перпендикуляра. Но вот сделан выбор в пользу русской поэзии и «христианской культуры» — хорошо, одно противоречие вживлено в ткань жизни, один перпендикуляр восставлен: что дальше? Стать православным означало бы так называемую ассимиляцию: «выкрест» однозначно отождествит себя в качестве русского — снова опасность тавтологии, на сей раз еще и сомнительной. Повинуясь императиву, воплощенному в мандельштамовской поэтике, ум Мандельштама шарил в поисках возможности нового выхода за пределы, отыскивал третий член пропорции между данными — еврейством и Россией. Искомым был некий универсализм, который так относился бы к национальному русскому православию, как христианский универсализм относится к национальному партикуляризму евреев. Стоя перед этим уравнением, поэт бы потрясен примером Чаадаева — русского человека, и притом человека пушкинской эпохи, то есть самой органической эпохи русской культуры, избравшего

[17] Это решение — не такое уж само собой разумеющееся: начало века в России — время бурного развития еврейской литературы, как на иврите (которому Мандельштам отказался учиться в отрочестве) и на идише, так, отчасти, и на русском языке. С сионистских тем начинал юный С. Маршак, мандельштамовский сверстник.

католическую идею единства. Мандельштам угадывает в чаадаевской мысли освобождающий парадокс, родственный тем парадоксам, без которых не мог жить он сам: не вопреки своему русскому естеству, а благодаря ему, ведомый русским духовным странничеством — вот он, «посох мой»! — пришел Чаадаев к тому, к чему пришел. «Мысль Чаадаева, национальная в своих истоках, национальна и там, где вливается в Рим. Только русский человек мог открыть этот Запад, который сгущеннее, конкретнее самого исторического Запада. Чаадаев именно по праву русского человека вступил на священную землю традиции, с которой он не был связан преемственностью. Туда, где все — необходимость, где каждый камень, покрытый патиной времени, дремлет, замурованный в своде, Чаадаев принес нравственную свободу, дар русской земли, лучший цветок, ею взращенный». Как выражается Н. А. Струве, обсуждая именно отказ от перспективы тривиальной ассимиляции, Мандельштам пожелал «не стать, а быть русским»; а был ли для этого «не стать, а быть» более убедительный вариант, чем подражение русскому пути Чаадаева, выведшему его за пределы русского?

Легко усмотреть, что строй католической традиции, «бессмертная весна неумирающего Рима», как сказано в статье, перенимает у взрослого Мандельштама те функции противовеса родимому хаосу, которые для отрока выполняла петербургская архитектура. А в понятии родимого хаоса теперь неразличимы два аспекта: «иудейский» и российский. «И печаль моих домашних // Мне по-прежнему чужда» — о чьей печали говорится здесь, о печали русских или о печали евреев? По логике стихотворения это одно и то же: уныние замкнувшегося в себе мира, отлученного от «единства», несвобода, бесплодие тавтологии. (Разумеется, выбор слова содержит аллюзию на евангельский текст: «Враги человеку домашние его» — Евангелие от Матфея, 10, 36). Любопытно, что в одном стихотворении католическая тема просвечивает сквозь петербургскую, потому что речь в нем идет о Казанском соборе Воронихина, «русского в Риме», — хрупком северном отголоске собора св. Петра, главного храма католичества на всей земле.

На площадь выбежав, свободен
Стал колоннады полукруг...

Помимо мысли о римском Сан-Пьетро, помимо всех коннотаций, которые жили для Мандельштама в словах «русский в Риме», стихотворение это связывается с «католическими» стихами через эпитет «свободен». В тех стихах, как и в статье о Чаадаеве, о свободе говорится снова и снова. «Посох мой, моя свобода», «Есть обитаемая духом // Свобода — избранных удел». Собственно говоря, слова для русских стихов неожиданные. Русский интеллигент привык ассоциировать католицизм в лучшем для последнего случае со стройностью и эстетическими приманками, а в худшем — со слепым послушанием какому-нибудь Великому инквизитору, с «чудом, тайной и авторитетом», по Достоевскому; при чем тут свобода? Но Мандельштам ни теперь, ни после не противопоставляет свободу подчинению. О Чаадаеве он говорит: «Идея организовала его личность, не только ум, дала этой личности строй, архтектуру, подчинила ее себе всю без остатка и, в награду за абсолютное подчинение, подарила ей абсолютную свободу». Архитектура ведь в том и состоит, что неоформленное покоряется форме, принимает ее устав. Мандельштамовское понимание свободы не похоже на расхожий либерализм. И если мы спросим себя: свободу от чего он имеет в виду? — мы должны будем ответить: свободу от тавтологии. От случайных черт облика народности. «Синтетическая народность не склоняет головы перед фактом национального самосознания, а возносится над ним в суверенной личности, самобытной, а потому национальной». А выход из тавтологии сам по себе — веселье: «Посох взял, развеселился...» «Бессмертная весна» — вместо нетающих снегов на «черных пашнях». Об этих снегах сначала сказано, что они «не растают никогда», потом — что они все-таки растают, правда, не в низинах, а «на утесах» — для избранных. «Свобода — избранных удел».

Исповедальности поэт продолжает остерегаться и теперь. Это стихотворение написано так, чтобы лирическое «я» могло спрятаться за Чаадаева. Стихотворение «Аббат» в «Новом Сатириконе» и в «Камне» имеет вид подчеркнуто литературный, иронический, бытописательский: «аббат Флобера и Золя», «спутник вечного романа», вздыхающий от жары, утомленный

разговором. Но в авторских вариантах, имеющих, как это обычно для Мандельштама, вполне самостоятельное значение, звучат иные ноты:

А в толщь унынья и безделья
Какой врезается алмаз,
Когда мы вспомним новоселье,
Что в Риме ожидает нас!

И еще:

Там каноническое счастье,
Как солнце, стало на зенит,
И никакое самовластье
Ему сиять не запретит.
О, жаворонок, гибкий пленник,
Кто лучше песнь твою поймет,
Чем католический священник
В июле, в урожайный год!

Об алмазе у поэта заходит речь в связи с идеалом воли, внутренней собранности, строя как единства «абсолютного подчинения» и «абсолютной свободы», противостоящего хаосу. «Уныние и безделье» — как бы «хаос российский», в противоположность «хаосу иудейскому». «Все стало тяжелее и громаднее, — скажет Мандельштам о своем времени уже после революции, — потому и человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу».

Конечно, католичество Мандельштама не очень похоже на конфессиональный католицизм тех времен (это выглядело бы для поэта еще одной ловушкой тавтологичности). Во фрагментарно дошедшей речи 1915 года «Пушкин и Скрябин» он неожиданно говорит о Девятой симфонии Бетховена как воплощении «католической радости», и это кажется причудой; с другой стороны, он будто слышал, как ровно через полвека (конец 1915 — конец 1965) на закрытии Второго Ватиканского собора будут исполнять именно эту музыку... Вроде бы еще неожиданнее в той же речи: «Все, что римское, — бесплодно, потому что

римская почва камениста, потому что Рим — это Эллада, лишенная благодати» (в предыдущем году было написано: «Поговорим о Риме — дивный город»; в будущем году будет написано: «И никогда он Рима не любил»). Из этого неразумно было бы делать вывод о католических убеждениях Мандельштама до конца 1915 года и отсутствии таковых впоследствии. С одной стороны, он никогда не был католиком, ибо единственный способ для этого — принадлежать к католической церкви, «к приходу»; с другой же стороны, мысленное католичество поэта по своей логике не исключает возможности предпочитать Элладу Риму, как не исключает оно любой степени сочувствия православию. Ему запрещено быть тавтологически латинским или тавтологически ватиканским.

Возьмем три первые строки стихотворения 1915 года «Евхаристия»:

Вот дароносица, как солнце золотое,
Повисла в воздухе — великолепный миг!
Здесь должен прозвучать лишь греческий язык...

Католическое и греко-православное здесь объединены в характерной мандельштамовской технике наложения. Первые две строки дают недвусмысленные приметы латинской мессы (гостия, вознесенная для поклонения в ореоле расходящихся во все стороны лучей из золота); и сейчас же с большой эмфазой назван греческий язык — весомость строки выводит ее за пределы сферы реалий. В конце, однако, мы снова возвращены к мессе (очень конкретное упоминание инструментальной музыки — «играют и поют»).

Позднее, в 1921 году, он будет просто говорить о вселенском христианстве, беря Константинополь и Рим за одни скобки:

Соборы вечные Софии и Петра,
Амбары воздуха и света,
Зернохранилища вселенского добра
И риги Нового завета.

В том же году, славя нищее, неприкаянное и вольное состояние культуры — «не от мира сего», Мандельштам увидит в ней

христианские черты: «культура стала церковью», «теперь всякий культурный человек — христианин». Впоследствии для таких формул не было основания: культура перестала быть и нищей, и вольной — какое уж там «отделение церкви-культуры от государства»! Но в самосознании поэта это продолжало вспыхивать. Кто понимает Мандельштама изнутри, услышит и в поздней его формуле — «тоска по мировой культуре» — отголосок его старых мыслей.

Из Мандельштама неосторожно делать «христианского поэта» в каком-то специфическом смысле слова. Столь же неосторожно, однако, вместе с Г. Фрейдиным видеть в христианских мотивах его поэзии лишь цветной лоскуток среди прочих таких же лоскутков на театральном наряде Арлекина. Поэт не был ни богословом, ни Арлекином. От своих мыслей о христианстве он отходил, увлекаемый другими сюжетами, но не отказывался, и они продолжают жить подспудно, вступая в новые сочетания, которые могут казаться нам странными, но без которых его пути не объяснишь.

На первый план для него, как для его современников и соотечественников, выходят политические темы. Он недаром сказал не об одном себе: «Мы будем помнить и в летейской стуже, // Что десяти небес нам стоила земля». Он знал, что говорил.

* * *

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

О. М.

В жизни слова наступила героическая эра. Слово — плоть и хлеб. Оно разделяет участь хлеба и плоти: страдание.

О. М.

Рубеж времен — начало первой мировой войны. Начинался, по слову Ахматовой, сразу открывшей в себе именно тогда силу плакальщицы, «не календарный — настоящий двадцатый век».

Но мысль Мандельштама, привыкшую работать с большими временными глыбами и словно пораженную высоким недугом дальнозоркости, события поначалу направили к веку минувшему — к Наполеону и Венскому конгрессу, к интонациям политической лирики Тютчева.

Европа цезарей! С тех пор, как в Бонапарта
Гусиное перо направил Меттерних —
Впервые за сто лет и на глазах моих
Меняется твоя таинственная карта!

Ему вспоминается «рукопожатье роковое на шатком неманском плоту», вообще «Россия Александра» (одновременно, по принципу наложения, Россия Александра I и Александра Пушкина, Россия европейская, классическая, архитектурная). Пройдет несколько лет, и окажется, что «солнце Александра» — то, что дальше всего от современности, от «сумерек свободы». Что пришло время окончательного прощания с ним. В 1922 году Мандельштам констатирует: «Многие еще говорят на старом языке, но никакой политический конгресс наподобие венских или берлинских в Европе уже невозможен, никто не станет слушать актеров, да и актеры разучились играть». И ниже: «В нынешней Европе нет и не должно быть никакого величия, ни тиар, ни корон, ни величественных идей, похожих на массивные тиары. Куда все это делось — вся масса литого золота исторических форм и идей?..»

Но перед своим концом именно обреченное «величие», именно «исторические формы и идеи» обступают ум поэта. В их внутренней опустошенности он должен убедиться — не из внешних событий, а из внутреннего опыта усилий сочувствовать «миру державному», вчувствоваться в его строй. Он прощается с ним по-своему — перебирая старые мотивы, приводя их в порядок, составляя для них средствами поэзии некий каталог. «Вечные сны, как образчики крови, // Переливай из стакана в стакан» — будет это названо позднее. Как в стихотворении «Домби и сын» ему случилось дистиллировать как бы из всех диккенсовских романов единый «метасюжет» — отчасти наподобие то-

го, как В. Пропп средствами науки будет делать это с русскими сказками, — так он поступает по отношению к набору имперских и славянофильских тем русского XIX века. Получается нечто странное и грустное: серьезная пародия. Заметим, что Мандельштам, при всей своей неизбывной склонности ко всякого рода шуткам, в том числе и стихотворным, никогда не сочинял пародий в обычном смысле. Серьезная пародия получается оттого, что старая интонация иначе звучит в изменившемся воздухе времени. «Поляки! Я не вижу смысла...» — именно такая серьезная пародия на политические стихи Тютчева, да и не только Тютчева; поэт с древним жестом ритора укоряет поляков, как сам Пушкин укорял в свое время «клеветников России», — присутствие оппонента, могущего слышать укоры, в обоих случаях, при разнице масштабов, является одинаково воображаемым. (В той же статье 1922 года будет сказано: «Ни один мессианствующий и витийствующий народ никогда не был услышан другим...») Еще примечательнее другое стихотворение 1914 года — «В белом раю лежит богатырь...» Это опыт, вызывающий резкое чувство абсурдности, и чувство это, по-видимому, не было чуждо самому поэту, не включившему стихов об иконописно-былинном «пахаре войны» в сборники. Только перед нами отнюдь не обычная сентиментальная версификация на дежурную патриотическую тему, какими не брезговали в ту пору даже истинные поэты, не аморфное обращение к эмоциям, а, напротив, очень четко, даже чересчур четко оформленный суммирующий каталог общих мест русского народного самосознания в славянофильской аранжировке. Совсем как в «Домби и сыне». Притом Мандельштам с аккуратностью, может быть инстинктивной и бессознательной, ставит читателя в известность, что говорящий в этом стихотворении — не он[18].

---

[18] Нечто подобное мы встретим в «Оде Сталину» 1937 года, о чем ниже. Ода тоже основана на принципе каталога. Разница, конечно, в том, что никакая внешняя сила не принуждала Мандельштама писать стихотворение 1914 года, и корысти ему тоже не было никакой. Интересно, однако, что некоторая возможность опытов в таком роде возникает из самой поэтики Мандельштама (чуть ли не из родовой памяти

Этому служат риторические вопрошания[19]:

Разве Россия — не белый рай
И не веселые наши сыны?

Здесь каждое слово выбрано по противоположности к стихотворению «Посох». Там — «черные пашни», здесь — «белый рай», там — «печаль моих домашних», здесь — «веселые наши сыны». Там — чаадаевский образ России, здесь — славянофильский; и оба даны на уровне предельного обобщения. Будучи возведена на этот уровень, неизбежный для Мандельштама с его обычной оптикой дальнозоркости, политическая риторика, когда-то имевшая такое импонирующее звучание у поэтов прошлого века, не говоря уже о веках предшествовавших, сама собой оказывалась предметом описательной (на манер «Домби и сына»!) объективации, в конечном счете уничтожая себя самое, показывая, до чего легко ей повернуться на 180°.

Говоря о прощании Мандельштама с имперской темой, упомянем ради удобства читателя одно обстоятельство, которое надо иметь в виду, даже не пытаясь отыскать для него рационалистическое объяснение. В мандельштамовской системе шифров обреченный Петербург, именно в своем качестве имперской столицы, эквивалентен той Иудее, о которой сказано, что она, распяв Христа, «окаменела»: он связывается уже не с Римом, а со святым, богоотступническим и гибнущим Иерусалимом. Цвета, характеризующие безблагодатное иудейство — «Благодати не имея // И священства лишены...» — это черный и желтый (по догадке Г. Фрейдина, цвета талеса): «У ворот Ерусалима // Солнце черное взошло. // Солнце желтое страшнее...» Так вот, именно эти цвета характеризуют петербургский «мир державный». Собственно говоря, и в только что процитированных сти-

---

поэзии как таковой, издревле служившей этикетному славословию), — хотя бы на периферии этой поэтики, да еще так, что все немедленно оказывается оспорено и взято назад самим поэтом.

[19] В «Оде Сталину» ту же функцию ухода от простой утвердительной формы выполняет вводимое с первой же строки сослагательное наклонение.

хах тема иудейства как-то загадочно соотнесена с мессианско-русской темой через цитату из славянофила Хомякова — «У ворот Ерусалима»[20]. Но далее: поэт подчеркивает, что черный и желтый — цвета российского императорского штандарта: «Черно-желтый лоскут злится, // Словно в воздухе струится // Желчь двуглавого орла». Эти цвета остаются константой образа Петербурга вплоть до знаменитых стихов 1930 года: «Узнавай же скорее декабрьский денек, // Где к зловещему дегтю подмешан желток». Но отчетливее всего «историософская», эсхатологическая тема города на Неве как обреченного ветхозаветного Иерусалима дана в стихотворении, написанном в ноябре 1917 года и посвященном А. В. Карташеву, православному богослову и представителю ученой церковной общественности на соборе, состоявшемся летом того же года. В фигуре «левита» можно узнать и Карташева, и самого поэта, одержимого пророческой тревогой.

Среди священников левитом молодым
На страже утренней он долго оставался.
Ночь иудейская сгущалася над ним,
И храм разрушенный угрюмо созидался.

Он говорил: небес тревожна желтизна.
Уж над Евфратом ночь, бегите, иереи!
А старцы думали: не наша в том вина;
Се черно-желтый цвет, се радость Иудеи.

Он с нами был, когда, на берегу ручья,
Мы в драгоценный лен Субботу пеленали
И семисвещником тяжелым освещали
Ерусалима ночь и чад небытия.

«Погибающий Петербург, конец петербургского периода русской истории, — комментирует это стихотворение Н. Я. Мандельштам, — вызывает в памяти гибель Иерусалима. Гибель обоих городов тождественна: современный город погибает за тот же грех, что и древний. Петербург не Вавилон — мировая блудница пророческих прозрений, а именно Иерусалим. Ва-

[20] Позднее цитата будет комически подчеркнута: «У ворот Ерусалима // Хомякова борода».

вилон, языческий город, погряз в роскоши и блуде. Петербург, как и Иерусалим, отвечает за другой — более глубокий грех». Какой же именно? По-видимому, едва ли будет ошибкой понять негативный общий знаменатель между Российской империей и окаменевшей Иудеей как национальный мессианизм, срывающийся в «небытие» (тема «Пшеницы человеческой» в 1922 году), — качество государственности, чересчур густо сакрализованной. Уходящий «державный мир» вызывает у поэта сложное переплетение чувств. Это и ужас, почти физический. Это и торжественность: «Прославим власти сумрачное бремя, // Ее невыносимый гнет». И третье, самое неожиданное, — жалость. Государство вызывает обычно либо преданность, либо холодную лояльность, либо ненависть; кажется, только Мандельштам заговорил о «сострадании» к государству, к его «голоду». В одной из глав «Шума времени», посвященных поре гражданской войны, возникает сюрреалистический образ «больного орла, жалкого, слепого, с перебитыми лапами, — орла добровольческой армии», двуглавой птицы, копошащейся в углу жилища сердобольного полковника Цыгальского «под шипенье примуса». Но чернота этой геральдической птицы была увидена как цвет конца еще в 1915 году.

По понятной связи мыслей действительность русской революции приближает к уму поэта образы французской революции, которые впоследствии так и остаются в постоянном ассоциативном репертуаре его поэзии. Среди них один имел особое значение, ибо через него выражал себя трагизм, рождающийся из проблематики революции, из недр ее антиномий. Это воспетый еще Пушкиным лучший поэт революционной Франции, поэт-гражданин, вдохновленный революцией и революцией умерщвленный, сложивший голову на гильотине под самый конец робеспьеровского террора: Андре Шенье. Он и раньше привлекал внимание Мандельштама. Но впечатления 1917 года побудили поэта прямо-таки заговорить голосом Шенье. Это сделано в стихах на гибель растерзанного солдатами комиссара Временного правительства эсера Линде — того самого, который известен читателям «Доктора Живаго» как комиссар Гинц; но если у Па-

стернака обстоятельства переданы реалистически, не без сострадательной иронии, то у Мандельштама они возвышены до пафоса, казалось бы навсегда отзвучавшего в день казни Шенье. Согласно поэтической вере Мандельштама, очень глубоко чувствующего кровь, жертва, просто потому, что она — жертва, достойна пафоса. То, что получилось, больше дает понятие о подлинном Шенье, чем любой из переводов французского поэта.

Среди гражданских бурь и яростных личин,
Тончайшим гневом пламенея,
Ты шел бестрепетно, свободный гражданин,
Куда вела тебя Психея.

И если для других восторженный народ
Венки свивает золотые —
Благословить тебя в далекий ад сойдет
Стопами легкими Россия.

Кто сочтет этот классицизм курьезом, будет не прав; стихотворение это слишком близко к такому неоспоримому шедевру, как «Декабрист». Для Мандельштама было совершенно неизбежно видеть мучившую злобу дня с той же установкой на дальность, как своего декабриста. С другой стороны, однако, русская революция — не повторение французской, и строй русской поэзии не похож на «абстрактную, внешне холодную и рассудочную, но полную античного беснования поэзию Шенье» (мандельштамовская характеристика). Шенье в свое время претворял в лиризм политическую риторику; у нас из самых больших поэтов с политической риторикой работал только Маяковский (Цветаева даже в «Лебедином стане» не могла удержаться в пределах таковой). Традиция русской поэзии требовала такого ответа на политические события, который выходил бы за пределы только политического, а потому был бы противоречивым с любой однолинейно-политической точки зрения. Чтобы адаптировать, например, стихотворение Ахматовой «Когда в тоске самоубийства...», одним желательно было отсечь два первые четверостишия, а другим — последнее; целое не вмещалось ни в одну систему, ни в другую. Что же говорить о Мандельштаме с его

отталкиванием от тавтологий! Самый значительный из его откликов на революцию — стихотворение «Сумерки свободы» (май 1918 года), и его очень трудно подвести под рубрику «приятия» или «неприятия» в тривиальном смысле. Тема отчаяния звучит в нем очень громко:

В ком сердце есть — тот должен слышать, время,
Как твой корабль ко дну идет.

Ласточка, нежный и хрупкий образ души, свободы, поэзии, здесь является в иной, не свойственной ей функции. Речь идет уже не о ласточке, единственной и вольной, а о ласточках, которые «связаны» — слово-то какое! — в легионы, в боевой строй, сплочены принуждением времени. Великий сдвиг отнимает возможность ориентироваться в мире: солнце закрыто. Вспоминал ли Мандельштам «осязаемую тьму» из библейской Книги Исхода, одну из «казней египетских»? Но в этой темноте и густоте движения живой стихии поэт не отделяет себя от происходящего и описывает действие в грамматической форме первого лица множественного числа — «мы» сделали это.

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

Последняя строка процитированного шестистишия поражает тем, как много в нее вложено: она вместительна, как емкая формула. Вспомним, что в иной, более темный час истории, в 1933 году, поэт начнет стихотворение, в котором он возвысит свой голос против сталинщины, тоже с формулы, близкой по смыслу к этой, — с еще одной жалобы на невозможность ориентироваться в человеческом пространстве: «Мы живем, под собою не чуя страны». Но различие между обеими формулами тоже существенно и подчеркивает точность каждой из них. В более ранней скрылось от зрения солнце — образ всего далекого и высокого, общечеловеческого, «горнего»; однако «дольнее» никуда

не ушло, земля, земная стихия человеческой массы, «пшеница человеческая», — осязаема, хотя и текуча, «десяти небес нам стоила земля». Но в более поздней формуле подменена и перестала быть осязаемой «страна» — та самая земля, за которую платили небесами.

Но тема сопричастности совершающемуся, намеченная местоимением «мы», крепнет под конец стихотворения:

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

Происходящее «огромно», и оно требует степени мужества, которая была бы пропорциональна этой огромности. «Идеал совершенной мужественности подготовлен стилем и практическими требованиями эпохи. Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже, так как человек должен быть тверже всего на земле и относиться к ней, как алмаз к стеклу», — сказано в брошюре 1922 года «О природе слова». «Мужайтесь, мужи», — подумать только, что эти слова принадлежат отнюдь не героической натуре вроде Гумилева, а, напротив, человеку столь хрупкому и впечатлительному, столь непоследовательному в своем каждодневном поведении, нуждающемуся, как ребенок, в помощи! И все-таки, как ни странно, они оправданы, и притом дважды: во-первых, уникальной независимостью его мысли, на своем внутреннем пространстве и впрямь твердой как алмаз; во-вторых, постепенно созревающей от десятилетия к десятилетию личной готовностью быть жертвой. Когда двадцатидвухлетний Мандельштам писал до революции, даже до начала войны: «Россия, ты — на камне и крови — // Участвовать в твоей железной каре // Хоть тяжестью меня благослови!», — было ли это еще литературой? Трудно сказать — только почему-то подобные слова имеют обыкновение исполняться (как буквально, от слова до слова, исполнилась молитва Ахматовой: «Отыми и ребенка, и друга»). В 1922 году мотив заклания становится сосредоточеннее и сокровеннее:

Снова в жертву, как ягненка,
Темя жизни принесли.

В 1930 году в одном из стихотворений армянского цикла промелькнет сожаление поэта, что он «крови горячей не пролил»; присущее Мандельштаму глубокое и совсем не сентиментальное отвращение ко всему, что пахнет кровью, не оставляет ни малейшего сомнения, что речь идет не о чужой, а о своей собственной крови. И так пойдет дальше — вплоть до той совсем уж внелитературной ситуации февраля 1934 года, когда Ахматова услышит в Москве, на переходе от Пречистенки к Гоголевскому бульвару, признание Мандельштама, уже написавшего к этому времени гибельные для себя стихи о Сталине: «Я к смерти готов». (Слова, эхо которых отзовется в «Поэме без героя».)

Поэты, укорененные в «старом мире», должны были в первые послереволюционные годы решить для себя вопрос об эмиграции или отказе от нее. Классическая форма отказа — у Ахматовой: «Но равнодушно и спокойно // Руками я замкнула слух, // Чтоб этой речью недостойной // Не осквернился скорбный дух». У Мандельштама тема отказа появляется в 1920 году, но звучит поначалу под сурдинку и как-то легкомысленно: «Недалеко от Смирны и Багдада, // Но трудно плыть, а звезды всюду те же». И как только она крепнет, она окрашивается в тона жертвенные, и притом отчетливо христианские. Символом верности русской беде становится Исаакиевский собор (который чисто архитектурно менее импонировал поэту, чем подчеркивается внеэстетическое, духовно-нравственное значение образа). После прощальной оглядки на Айя-Софию, символ вселенского православия, и на Сан-Пьетро, символ вселенского католичества, взятые в единстве, как манящая средиземноморская даль, сказано:

Не к вам влечется дух в годины тяжких бед,
Сюда влачится по ступеням
Широкопасмурным несчастья волчий след,
Ему ж вовеки не изменим:

Зане свободен раб, преодолевший страх,
И сохранилось свыше меры

В прохладных житницах, в глубоких закромах
Зерно глубокой, полной веры.

Самое начало 20-х годов, когда Мандельштам после скитаний по южным краям[21] вернулся в Петроград и проживал в Доме искусств, затем снова ездил на юг или обосновывался в Москве, было для его мысли и для его поэзии временем подъема. Эмоциональный тон подъема — то странное, вроде бы иррациональное настроение катарсиса, которое так просветленно звучит в стихотворении «В Петербурге мы сойдемся снова...», в статье «Слово и культура», очень естественно соединяясь с чувством обреченности и физической болью тягот. О хрупком веселье русской культуры посреди гибельной стужи русской жизни сказаны самые пронзительные слова, которые когда-либо говорились:

И живая ласточка упала
На горячие снега.

Это пятикратно повторенное под ударением «а» звучит как ламенто, в восторге которого боль и радость — одно и то же. Подобное настроение посещало в годы разрухи не одного Мандельштама. «Все голодной тоскою изглодано. // Отчего же нам стало светло?» — спрашивала тогда же Ахматова, менее всего склонная относиться к происходящему с эйфорией. Длится парадоксальное по своей сути историческое мгновение: старая культура еще жива и остается собою, она, как уверяет Мандельштам в только что упомянутой статье, жива даже «более, чем когда-либо», но у нее, отрешенной от всех своих внешних опор и предпосылок, словно открылось новое измерение. «Нет ничего

[21] «Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных // Я убежал к нереидам на Черное море...» Вехи пути: Харьков и Киев, где он встретил будущую спутницу своей жизни Н. Я. Хазину, Коктебель, где он не ужился с Волошиным, и Феодосия, где он был арестован врангелевской контрразведкой и спасен стараниями полковника Цыгальского — того самого, с которым связан образ увечного двуглавого орла в «Шуме времени», — а также Волошина и Вересаева; Батуми, где он был еще раз арестован береговой охраной меньшевистского правительства и освобожден по милости просвещенного жандарма; наконец, Тифлис.

невозможного. Как комната умирающего открыта для всех, так дверь старого мира настежь распахнута перед толпой. Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все тайники, все заповедные ходы. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков».

В стихах этого времени, составляющих заключительную часть сборника «Tristia», достигнуто единственное в своем роде равновесие между старомодной «архитектурной» стройностью и новой дерзостью семантического сдвига, никак не укладывавшейся в рамки акмеизма[22], между прозрачным смыслом и «блаженным бессмысленным словом». От акмеистических принципов Мандельштам отходит и в теории. «Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но незабытого тела... Стихотворение живо внутренним образом, тем звучащим слепком формы, который предваряет написанное стихотворение». Музыка сознательно предпочтена пластике. И при этом — императив равновесия: слово получает свободу от своего предметного смысла, однако «не забывает» о нем, подобно тому как культура в переходный момент получает свободу от своих прежних оснований, отрешается от них, но еще не теряет верности себе. Так называемая магия слова вплотную подходит к «зауми», но не переходит последней черты. «В беспамятстве ночная песнь поется»; но схождение в ночные глубины беспамятства служит тому, чтобы обострить до предела акт памяти, припоминания. Техника постепенного ухода от опознаваемых деталей и примет подразумеваемой жизненной ситуации, хорошо прослеживаемая по черновикам, работает не на самоцельный

[22] Это неоднократно и едва ли удачно описывали как приближение к футуризму (впрочем, контакты Мандельштама с группой «Гилея» — факт, который необходимо учитывать). Поэтика Мандельштама — понятие более конкретное и потому более ясное, чем «акмеизм вообще» или «футуризм вообще». Футуристов Хлебникова и Маяковского поэт уважал — как, впрочем, и неоклассика Ходасевича.

бред и не на рационалистический ребус — она создает контраст для внезапного прорыва «узнаванья». «Слепой узнает милое лицо, едва прикоснувшись к нему зрячими перстами, и слезы радости, настоящей радости узнаванья, брызнут из глаз его после долгой разлуки». В. Рождественский пересказывал устные советы Мандельштама: «Понятия должны вспыхивать то там, то тут... Но их разобщенность только кажущаяся. Все подчинено разуму, твердому логическому уставу». Так и построены наиболее абсолютные образцы серединного периода творчества Мандельштама — «Сестры — тяжесть и нежность...», «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», «Чуть мерцает призрачная сцена...», «Возьми на радость из моих ладоней...», «За то, что я руки твои не сумел удержать...»

В статьях начала 20-х годов поэт как будто торопится сказать самое главное. Среди них — уже цитированная выше «Пшеница человеческая», ошеломляюще умный, трезвый, реалистический опыт о духовной ситуации эпохи масс, когда вышедшая из послушания «пшеница» не дает выпечь из себя «хлеба», а традиционные символы государственной «архитектуры» превращаются в бутафорию. Одной этой статьи было бы достаточно, чтобы навсегда опровергнуть миф о Мандельштаме как «птичке божьей», неспособной связать двух мыслей по законам рационального мышления. «Остановка политической жизни Европы как самостоятельного, катастрофического процесса, завершившегося империалистической войной, совпала с прекращением органического роста национальных идей, с повсеместным распадом „народностей“ на простое человеческое зерно, пшеницу, и теперь к голосу этой человеческой пшеницы, к голосу массы, как ее косноязычно называют, мы должны прислушаться, чтобы понять, что происходит с нами и что нам готовит грядущий день», — ведь здесь ни слова не сказано зря. Статья, наперед изобличающая пустоту, историческую неоправданность, тупиковость всех предстоящих попыток обновить кровавый пафос государственного «величия», как будто обращена непосредственно к нам. Кажется, мы только теперь способны как следует оценить ее формулировки. «Ныне трижды благословенно все,

что не есть политика в старом значении слова... все, что поглощено великой заботой об устроении мирового хозяйства, всяческая домовитость и хозяйственность, всяческая тревога за вселенский очаг. Добро в значении этическом и добро в значении хозяйственном, то есть совокупности утвари, орудий производства, горбом тысячелетий нажитого вселенского скарба, — сейчас одно и то же». Не менее актуальной остается другая статья того же времени — «Гуманизм и современность», полемизирующая с тезисом символистов о конце гуманизма, его исчерпанности. Большими линиями, широкими мазками, ни на что не отвлекаясь, Мандельштам набрасывает три свои темы. Первая — неизбежность новой, монументальной «социальной архитектуры», кризис попыток обойтись одной правовой регуляцией, характерных для прошлого века, гибель, нависшая над домашним уютом. Вторая тема — угроза социальной архитектуры, враждебной достоинству и свободе человека: нового «Египта», новой «Ассирии». «Ассирийские пленники копошатся, как цыплята, под ногами огромного царя, воины, олицетворяющие враждебную человеку мощь государства, длинными копьями убивают связанных пигмеев, и египтяне и египетские строители обращаются с человеческой массой, как с материалом, которого должно хватить, который должен быть доставлен в любом количестве». Мы понимаем, почему в одном стихотворении 1937 года неожиданно сказано: «пустячком пирамид»; при всей своей колоссальности, пирамиды не могут быть «большими», потому что *не соотнесены с человеческой мерой*[23]. И третья тема — идеал, альтернатива «социальной пирамиде» — «свободная игра тяжестей и сил, человеческое общество, задуманное как сложный и дре-

[23] Древний Египет — для Мандельштама всегда образ несвободы, одновременно жестокой и чиновничьи-самодовольной («Бессмертны высокопоставленные лица»), а потому конца истории как пространства для выбора. Здесь отчасти играли роль библейские коннотации «Египта, дома рабства». В 1931 году поэт говорил отцу Э. Г. Герштейн о Сталине: «...десятник, который заставлял в Египте работать евреев» (ср. библейский рассказ о том, как Моисей «увидел тяжкие работы их, и увидел, что египтянин бьет одного еврея из братьев его» — Исход 2, 11).

мучий архитектурный лес, где все целесообразно, индивидуально, и каждая частность аукается с громадой».

Какие бы превратности ни постигали хрупкое равновесие нервов Мандельштама, какие бы зигзаги ни прочерчивало его поведение в повседневной жизни, едва ли не играющей для поэтов роль черновика, — его неподкупная мысль вглядывалась в происходящее твердо, без паники, без эйфории и ставила вопросы, ничего не скажешь, по существу.

Сегодня, в свете нашего опыта, — что можем мы добавить к его формулировке принципов и критериев?

* * *

Нельзя дышать, и твердь кишит червями,
И ни одна звезда не говорит...

О. М.

Нюренбергская есть пружина,
Выпрямляющая мертвецов.

О. М.

Двойное равновесие, которым отмечено лучшее, что писал Мандельштам в начале 20-х годов, — равновесие тревог и надежд в осмыслении времени, обеспеченное сознанием независимости собственной мысли, да и культуры в целом, и равновесие темнот и ясности в облике стиха, обеспеченное тем, что сам поэт называл чувством внутренней правоты, — уже к середине десятилетия оказывается буквально взорванным.

Первой травмой был, конечно, расстрел Гумилева. Нечто вроде присяги на верность памяти казненного друга проходит через всю жизнь Мандельштама. В письме к Ахматовой от 25 августа 1928 года сказано: «Знайте, что я обладаю способностью вести воображаемую беседу только с двумя людьми: с Николаем Степановичем и с Вами. Беседа с Колей не прервалась и никогда не прервется». Со временем боль не притуплялась, а скорее усиливалась: на нее накладывались новые впечатления.

Надежда на «отделение церкви-культуры от государства», на «органический тип новых взаимоотношений, связывающих государство с культурой наподобие того, как удельные князья

были связаны с монастырями», которые они держали «для совета», все определеннее оказывалось иллюзией. Культуру энергично и расторопно ставили на место и пристраивали к делу — не без участия самой интеллигенции. Убеждение Мандельштама, выраженное в более поздней фразе, приводимой Н. Я. Мандельштам: «В вопросах литературы они должны спрашивать у нас, а не мы у них», — воспринималось уже как анахронизм. Независимость становилась фрондой, либо опасной, либо обреченной мельчать, спускаться в приватные разговоры, переходить в позу, в бытовую воркотню. Одни принимали новый порядок вещей на его собственных условиях, постепенно снимая все свои оговорки; другие уходили в эмиграцию. Круг носителей культуры, способных понимать друг друга, распадался.

Существовали причины, по которым положение Мандельштама и Ахматовой стало неуютным несколько ранее, чем положение других больших поэтов. Какую-то роль играл биографический, можно сказать, хронологический фактор, по своей сути вполне случайный. Если поэт по-настоящему составил себе имя только после революции, это само по себе побуждало воспринимать его как поэта советского, не «старорежимного». Так было с Пастернаком: хотя он родился как раз между годами рождений Ахматовой и Мандельштама, хотя «Близнец в тучах» вышел всего на год позже «Камня» и на два года позже «Вечера», заметили его только после выхода «Сестры моей — жизни» в 1922 году (принадлежность к футуристическим кругам тоже была для 20-х годов лучшей рекомендацией, чем принадлежность к акмеистической группе). С другой стороны, если поэт составил себе имя достаточно задолго до революции, как деятели символизма, его репутация воспринималась как «старорежимная», но в самой своей «старорежимности» солидная: он был бесспорным реликтом старой культуры, до поры до времени состоящим под охраной. С Ахматовой и Мандельштамом было хуже: оба были на виду в 10-е годы, тогда выработали свои навыки поведения в литературе и жизни, вообще прочно ассоциировались с этой порой, а потому не могли избежать обвинения в старомодности, в котором неразличимо переплетались мотивы политические («старорежимность») и эстетические (устаревшая поэтика). Они воспринимались как старики, пришедшие из старого мира. Но

на самом деле они были еще совсем молоды, и репутация их, будучи установившейся, не была освящена временем и пиетета не вызывала. «Меня хотели, как пылинку, сдунуть», — жалуется Мандельштам в 1931 году, добавляя: «Уж я теперь не юноша, не вьюн»; в этой жалобе выразилась одна из характерных черт его судьбы. Для одних — старик, чье время прошло вместе со старым Петербургом; старик, хотя всего на четыре года старше Багрицкого. Для других — «юноша», «вьюн», которому до конца века не стать солидным и почтенным. «Оттого-то мне и годы впрок не идут — другие с каждым днем все почтеннее, а я наоборот — обратное течение времени».

Последнее обстоятельство выяснится со всей определенностью под конец 20-х годов. Но мрачные предчувствия одолевают поэта много раньше. Они с большой силой выражены в стихотворении «1 января 1924 г.»:

Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного — оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

Это стихотворение построено на противочувствиях. У революции есть смысл: Мандельштам вспоминает «Присягу чудную четвертому сословью // И клятвы крупные до слез» и отказывается предать их «позорному злословью». Он недаром любил Герцена. Но будущее смутно:

Кого еще убьешь? Кого еще прославишь?
Какую выдумаешь ложь?

Однако для поэта куда страшнее любой внешней угрозы угроза потерять чувство внутренней правоты, усомниться в своем отношении к слову. Этого не сравнить ни с какими неуютными обстоятельствами. Конечно, внутренняя угроза в конечном счете тоже связана с состоянием общества, но иной, более тонкой связью; дело не в том, что поэт со страхом оглядывается на кого-то, — просто воздух, который он находит в своей собственной груди, зависит в своем качестве от атмосферы общества. Страшно не то, что другие думают и говорят о тебе как о «бывшем» поэте, наравне со всеми другими «бывшими», которых так много

на дне новой социальной структуры; страшно, когда сам думаешь о себе так. Не самое страшное — замолчать, потому что кто-то залил тебе говорящие губы оловом; самое страшное — мысль: а может быть, мне самому уже нечего сказать?

«Беспомощная улыбка человека, // Который потерял себя» все чаще появляется в мандельштамовских стихах.

Человеческие губы, которым больше нечего сказать,
Сохраняют форму последнего сказанного слова,
И в руке остается ощущение тяжести,
Хотя кувшин наполовину расплескался, пока его несли домой...

Голос, так властно звучавший в «Камне» и в «Tristia», становится судорожным и напряженным. Трудная попытка уйти от самого себя запечатлена прежде всего в «Грифельной оде». Там примечательна не только густая темнота образов, решительно нарушающая прежнее равновесие, не оставляющая места ни для какой прозрачности, ни для чего «дневного»:

Как мертвый шершень возле сот,
День пестрый выметен с позором.
И ночь-коршунница несет
Горящий мел и грифель кормит.
С иконоборческой доски
Стереть дневные впечатленья
И, как птенца, стряхнуть с руки
Уже прозрачные виденья!

Примечательна и такая частность, как отход от принципиальной для прежнего Мандельштама ориентации на аскетически бедные, но классически точные рифмы, переход к экспериментам с ассонансами («песни» — «перстень», «позором» — «кормит», «бушует» — «шубы»), неожиданно напоминающими раннего Эренбурга, хотя, конечно, не его одного. Это попытка схватить и передать звучание времени, отличное от той музыки, с которой поэт простился ранее: «...на тризне милой тени // В последний раз нам музыка звучит». Теперь она отзвучала.

Стихи приходят все реже. После очень сильных стихотворений 1925 года, посвященных Ольге Ваксель, в которых страсть

борется с острым чувством вины, тема которых — беззаконный праздник за пределами данной человеку жизни, в «зарасничной стране», а эмоциональный фон — отчаяние, поэт замолкает на годы, до самого конца десятилетия. Вспомним, что одновременно творческий кризис постигает и Ахматову и Пастернака. Но у Мандельштама он был тяжелее и продолжительнее: ни одного стихотворения за пять лет. «И ни одна звезда не говорит...» Одно дело — слушать про себя, что ты «бывший», пока знаешь, что работа идет по-прежнему; совсем другое — когда она остановилась. Тут человек становится по-настоящему уязвим, любая обида застит мир, любая муха вырастает в слона. Отсюда беспокойное настроение обиды, воинственной защиты своего достоинства, безнадежной тяжбы о собственной чести, которое уже не отпускает Мандельштама до конца, но кульминации своей достигает на рубеже 20-х и 30-х годов. Начинаются истории, о которых говорят: «попасть в историю», какие умел описывать Достоевский, — смертельно серьезные, но одновременно всласть разыгрываемые, как театральное представление, инсценируемые самой жертвой. Поэт, который не может писать стихов и потому не находит выхода для накапливающегося в нем напряжения, сам нарывается на скандал, сам провоцирует современников на травлю себя, а в такое грозное время много усилий тратить не приходится. Как сказал, перелагая гётевскую «Песнь арфиста», любимый Мандельштамом Тютчев: «Кто хочет миру чуждым быть, // Тот скоро будет чужд».

Годы, когда не было стихов, заняты работой над прозой. Собственно, «Шум времени» создавался отчасти параллельно со стихами, последними перед паузой; он вышел осенью 1926 года. Мы уже не раз цитировали эту автобиографическую книгу, без выписок из которой рассказывать жизнь Мандельштама нет никакой возможности. Что характерно для эмоциональной атмосферы середины 20-х годов, так это тон глубокого отчуждения от собственной биографии.

«...Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному. Если бы от меня зависело, я бы только морщился,

припоминая прошлое. Никогда я не мог понять Толстых и Аксаковых, Багровых внуков, влюбленных в семейственные архивы с эпическими домашними воспоминаниями. Повторяю — память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого».

Нечто подобное было и раньше — поэтика ранних стихов тоже по-своему «враждебна всему личному»; но такая степень резкости приходит только теперь. Не из конъюнктурных соображений, а по глубокому внутреннему инстинкту поэт боится застрять в историческом и биографическом прошлом. Но, отталкиваясь от своего прошлого, он отталкивается от самого себя. Вспомним, что в 1928 году он писал, отвечая на анкету под заглавием «Советский писатель и Октябрь», предложенную редакцией газеты «Читатель и писатель»:

«Октябрьская революция не могла не повлиять на мою работу, так как отняла у меня „биографию“, ощущение личной значимости. Я благодарен ей за то, что она раз навсегда положила конец духовной обеспеченности и существованию на культурную ренту...»

В этих словах есть, конечно, и боль, и нечто вроде черного юмора. Но мы ничего в них не поймем, если совсем откажемся принимать их буквальный смысл. Какой-то частью своего существа поэт действительно хочет избавиться от «биографии», начать с нуля, хочет со страхом, но и со страстью. Поэты — они такие, а Мандельштам — в особенности.

В том же 1928 году выходит «Египетская марка», где тема отталкивания от себя доведена до надрыва, до транса. Мандельштам создает своего двойника, лепит его на глазах читателя, дарит ему свои черты — например, «макушку, облысевшую в концертах Скрябина», — свои психологические странности, идиосинкразии, нарекает Парноком, чтобы на протяжении всей повести предать его чему-то вроде ритуального поругания. Парнок — не человек, а «человечек», у него «овечьи копытца» и «кроличья кровь». Из первой же относящейся к нему фразы мы узнаем, что его презирали «швейцары и женщины». Всякая хула к нему липнет: «Скажу вам больше: сегодня на Фонтанке — не

то он украл часы, не то у него украли. Мальчишка! Грязная история!» И поэт разражается заклинанием:

«Господи! Не сделай меня похожим на Парнока! Дай мне силы отличить себя от него!»

Это значит: отличить себя от себя. Оторвать себя от себя. Как было сказано в одном стихотворении 1924 года: «О, как противен мне какой-то соименник, // То был не я, то был другой».

Параллельно теме Парнока проходит тема смерти Анджолины Бозио, итальянской певицы прошлого века, не перенесшей петербургских морозов. Это тема обреченности певчего горла, глубоко автобиографическая: умирающая Бозио — эквивалент образу живой ласточки, совершающей свое падение «на горячие снега». Темы связаны довольно причудливо; сам автор сказал по поводу «Египетской марки»: «Я мыслю опущенными звеньями».

Целомудренная сдержанность мандельштамовской поэзии ограждалась тем, что поэт, в отличие от многих своих собратьев по веку, не пускал в свои стихи судорогу нервов. Мандельштам с осуждением высказывался о форсировании языковых средств в прозе Андрея Белого. Даже в «Шуме времени» нервозность стоит где-то за интонацией, но не допускается в самое интонацию. И только в «Египетской марке» с хаоса принципиально сняты все запреты.

«Страшно подумать, что наша жизнь — это повесть без фабулы и героя, сделанная из пустоты и стекла, из горячечного лепета одних отступлений, из петербургского инфлуэнцного бреда».

Тон — захлебывающийся; одна метафорическая волна посылается вдогонку другой, и эти метафорические эксцессы не отпускают читателя от начала и до конца. Как выразился Н. Берковский в своей статье 1929 года, «в „Египетской марке“ борзые игрового стиля затравлены до последних сил». И так раздраконены темы, по природе своей менее всего игровые, — тема чести и бесчестия, тема страха. О чести сказано: «Пропала крупиночка: гомеопатическое драже, крошечная доза холодного белого вещества». О страхе — что он «координата времени и пространства». «Я люблю, я уважаю страх. Чуть было не сказал: „с ним мне не страшно!“» Страх и боль втянуты в игру, на-

делены гротескной амбивалентностью: со страхом не страшно; пытка лишения чести открывает возможность «крикнуть последнее неотразимо убедительное слово» — «как каторжанин, сорвавшийся с нар, избитый товарищами, как запарившийся банщик, как базарный вор». Этим устранена опасность слишком однозначной жалобы, малодушного нытья. Но тем сильнее выражено отчаяние.

Когда Мандельштам описывает, как его Парнок беспомощно и безуспешно пытается летом 1917 года спасти от самосуда толпы пойманного воришку, он включает в систему осмеяния то дело, которому он отдал весной 1928 года большую часть своего времени и которое было для него серьезным до святости: хлопоты об отмене смертного приговора пяти банковским чиновникам. Как раз тогда вышел, в большой степени благодаря содействию Н. И. Бухарина, сборник «Стихотворения», которому суждено было остаться последним прижизненным сборником Мандельштама; поэт послал его тому же Бухарину с надписью, имевшей в виду казнь чиновников: «Каждая строчка этих стихотворений говорит против того, что вы намереваетесь сделать». Такая надпись сто́ит, чтобы над ней задуматься. У Мандельштама нет каких-то особенно филантропических тем; но ведь и Пушкин не был сентиментальным моралистом, когда подвел итоги своих поэтических заслуг в строке: «И милость к падшим призывал». Дело не в морали, дело в поэзии. Согласно пушкинской поэтической вере, унаследованной Мандельштамом, поэзия не может дышать воздухом казней. Уживаться с этим воздухом, а значит, составлять с ним одно целое может только «литература» — например, созданные с участием именитых писателей хвалебные сборники о первых сталинских каторгах. Поэзия самым своим бытием казнит казнь — и постольку казнит «литературу». Мы уже цитировали в начале статьи слова о казненном Андре Шенье, который сам совершил над литературой казнь.

Заступаясь за приговоренных к смерти, Мандельштам не знал, что вскоре заступничество понадобится ему самому. Здесь не место говорить о конфликте поэта с А. Горнфельдом, обстоятельства которого вкратце изложены в комментариях к «Чет-

вертой прозе». Предмет конфликта сам по себе выеденного яйца не стоил. Дело существенно изменилось, когда Д. Заславский — тот самый, который, достойно завершая свою карьеру палача поэтов, назовет в 1958 году Пастернака «литературным сорняком», — опубликовал 7 мая 1929 года в «Литературной газете» фельетон против Мандельштама под заглавием: «О скромном плагиате и о развязной халтуре»: сбывались худшие предчувствия «Египетской марки» («Выведут тебя когда-нибудь, Парнок...») — поэт должен был убедиться, что нет никаких помех к тому, чтобы третировать его не как литературного деятеля с двадцатилетним стажем и давно завоеванным именем, а как никому неведомого мелкого жулика. Правда, целый ряд советских писателей и критиков подписали письмо в «Литературную газету», протестовавшее против фельетона Заславского. Но в начале 1930 года Мандельштама начинают вызывать на допросы, вроде бы в связи с той же горнфельдовской историей, однако задавая вопросы и про его «период у белых». «Запутали меня, как в тюрьме держат, свету нет, — жалуется поэт в письме к жене. — Все хочу ложь смахнуть — и не могу, все хочу грязь отмыть — и нельзя». Невесело было ему и в редакции газеты «Московский комсомолец», куда он поступил на службу. «Мне здесь невыносимо, скандально, не ко двору. Надо уходить. Давно... Опоздал...» Но рядом с этим — очень характерная для настроения Мандельштама в описываемое время мысль о своем несчастье как некоем «богатстве»: «Разрыв — богатство. Надо его сохранить. Не расплескать».

«Сохранить», «не расплескать» — прежде всего для творчества, для выговаривания в слове с последней откровенностью отчаяния. Это сделано в «Четвертой прозе», надиктованной жене зимой 1929—1930 года. Захлебывающийся, нервно-торопливый тон — по сути тот же, что в «Египетской марке», но вместо господствовавшей там мрачно-игровой беспредметности, которая соответствовала фазе предчувствий, здесь темы предметны и конкретны.

Личная тема — постигшие Мандельштама злоключения, необузданные памфлетные выпады против Горнфельда и других

антагонистов и, шире, несовместимость вольного поэта с «литературой», столь быстро адаптирующейся и умеющей доказать кому надо собственную нужность. «Ибо литература везде и всюду выполняет одно назначение: помогает начальникам держать в повиновении солдат и помогает судьям чинить расправу над обреченными». А поэт — вне игры, он ничего никому не докажет, не внушит к себе ни малейшего уважения. «Сколько бы я ни трудился, если бы я носил на спине лошадей, если бы я крутил мельничные жернова, все равно я никогда не стану трудящимся. Мой труд, в чем бы он ни выражался, воспринимается как озорство, как беззаконие, как случайность. Но такова моя воля, и я на это согласен. Подписываюсь обеими руками». В этой связи вспоминается один сюжет из «Второй книги» Н. Я. Мандельштам — как в самом начале 30-х годов какая-то осетинская женщина из крестьян говорила поэту: «Ося, ты к ним в колхоз не идешь, я понимаю... Ты лучше иди, не то пропадешь, видит бог, пропадешь...»

Сверхличная тема — то, что происходит со всей страной.

«...Как мальчишки топят всенародно котенка на Москве-реке, так наши взрослые ребята играючи нажимают, на большой перемене масло жмут: — Эй, навались, жми, да так, чтобы не было видно того самого, кого жмут, — таково священное правило самосуда.

Приказчик на Ордынке работницу обвесил — убей его!

Кассирша обсчиталась на пятак — убей ее!

Директор сдуру подмахнул чепуху — убей его!

Мужик припрятал в амбаре рожь — убей его!»

Мандельштам, скорее недолюбливавший Есенина, с тоскующей любовью вспоминает одну есенинскую строку — «Не расстреливал несчастных по темницам». Это для него «символ веры... подлинный канон настоящего писателя, смертного врага литературы».

Следует отметить, что в самых резких местах «Четвертой прозы», — язык не «антисоветский» и не досоветский; это распознаваемый и актуальный для 1929—1930 годов язык советской оппозиции. Характерна в этом отношении фраза: «Мы...

правим свою китайщину, зашифровывая в животно-трусливые формулы великое, могучее, запретное понятие класса». Сказать, что для официальной фразеологии понятие класса, которым оперировали на каждом шагу, по существу стало «запретным», — это кажущийся парадокс, очень конкретный, смысл которого понятен для взгляда изнутри, не для взгляда извне. Ни один эмигрант так не сказал бы.

Весной 1930 года Мандельштам — еще раз по заступничеству Бухарина — получает возможность сменить ставшую удушливой московскую обстановку. Он едет в санаторий на Кавказе, затем в Армению. Встреча с древней армянской культурой становится для него одним из формирующих жизненных впечатлений. В Армении начинается дружба с Б. Кузиным, человеком глубоким, прямым, абсолютно неспособным на конформизм. Об этой дружбе будет сказано: «Когда я спал без облика и склада, // Я дружбой был, как выстрелом, разбужен». И происходит чудо: «сон без облика и склада» прекращается. Снова приходят стихи.

Новые стихи куда яснее, чем «Грифельная ода», и то, что с ней соседствовало. Их интонация проще, резче — что называется, раскованнее и современнее, — чем у прежнего Мандельштама. «Я спешу сказать настоящую правду. Я тороплюсь» — это слова из «Египетской марки», но вполне всерьез они подходят не столько к повести, в которой так много игровых подмен, а к мандельштамовской поэзии 30-х годов.

Настоящая правда — страшна. Возврат поэтического дыхания начинается со стихов о страхе. В поэзию входят темы, разработанные перед этим в прозе; но если там было метание, безнадежное усилие уйти от угрозы, здесь этого нет. Стихи потому и стали возможны, что поэт принял свою судьбу, возобновляя внутреннее согласие на жертву, одушевлявшее его поэзию с давнего времени.

А мог бы жизнь просвистать скворцом,
Заесть ореховым пирогом...

Да, видно, нельзя никак.

Но его мужество — мужество отчаяния. «Были мы люди, а стали людьё». У него никогда еще не было этих неистовых интонаций, выражающих состояние души, когда последние силы собраны, как в кулак:

По губам меня помажет
Пустота,
Строгий кукиш мне покажет
Нищета.

Или помягче, но и пронзительнее:

Что, Александр Герцевич,
На улице темно?
Брось, Александр Сердцевич,
Чего там! Все равно!

Или как бы со спортивной бодростью:

Держу пари, что я еще не умер,
И, как жокей, ручаюсь головой,
Что я еще могу набедокурить
На рысистой дорожке беговой.

И с вызовом — прежде всего современникам, извергшим, исключившим, отторгшим от себя поэта, но также и тем, кто действительно остался во вчерашнем дне, и себе же самому, заявившему семь лет назад «Нет, никогда ничей я не был современник»:

Пора вам знать: я тоже современник —
Я человек эпохи Москвошвея,
Смотрите, как на мне топорщится пиджак,
Как я ступать и говорить умею!
Попробуйте меня от века оторвать, —
Ручаюсь вам, себе свернете шею!

Поэзия Мандельштама становится в начале 30-х годов поэзией вызова. Она накапливает в себе энергию вызова — гнева, негодования. «Человеческий жаркий обугленный рот // Негоду-

ет и „нет“ говорит». После ряда подступов, набросков, вариантов рождается такой шедевр гражданской лирики, как «За гремучую доблесть грядущих веков...» Это уже не всполошные выкрики «Четвертой прозы» — голос вернул себе спокойную твердость, каждое слово плотно и полновесно:

Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,
Ни кровавых костей в колесе...

Между тем круг суживается. На фотографиях сорокалетний поэт выглядит глубоким стариком. Появление «Путешествия в Армению» в журнале «Звезда» (март 1933 года) вызывает бурный скандал; в августе «Правда» печатает разгромную рецензию.

Терять было нечего. Наступило время, когда слово должно было стать делом, поэзия должна была стать поступком. В эти годы поэт не без мрачного удовлетворения говорил жене, что к стихам у нас относятся серьезно — за них убивают.

Разумом или инстинктом, но одно свое свойство Мандельштам должен был знать: до смешного хрупкий и немощный человек, он сразу делался сильнее, когда абсолютно прямо шел навстречу самому главному страху. (Так было, по-видимому, в 1918 году, когда он вырвал из рук работавшего в ЧК левого эсэра Блюмкина ордера на расстрелы.) Тут он переставал быть «Парноком». «Парнока» — того можно было утопить в луже, в стакане воды: изо дня в день грозили смутные страхи, абсурдные обиды, булавочные уколы, и Мандельштам терял всякое самообладание. Но нет — он погибнет не от булавочных уколов.

Так в ноябре 1933 года были написаны стихи против Сталина: «Мы живем, под собою не чуя страны...»

Перед этим был страшный голод, искусственно созданный в ходе сталинской коллективизации на Украине, на Дону, на Кубани: вымирали целые деревни. Не должно быть забыто, что именно Мандельштам — «горожанин и друг горожан», как он назвал себя, — первым сказал в своих стихах о великой крестьянской беде:

Природа своего не узнает лица,
А тени страшные — Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
Калитку стерегут, не трогая кольца...

Он об этом думал; недаром в одном из вариантов его поэтического памфлета Сталин назван «душегубцем и мужикоборцем».

Что сказать о самом памфлете? Это прежде всего поступок, некое «ужо тебе!» — как у пушкинского Евгения. Чисто поэтически две первые строки, как кажется, перевешивают остальное. В них выговорено самое главное — страшное разобщение между атомизированными индивидами и страной, разрыв естественных связей; и по афористической силе эти две строки — на уровне самых больших удач поэта. Перейти от них к политической карикатуре, хотя бы такой, которая заставляет вспомнить «Капричос» Гойи, — неизбежное снижение. И вообще этика гражданского поступка оказывалась в противоречии с мандельштамовской поэтикой; первая требовала однозначности, второй однозначность была противопоказана. Как углубляло перед этим самые страшные стихи Мандельштама то, что в них совместно с безоговорочным осуждением «шестипалой неправды» звучал мотив совиновности, сопричастности: «Я и сам ведь такой же, кума!» Но что делать — поступок должен быть прямым и потому прямолинейным.

Среди глухого всеобщего молчания — один ломкий, но внезапно окрепший голос, который договорил до конца то, чего никто не решался додумать про себя.

Теперь Мандельштаму только и было оставлено времени, что оплакать в стихах смерть Андрея Белого, скончавшегося в начале 1934 года. Прежде Мандельштам высказывался и о стиле Белого, и о его антропософских увлечениях весьма резко; Белый платил ему антипатией. Но теперь он написал великолепный стихотворный реквием и самому Андрею Белому, и ушедшей вместе с ним эпохе, и утраченной, разрушенной культуре, — и, подспудно, самому себе.

13 мая 1934 года Мандельштам был арестован в своей квартире в Фурмановом переулке — той самой, которой посвящено горькое стихотворение «Квартира тиха, как бумага...», отлично

передающее атмосферу предчувствий. «Ордер на арест был подписан самим Ягодой, — вспоминает Ахматова. — Обыск продолжался всю ночь. Искали стихи, ходили по выброшенным из сундучка рукописям. Мы все сидели в одной комнате. Было очень тихо. За стеной, у Кирсанова, играла гавайская гитара. Следователь при мне нашел „Волка“[24] и показал Осипу Эмильевичу. Он молча кивнул. Прощаясь, поцеловал меня. Его увели в 7 утра».

* * *

Еще не умер ты, еще ты не один,
Покуда с нищенкой-подругой
Ты наслаждаешься величием равнин,
И мглой, и холодом, и вьюгой.

В роскошной бедности, в могучей нищете
Живи спокоен и утешен, —
Благословенны дни и ночи те,
И сладкогласный труд безгрешен.

О. М.

Приговор, постигший тогда Мандельштама, оказался неожиданно мягким. Вместо расстрела, вместо лагеря — высылка в Чердынь, да еще с разрешением жене сопровождать высланного; а потом и вовсе «минус 12» — и поэт мог выбрать теплый, относительно благополучный Воронеж.

Часто спрашивают, почему так было, ищут объяснений. Да, были хлопоты: Ахматова ходила к Енукидзе, Пастернак — к Демьяну Бедному, Надежда Яковлевна — к Бухарину. Да, был пресловутый звонок Сталина Пастернаку. Только разве это имело какое-нибудь значение? И Н. А. Струве, и Б. М. Сарнов полагают, что Сталину хотелось приручить Мандельштама и поставить его себе на службу. Возможно, — только и подобные соображения едва ли могли быть решающими.

Вопрос этот связан с другим: «за что», собственно, взяли поэта повторно — через четыре года после первого ареста? Он не

---

[24] Домашнее название стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...»

только не наделал никаких новых дерзостей — в худые минуты он пробовал воспевать Сталина. Так «за что»?

Как кажется, ответ на оба вопроса достаточно несложен. Если что Сталин умел в совершенстве, так это мстить — и выжидать для мести удобного часа. Судьба поэта, позволившего себе выпад неслыханной силы и прямоты против личности Вождя Народов, в принципе была решена, скорее всего, сразу и бесповоротно: он не должен был ходить по земле. От него не нужно было славословий: нужна была только его смерть. Но нетрудно было понять, что немедленный расстрел или даже значительный лагерный срок — это способ поднять интерес к преступным стихам, дать им резонанс. Нет, первое наказание должно выглядеть как пустяк, почти что курам на смех: большого ребенка за его проказы поставили в угол. Но он на крючке — и про него не забудут. А когда придет давно задуманная полоса Большого Террора, поэт исчезнет с лица земли незаметно: у каждого будут свои заботы.

Несмотря на мягкость приговора, арест очень тяжело обошелся Мандельштаму. «Осип был в состоянии оцепенения, у него были стеклянные глаза, — вспоминает Э. Г. Герштейн. — Веки воспалены, с тех пор это никогда не проходило, ресницы выпали. Рука на привязи». В Чердыни поэт выбросился из окна, по приезде в Воронеж болел сыпным тифом. Помрачение сознания ушло, но временами возвращалось.

Внешние обстоятельства были сугубо неустойчивыми. В 1935 году Мандельштаму было разрешено заниматься с местной молодежью литературной консультацией; он сотрудничал на местном радио, писал литературные радиопередачи (одна из них — «Юность Гёте»). Однако в 1936 году началась травля. Некто Г. Рыжманов написал о нем характерные стишки:

Пóдняв голову надменно,
Свысока глядит на люд —
Не его проходит смена,
Не его стихи поют.

Буржуазен, он не признан,
Нелюдимый, он — чужак,

И побед социализма
Не воспеть ему никак...

«Заработки прекратились, — читаем мы в воспоминаниях Н. Я. Мандельштам. — Знакомые на улицах отворачивались или глядели на нас не узнавая». В 1937 году альманах «Литературный Воронеж» причислил поэта к «банде» троцкистов, распространяющей вокруг себя «дух маразма и аполитичности». Поэт жалуется в письме к К. И. Чуковскому: «Я поставлен в положение собаки, пса... Я тень. Меня нет. У меня есть только право умереть».

Ахматова, приехавшая к Мандельштаму в Воронеж в феврале 1936 года, писала:

А в комнате опального поэта
Дежурят страх и Муза в свой черед.
И ночь идет,
Которая не ведает рассвета.

Таков биографический фон последнего, очень яркого расцвета мандельштамовской поэзии. Воронежская земля, земля изгнания, увидена и воспета как целомудренное чудо русского ландшафта.

В лицо морозу я гляжу один:
Он — никуда, я — ниоткуда,
И все утюжится, плоится без морщин
Равнины дышащее чудо.

А солнце щурится в крахмальной нищете,
Его прищур спокоен и утешен...
Десятизначные леса — почти что те...
А снег хрустит в глазах, как чистый хлеб, безгрешен.

То же смысловое сопряжение нищеты и чистоты, тот же размер, те же рифмы — «утешен» и «безгрешен» — появляются в тех стихах, которые взяты в эпиграф для этого раздела статьи. Суровый зимний пейзаж, выступавший как метафора очистительного испытания еще в поэзии начала 20-х годов («Умывался

ночью на дворе...», «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»), служит фоном для торжественной и торжествующей темы человеческого достоинства, неподвластного ударам судьбы.

Несчастлив тот, кого, как тень его,
Пугает лай и ветер косит,
И беден тот, кто сам полуживой,
У тени милостыни просит.

Но с тенью дело обстоит не так просто. Этот образ возникает в двух письмах того же времени: «Пожалуйста, не считайте меня тенью. Я еще отбрасываю тень» (письмо к Ю. Н. Тынянову); «Я тень. Меня нет» (письмо к К. И. Чуковскому). О ком идет речь в стихотворении, кого это «пугает лай и ветер косит», кто это «как тень» и просит милостыни у тени? Этот антипод поэта — он же сам, только не в состоянии катарсиса, а в состоянии омрачения, справиться с которым способен только катарсис. «Не считайте меня тенью» — и одновременно — «я тень»: две правды о самом себе.

Так гранит зернистый тот
Тень моя грызет очами...

Не признавая, и все же каждодневно ощущая себя «тенью», изверженной из мира людей и только по видимости замешкавшейся в нем, поэт проходит через свое последнее искушение: попросить милостыню у тени, поддаться иллюзорному соблазну, использовать свой дар, чтобы вернуться в жизнь. Так возникает «Ода Сталину». Вполне очевидно, что Мандельштам — какими бы противоречивыми ни были к этому времени его, может быть, уже не всегда «вменяемые» мысли — должен был причинить себе при работе над «Одой» немалое насилие; внешним его знаком было уже то, что стихи не рождались на ходу, в движении, «с голоса», как обычно, — нет, поэту пришлось засадить себя за стол. «Каждое утро О. М. садился к столу и брал в руки карандаш: писатель как писатель, — вспоминает Н. Я. Мандельштам. — Просто Федин какой-то...» С другой стороны,

столь же очевидно, что, в отличие от жутких, откровенно мертворожденных опытов Ахматовой в официозном роде из цикла «Слава миру», это не совсем пустая версификация, а нечто, хотя бы временами, отдельными прорывами и проблесками, причастное мандельштамовскому гению.

Что, собственно, произошло? Мы уже подступались к ответу на этот вопрос в связи с характеристикой ранних описательных стихов на историко-культурные темы, вроде «Домби и сына». Поэтическая система Мандельштама дошла до такой степени строгости и последовательности, что она как бы срабатывает сама, отторгая от себя ложь, создавая между ложью и собой дистанцию, при которой ложь, независимо от намерения поэта, выступает как объект наблюдения. Поэт может пытаться принудить себя солгать, но его поэзия солгать не может.

Примечательно уже начало «Оды»:

Когда б я уголь взял для высшей похвалы —
Для радости рисунка непреложной, —
Я б воздух расчертил на хитрые углы
И осторожно и тревожно...

Ведь об эту же пору, на этой же ритмической волне рождается строка:

И не рисую я, и не пою...

Связь между обоими поэтическими высказываниями, вероятно бессознательная, выстроенная не рассудком и волей человека, а инстинктом художника, подмечена еще Н. Я. Мандельштам. «Когда б я уголь взял» — но ведь я-то не рисую, не беру угля, рисует углем некто другой, а я смотрю со стороны и описываю его рисунок. Несмотря на сентиментальные нотки — или как раз благодаря им, ибо когда это Мандельштам позволял себе сентиментально говорить про себя самого? — стихотворение получилось отстраненно-дескриптивным. Это сумма мотивов сталинистской мифологии, каталогизируемая так, как можно было каталогизировать представления древних народов — например, ассирийцев или египтян, так часто служивших у Мандельштама

метафорой тоталитарного мира. Каждый мотив доведен до нечеловеческой кристальности формы, как у египетского иероглифа, до завораживающей и пугающей абстрактности. Атмосфера жути нарастает от строфы к строфе. Снова и снова возникающие «бугры голов» — это страшно само по себе, по действию поэтической логики, объективно, вне всякой зависимости от того, точно ли передает вдова поэта его задумчивое бормотанье: «Почему, когда я думаю о нем, передо мной все головы — бугры голов? Что он делает с этими головами?»

И все-таки работа над «Одой» не могла не быть помрачением ума и саморазрушением гения.

Скучно мне: мое прямое
Дело тараторит вкось —
По нему прошлось другое,
Надсмеялось, сбило ось...

Но затем забота о собственной судьбе отпускает поэта — и среди тягот и неурядиц последних воронежских месяцев он создает совсем свободные, совсем отрешенные стихи.

Задача была названа чуть раньше: жить, «перед смертью хорошея». А еще раньше, в «Путешествии в Армению», было описано, как рушат липу на замоскворецком дворике: «Дерево сопротивлялось с мыслящей силой, — казалось, к нему вернулось полное сознание». Эти пронзительные слова — словно эпиграф к неожиданным прорывам света в конце воронежского периода поэзии Мандельштама. Борьба за «полное сознание» на самой границе бреда, борьба за катарсис на последнем пределе срыва наполняет эти прощальные стихи, дает им драматическую пружину.

Может быть, это точка безумия,
Может быть, это совесть твоя —
Узел жизни, в котором мы узнаны
И развязаны для бытия...

Поздняя мандельштамовская поэтика сполна реализует ту программу «существующей только в наплывах и волнах, только

в подъемах и лавированьях поэтической композиции», которая была теоретически развита еще в «Разговоре о Данте». Усложняется и обогащается, порой приводя к темнотам, порой триумфально выводя из них, тот прием, который мы называли выше семантическим наложением. Приходит к своему окончательному торжеству намечавшийся уже давно принцип взаимодополняющего равноправия текстовых вариантов, которые не относятся друг к другу как беловик и черновики, но сосуществуют по законам единства особого порядка, по двое или по трое вырастая на одном корню, подтверждая друг друга, но и споря друг с другом. Более чем когда-либо прежде, это поэтика противоречия.

Противоречие, особенно важное для понимания во многом загадочной смысловой глубины возникших тогда «Стихов о неизвестном солдате», — это спор между личностью поэта, умевшей «топорщиться», да еще как («Нрава он был не лилейного...»), и глубокой волей «быть как все», жить и гибнуть с «гурьбой и гуртом», не отделять своей судьбы от судьбы безымянных. Такая воля выявилась именно у позднего Мандельштама: «Всех живущих прижизненный друг», — сказал он о себе, этим он хотел быть. Окончательная, ничем не прикрашенная анонимность человеческой участи: «миллионы убитых задешево», — вся прежняя поэзия не знала и не могла знать такой темы. «Истертый год рожденья» — уже не знаменательная дата начала индивидуальной биографии (вспомним давнюю статью «Конец романа»!), а нечто совсем иное: бирка в кулаке, соединяющая призывника с поколением, с товарищами по судьбе, растворяющая его в их потоке. Человеческая мера взорвана и развеяна «молью нулей». Настоящее — безымянная мука голода, холода и безразличной к человеку смерти под неприветливым дождем: «пасмурный, оспенный и приниженный гений могил». Будущее — «воздушная яма». Но тягой контраста и конфликта в стихотворение втягивается катарсис, не объяснимый никаким рационалистическим толкованием, но пронизывающий весь его состав:

...От меня будет свету светло.

«Небо крупных оптовых смертей», окопное небо, названо не только неподкупным, но и целокупным, и это слово повторено в величавой элегии «К пустой земле невольно припадая...» — в обоих случаях через смерть дается образ некоей строгой гармонии, которая несовместима со счастьем, но глубже счастья и, может быть, дороже, нужнее сердцу, чем счастье. А в эпизоде «Для того ль должен череп развиться...» время обращено назад, к своему чистому истоку, так что уже после гибели, после входа «войск», после конца победоносно является начало — непорочное и многодумное сияние младенческого лба.

Развивается череп от жизни
Во весь лоб — от виска до виска —
Чистотой своих швов он дразнит себя,
Понимающим куполом яснится,
Мыслью пенится, сам себе снится...

И в другом стихотворении этой поры, написанном легкими, короткими строчками, речь идет о встрече со светом — уже где-то за пределами собственного существования:

О, как же я хочу,
Нечуемый никем,
Лететь вослед лучу,
Где нет меня совсем!

А уже упомянутая элегия «К пустой земле невольно припадая...», едва ли не самый строгий и высокий образец любовной лирики нашего столетия, славит призвание — «впервые приветствовать умерших». Другие стихи, пронизанные образностью Тайной Вечери («Небо Вечери в стену влюбилось...») и Распятия («Как светотени мученик Рембрандт...»), словно замыкают круг, начатый давным-давно юношеским стихотворением Мандельштама о Голгофе.

Было бы утешительнее, пожалуй, если бы на этом последнем, удивительно чистом взлете голос поэта навсегда оборвался. Но случилось не совсем так.

16 мая 1937 года истек срок трехлетней ссылки. Надежда вернуться в жизнь людей, казалось бы, духовно уже преодолен-

ная, снова подступает к полуживому человеку, чтобы мучить и унижать его, отнимая дорого доставшийся покой отчаяния. Поэт снова увидел Москву, куда к нему незамедлительно приехала Ахматова. Однако новые впечатления были мрачными. «Чего-то он здесь не узнавал, — свидетельствует Э. Г. Герштейн. — И люди изменились... все какие-то, — он шевелил губами в поисках определения, — ... все какие-то... поруганные». Весьма скоро, однако, выяснилось, что в Москве ему жить никто не даст; прописка как раз становилась фундаментальной советской категорией. Временно он обосновался с женой в Савелове, возле Кимр (там же довелось жить, между прочим, и высланному Бахтину). В Москве для него остается открытым дом Шкловских, он навещает Пастернака в Переделкине. Для сбора денег на самые насущные нужды он дважды приезжал в Ленинград — осенью 1937 года, когда общался с умным переводчиком и критиком Валентином Стеничем и особенно со старым другом М. Л. Лозинским, и в феврале 1938 года, когда Стенич был уже арестован, а смертельно перепуганный Лозинский отказался принять. «Время было апокалипсическое, — вспоминает Ахматова. — Беда ходила по пятам за всеми нами. У Мандельштамов не было денег. Жить им было совершенно негде. Осип плохо дышал, ловил воздух губами».

Таков биографический фон савеловских стихов — последних стихов Мандельштама, которые мы знаем. Едва ли будет ханжеством сказать, что они производят грустное впечатление, хотя власть над словом до конца не изменяет поэту. В чувственном лепете возникает очень плотский и притом бравурный, какой-то купецки-кустодиевский, стилизованный под фольклор образ русской красавицы: это Эликонида Попова, жена актера Яхонтова. Агрессивное здоровье этого образа противостоит хрупкой обреченности самого поэта, жаждущего в изнеможении прислониться к чужой силе. (Трудно не вспомнить финал пьесы Ионеско «Носороги», где герой — единственный, кто отказался сменить образ человеческий на носорожий, — смотрит в зеркало с поздним раскаянием и жгучим стыдом за свою неловкую немощь, контрастирующую с толстокожей мощью оносорожившихся.) Реальная Лиля Попова, с дневником которой нас недавно познакомила В. Швейцер, не сводима к этому носорожьему началу, хотя не чужда ему. «Произносящая ласково // Сталина имя громовое...» — эти строки сходятся с тем, что известно о

сентиментальной приверженности Поповой почитанию вождя. И все же есть своя правильность в том, что «имя громовое» в последний раз появляется в стихах Мандельштама именно так: овеянное запахом блуда. Еще раз — какой бы ложный шаг ни делал поэт, его поэзия солгать не может.

Впечатления наши от савеловского эпилога были бы, очевидно, более радостными, если бы сохранилось написанное тогда же стихотворение против смертной казни, в котором поэт возвращался к одному из самых глубоких мотивов своей мысли и жизни, не сводимому у него к тривиальной «гуманности».

А между тем судьба идет своим путем. Истомившиеся от бездомности и безденежья Мандельштамы неожиданно получают литфондовскую милость — путевки в дом отдыха в Саматиху. Но именно там поэта подстерегал неминуемый повторный арест, настигший его 2 мая 1938 года.

Приговор ОСО... Эшелон арестованных покидает Бутырскую тюрьму... прибывает в транзитный лагерь под Владивостоком... В последний раз мы слышим голос Мандельштама в единственном письме из этого лагеря:

«Здоровье очень слабое, истощен до крайности, исхудал, неузнаваем почти, но посылать вещи, продукты и деньги — не знаю, есть ли смысл. Попробуйте все-таки. Очень мерзну без вещей.

Родная Наденька, жива ли ты, голубка моя?..»

В том же лагере поэт и умер — 27 декабря 1938 года; как известно, эта официальная дата вызывала некоторые сомнения, но в настоящее время подтверждена документами.

На свете оставалось не так уж много людей, помнивших самое его имя. Несколько человек хранили его неопубликованные стихи, пряча и перепрятывая списки, вытверживая текст наизусть, ревниво проверяя свою память.

С неожиданной точностью реализовалась метафора из давней статьи:

«Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы... Письмо, запечатанное в бутылке, адресовано тому, кто найдет ее».

Все было кончено. Все было впереди.

Во второй половине 50-х годов, едва отпустил страх, списки мандельштамовских стихов начинают расходиться по рукам, поначалу в сравнительно узком кругу, служа словно заветным паролем для тех, кто хранил память культуры. Но вот оказывается, что слух новых, вступающих в жизнь поколений от рождения подготовлен к музыке этих стихов, настроен на нее. Что акустика времени заставляет эту музыку звучать все громче, все яснее. Что у поэта все больше, как сказал бы он сам, «провиденциальных собеседников», действительно всерьез живущих его стихами. Для многих мандельштамовская поэзия становится формирующим, воспитующим переживанием. Ее воздействие выходит за пределы русской культуры — мы уже упоминали выше такое явление, как Пауль Целан, сделавший образ Мандельштама одним из символов европейской поэтической традиции.

Весть мореплавателя нашла своих адресатов. И все же вспомним, что даже куцая книжка «Библиотеки поэта» никак не могла выйти до самого 1973 года, да и то лишь с чудовищной статьей А. Л. Дымшица, в которой переврано все, начиная с места рождения Мандельштама и кончая временем его смерти, и забавно отмечено, что «одним из самых серьезных заблуждений Мандельштама была мысль об особой миссии поэта и о его особом поэтическом языке...»[25] Что до окончательной юридической реабилитации Осипа Эмильевича, для нее пришло время только в 1987 году.

Да что — сам напророчил в «Четвертой прозе»: «Судопроизводство еще не кончилось».

* * *

Сквозная тема Мандельштама, обеспечивающая единство его творчеству от начала до конца, — это клятва на верность началу истории как принципу творческого спора, поступка, выбора.

Вспомним, что еще в 20-е годы поэт пристально вчитывался в книгу П. А. Флоренского «Столп и утверждение истины».

---

[25] См.: *Мандельштам 1973а*, с. 52.

Здесь не место говорить о самой книге; но вот слова, которые Мандельштам должен был читать с живым сочувствием, с внутренним согласием и которые много поясняют у него самого: «Мы не должны, не смеем замазывать противоречие тестом своих философем! Пусть противоречие остается глубоким, как есть». Чуть ниже приятие противоречия названо «бодрым», то есть отождествлено с витальностью мысли, чуть ли не физиологически понятой, — с победой над «склерозом», как сказал бы Мандельштам на языке своего «Разговора о Данте». Или прибегнем к космологической метафоре, важной для эпохи и близкой именно Флоренскому: столкновения «да» и «нет», перепады жара и холода — единственное, что спасает бытие от энтропии, форму от хаоса, поскольку выравнивание температуры, приведение всего сущего к безразличной теплоте, не горячей и не холодной, есть, согласно второму началу термодинамики, «тепловая смерть вселенной». Но Мандельштам тревожился не столько за вселенную, сколько за историю, прекращение, энтропийное замирание которой внушало ему больший ужас, чем все катастрофы самой истории. Пока кипит гнев и спор, пока живо удивление, жива история. Отсюда характерная для поэта парадоксальная апология «литературной злости» некрасовской поры русской словесности, подобие которой он увидел в крутом, несговорчивом нраве тех новгородских икон, на которых «сердятся» рядами изображенные заказчики, «спорщики и ругатели», «удивленно поворачивая к событию умные мужицкие головы». Здесь каждое слово важно: есть на что, значит, сердиться, есть чему удивляться, есть о чем спорить, раз есть событие. Синоним события — поступок («Чтоб звучали шаги, как поступки...»).

Но вот если «буддийское» отвлеченное безразличие или «египетское» чиновничье самодовольство сможет «тупым напильником» притупить острие готического шпиля, знаменующего напряженность события-поступка, бросающего вызов пустоте, — это беда горше всех бед, и о ней у поэта сказано: «подступает глухота паучья».

Одно из противоречий, какими живо творчество Мандельштама, касается собственной природы этого творчества. «Мы —

смысловики», — говорил поэт, и слово это явно не брошено наобум. Его обеспечивает исключительная цепкость, с которой ум поэта прослеживает, не отпуская, одну и ту же мысль, то уходящую на глубину, то выступающую на поверхность, ведет ее из стихотворения в стихотворение, то так, то эдак поворачивает в вариантах. Его обеспечивает высокая степень связности, которую открывают пристальному взгляду самые, казалось бы, шальные образы и метафоры, если не лениться рассматривать их в «большом контексте». Но тот же поэт сказал о «блаженном, бессмысленном слове», и очевидно, что иррациональное начало в его поэзии не может быть сведено на нет никаким умным толкованием. Что во всем этом отличает Мандельштама от всесветного типа поэта XX века, так это острое напряжение между началом смысла и «темнотами». Это не беспроблемный симбиоз, в котором эксцессы рассудочности мирно уживаются с эксцессами антиинтеллектуализма. Это действительно противоречие, которое «остается глубоким, как есть». И установка «смысловика», и жизнь «блаженного, бессмысленного слова» остаются, оспаривая друг друга, неожиданно меняясь местами.

Поэтому Мандельштама так заманчиво понимать — и так трудно толковать.

III

БРЕНТАНО

ЧЕСТЕРТОН

ГЕССЕ

ПОЭЗИЯ КЛЕМЕНСА БРЕНТАНО*

По давно установившейся и живучей традиции, о Брентано полагается говорить в тоне соболезнования, причем соболезнование это относится не только к Брентано-человеку, и вправду сверх меры чувствительному и потому сверх меры страдавшему, но и к Брентано-поэту, что уже отчасти обидно — и едва ли справедливо.

Мы привыкли повсюду читать: «Традиционная для романтиков тема несовместимости искусства и действительности нашла в жизни Брентано печальное доказательство»[1]. И еще: «уникальное поэтическое дарование растратило и в конце концов погубило себя, реализовав лишь немногое из того, что было ему посильно»[2]. Это общее место брентановедения, особенно старого. Любопытно, однако, что восходит это общее место к поэзии самого же Брентано. Это он описывал себя как неудачника в стихах, которые нет никакой возможности признать неудачей. Мотив гибельного расточения дарованных возможностей, столько раз возникавший впоследствии у биографов, уже там выражен с такой силой, что добавить биографам, в сущности, нечего:

Mein Herz muß nun vollenden,
Da sich die Zeit will wenden,
Es fällt mir aus den Händen
Der letzte Lebenstraum.
Entsetzliches Verschwenden!
In allen Elementen
Mußt' ich den Geist verpfänden,
Und alles war nur Schaum!

(«Мое сердце должно завершать, ибо время алчет поворота; из рук моих выпадает последняя мечта моей жизни. Ужасающая саморастра-

---

* Поэзия Клеменса Брентано // Клеменс Брентано. Избранное / Сост. С. С. Аверинцев. На нем. яз. М., 1985, с. 5—37.

[1] *Избранная проза немецких романтиков...*, т. 2, с. 418.

[2] Там же, с. 417.

та! Не было ни одной стихии, в которой я не был бы обречен оставлять мой дух в заклад, и все было лишь пеной!»[3])

Вновь и вновь слышится тема тщеты, тревожной и бесплодной, неудовлетворенной и неудовлетворимой, враждебной всякому постоянству, — тема неверности как саморазрушения духа. Она звучит только острее оттого, что Брентано, в отличие, например, от Гейне, продолжал сохранять простосердечную веру в то, что все должно быть иначе, а потому может быть иначе, что где-то есть устой и оплот, стена, противостоящая вечной текучести, и все дело в том, чтобы найти такую стену. Это значит, что ему не было дано успокоиться даже на беспокойстве и удовлетвориться хотя бы неудовлетворенностью. Он не переставал вопрошать, всерьез ища ответ:

Wo schlägt ein Herz, das bleibend fühlt?
Wo strahlt ein See, nicht stets durchspült?
Wo ruht ein Grund, nicht stets durchwühlt?
Ein Mutterschoß, der nie erkühlt —
Ein Spiegel, nicht für jedes Bild,
Wo ist ein Grund, ein Dach, ein Schild,
Ein Himmel, der kein Wolkenflug,
Ein Frühling, der kein Vögelzug,
Wo eine Spur, die ewig treu,
Ein Gleis, das nicht stets neu und neu,
Ach, wo ist Bleibens auf der Welt,
Ein redlich, ein gefriedet Feld,
Ein Blick, der hin und her nicht schweift
Und dies und das und nichts ergreift,
Ein Geist, der sammelt und erbaut?..

(«Где бьется сердце, в чувстве которого — постоянство? Где блещут волны, не каждый миг возмущаемые? Где покоится почва, не каждый миг развеиваемая? Где материнское лоно, вовеки не охладевающее? Где зеркало — не для любого облака? Где почва, где кров, где щит, где небо — не просто бег облаков, где весна — не просто лет птиц, где след, который верен вовеки, где колея, которая не прокладывается каждый миг заново? Ах, где в мире устойчивость, где честная,

[3] Цитаты из Брентано даны в прозаическом переводе, принадлежащем автору книги.

огражденная нива, где взор, который не скользит туда и сюда, чтобы схватить это и то — и ничто? Где дух, который строит и собирает?»)

Жалобу Брентано на «ужасающую саморастрату», на злую судьбу, обрекшую его прозакладывать свой дух во всех стихиях, невозможно с легким сердцем свести к литературному приему, к условным общим местам романтической лирики; она до последней степени нешуточна и реальна без всяких иносказаний. И все же не стоит забывать, что ее достоверность — это достоверность поэзии, то есть достоверность мифа. У мифа есть бесспорное биографическое соответствие, но он на то и миф, чтобы преобразовывать биографию на свой лад, по своим собственным законам, и не совсем хорошо поступит тот, кто поймет миф чересчур буквально — вот-де Брентано сам сознался, что растратил свою жизнь и свои дарования попусту, о чем еще говорить?

Конечно, нет ничего странного, что современники, как-никак приученные веймарской классикой к совсем иному типу поэта и шокированные тем, что было в их глазах фатальным нарушением чувства меры, бесперспективным авантюризмом в жизни и литературе, до такой степени принимали за чистую монету творимый самим Брентано образ беспутного гения, не сумевшего реализовать себя, да еще активно соучаствовали в этом мифотворчестве. Равным образом, когда Гейне (впрочем, многому у Брентано научившийся и высоко его ценивший) превратил ходячие толки в отточенный и элегантный пассаж из «Романтической школы», блистающий риторическими парадоксами насчет гения Брентано, одержимого манией разрушения, Zerstorungssucht, который под конец, когда уже не оставалось, что́ бы еще разрушить, разрушил самого себя, — это просто по правилам жанра полагается понимать как игру ума, заранее издевающуюся над топорной серьезностью понимания и не выдающую себя за трезвый, сбалансированный анализ. Почтенные профессоры кайзеровской Германии не были похожи на Гейне и обычно не любили его, но Брентано тем менее мог им импонировать: его безудержность оскорбляла их здравомыслие, полубез-

божные выходки его ранних лет[4] и последовавшее католическое обращение возмущали их профессорский протестантизм, основанный на принципе бюргеров цветаевского Гаммельна «только не передать», а что до его поэтики, она была для вкуса второй половины XIX века одновременно на поверхности до курьеза вчерашней, в глубине — непростительно завтрашней. Все некстати, все невпопад — конечно, неудачник! Наконец, эстеты начала нашего века оказывали Брентано больше уважения; но, поскольку он не годился в герои «абсолютной поэзии», ему отводилась страдательная роль жертвы. «Он должен был дорасти до священного величия — или разрушить себя. Тогда он разрушил себя»[5].

Сам Брентано и Гейне, профессоры и эстеты — все они были такие разные, и все они дружно творили и распространяли один и тот же миф. Но со временем миф обнаруживает свою природу, и повторять старые фразы становится все более сомнительным занятием. Опыт поэтов, более близких нам по времени, чем Брентано, должен был бы раз и навсегда научить нас, что поэзия, которая знает о саморазрушении, — не совсем то же самое, что *поэзия саморазрушения*, и совсем не то же самое, что *саморазрушение поэзии*.

С мифом о неудачнике естественно соседствует миф о бессознательном и безвольном гении, экстатическом знахаре, ворожившем над словом без плана и замысла, пассивно подчинявшемся внушениям языка. «Брентано не налагает на язык своей воли... Не он владеет языком, но язык владеет им», — писал видный швейцарский литературовед Эмиль Штайгер[6]. Эти слова

---

[4] Молодой Брентано позволяет в романе «Годви» одной из героинь не без сочувствия автора развивать — за сто лет до Фрейда и Розанова — соображения о тождестве религии и чувственности, о молитве как выражении плотского темперамента и т. п. (*Brentano 1963*, S. 412—413). Впоследствии такие темы станут для Брентано побуждением к мучительным тревогам совести: смешение чувственного и духовного будет осознано как то, что может быть, но чего быть не должно, и как личная опасность поэта, если не лирики как таковой.

[5] *Brentano 1906*, S. V.

[6] *Staiger 1939*, S. 40.

можно принять как метафору, как подступ к одному из аспектов феномена Брентано — но не более. Одновременно с ними для восстановления равновесия полезно вспомнить протестующий выпад Пастернака, сделанный по иному, однако аналогичному поводу: «Кем надо быть, чтобы представить себе большого и победившего художника медиумической крошкой, испорченным ребенком, который не ведает, что творит»[7].

Брентано тоже «победивший художник». Этому не противоречат ни плодотворные неудачи его ранних экспериментов, ни блуждания и метания, которыми так обильна его биография. Вспомним Гёльдерлина перед абсурдом безумия и Пушкина перед абсурдом дуэли, вспомним Верлена в бельгийской тюрьме и странную жизнь Александра Блока — большая поэзия чаще рождается из боли и страсти, чем из самосохранения и разумной экономии сил. Однако соотношение между большой победой Брентано и всеми его поражениями одновременно гораздо проще и гораздо сложнее, чем представляешь себе заранее.

* * *

Жизнь Брентано — поистине лакомый кусок для психологов. Но в ней есть нечто, что можно понять только по-человечески, в обход всякой психологии. А поэзия Брентано должна быть понята из своих собственных законов и тоже в обход психологии. Однако разделить эти два предмета нелегко.

Взять хотя бы дату рождения. Мы-то знаем, что он родился 9 сентября 1778 года. Но он не мог обойтись без игры, переплетающейся с католической набожностью, и не передвинуть свой день рождения на сутки раньше, чтобы иметь честь родиться в один день с Девой Марией, чье имя входило в число его имен. Впрочем, этим же именем он подписал в молодости, задолго до обращения, свой «одичалый роман» «Годви» (1799—1800), который не назовешь ни благочестивым, ни благонравным, и это вносит неизбежную для Брентано диссонирующую ноту. Нич-

[7] *Пастернак 1982*, с. 382.

тожный вопрос о дне рождения — словно капля воды, в которой отражается весь человек с головы до ног, и картина такая такая, что лишь очень самоуверенный ум решится вынести о ней окончательное суждение. Тут все сразу: во-первых, до того тесное сближение вымысла и реальности, что концов не сыскать, и это не в книге, а в самой жизни; во-вторых, какая-то детская хитрость, наивная, старомодная, словно бы прямо из мира того старого слуги, описанного во вводных терцинах к «Романсам о Розарии», который пестовал маленького Клеменса и пророчил ему рыцарские приключения в брани с Антихристом, — и одновременно возможность стилизации, пуще того, травестии, в которой уже нет ничего наивного; а под этим или над этим — опять простодушие.

О чем говорит нам дата рождения Брентано? Он был сверстником Генриха фон Клейста, Фридриха де Ламотт Фуке и живописца Филиппа Отто Рунге (все трое родились в предыдущем, 1777 году). Имя Рунге существенным образом связано с именем Брентано; незадолго до ранней смерти художника между ними завязалась недолгая, но очень содержательная переписка. Можно вспомнить, что в 1778 году вышло первое издание гердеровских «Народных песен», позднее переименованных в «Голоса народов»; начиналась та работа по открытию для образованного читателя сокровищ фольклора, в которой Брентано предстояло принять самое живое участие. В год рождения поэта по всей Европе лились слезы — навсегда закрыл глаза Жан-Жак Руссо, человек, сделавший больше кого бы то ни было другого, чтобы дать неслыханные права субъективности и сделать личное самовыражение суверенным явлением культуры. Романтики не слишком чтили Руссо, но без него они были бы немыслимы.

Происхождение тоже что-то значит. Отец — выходец из Италии, прибывший по коммерческим делам в Германию и осевший во Франкфурте-на-Майне. Семья купеческая, франкфуртская — тут и знакомство семьями с франкфуртским уроженцем Гёте, и ставшие, как водится, первой жизненной маетой поэта безнадежные попытки приспособить его к наследственной профессии. Фамилия итальянская — то, что поэт по крови был

наполовину итальянцем, ощутимо не только в его физическом облике, в проворстве движений его тела и ума, в причудливой неожиданности выходок, но и в структуре его биографии, в особом тембре его артистичности и авантюрности, заставляющих вспомнить о неистовых мастерах итальянского барокко вроде Маньяско или Пиранези. Кое-что в его творчестве прямо связано с Италией: мотивы «Романсов о Розарии» почерпнуты из болонской хроники XVI века, сюжеты сказок — из «Пентамерона» графа Джамбаттиста Базиле, одного из самых ранних сказочных сборников Европы. При всем том Брентано — едва ли не самый немецкий среди всех немецких романтиков, пристальнее других вслушивавшийся в музыку немецкого языка, в интонации немецкой народной песни; но рядом с окружавшими его немцами, рослыми и голубоглазыми, флегматичными и солидными, чувствуется, до чего он — иной. Мать Брентано — та самая Максимилиана фон Ларош, которая была предметом восхищения для молодого Гёте, бабушка по материнской линии, София фон Ларош, составила себе имя как писательница; литературоведы отмечают влияние ее романа «История девицы фон Штернхайм» на «Страдания юного Вертера». Эта романистка из эпохи Ричардсона дожила до романтических порывов своего внука и не без иронии комментировала их: «Я, конечно, всего-навсего старая женщина и не в состоянии последовать за юными, только что оперившимися орлами на их выси, мне даже не дано разглядеть в очки след, оставляемый ими в облаках»[8].

Среди многочисленных братьев и сестер Клеменсу была особенно близка Беттина — тоже горящая в огне собственной гениальности, тоже неистовая, безудержная, готовая во всем идти до предела и за предел, не мирящаяся с ограниченностью, с филистерством, с принуждением. Их образ мыслей был различен и становился со временем все более различным — там, где Клеменс испытывал ужас перед демонизмом того, что называется поэтической натурой, Беттина упрямо и без всяких оговорок утверждала свое право на мятеж и вызов. И все-таки их соединя-

[8] Письмо, датируемое осенью 1801 года, приведено по изданию: *Brentano 1906*, S. VIII.

ло тайное сообщничество, которое было глубже всех различий. Когда Беттина говорила о непрекращающемся танце души под музыку, слышную только самой душе, брат ее понимал.

Бабушка, матриархальная владычица в мире детства и юности Брентано, хранившая память о дружбе с Виландом; сестра, умница и бунтарка, — с самого начала рядом с поэтом были женщины, в необычной мере самостоятельные, «эмансипированные». В этом же ряду стоит жена Брентано — писательница София Меро. Она была старше его и раньше достигла известности; ей покровительствовал Шиллер. При первом знакомстве двадцатилетний поэт нашел в супруге иенского профессора Меро удивительное сходство со своей умершей матерью. В браке с ней, последовавшем через пять лет, после расторжения ее первого замужества, после ссор и новых сближений, он надеялся испытать «вольный поэтический и фантастический образ жизни»[9]. По-видимому, эта утопия доставила немало страданий обоим; по крайней мере, София призналась в минуту откровенности, что жить с Клеменсом — это попеременно то рай, то ад, однако с сильным преобладанием ада. Мысль о возврате душевного равновесия, о благотворном противовесе перешедшей меру субъективности была связана с надеждой на отцовство; но два ребенка умерли сейчас же после рождения, а третий, которого ожидали с особенной радостью, не только родился мертвым, но и принес смерть своей матери. Совместная жизнь Брентано и Софи Меро продлилась всего три года без малого (1803—1806). Поспешная и абсурдная попытка второго брака окончилась полным крушением; а фон всех этих событий составляли литературные неудачи. Поэту казалось, что жизнь над ним глумится, и у него было сильное искушение ответить на издевку издевкой. Он был надолго выбит из колеи; для него наступила пора внутренней неприкаянности, когда периоды глубокой меланхолии сменялись дикими чувственными взрывами. Стихи, рисующие бесконечное, как в дурном сне, ниспадание в бездны обмана и скверны, — например, «Treulieb» — связаны с этим рядом впечатлений.

---

[9] Письмо к Софии Меро от 9.IX.1803: *Brentano 1908*, S. 146.

Параллельно с эти шли иные впечатления. Еще до брака с Софией Меро поэт подружился с «братом своего сердца» — романтиком Ахимом фон Арнимом (позднее — мужем Беттины); их странствие по Рейну в июне 1802 года, ставшее одной из легенд немецкой культурной традиции и началом так называемой Rheinromantik, отбрасывает светлый отблеск на последующую жизнь Брентано; а изданный совместно с Арнимом сборник обработок народных песен («Волшебный рог мальчика», 1805—1808) принес Брентано чуть ли не единственный прижизненный успех. Внимание к фольклору, к историческому преданию, к сверхличному родовому началу вообще характерно для той линии немецкой романтики, с которой все определеннее связывает себя поэт и которую принято называть «гейдельбергской» в отличие от индивидуализма и космополитического универсализма «иенской» линии. Наряду с Арнимом и Брентано к гейдельбергскому кружку принадлежали Йозеф Гёррес и братья Гримм. Немецкую старину только начали открывать, и Брентано очень много сделал для того, чтобы приблизить этот мир, отступивший в дали времени. Им была собрана великолепная коллекция редких книг и антикварных предметов, от которой он отказался лишь позднее, в пылу аскетического отречения от «похоти очес»; он прилежно вчитывался в диковинные апокрифы, переиздавал забытых поэтов — отголоски всех этих занятий, менее всего «музейных» в обычном смысле слова, мы находим в его стихах. Его душевный контакт со стариной был достаточно непосредственным, чтобы исключить возможность поверхностного любования, и достаточно противоречивым, чтобы осталось место для остроты, напряжения, драматизма.

Примечательно в этой связи его отношение к обрабатываемым фольклорным текстам: он уже не мог попросту «подражать» народным песням, игнорируя дистанцию между литературой и фольклором, как это было принято в эпоху барокко и оставалось возможным еще для Гёте, и еще не мог ограничиться ролью отстраненного, объективного собирателя-фольклориста, взирающего на мир народного творчества с любовью, но извне, как это намечалось уже у братьев Гримм. Арним обмолвился од-

нажды, что «Волшебный рог мальчика» представляет собой «перевод» — перевод с немецкого на немецкий, то есть намеренную транпозицию фольклорного материала, обыгрывающую одновременно взаимоупор «своего» и «чужого» — и их взаимопереход. Тем более относится это к фольклорным мотивам в оригинальном творчестве Брентано. Необузданная и страждущая от своей необузданности субъективность поэта искала для себя узду, предел, данность — и находила их в целомудренно-внеличном духе традиции; но она же похищала у фольклора и традиционной литературы жесты и интонации для собственных нужд, чтобы через контраст со внеличным с особой резкостью выразить личное.

Брентано называл сам себя — «das Kind», и в его устах это не просто дань избитому клише. Конечно, опасной метафорой «детскости», приводящей на грань сентиментального китча, нельзя злоупотреблять; мы знаем, что душевная жизнь Брентано была до чрезмерности сложной — какой, впрочем, бывает и душевная жизнь настоящих, невыдуманных детей. Но как в его строптивости, не лезшей ни в какие социальные и культурные рамки, так и в дополнявшей эту строптивость глубокой жажде послушания впрямь было что-то детское. Потребность в данном и заданном, тяга пересказывать, варьировать чужую тему, плодотворная артистическая пассивность, благодарная оглядка на внешний импульс, на традицию, на «преднаходимое» — оборотная, комплементорная сторона исключительного развития личного начала. Эти контрастом определено отношение Брентано к фольклору — но не оно одно.

В поисках авторитета, которого можно было бы слушаться действительно по-детски, в поисках твердой опоры и защиты против демонических сил, не последней из которых была своя же бездонная и беспочвенная фантазия, Брентано вернулся к католической вере своих начальных лет. Обращение и так называемое религиозное отречение[10] — характерный компонент биографий некоторых немецких романтиков. Каким бы одиноким ни был путь поэта, он пролегал отнюдь не вне связи с историческим временем, и небезынтересно, что его возврат к церкви завершился в том самом кризисном году — 1817-м, когда варт-

[10] Ср.: *Жирмунский 1919*.

бургский праздник студенческих корпораций и последовавшая волна полицейских мер выявили конец либеральных иллюзий целой эпохи — эпохи Освободительных войн. И все же у Брентано это происходило иначе. Интерес к абстракциям религиозной философии и специально историософии у него почти полностью отсутствовал. Перезревшему и сухо-рациональному просветительству современников у Брентано противопоставлен пафос мистической конкретности. В начале 1816 года поэт, будучи в гостях, услышал рассказ об Анне-Катарине Эммерик, монахине, на теле которой открылись стигматы — раны, соответствующие ранам распятого Христа и появляющиеся у католических мистиков от напряженного размышления о Христовых муках. Собеседник стал иронизировать над волнением Брентано: к чему такие чудеса, если вокруг нас нет ничего, что не было бы чудом? Брентано незамедлительно высмеял этот ответ в эпиграмме как докучное и прозаическое резонерство[11]. Эпизод в целом характерен. Что для такого поэта, как Брентано, утверждение чудесности «всего»? Все — это слишком широко, отвлеченное понятие без цвета и запаха; но рана, одновременно таинственная и зримая, — это образ, один из тех образов, которыми жива его поэзия. В тот день он еще не знал, что в этот момент судьба его решается на долгие годы. В сентябре 1818 года Брентано оставил все, чтобы вплоть до ее смерти в 1824 году изо дня в день сидеть у постели больной и записывать ее видения. Религиозный порыв — но одновременно порыв поэта: ничего не жаль отдать за право соучаствовать в видении невидимого.

Ибо потом Брентано оставался даже у одра Эммерик. Сам он прилагает к себе обозначение «der Schreiber», как если бы он был лишь «писцом», бесстрастным летописцем чудес; но это было не в его силах. Трудно сомневаться в его доброй воле; но вместо фиксации слов Эммерик под его пальцами рождался овеянный воображением эпос в прозе, неизменно находивший восторженных читателей и почитателей, но так и не авторизованный католической церковью. По правилам аскетики не разре-

---

[11] *Brentano 1970*, S. 39.

шается предоставлять воображению такие права в области духовного. Это не значит, конечно, что его записи — плод фантазии; они являют собой плод такого же сотрудничества между внешней данностью и поэтическим гением, как и отклики музы Брентано на мотивы фольклорного предания. Надо быть очень самоуверенным, чтобы попытаться отмежевать одно от другого.

После кончины Эммерик Брентано вел беспокойную скитальческую жизнь, перебираясь из города в город. Поздняя любовь к Эмилии Линдер (с 1833 года), на грани влюбленности и духовной дружбы, оставлявшая мало места чувственности, но очень много — чисто эмоциональному напряжению, оживила лирический дар поэта. Вопреки часто повторяемой версии, многие из его самых сильных, поистине бессмертных стихотворений относятся к последнему периоду жизни.

Жизнь Брентано — это жизнь поэта, и ее подлинный смысл раскрывается в его поэзии. Только там связано и сопряжено то, что на уровне биографии предстает как ряд мучительных, непримиримых противоречий.

* * *

> То, что я должен нести мою муку, не выговаривая ее в словах, — заслуженная епитимья за то, что я часто погрешал выговариванием невыговариваемого.
>
> *К. Брентано. Из письма Л. Гензель, 1822 год*

Мы в конце двенадцатой песни «Романсов о Розарии». Розароза лежит на смертном одре, уже навсегда замкнувшись в тайне своей чистоты, своей боли, своей безвинной виновности; а Якопоне, словно радуясь, что у него отнято все сполна и безвозвратно, заходится восторженным воплем:

Grüß dich, blut'ge Todessonne,
Grüß dich, Held des Unterganges,
Grüß dich, Heiland voller Dornen,
Grüß dich, Sichel meines Gartens!

Grüß dich, lichter Trauerbote,
Grüß dich, Taueströnensammler,
Grüß dich, Wecker aller Toten,
Grüß dich, Feuerheld des Grabes!

Singt die sieben letzten Worte,
Singt sie mir, ihr grauen Schwalben!
Singt ihn mir, den Schild des Todes,
Singt den Held des Unterganges!

(«Привет тебе, о кровавое солнце смерти, привет тебе, о исполин погибели, привет тебе, о Спаситель в терновом венце, привет тебе, серп моего сада!

Привет тебе, о светлый вестник скорби, привет тебе, о собиратель слезинок росы, привет тебе, о пробудитель всех мертвых, привет тебе, о пламенный исполин гроба!

Пойте семь последних словес[12], пойте их мне, серые касатки! Пойте мне его, щит смерти, пойте исполина погибели!»)

Это надгробное рыдание, с уму непостижимой точностью воспроизводящее очень глубокие слои мифологической образности, и притом за полтора столетия до времен, когда войдет в обиход слово «архетип»; это юродивое, бредовое причитание о кровавом солнце смерти в терновом венце распятого Христа, о серпе, который пожнет все цветы в саду, о небесном исполине, торжественно движущемся в славе заката к своей погибели, вложено в строки редкой властности, неумолимой уверенности. С детским испугом — чтобы так пугать нас, надо до смерти испугаться самому, — соседствует точнейший расчет, заставляющий вспомнить замечание Гвидо Гёрреса, что слова слушаются Брентано, как мячик, непременно возвращающийся в пославшую его руку[13]; например, очень важное, очень весомое слово «Taueströnensammler» нарушило бы своей неожиданностью и своей тяжестью равновесие четверостишия, если бы не было подготовлено в предыдущей строке фоникой корня «Trauer-». Самые зву-

[12] *Семь последних словес* — слова Иисуса Христа на кресте, слагающиеся по всем четырем Евангелиям в семь изречений.

[13] *Görres 1844*, S. 25—26.

ки словно налиты жуткой силой. Древняя, как человечество, стихия вопля и ритуального плача, безличная, как и полагается стихии, соединена с только-только открытой романтиками, неслыханной и противной всем приличиям остротой субъективного. Если бы душевная жизнь Брентано не была очень глубоко потрясена смертью Софии Меро, он бы так не писал; можно посочувствовать современному немецкому поэту Г.-М. Энценсбергеру, резко возражавшему в своей литературоведческой диссертации о Брентано против привычки объяснять поэзию из биографии автора, но все дело в том, что смущающее, тревожащее, неуместное присутствие жизненной реальности входит в состав объективной «поэтологической» структуры, говоря на языке самого Энценсбергера, то есть в состав художественного расчета[14]. Однако, если бы Брентано не штудировал фольклора, мифов, старинных книг, церковных и мирских, он бы тоже так не писал. Безумие личного горя не вызывает сомнений в своей подлинности, но стилизация тоже очевидна; что странно, так это то, что стилизация нас не расхолаживает, даже не успокаивает, напротив, от нее нам делается еще страшнее. Сердечной растраве позволено перейти за все пределы, обнаженная боль справляет свое торжество, пожалуй, даже упивается собой — только надо помнить, что оплачено все это сполна.

Самая первая, дорефлективная читательская реакция — да разве так можно? Затем пора задуматься, что, собственно, означает такой вопрос? То ли совсем простое, немудреное: что поэт делает с нашими нервами? То ли эстетическая укоризна: разве поэзии разрешено так близко подходить к мелодраме, чуть ли не к истерии? Укоризна эта не вовсе лишена смысла — говорил же Жан-Поль Рихтер о «неморальности» душевной смуты в романтическом творчестве; но тому, кто ее выскажет, лучше не быть особенно самоуверенным, ибо достаточно явления Достоевского, чтобы раз и навсегда научить нас, до чего мала может быть внешняя дистанция между мелодрамой и самой великой на свете литературой.

---

[14] *Enzensberger 1971*, S. 9—13.

Немецкая романтика — это мир, который только очень невнимательному наблюдателю может показаться уютным и безобидно-мечтательным. Именно здесь впервые прочувствованы возможности нигилизма, абсурда, жуткой, пустой свободы, которая до конца предоставлена самой себе, покинута на себя самое. Усвоенные европейской литературой, ибо без остатка переведенные в литературную плоскость, демонические темы и мотивы Гофмана — только эпилог духовных происшествий, случившихся на большей глубине. Еще в 1796 году Жан-Поль Рихтер опубликовал «Речь мертвого Христа с высот мироздания о том, что Бога нет», включенную в состав романа «Зибенкэз». В 1799 году появилась «Люцинда» Фридриха Шлегеля — абсолютно серьезная попытка разрушить до основания все традиционные устои брака в надежде обрести через такую деструкцию новую мораль Эроса. За эту скандальную книгу вступился не кто иной, как протестанский теолог Шлейермахер, красноречивый и женственно тонкий защитник прав эмоциональной субъективности в религии, на полях одного труда которого более простосердечный коллега-богослов написал: «Иуда, лобзанием ли предаешь Сына Человеческого?» В 1804 году были анонимно опубликованы «Ночные бдения Бонавентуры» — сбивчивые монологи, со злорадством и без всякой сдержанности обнажающие бездну безумия, отрицания и смерти под самыми фундаментами романтической поэзии; они кончаются выкриком — «ничто!» В живописи немецких романтиков, отчасти вторичной по отношению к литературе и философии, больше поверхностного благообразия в «назарейском» вкусе; но и там наиболее существенные произведения говорят об ином. Пугающая жесткость линий, странная одичалость взгляда характеризуют рисованный автопортрет гениального юноши Карла Филиппа Фора, словно художник знает, что в этом же 1818 году захлебнется в Тибре, двадцати трех лет от роду. Поразительный ландшафт Каспара Давида Фридриха «Монах на берегу моря», настоящий антиландшафт с точки зрения всех норм ландшафтной живописи, дает пространство как пустоту и хаос, как радикальное отрицание человеческого «я»: большие горизонтали дюн и моря словно

перечеркивают противостоящую им вертикаль хрупкой фигурки. Природа неизменно выступает у Фридриха как метафора смерти, и человек на его картинах уходит в ничто, повернувшись спиной к зрителю и вместе с ним — к миру общения людей (один из самых ярких примеров — гамбургский «Странник над морем тумана»).

О пафосе негации, открытом немецкой романтикой, в русской поэзии лучше всего рассказали строки Тютчева:

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадный, день любезный
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.
И, как виденье, внешний мир ушел...
И человек, как сирота бездомный,
Стоит теперь, и немощен, и гол,
Лицом к лицу пред пропастию темной.

На самого себя покинут он —
Упра́знен ум, и мысль осиротела —
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...
И чудится давно минувшим сном
Ему теперь все светлое, живое...
И в чуждом, неразгаданном ночном
Он узнает наследье роковое...[15]

Последние две строки заставляют вспомнить заглавие труда представителя романтизма в психологии Готхильфа Генриха Шуберта — «Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft» (Размышления о ночной стороне естественных наук; 1808). «Чуждое, неразгаданное ночное» таило в своем лоне достаточно страшных образов — вплоть до Пентезилеи из одноименной трагедии Клейста, натравливающей на любимого свору псов и помогающей растерзать его плоть собственными зубами. Мир немецкой романтики таков, что все крайнее, безудержное, опасное в нем — как у себя дома. Но даже на этом фоне голос поэзии

[15] *Тютчев 1965*, с. 118.

Брентано звучит необычно резко, пронзительно, напряженно — «grell», — на последнем пределе, за которым срыв:

...Kommt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,
Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel,
Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen,
Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
Der erwachten Nacht ins Herz all schreien...

(«И тут прибегает Истина, в чем мать родила, ведет сквозь мрак поблескивание высоких нот и пляску слепящего света, и бег ее мучительно спутывает все сновидение. Слушай! факел смеется; слушай! свирели боли все сразу кричат прямо в сердце разбуженной ночи...»)

«Mutternackt»: Истина тут — не просто нагая, как в спокойной классической аллегории, а голенькая, «в чем мать родила»; неожиданно употребленное старинное выражение, во-первых, что называется, «остраняет» образ, выводит его из привычной системы связей и лишает респектабельности; во-вторых, гиперболически усиливает его; в-третьих, вносит все ту же ноту детского испуга — нагота воспринимается как обнаженность, то есть несообразность и незащищенность, отвечающая незащищенности самой души. Вместо холода басни — уют сказки, но и жуть сказки. Понятно, что такая истина не является, не шествует, а прибегает сломя голову, и ей сопутствует какой-то всеобщий переполох, выражающий себя в характерных для Брентано эксцессах по части звучности стиха, и в тотальном сдвиге всех характеристик чувственного восприятия — мало того, что звуки блистают и сверкают (свето-цветовой слух), а факел смеется (звуковое ви́дение), но речь идет еще и о «свирелях боли», «Schmerz-Schalmeien», которые все сразу кричат прямо в сердце разбуженной, всполошной ночи. Музыка и боль, резкость звука и острота боли оказываются тождественными. Эта редкостная метафора составляет другую идентификацию, красной нитью проходящую сквозь стихи Брентано, — рана как говорящие, поющие и улыбающиеся уста, как изливающийся родник, как рождающее лоно. Исток слова уподоблен ране, музыка слова —

боли. Последняя ставка сделана на муку; жертва, и только жертва должна спасти от искажения грезой и разрушения действительностью «сладостные чудеса» и «бедные сердца».

Weh, ohn Opfer gehn die süßen Wunder,
Geh'n die armen Herzen einsam unter!

(«Увы, без жертвы гибнут сладостные чудеса, одиноко гибнут бедные сердца!»)

Как здесь отделить святую волю к жертве от извращенной тяги к боли — или, хуже того, от расчетливой литературной эксплуатации боли как простого источника энергии? Мы уже рассуждали о возможности спросить: «разве так можно?» — но вопрос этот мучил самого Брентано, внушая ему глубокое, почти непреоборимое отвращение к тому, чтобы отдавать свои стихи в печать. В ноябре 1839 года поэт писал Фердинанду Фрейлиграту: «Любезный друг! Вы поймете меня, если я скажу, что у меня имеется недурная коллекция душевных язв и выдающаяся, почти что полная коллекция душевных ран, однако я никогда не был способен предложить публике аннотированный каталог этих прелестей в стихах, такая оторопь меня берет при виде книготорговца и отпечатанной книги... Вот каково мне, когда на моих глазах проворный и манерный коммивояжер от литературы из Лейпцига или Ганновера похваливает, и разбирает по косточкам, и разменивает на болтовню сокровеннейшее бытие какого-нибудь несчастного»[16]. Это не были одни слова — Брентано так и вел себя; одним из последствий его поведения явилось то, что истинные масштабы его поэтического творчества оказались выяснены лишь к нашему времени, да и то, может статься, не до конца. Для современников и для ряда последовавших поколений Брентано как собиратель народных песен, как новеллист и сказочник, а прежде всего — как экстравагантный оригинал, необходимый персонаж летописей романтизма затмил основательно притаившегося, забившегося «под корягу» Брента-

[16] *Brentano 1951*, S. 376.

но-лирика. Этот человек мог порываться вовсе уйти от поэзии к одру болезни экстатической монахини. Чего ему, правда, не удалось, так это перестать быть поэтом, вопреки мифу, получившему распространение в двух одинаково ложных вариантах — клерикальном и антиклерикальном. Что делать — власть над словом и одержимость словом слишком неразрывно срослись с его личностью, чтобы аскеза могла их отсечь. Но сам порыв уйти — порыв по природе своей парадоксальным образом поэтический — очень для него характерен и не может быть вычтен из его творчества, из состава его вдохновения. Бежать от нескромности личных признаний, от выбалтывания своей незащищенной души перед чужими, попросту от огласки хочется поэту, точнее — поэту романтического типа; стихотворцы таких чувств не знают. «Я хотел бы, чтоб мы были врагами», — обращался к своей Музе Блок, и он же восклицал: «Молчите, проклятые книги!» Как горячо настаивала Эмили Дикинсон на том, что она — Никто! «До чего тоскливо — быть — Кем-то! До чего публично — словно лягушка в затянувшемся на целую жизнь июне — говорить свое имя восхищенному болоту!»[17] А Цветаева мечтала:

Пройти, чтоб не оставить следа,
Пройти, чтоб не оставить тени
На стенах...[18]

Поэты — они такие. Набожным людям, радовавшимся, что безумец Брентано протрезвился, и благонамеренным ценителям литературы, негодовавшим, что фанатик Брентано причинил насилие литератору в самом себе, следовало бы это знать. Какой непростительной, морально непозволительной нескромностью была бы вся романтическая поэзия, если бы она одновременно не включала в себя ужаса перед нескромностью! С упрямым инстинктом неукрощенного и не поддающегося укрощению существа Брентано уклонялся от того, чтобы в качестве поэта, в

[17] *Dickinson 1959*, p. 75.
[18] *Цветаева 1980*, т. 1, с. 245.

качестве лирика даться в руки своим современникам. В любом ином качестве — только не в этом. И его поэзия действительно очень надолго ускользнула, ушла из рук, чтобы через много поколений ожидать своего читателя, как неведомый и неожиданный клад. Посмертная судьба Брентано имеет некоторое сходство с посмертной судьбой Гёльдерлина; кстати говоря, он едва ли не первым увидел в Гёльдерлине великого поэта, поставив некоторые его стихи в один ряд с шедеврами мировой литературы, что было для того времени совершенно необычно[19].

Аннотированный каталог коллекции душевных язв и душевных ран — Брентано знал, что говорит, когда в приступе сарказма называл так единственно возможный для него род лирического творчества. Логика его пути вела к тому, чтобы ценить в поэзии только одно — болезненный укол в самое сердце. Без соли слез все было для него пресным. Но тот ничего не поймет, кто вообразит, будто лирика Брентано — «мрачная», в том смысле этого слова, который исключает игру и веселость. Сверхчувствительность, повышенная восприимчивость к боли — оборотная сторона невероятной живучести и обостренной витальности, а меланхолия как-то странно уживается с шумным, неунимающимся праздником созвучий, с бряцанием и звоном внутренних рифм, аллитераций и ассонансов. Слово у Брентано разгорячено, возбуждено, сами собой подвертываются каламбурные ассоциации, одновременно глубокомысленные и чисто игровые («bis das Leben war gefangen und empfangen» — «пока жизнь не была схвачена и зачата»). Если так грустно, почему так весело? «Es hilft nichts, es ist doch alles viel, viel besser auf Erden, als wir Menschen es verdienen, und gallenbittre Tränen sind noch viel zu süße» («Ничего не помогает, на земле все же много, много лучше, чем мы, люди, заслуживаем, и слезы, горькие, что твоя желчь, все еще чересчур сладки»), — бормочет среди всех ужасов юродивая и мудрая

[19] Письмо художнику Филиппу Отто Рунге от 21 января 1810 года выстраивает такой ряд любимых литературных произведений: рыцарский эпос о Тристане и Изольде, «Фьяметта» Боккаччо, «Стойкий принц» Кальдерона — «и несколько од сошедшего с ума вюртембергского поэта Гёльдерлина».

старуха в «Повести о славном Касперле и пригожей Аннерль». В самой горечи желчи, в самой надсаде слез все еще таится сладость, может быть, непозволительная — «es hilft nichts», она есть; знание об этом — тайная пружина поэзии Брентано. В ночь перед казнью Аннерль ее крестная мать не только молится, но и распевает. Было бы очень худо, если бы мы поддались расхожим штампам мысли и поверили, будто эта старуха — не более чем гротескная пастишь в романтическом вкусе или что-то вроде олицетворения патриархальной народной мудрости. Скорее уж это один из автопортретов брентановской музы.

За пристальным, почти любопытствующим вниманием к боли — до какой силы дойдет она на этот раз? — за взрывами саркастического злорадства над собой или истовыми жестами покорности испытанию, как в Книге Иова:

Der Herr hat gegeben, genommen,
Gelobt sei der Wille des Herrn!

(«Господь дал, Господь взял, да будет воля Господня благословенна!») —

глубже, чем все это, у Брентано каждый раз ощутима надежда на последний катарсис «лебединой песни», долженствующий претворить страдание — в радость и смерть — в брачный праздник:

Alle Leiden sind Freuden, alle Schmerzen scherzen,
Und das ganze Leben singt aus meinem Herzen:
Süsser Tod, süsser Tod
Zwischen dem Morgen- und Abendrot!

(«Все страдания — упоения, все муки — шутки, и вся жизнь поет из моего сердца: о, сладостная смерть, сладостная смерть между утренней и вечерней зарей!»)

Это очень глубокий, хотя и духовно опасный, мотив, с которым по дерзновенности могут сравниться разве что строки из «Гимнов к ночи» Новалиса:

Hinuber wall ich,
Und jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein...

(«Я восхожу горе́, и каждая мука станет некогда стрекалом наслаждения...»)

Вообще говоря, из романтических предшественников Брентано один Новалис ему «равномощен», как выразилась бы Цветаева. Но ни здесь, ни где-либо еще Новалис не дает ничего подобного тому птичьему щебету, тому избыточному богатству звуков, которым разражается в подобных случаях лирика Брентано. У Новалиса — больше чистой мысли, у Брентано — больше поэзии, то есть действия самой стихии слова, переливающейся всеми красками фонического спектра. Слово «стихия» в данном случае уместно; не многие поэты в такой мере дают языку изливать свою собственную энергию, превращая свой авторский замысел как бы в предлог для прорыва этой энергии. Сказанного не надо понимать слишком буквально, пассивность — лишь момент, диалектически сочетавшийся с творческой стратегией поэта, с тщательной разработкой мгновенных озарений, подчас растягивающейся на многие годы[20]. Рукописи свидетельствуют, что так называемой работы над языком было предостаточно (хотя в применении к Брентано странно пользоваться таким скучным оборотом речи). Но работа эта была направлена не столько на то, чтобы подчинить стихию, сколько на то, чтобы высвободить, расколдовать ее. Отношения между автором и языком здесь настолько стоят под знаком Эроса и присущего Эросу лукавства, что лучше не спрашивать, кто кого ведет и кто за кем следует. Поэзия Брентано, не будучи «умственной», очень умная, умная именно как поэзия, и в сравнении с ней многие прекрасные немецкие стихи прославленных поэтов кажутся немного простоватыми; но ум ее — как бы женский ум, сильный не логикой, а почти устрашающей догадливостью, гибкостью и

[20] Ср.: *Enzensberger*. Op. cit., S. 96—98.

чуткостью. К теориям, как философским, так и литературным, Брентано относился с инстинктивным недоверием, резко выделявшим его среди романтических умников. «Врата философской абстракции, — сознавался он без особого огорчения, — для меня закрыты»[21]. И еще «Самая лучшая теория искусства всегда кажется мне нарочитой и недостаточной»[22]. Зато у него были такие руки, что слова шли в них сами, как приручаемые и приманиваемые твари Божьи.

Мы уже не раз упоминали самую непосредственно-чувственную, а потому самую «стихийную» сторону стихии слова у Брентано — игру звуков. Этого соловьиного щелканья согласных и завораживающего пения гласных абсолютно не с чем сравнить в немецкой поэзии той поры, как и времен, непосредственно ей предшествовавших. Лишь гораздо дальше, в народной песне и в забытом наследии барокко (то и другое было для Брентано предметом серьезного изучения), имелись задатки, которые, однако, еще надо было много развивать и усиливать, чтобы довести до такой концентрации.

Уже через несколько лет после того, как немецкий поэт сойдет в могилу, в далекой Америке ничего о нем не знающий Эдгар По изобретет звуковую технику «Улялум» и «Колоколов», которая постепенно станет европейской сенсацией и найдет многочисленных подражателей — вплоть до Бальмонта. Но как раз здесь стоит задуматься о различии. Говоря ненаучно, мастерство Брентано отличается от виртуозности и «техничности» По, как умение наездника, не только ладящего со своим конем, а прямо-таки срастающегося с ним в одно целое, от схем инженера, вычисляющего эффект. Чтобы выжать из звуков речи все, что мыслимо, По как бы выделяет фонику в неестественной химической чистоте, пренебрегая иными факторами речевой «музыки» — стилистической стереоскопичностью, лексической харак-

---

[21] *Brentano 1855*, S. 144 (письмо Ф. О. Рунге). Речи демона Молеса в «Романсах о Розарии», пародирующие прежде всего Якоба Бёме, косвенно выражают недоверие Брентано к философии Шеллинга с ее гностическими тенденциями.

[22] *Brentano 1909*, S. 90.

терностью слова. Молодой Мандельштам сказал о нем: «Значенье — суета, и слово — только шум, // Когда фонетика — служанка серафима»[23]; о «серафичности» можно было бы поспорить — она явно имеет больше касательства к бальзаковской Серафите, чем к шестикрылым существам Библии, — но слово у По действительно редуцировано до шума, и притом не в результате просчета, а в порядке эффективного осуществления замысла, проведения программы. Лексика выровнена, приведена к одному знаменателю, чтобы служить простым фоном демонстрации звуковых достижений. Недаром этот поэт — едва ли не единственный, кого мог вполне адекватно переводить Бальмонт; Брентано был бы ему не по зубам. Чтобы оценить дистанцию, достаточно вспомнить наугад несколько строк из брентановской вариации на тему народной песни о цветах, которые скосит смерть («Es ist ein Schnitter, der heißt Tod...» — «Есть жнец, который зовется Смерть...»), где игра звуков совершенно неотторжимо связана с контрастами народных и латинских ботанических обозначений, вообще слов обычных и редкостных, а в конечном счете — с напряжением между фольклорной интонацией и тонкостями романтического психологизма («das hoffende Ranken der kranken Gedanken» — «всуе надеющиеся побеги больных мыслей»), приведенными, однако, в некую парадоксальную гармонию с унылым простосердечием старинной песни:

Du himmelfarben Ehrenpreis,
Du Träumer, Mohn, rot, gelb und weiß,
Aurikeln, Ranunkeln,
Und Nelken, die funkeln,
Und Malven und Narden
Braucht nicht lang zu warten...

(«Ты, небесно-голубая вероника, ты, мечтатель-мак, красный, желтый и белый, медвежьи ушки, лютики и мерцающие гвоздики, и мальвы, и нарды, — ждать вам осталось недолго...»)

И если говорить о самих созвучиях, казалось бы, столь необузданных и неумеренных, как раз этот пример свидетель-

[23] *Мандельштам 1973а*, с. 75.

ствует, в какой степени они подчинены гибкому такту. Ассонансы в первых двух строках смягчены, почти приглушены посредством одного и того же приема: доминирующий гласный дублируется соответствующим дифтонгом (a — ei, o — äu); однако во второй строке ассонанс все же сильнее, ибо гласный наряду с этим и в чистом своем виде дан дважды, в следующих непосредственно друг за другом односложных словах Mohn и rot, причем его энергия усугублена тем, что на второе из этих слов падает сверхсхемное ударение. В третьей и четвертой строках вместо ассонансов в действие вступает более сильнодействующее средство — аллитерации; согласные n — k — l — n подготавливают (тем способом, который у поклонников Соссюра принято называть анаграмматическим[24]) тот глагол «funkeln», в котором сконцентрирован смысл всего места, поскольку в нем говорится о цветовом и световом блистании, сверкании, мерцании, являемом луговой флорой до поры, когда смерть погасит все огоньки. И здесь, как всегда у Брентано, фоническое fortissimo с безошибочностью реакций живого организма отвечает смысловой и эмоциональной эмфазе. Все звуки — для того, чтобы извлечь из слова «funkeln» всю полноту его словарного значения, высечь из него искру — «Funke». Теперь, когда эта искорка зажглась и горит точно в середине строфы, нет причин дальше нагнетать аллитерации; в пятой и шестой строках на первое место опять выходят ассонансы, однако более энергичные, чем вначале, — хотя бы за счет того, что доминирующий гласный является общим для обеих строк и повторен в чистом виде четыре раза, да еще один раз входит в состав дифтонга (a — a — au — a — a). На эти строки как бы падает отблеск роскошества двух предыдущих, с которыми они сближены единством размера (двустопные амфибрахии после четырехстопных ямбов вначале) и другими средствами. Всему в целом придано формально выявленное историческое измерение, в основном за счет двух факторов: во-первых, начальная строка, так перекликающаяся со второй, будто они с самого рождения были

[24] Ср.: *Соссюр 1977*, с. 639—649. Там же статья Вяч. Вс. Иванова (*Иванов 1977*, с. 635—638).

вместе, в действительности представляет собой сознательно обыгрываемую цитату из народной песни:

Das himmelfarbne Ehrenpreis,
Tulipanen gelb und weiß...

(«Небесно-голубая вероника, желтые и белые тюльпаны...»);

во-вторых, ходовые обозначения цветов Gebirgsprimel (горная примула) и Nahnenfußgewächs (лютик) заменены роскошными латинизмами Aurikeln и Ranunkeln, не только повышающими звуковую потенцию строки, но одновременно вызывающими в памяти латинизмы барочной поэзии (для параллели можно вспомнить потешно-старомодные галлицизмы в сказках Брентано, а впрочем, и в стихотворении «Am St. Niklastag. 1826» («На Николин день 1826»), где зарифмованы «komplett» и «Serviett». Так именно через фонику просвечивает глубина времени, и с той простотой, с какой ребенок глядит взглядом матери или повторяет движение деда, в стихе Брентано слышится отголосок дикции какого-нибудь из стихотворствующих католических священников XVII века — Фридриха Шпее, которого именно Брентано открыл после долгого забвения, или Лаврентия из Шнюффиса с его Мирантом и Клориндой, или Иоганна Кюна:

Kunstreiche Componisten,
Stimmt an den Citharisten
Die Saiten auf das höchst.

(«Многоискусные слагатели музыки, настройте струны у кифаристов на самый высокий тон».)[25]

Можно пойти еще дальше и вспомнить нежные и наивно-хитроумные гимны и воздыхания позднего латинского средневековья, например:

Gaude, plaude, clara Rosa,
Esto moesto cara prosa... —

[25] *Кетр 1958*, S. 198.

(«Радуйся, ликуй, о славная Роза, будь для скорбного достолюбезным песнословием...»)

или:

Iesu dulcis et decore,
Rosa fragrans miro more...

(«Иисусе сладчайший и досточестный, Роза, благоухающая дивным образом...»)[26]

Miro more — вот где корни звуковой чувствительности Брентано; и эта укорененность принципиально отличает ее от позднейших фонетических экспериментов, которые как раз корней и не имели. Поэт знал цену звукам, потому что он знал цену старине.

Мы просим у читателя прощения: наши размышления над шестью строками — повторяем, выбранными наугад — так недопустимо затянулись лишь потому, что мы не видели другого способа конкретно, без голословных утверждений разъяснить, что́ мы имели в виду, когда назвали поэзию Брентано умной; умной именно как поэзию, то есть вне теорий, идей и всего «умственного». Если искать аналог этому умному способу обращаться со звуками в более позднюю эпоху и в иной поэтической традиции, то не у Эдгара По, а уж скорее у Верлена. Конечно, звуковая материя стиха немецкого и французского настолько не похожа, насколько могут быть две вещи не похожи друг на друга, — и все же сродство двух лириков как раз в отношении к этой материи доходит до знаменательных частностей. С Брентано Верлена сближает, например, широкое применение каламбуров, не имеющих ни малейшего касательства к «остроумию» в конвенциональном смысле слова:

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville... —
(«В моем сердце идет плач, как над городом идет дождь».)[27]

---

[26] Обе последние цитаты, отличающиеся в оригинале исключительным преизобилием внутренних рифм, рифмоидов, ассонансов и аллитераций, взяты из немецкого гимнографа XIV века Германа Иосифа, писавшего по-латыни (*Dreves ed. 1907*, p. 544, 542).

и в этом же стихотворении, чуть ниже «ce cœur qui s'écœure». Сюда же относится особая чуткость к нюансированному, колеблющемуся звучанию дифтонгов: «O bruit doux de la pluie» (и в конце следующей строки — «toits»); «Noire dans le gris du soir»; «ne savoir pourquoi». И у Верлена звуковая игра возникает на фоне очень простой, отнюдь не изысканой дикции[28], вызывая, хотя более отдаленным образом, чем у Брентано, мысль о фольклорной поэтике песни или пословицы: «Qui ne pleure que pour vous plaire», «Chante sa plainte»; «Sans rien en lui qui pèse ou qui pose» («Которая плачет лишь для того, чтобы вам угодить»; «Выпевает свою жалобу»; «Не имея в себе ничего тяжеловесного или навязчивого») — все самые знаменитые верленовские строки. Может быть, это сопоставление окажется не совсем бесполезным; всеевропейское, если не всемирное усвоение наследия французской поэзии шло гораздо более правильным образом, чем это происходило с немецкой поэзией, а потому не исключено, что есть читатели, которым оглядка на лиризм Верлена поможет найти подступы к лиризму Брентано.

Скорее неразумные, чем разумные, но неизбежные ассоциации с экспериментами новейшей поэзии по части абсурда и черного юмора вызывают такие образы брентановской поэзии, как колыбельная песенка, которую поют кукле в конце семнадцатой песни «Романсов о Розарии»:

Hast du gleich kein Herz im Leib,
Hast du doch zwei ganze Schuhe.
Schlummre, schlummre, ruhe, ruhe,
Träume von der bunten Kuhe!
. . . . . .

---

[27] В оригинале — непереводимая игра слов, помноженная на игру созвучий и превращающая две строки в подобие присказки.

[28] «Отказ от изысканных слов» отмечает для Брентано Энценсбергер (*Enzensberger*. Op. cit., S. 100). Характерно отсутствие романтических неологизмов, вроде изобретенного Тиком «Waldeinsamkeit», эйхендорфовского «Abendgold» и т. п.

Schlummre, süßes Püppchen, schlummre,
Bist du dumm, es gibt noch Dummre,
Bist du stumm, es gibt noch Stummre,
Schlummre, schlummre, Püppchen, ein.

Bald miau! die Katzen schrein,
Machen Diebs- und Liebesrunde,
Brünstig, günstig ist die Stunde,
Zu dem Mondmann heulen Hunde.

Sieh! dort auf dem Wiesengrunde
Tanzen jetzt die Elfen munter
Unter Knabenkraut hinunter,
Das die Blätter niederstreut.

Kind, sie spielen Lotto heut,
Schreiben auf die Blättchen Nummern,
Und du darfst nur kühnlich schlummern,
Denn dir kommt dein Glück im Schlummer.

Du gewinnst die beste Nummer,
Eine Braut wirst du im Schlummer,
Und dich wecket ohne Kummer
Hochzeit, Hochzeit, hohe Zeit!

(«Если у тебя и нет сердца, зато у тебя есть целых два башмака. Задремывай, задремывай, угомонись, угомонись, и пусть тебе снится пятнистая корова!

...Задремывай, сладкая куколка, задремывай; пусть ты глупа — есть и поглупее, пусть ты бессловесна — есть и бессловеснее; задремывай, куколка, задремывай!

Порой кошки завопят: „мяу!“ У них сходки — воровские и любовные. Час любострастный, час благоприятный; псы воют на лунного человечка.

Глянь-ка! Там, на лужке, под ятрышником, роняющим листья, весело заплясали эльфы.

Дитя, вот они играют в лото, надписывают на листочках номера, и ты можешь спокойно спать, потому что удача придет к тебе во сне.

Тебе достанется лучший номер; во сне ты станешь невестой, и тебя разбудит так, что мучиться тебе не придется, — свадьба, свадьба, праздничное время»!)

Казалось бы, чего тут особенного — полуночный гротеск; какому же романтику не хотелось сделать что-нибудь в этом макаберном роде? Так-то оно так, хотелось этого всем; но сделать — с такой простотой и экономией средств, с такой концентрацией выразительности, с такой убеждающей интонацией бреда и лепета — мог один Брентано. «Готические» мотивы с виселицами и привидениями давно стали для нас историко-литературным курьезом, а черная магия этих строк обескураживающе современна. Когда перечитываешь их, делается ясно, почему к Брентано тянулись сюрреалисты[29] — не только немецкие, явившиеся довольно поздно, но уже Гийом Аполлинер, который неплохо его переводил[30]. Для сюрреалистов — вполне объяснимая симпатия, для самого Брентано — не такая уж большая честь. Сюрреалисты разрешали своему воображению абсолютно все — и оказались перед пустотой; самая страшная расплата за такие игры — даже не безумие, а скука вседозволенности, когда уже ничего не испугаешься и ничему не удивишься, когда все можно и как раз поэтому ничего не нужно. «Бедный Клеменс» страшился своего воображения, как беса, и то брал на себя риск жить с бесом, еще воспринимаемый всерьез как риск, то пытался (с переменным успехом) заклясть беса экзорцизмами, усмирить его покаянием — и получил награду свою хотя бы в том, что тайна осталась для него тайной. Таковой она остается и для его читателя.

Брентано был одним из тех, кто первым пророчески ощутил возможность пустоты; если он отчаянным напряжением стремился уйти от этой возможности к твердым данностям традиции, будь то традиция фольклора или традиция догмата, так не потому, что у него не хватало отваги остаться с пустотой нае-

---

[29] Впрочем, предметом культа Брентано не стал ни для одного из модных литературных течений XX века (как великий Гёльдерлин, величие которого не умаляется попытками его эксплуатировать, был кумиром для умников из кружка Стефана Георге, озабоченных составлением нового канона, а позднее — для экспрессионистов, подыскивавших себе родословную).

[30] *Enzensberger.* Op. cit., S. 109 u. Anm. 173—174.

дине, а потому, что в нем жило нечто иное. Такие люди, как он, стояли между временами — положение драматичное, но плодотворное. Прошлое отодвинулось настолько, что его можно было увидеть, и увидеть впервые; но оно еще не ушло в ирреальность. Все оплачивалось муками и обходилось дороже, чем через сто лет; но, оплаченное как следует, оно и на самом деле было дороже.

Внутри самого поэтического слова Клеменса Брентано новая свобода, обещающая неслыханные возможности и грозящая утратой почвы, борется со старой укорененностью. Напряжение этой борьбы порождает энергию стиха.

ГИЛБЕРТ КИТ ЧЕСТЕРТОН, ИЛИ НЕОЖИДАННОСТЬ ЗДРАВОМЫСЛИЯ*

Мне не было нужды соглашаться с Честертоном, чтобы получать от него радость. Его юмор такого рода, который нравится мне больше всего. Это не «остроты», распределенные по странице, как изюминки по тесту булочки, и уж вовсе не заданный заранее тон небрежного пошучивания, который нет сил переносить; юмор тут неотделим от самой сути спора, диалектика спора им «зацветает», как сказал бы Аристотель. Шпага играет в лучах солнца не оттого, что фехтовальщик об этом заботится, просто бой идет не на шутку и движения очень проворны. Критиков, которым кажется, будто Честертон жонглировал парадоксами ради парадоксов, я могу в лучшем случае пожалеть; стать на их точку зрения я неспособен.

К.С. Льюис. Настигнутый Радостью. Глава XII.

У Честертона есть поэма, которая называется «Белый конь»; ее герой — Альфред Великий, английский король IX века, защищавший честь своего народа, навыки законности и хрупкое наследие культуры в бурную пору варварских набегов. О стихах Честертона вообще-то не очень принято говорить всерьез, но поэтическое качество «Белого коня» в довольно сильных выражениях хвалил недавно умерший поэт Оден, признанный мастер современной поэзии, притом человек отнюдь не похожий на Честертона по своим вкусам и тенденциям, едва ли не его антипод; тем примечательнее такое суждение. Сейчас, однако, нас занимает не то, хороша поэма или дурна, вообще не она сама по себе, а только свет, отбрасываемый ею на все остальное, что написал ее автор. Дело в том, что именно там он выговорил очень

---

* Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравомыслия // Г. К. Честертон. Писатель в газете: художественная публицистика. М., 1984, с. 329—342.

существенные для него вещи с такой прямотой и доверительностью к читателю, как мало где еще; недаром работа над поэмой началась со строфы, пришедшей во сне, и сопровождалась сильным эмоциональным напряжением. Похоже на то, что «Белый конь» — для Честертона «самое-самое», заповедная середина того достаточно пестрого целого, которое слагается из шумных и многоречивых статей и эссе, из рассказов и романов. Поэма не переводилась и едва ли когда-нибудь будет переведена — самый ее размер, по-английски очень традиционный, по-русски «не звучит». Пусть несколько слов о ее смысле послужат как бы виньеткой к этой главе.

Прежде всего — ее заглавие. Оно связано с известным, чрезвычайно древним, по-видимому кельтским, изображением коня, которое красуется на склоне мелового холма где-то в Беркшире. Линии, слагающиеся в огромный силуэт, светятся белизной мела, контрастно проступающей рядом с зеленым цветом травы в тех местах, где в незапамятные времена сняли дерн и продолжают исправно снимать его до сих пор. Ибо трава, конечно, рвется заполнить все пространство вокруг, затопить белые линии зеленой волной, и если бы люди из поколения в поколение, из тысячелетия в тысячелетие не расчищали очертаний, древняя форма давно была бы поглощена натиском стихии. Только потому, что разумная воля может быть еще упрямее стихии, мы до сих пор можем видеть этот силуэт, который был стар, как мир, уже при короле Альфреде. И еще вопрос, когда, собственно, он создан — тогда, когда его линии прочертили в первый раз, или совсем недавно, может быть, вчера, когда в последний раз снимали траву.

Честертон превратил овеянный легендой силуэт на склоне холма в символ того, что он называл *традицией человечества*, — крайне важное для него сочетание слов. Мы — люди постольку, поскольку родители наши научили нас определенным заповедям, оценкам, моральным навыкам, если угодно, избитым трюизмам, если угодно, прописным истинам, которым их в свой черед учили их родители, которым Бог знает как давно, из поколения в поколение, из тысячелетия в тысячелетие, нау-

чался человек, вступающий в сообщество людей. На них зиждется все, включая здравость эстетической реакции, не имеющей в себе ничего морального в обычном смысле. Как говорил писатель, мы способны ответить благодарной радостью на красоту явления природы лишь потому, что в нас с детства воспитали привычку благодарить мать за вкусный пирог; а кто разучился благодарить, для того скоро все станет невкусным. Может показаться, будто нравственное предание рода человеческого дано нам и принято нами раз и навсегда, будто оно есть наше безопасное, застрахованное, само собой разумеющееся достояние. Во времена, когда писал Честертон, и в особенности во времена, когда он еще не писал, а только формировался как человек и писатель, то есть на закате викторианской эпохи, такая опасность была куда реальнее, чем в наше время. О нет, ничто не разумеется само собой, ничто не дается само собой. Если мы не будем с неустанной заботой чистить очертаний Белого коня, их очень скоро заглушит трава, и они будут утрачены навсегда.

В этом риск — условие человеческой свободы, без риска немыслимой. Но вопрос о риске — другая сторона вопроса о надежде.

Поэма Честертона, как и все его творчество, исходит из веры в то, что надежда должна одинаково далеко отстоять и от победительности, и от пораженчества, что жизнь есть рыцарское приключение, исход которого совершенно неизвестен и которое именно поэтому следует принимать с великодушной веселостью. В самом начале поэмы король Альфред только что потерпел сокрушительное поражение, мощь врага нависает над ним — чисто честертоновский образ! — «как небосвод», в беде он вопрошает Деву Марию, чем все это кончится, но получает строгий ответ: человеку дозволено проникать в самые глубокие, самые скрытые таинства, но не пристало спрашивать об исходе, о результате собственной борьбы. Ему достаточно знать, за что ведется борьба. Надо «весело идти в темноту». Подумаем, какие возможности здесь отклоняются. Можно быть уверенным в себе самом, в своем превосходстве, в своем успехе, и это противно и глупо; можно быть завороженным опасностью неудачи, и это

трусливо; можно вибрировать между вожделением успеха и страхом неудачи, и это суетливо и низко; можно, наконец, сделаться безразличным к будущему, и это — смерть. Благородство и радость — в выходе за пределы этих четырех возможностей, в том, чтобы весело идти в темноту, наперед приняв на себя последствия, чтобы совершенно серьезно, «как хорошее дитя», вкладывать силы в игру, одновременно относясь к ее исходу легко, с полной готовностью быть побитым и смешным. Говорят, будто смех убивает. В мире Честертона смех или, еще точнее, осмеяние животворит свою жертву, если она уже имеет в себе достаточно жизни, чтобы принять все, как должно. Короля Альфреда, переодетого нищим, нанявшегося к бедной женщине помогать ей в ее кухонных хлопотах и не справившегося с делом, эта женщина бьет по лицу и до крови; на мгновение оцепенев от столь непривычного переживания, король принимается от души смеяться над самим собой и в этом смехе освобождается для новой жизни. Теперь, и только теперь, он — настоящий король, потому что он побывал проштрафившимся слугой. За битого двух небитых дают.

Чтобы завершить нашу виньетку, заглянем еще несколько раз в поэтические признания Честертона.

В ранних, совсем еще незрелых стихах, которых не стал бы хвалить за литературное качество не только Оден, но и самый полоумный честертонианец, звучит мотив, проходящий через все стихи и всю прозу этого автора: нерожденный ребенок раздумывает, что если бы только его на один день выпустили в мир, разрешили участвовать в игре и битве жизни, это была бы незаслуженная радость и честь, не оставляющая возможности сетовать на какие бы то ни было тяготы и дуться на какие бы то ни было обиды... Это не оптимизм, по крайней мере сам Честертон не назвал бы своей веры оптимизмом. Оптимист считает, что все идет к лучшему, что битва будет выиграна; для Честертона акценты ложились иначе — бытие хорошо не тем, что оно идет к лучшему, а тем, что оно противостоит небытию, и, чем бы ни кончилась битва, нужно с благодарностью принимать именно ее риск, ее нерешенность, ее непредсказуемость, с кото-

рой, как уже говорилось, связана свобода человеческого выбора. Человеку дан шанс — чего еще он может требовать! Благодарное приятие риска сделает самые обыденные, самые привычные предметы блистательными драгоценностями, как в перспективе нерожденного ребенка, мечтающего о чуде рождения. В другом, более зрелом стихотворении речь идет о том, что мир по-настоящему чудесен для человека, которому некогда любоваться на всю эту красоту, потому что он спешит на сражение с драконом. В этом — «честь волшебной страны», иначе все ее чудеса поблекнут, станут ненужными. А чудо — все, нет ничего, что не было бы чудом. В старости Честертон писал, что его больше не волнует смена горя и радости, но продолжает волновать смена дня и ночи, что ночная мгла остается для него, как для младенца, только обживающегося в мире, «облаком, которое шире мира, и чудищем, слагающимся из очей», и камни, поблескивающие вдоль дороги, таковы, что их просто не может быть — и все-таки они есть.

«The things that cannot be and that are» («то, чего не может быть и что есть») — формула, в различных вариантах возвращающаяся у нашего автора, очень близкая к самому центру его мысли и воображения. Если мы ее поймем, мы поймем Честертона. Любая вещь на свете, любое человеческое дело, о котором стоит говорить, есть для него триумф над своей собственной невозможностью. Самые привычные предметы — самые странные, потому что они увидены, как в видении нерожденного ребенка, на фоне вселенской тьмы и пустоты. Чтобы передать это, Честертону подчас нужна была причудливая образность, заставляющая вспоминать о современном ему сюрреализме, но имеющая, конечно, совершенно иной смысл, чем у сюрреалистов. Обратив на это внимание, патриарх латиноамериканского авангардизма, холодный умник и скептик Хорхе Луис Борхес попытался однажды не без блеска разоблачить в Честертоне певца мирового ужаса, мастера черного юмора, собрата Кафки, успешно укрывшего под маской уютного жизнелюба. Борхес совершенно не прав, хотя он довольно точно подметил то, что ложно истолковал. Именно потому, что каждая вещь увидена Честертоном в состоянии

беззвучной и героической самозащиты против обступившего ее небытия, что силы разрушения угрожают ей, как сорная трава — облику Белого коня на склоне холма, что она мала, а хаос безмерен, — ценность этой вещи утверждена окончательно и навсегда. Это не эстетское любование прелестью обреченных вещей, их милой, сладострастной хрупкостью, как у декадентов начала века (скажем, у француза Анри де Ренье, старшего современника Честертона, или у Михаила Кузмина, его ровесника). Это нечто противоположное — рыцарское братство сущего перед лицом небытия, боевое товарищество в священной войне против тяги к распаду, против тлена и растления, против ничто. Пессимист и самоубийца — для Честертона дезертиры, достойные осуждения, потому что в разгар битвы нельзя предавать «флаг мироздания», круговую поруку бытия. Предпочесть бытие небытию — уже решимость и вызов, уже согласие на риск. Поэтому в мире так много красоты; вся эта красота — как блеск доспехов воина, вышедшего на смертный бой.

Блеск доспехов — зримое соответствие идеала чести. Если риском оплачена свобода человеческого существа, его болью и смертью оплачена его честь.

Между тем время шло своим чередом, и за старый идеал чести делалось не на шутку страшно. На дворе стоял век прогресса, век трестов и монополий, специалистов и экспертов, деловой, научный, прагматический век. Честь — при чем тут честь? Но расстаться с честью — значит отдать все, чем оправдывает себя бытие. Осуществление того, что Достоевский назвал «правом на бесчестие», беснование разнузданных сил техники, утрата человеческой меры, напор голой целесообразности — личины небытия. И вот в повести «Перелетная харчевня», далеко не самой серьезной книге Честертона, в песне, сочиненной героем для героини, звучат пронзительные слова: «Госпожа моя, свет умирает в небесах. Госпожа моя, и мы умрем, раз умерла честь». Он обещает: «Госпожа моя, мы не станем жить, если выжить — теперь все...»

И тут самое время задать вопрос, позабыв о вежливости и такте по отношению к писателю. Таких слов, какие сказаны

здесь, просто так не говорят, ни в стихах, ни в прозе; за них платят, иногда страшной ценой, — или они просто ничего не значат. Чем, спрашивается, заплатил этот легкомысленный сочинитель детективных побасенок о патере Брауне, этот разговорчивый спорщик, писавший, кажется, обо всех вещах под луной и выше, этот человек, сама комическая тучность которого воспринимается как знак уютного благодушия и благополучия, — чем заплатил он за право сказать нам о чести и смерти, о радостной готовности к риску и проигрышу?

Чтобы определить меру жизненной серьезности, присутствующей в таких высказываниях Честертона, мы должны поговорить о его жизни.

* * *

Гилберт Кит Честертон родился 29 мая 1874 года и умер 14 июня 1936 года. Смерть в шестьдесят два года не назовешь ранней, но до настоящей старости он не дожил. Однако чувствовал себя старым, вернее дряхлым или хотя бы дряхлеющим, он уже давно. И он, и его близкие твердо знали, что дело идет к концу. Чуда не ждали — чудо уже случилось однажды, двадцатью годами раньше, когда он медленно возвращался к жизни после очень тяжелой и довольно загадочной болезни, надолго ввергшей его в бессознательное состояние. Факт, который трудно уяснить себе, настолько основательно он забыт: Честертон был болезненым, если не просто больным человеком. И здесь стоит подумать о том, что ни сам писатель, ни его друзья и современники, ни его современные читатели и почитатели не воспринимали и не воспринимают его в этом качестве. Ни тени меланхолического обаяния, овевающего облик сраженного недугом гения, не ложится на его черты. Он устроился так, чтобы этого не было.

Очень похоже на то, что пресловутая, вошедшая в поговорку, тучность Честертона, как и его непомерный рост, были симптомами какого-то общего органического расстройства; во всяком случае, то и другое сильно мешало сердцу справляться со

своей работой. Но писатель сделал решительно все от него зависящее, чтобы его комплекция ни у кого не вызывала иных чувств, кроме веселости. Она была для него поистине неистощимым источником шуток. Когда его пригласили однажды на упражнения кавалеристов в вольтижировке, он заметил, что может быть пригоден на ипподроме разве что в роли препятствия, если его уложат на спину и коням придется перемахивать через его монументальное пузо. Тучность Честертона — для современников веселый символ в несколько раблезианском духе. Бернард Шоу писал: «Честертон — наш Квинбус Флестрин, Человек-Гора, исполинский и округлый херувим, который не только до неприличия широк телом и умом, но словно бы продолжает на наших глазах расширяться во все стороны, пока мы на него смотрим». (Как помнит читатель, «Квинбус Флестрин» — прозвище Гулливера в стране лилипутов.) По примеру самого Честертона, а главное — по его воле, все говорили о Квинбусе Флестрине, или о библейском Левиафане, или о Гаргантюа; никто не думал о больнице или о могиле. Что ни говори, а это характеризует человека. Пожалуй, это характеризует также английскую культуру; но в таком случае Честертон — достойный наследник очень симпатичных традиций последней. У него была потребность обратить в шутку все относящееся к нему лично, кроме его убеждений и актов морального выбора.

Мужество, проявившееся в интонации писем Честертона, которые написаны в ожидании смерти, — настоящее мужество. Нет нужды преувеличивать его масштаб и впадать в пафос; но то, что писатель обещал в своих ранних стихах — ни на мгновение не пожелать, чтобы своя боль омрачила собой весь мир, — он выполнил. Это не так мало.

Но есть и другая сторона дела. Как раз тогда, когда мы думаем о телесных недугах Честертона, нам приходит на ум одна простая мысль, касающаяся существенной ограниченности его опыта. Добавим — существенной именно для него. Симпатия его сердца принадлежала классическому типу мальчишки, который играет в солдатики и защищает воображаемую крепость против всего мира; и сам он был таким мальчишкой. В его стихах и

прозе полно батальных метафор; но это не всегда метафоры, подчас это сцены и картины, которые надо понимать отнюдь не метафорически. Его воображение тяготело к таким образам; еще важнее другое — его мысль кружила вокруг проблемы войны. В истории ему нравились одновременно и походы крестоносцев, и походы якобинцев — сочетание довольно странное, но для него характерное, потому что он был воинствующим католиком старого типа и столь же воинствующим приверженцем права бедных восставать против богатых; и еще важнее для него был самый принцип — хорошо, если человек настолько любит свою веру, что готов ради нее проливать кровь, прежде всего свою, но при необходимости и чужую. У людей его поколения такие эмоции были обусловлены протестом против обманчивого покоя викторианской эпохи, среди которой они начинали свою жизнь. Менее всего будучи похож на милитариста, Честертон много и довольно шумно нападал на пацифизм, искренне верил, что в первой мировой войне его страна защищает общечеловеческие ценности против бесчеловечного пруссачества, но одновременно мечтал о восстании малых народов против больших империй, включая Британскую (в этом пункте он был очень последователен и твердо принимал сторону буров и ирландцев). Так или иначе, справедливая война представлялась ему возможностью, при определенных обстоятельствах — последней возможностью, противопоставить энтузиазм героев расчету торгашей, жертвенный порыв — механическому порядку, дух — сытости. Тогда многие так думали. Целых сорок лет жизни Честертона в Европе вообще не было войн, образ войны отдалился в область книжных фантазий, а какой будет новая война с ее небывалой техникой и невиданной массовостью, никто себе и представить не мог. Не только ход мыслей нашего писателя, но сама его интонация отмечена утратой чувства реальности всякий раз, когда речь заходит о войне — о вещи, которой он не знал и никогда не видел своими глазами. Это его брат Сесил в 1914 году отправился на французский фронт, где в конце концов умер от тифа; Гилберт как раз в это время был тяжело болен. Против его же воли судьба укрыла его от фронтовых впечатлений; упрекнуть

его не в чем — разве что в том, что он слишком легко и слишком красиво говорил о величии войны, о «чести меча» и тому подобных предметах, как будто переводя в план реальности свои же собственные метафоры.

А в плоскости метафоры все правильно, возражать не на что. Когда речь идет об элементе войны, священной брани, присущем всякой, самой мирной жизни, поскольку это жизнь и поскольку она остается верной себе, Честертон видел многое острее и реальнее, чем резонеры утилитаристской цивилизации. В стихах про дракона, о которых шла речь выше, нарисован момент, когда все наконец согласились, что драконов не бывает, сражаться не с кем — скука смертная. «И тогда, и тогда, в тихом садике, где никогда не росло ни одной дикой травинки, мы вдруг поняли, что белая дорога, которая лежит поверх холма, — это блистающий хвост дракона...» Как все на земле — чудо, все на земле — битва, нет ничего, что не было бы битвой. Это знание совершенно необходимо, чтобы говорить о жизни, о самой сердцевине жизни. Для чего оно не годится, так это для разговора о реальной войне, совершающейся не в человеческом духе и не в тихом садике раздумий, а на грязи полей и дорог, месимой солдатскими сапогами, — но это другой вопрос.

Тут же заметим, что честертоновское видение вещей сплошь да рядом бывает вызывающе неверным в конкретных частностях и неожиданно верным, даже точным, в том, что касается общих перспектив, общих пропорций. Это как с цитатами из поэтов, которые Честертон принципиально приводил в своих книгах по памяти, конечно, нещадно их перевирая, но строя возле них неплохое толкование. Что там война — все на свете становилось в его руках метафорой: например, социология и политическая экономия. Специалисты скажут, что это дилетантская социология и детская политическая экономия. Зато выразившееся в них представление о человеке — здравое и чистое. Любая тема — предлог, чтобы еще, и еще, и еще раз поговорить о самом главном: о том, ради чего люди живут и остаются людьми, в чем основа, неотчуждаемое ядро человеческого достоинства. Идеализированное средневековье и самодельная уто-

пия на будущее, на скорую руку слепленный детективный сюжет и громогласные риторические периоды статей — разнообразные способы подступиться к этому главному, сообщить ему наглядность. Подход Честертона — аллегорический, басенный, и он оправдан тем, что мораль басни вправду волнует его. Неистощимый, но немного приедающийся поток фигур мысли и фигур речи, блестки слога, как поблескивание детской игрушки, — и после всего этого шума одна или две фразы, которые входят в наше сердце. Все — ради них и только ради них.

* * *

Свою жизнь Честертон описал в «Автобиографии» как исключительно счастливую. Если ему верить, у него были самые хорошие на свете родители — особенно отец; самые привлекательные друзья, которые только могут быть; а жена его Френсис — совершенство превыше всяких похвал. Ее он всю жизнь воспевал в таких словах, каких женщины давно не слышали; его стихи о ней не просто влюбленные — чувственный пыл до конца отступает перед смиренным восхищением. «Ты видел ее улыбку — о душа, будь достойной! — обращается он к себе. — Ты видел ее слезы — о сердце, будь чистым!..» Старинный английский поэт сказал своей возлюбленной, что любил бы ее меньше, если бы не любил честь еще больше. Но здесь случай, когда женщину любят той же самой любовью, которой любят честь, когда в ней видят воплощение чести, явление чести в зримом облике. И каждая радость — на всю жизнь. Тепло детства, тепло родительского дома, вкус к игре и мальчишеское чувство справедливости никуда не уходят, они остаются с Честертоном, давая его жизни меру, направление и смысл. Романтическая любовь не улетучивается — после долгой супружеской жизни она сильнее, чем была до свадьбы. В реальном опыте все оказывается еще более непостижимым, чем в юношеских фантазиях. Человек стареет, но радость не стареет. «И все становится новым, хотя я становлюсь старым, хотя я становлюсь старым и умираю».

Мы сказали — если ему верить; а верить ли ему?

Когда вопрос задан так, ответ на него может быть только утвердительным. Тому, кто не верит, что радость, благодарность и верность Честертона человечески подлинны, лучше не терять времени на чтение его книг, а заняться чем-нибудь другим. Во-первых, книги его не таковы, чтобы изучать их исключительно ради литературного интереса; а во-вторых, если каждый из нас, живущих, натолкнувшись в разговоре на обидное недоверие, имеет право оборвать такой разговор, красиво ли пользоваться тем, что умерший писатель лишен возможности сделать то же самое и показать неуважительному читателю спину? Реальных оснований подозревать Честертона в том, что он рассказал нам о своей жизни вместо правды приятную ложь, не существует; а кто обвиняет без оснований, клеветник. Кстати, другими источниками в общем подтверждается нарисованная в «Автобиографии» картина. Нужно быть циником, потерявшим рассудок, чтобы утверждать или, еще того хуже, намекать, будто таких здравых и чистых отношений в родительском доме, в дружеском кругу, в супружестве не может быть, потому что их быть не может. Это не только противно, это непозволительно глупо. Циника следует пожалеть, ради его же блага одернуть — и позабыть о нем.

С другой стороны, свойство жизни Честертона быть счастливой — это не такой факт, который можно принять к сведению и приобщить к делу наравне, скажем, с датами рождения и смерти. Это вообще не вопрос факта, а вопрос смысла, и решается он не «объективно», то есть не вне субъекта, а в субъекте и при его, субъекта, активном сотрудничестве. Ведь жизнь как таковая дает вовсе не счастье, а лишь условия для счастья; одновременно она дает и другое — достаточно благовидных предлогов, ссылаясь на которые мы можем уклониться от благодарности судьбе и людям, а значит, от счастья. Благодарность — это самое сердце счастья; вычтите из счастья благодарность, и что останется? — всего-навсего благоприятные обстоятельства, не более того. А всерьез поблагодарить — дело поистине серьезное, и кто знает людей, знает, что оно дается нелегко. Последнее решение, таким образом, положено в руки самого человека: либо он

сумеет, что надо, простить — именно простить, а не просто проглотить обиду, — не забудет, разумеется, и сам попросить прощения, и в акте благодарности примет и признает свое счастье своим умом и волей; либо счастье будет разрушено вместе с благодарностью, и говорить тогда не о чем. А потому, если Честертон описывает свою жизнь как счастливую, мы куда больше узнаем о нем самом, чем о его жизни.

В ранних стихах он выражал потребность поблагодарить отдельно за каждый камень на дне ручья, за каждый лист на дереве и за каждую травинку на лугу. В поздней «Автобиографии» он сделал вещь более нешуточную — поблагодарил отдельно за каждого встреченного человека. Такова его философия счастья. Это именно философия, а не просто расположение души; и важно понять, чему она противостоит.

Есть ходячее сочетание слов: «право на счастье». Оно восходит к идеологии века руссоизма; в политическом контексте, скажем, американской Декларации независимости оно имеет четкий смысл, против которого Честертон, во всяком случае, не стал бы возражать. Но вне контекста формула становится опасной. Человек и впрямь склонен расценивать счастье как причитающееся ему право, как должок, который ему все никак не удосужатся выплатить. Целая жизнь может быть загублена попыткой взыскать счастье с людей и судьбы, вести об этом недоданном счастье тяжбу и докучать жалобами небесам и земле. Но счастье нельзя получить по векселю, счастье получают только в подарок. Его незаслуженность и неожиданность — непременные свойства; его могло бы не быть, нас самих могло бы не быть. Кто из нас, спрашивал Честертон, достоин посмотреть на простой одуванчик?

* * *

В жизни Честертона большое место принадлежало стихии спора. Порой хочется сказать — чересчур большое. Спор провоцирует говорить шумно, с вызовом, с нажимом и эмфазой, с утрировкой акцентов. Кто поддается азарту спора, того, как известно, «заносит» — с Честертоном такое случалось нередко.

Конечно, он нашел бы, что возразить (и так получился бы еще один спор — о споре). Мы даже можем примерно представить себе его доводы. Он указал бы на то, что сама атмосфера спора очищает те самые страсти, которые развязывает, — конечно, при условии, что это честный спор, бескровный рыцарский поединок, не допускающий и тени ссоры с оппонентом. «Я ненавижу ссору, — говорил он, — потому что это помеха спору». Если в споре и повышают голос, зато ни одно слово не падает в почтительную тишину, никто не смеет вещать в тоне оракула, ибо все, что будет сказано, заранее оспорено; и в этом демократизм спора. Лучше ярость, чем безразличие к своим и чужим убеждениям, и лучше любая резкость, чем тихая гордыня, ускользающая от спора в собственный эгоцентрический мир, с улыбкой любующаяся собой в зеркале. Резкость идет к мужскому товариществу, мужской дружбе, которых Честертон не мыслил себе без спора.

Друзья Честертона были великими спорщиками. Здесь нужно назвать двух человек: младшего брата Сесила и писателя Джозефа Илери Беллока. Пожалуй, для них обоих спор был более органичной страстью, чем для Честертона. Общей чертой всех троих было влечение к твердому «догмату», к отчетливо очерченному кредо — в пику расплывчатому либерализму, уклоняющемуся от выяснения собственной философии. Однако тем двоим недоставало честертоновского великодушия, а равно честертоновской мягкости и поэзии. Они были куда жестче, не без ехидства, отчасти возведенного в принцип, в манеру вести себя и высказываться. Честертона они толкали в направлении сатиры, чуждом его темпераменту; впрочем, творческая личность брала свое, и сатирические мотивы сами собой преобразовывались под руками писателя, оборачиваясь в лучшем случае таинственной притчей, в худшем — веселым дурачеством.

Сесил в качестве журналиста занимался преимущественно тем, что кого-то разоблачал и выводил на чистую воду. Сейчас уже невозможно разобраться, какая доля справедливости присутствовала в его разоблачениях. В гражданском мужестве ему

не откажешь, потому что задирал он людей весьма влиятельных; однажды ему даже грозило тюремное заключение за диффамацию. Но черты беспокойного демагога с антисемитским акцентом у него тоже были. Гилберт брата обожал, видел в нем правдолюбца, почти мученика, и после смерти Сесила во французском госпитале такое отношение естественным образом усилилось. Его влиянием порождены кое-какие пассажи, отмеченные не свойственной Честертону агрессивностью.

Беллок был блестящий стилист и, по свидетельству современников, еще более блестящий собеседник, виртуоз спора; в нем было что-то от дуэлянта. С очень широкими, хотя не всегда надежными, познаниями в области истории, а также социологии и отчасти политической экономии он соединял большую самоуверенность. Его суждения о европейском средневековье и Великой французской революции, которые он любил, и об английском шестнадцатом столетии, которое он не любил, отличались крайней решительностью. Кое-что в своем собственном времени он сумел увидеть очень точно — например, подъем монополий и связанное с этим перерождение всего состава западного образа жизни. Его книгу «Государство рабов» даже теперь можно читать как пророчество. Именно он приучил думать о таких материях Честертона. В актуальной полемике они выступали бок о бок, нападая на капитализм и одновременно на социализм, отстаивая католическую веру и мелкую крестьянскую собственность; современники могли воспринимать их чуть ли не как двойников. Бернард Шоу, непрерывно с ними споривший, придумал для них прозвище «Честербеллок», широко вошедшее в обиход. Сам Честертон с большим удовольствием говорит в «Автобиографии» о Честербеллоке как чудище с четырьмя ногами и двумя лицами, явившемся на свет из плохонького кафе в Сохо. Помимо убеждений их связывало схожее, несколько риторическое чувство стиля; но их души не были похожи. Достаточно вспомнить, что лучшие стихи Беллока — это очень злое пересмеивание и вышучивание назидательной детской поэзии, своего рода черный юмор для детей, чтобы увидеть пропасть, отделявшую его от Честертона, которому мысль о детстве внушала

совсем иные строки. Честертон был не то чтобы добродушнее — с этим не так просто, под покровом честертоновского добродушия скрываются разные вещи; но где-то в глубине его личности были неистощимые запасы такой радости, перед лицом которой колючие и кусачие выпады просто мелки.

Сесил был любимым братом, Беллок был лучшим другом. Ближе них никого не было — только Френсис. Честертону безудержно хотелось преклоняться перед ними и слушаться их; такая скромность симпатична, но результаты ее бывали плачевны. И то сказать, впрочем — сегодня нам куда легче заметить случаи, когда их влияние отклоняло их друга от органичного для него пути, чем оценить, в какой мере исходившая от них моральная поддержка помогла ему одолеть то, что сам он называл своей ленью, то есть мечтательную пассивность, присущую ему с детства, писать так много и так неутомимо, вести разговор с читателем так легко и уверенно. Как говорится, нехорошо человеку быть одному, а без Сесила и в особенности без Беллока Честертону грозило бы одиночество если не в жизни (где с ним была Френсис), то в литературе. Похоже, мы должны не столько бранить их, сколько поблагодарить за то, что имеем его.

Так или иначе, этот случай более обычный; всем троим основательно или неосновательно казалось, что они — единомышленники. Совсем иное дело — тот самый Бернард Шоу, который окрестил своих оппонентов Честербеллоком. Честертон спорил с Шоу буквально обо всем на свете и еще кое о чем — о Боге и религии, о науке и научности, о национальном вопросе, о наилучшем социальном устроении человечества; и прочая, и прочая. Они спорили приватно и публично, устно, письменно и печатно, в письмах, статьях, книгах, рецензиях и лекциях. Обращение Честертона в католицизм совершилось под аккомпанемент иронических комментариев Шоу; Честертон не оставался в долгу, настаивая, например, на большей логической четкости, а следовательно, «научности» старого понятия «Бог» в сравнении с любезной Шоу «силой жизни». Шоу свирепо нападал на мелкособственническую утопию Честертона, Честертон — на размеренный фабианский социализм Шоу. Но никакие разногласия не

могли им помешать восхищаться друг другом и выказывать друг другу искреннюю симпатию. Их отношения трудно назвать дружбой, но еще труднее отыскать для них другое имя. Во всяком случае, это было безупречное товарищество партнеров в поединке.

Но у Честертона был еще один противник, с которым он не переставал спорить и тогда, когда на поверхности никакого спора вообще не происходило, и только по чрезвычайно повышенному тону какого-нибудь простого утверждения можно догадываться, что автор задет не на шутку. Этот вечный противник — сам Честертон, каким он был в юности, в те годы, когда учился последовательно в двух художественных школах; до крайности эмоционально избалованный и изнеженный, погруженный в вечные сны наяву, предоставивший неограниченную свободу бессознательным силам своей души, не связанный ничем конкретным и реальным. И все это происходило в душной атмосфере конца века, во времена Суинберна и Оскар Уайльда, когда от всех вещей словно исходил тонкий яд.

Мальчик еще оставался и добрым, по крайней мере, добродушным, и совершенно невинным в житейском смысле; но ему грозила опасность стать «артистической натурой» со всеми неприятными свойствами таковой. Почти неуловимое веяние того, что сам он потом назвал моральной анархией, грозило обессмыслить и радость и чистоту. Мы никогда ничего не поймем в Честертоне, если забудем, какие отчаянные усилия пришлось ему приложить, чтобы избежать этого. Мы не поймем ни шока, ни восторга, с которыми он узнал когда-то, что его будущая жена — совсем другая, что она не имеет ни малейшего расположения к нескончаемым разговорам об искусстве и даже не любит лунного света, зато обожает возиться в саду; что самые модные писатели не представляют для нее никакого авторитета. Мы не поймем его романтического преклонения перед самыми неромантическими вещами и людьми — перед домовитостью женщины и непочтительным чувством товарищеского равенства в мужчине, перед грубой прямотой хорошего спорщика, перед крестьянской «творческой скупостью», а прежде всего — перед здра-

вым смыслом и трюизмами традиционной морали. Нельзя сказать, конечно, что в Честертоне не осталось на всю жизнь черт юноши, каким он был когда-то. Нельзя сказать и другое — что присутствие этих черт всегда составляло только его слабость. Слабость вообще не так легко отделить от силы — кто решится провести черту, на которой парадоксы Честертона перестают быть выражением абсолютно здравой свободы ума и начинают смахивать на то самое не в меру легкое движение духа в невесомости, что грозило в свое время ученику двух художественных школ? До известных пределов слабость разумно рассматривать как оборотную сторону силы; но именно до известных пределов. Пределы своим слабостям поставил сам Честертон, и сделал он это в острой борьбе с самим собой. Он всю жизнь наказывал и унижал эстета в самом себе, подвергал его форменному бичеванию, да еще старался делать это весело. Отсюда понятно многое, что иначе выглядело бы как странная тяга к вульгарности. Все, что помогает шоковой терапии эстетизма, уже за это получает от Честертона похвалу — например, детектив или мелодрама. С его точки зрения, лучше грубый смех, чем отрешенная и тихая улыбка превосходства, потому что во втором есть тонкое духовное зло, отсутствующее в первом. Что до приевшихся моральных прописей, они увидены как самое неожиданное, что есть на свете: как спасительная пристань по ту сторону безумия. Если иметь в виду ранний опыт писателя, это понятно. В среде артистической молодежи парадоксы были нормой, а на прописи было наложено табу; поэтому, хотя привычка к парадоксам осталась у Честертона навсегда, он чувствовал, что настоящее мужество требуется ему для того, чтобы провозглашать прописи.

Его здравомыслие было не данностью, а выбором, драматичным, как всякий настоящий выбор.

ГЕРМАН ГЕССЕ*

У солнечного склона холма присел высокий, худощавый человек. На острых коленях покоятся длинные руки с очень выразительными пальцами, тонкими и сильными, какие подошли бы пианисту; и это не единственное, что наводит на мысль о музыке. Есть внутренняя музыкальность в непринужденной позе, сочетающей — словно поза кошки на отдыхе — глубокий покой и напряженную энергию всматривания и вслушивания. Перед нами убежденный любитель досуга, отучивший себя нервно поглядывать на часы, дающий своему времени течь ровной, широкой, рекой, но в нем нет решительно ничего вялого, расслабившегося. Вся складная, жестковатая фигура словно вырезана из дерева каким-нибудь немецким мастером XV столетия. Черты загорелого, морщинистого лица в тени широкополой соломенной шляпы правильны и резки. Линия профиля определена острым, выдавшимся вперед носом, похожим на птичий клюв, и упрямым подбородком, тоже острым и выдавшимся вперед. Шея вытянута, что усугубляет сходство с птицей, голова чуть запрокинута, большие глаза за стеклами очков смотрят вдаль — на зеленеющие долины и голубые горы швейцарского ландшафта.

У каждого поэта — своя анималистическая «геральдика»: от норовистых коней Пушкина и Языкова до респектабельных или криминальных котов Элиота, до мандельштамовского щегла. Гессе знал родство своей повадки с повадками кошки и птицы. В своей поэме-идиллии «Часы в саду» он воспел атмосферу тайны и горделивой независимости, окружавшую его любимого кота, назвав животное — не без воспоминания о том, как обращался ко всем тварям Франциск Ассизский, — своим «братцем». Уже после его смерти была сделана забавная фотография, на которой рядом с его скульптурным портретом красуется кошка, очень точно повторяя своей чуткой, настороженной осанкой ритм линии бюста. Кошка идет к Гессе, как послушная собака,

---

* Герман Гессе // Герман Гессе. Избранное / Сост. и послесл. С.С. Аверинцев. На нем. яз. М., Прогресс, 1981, с. 366—388

подчеркивающая своим присутствием солидность хозяина, — к Томасу Манну. У Гессе солидности не было никогда. Что до птицы, конечно, этот символ — один из самых популярных (а если говорить менее вежливо, самых избитых) символов от мифа и фольклора до романтизма и неоромантизма. Но нам лучше сразу же примириться с тем, что Гессе как-то не очень боялся банальностей, не знал смертельного отвращения к банальности, жегшего стольких поэтов нашего века. Если для нас это решительно непереносимо, лучше не заглядывать в его стихи. С другой стороны, если ты впрямь птица, какое тебе дело до того, сколько птиц летало и пело в чужих стихах и чужой прозе? Так что Гессе тоже можно понять. Иногда его птица — магическая хищная птица из фантазий странной повести «Демиан», разбивающая мировое яйцо, чтобы вырваться к своему Богу, темному Богу гностиков; иногда, как в прозаической фантазии «Птица», — дикая, несговорчивая певунья, чуждая миру несвободы; иногда, как в одном непритязательном стихотворении, попросту пташка в ветвях, которой надо спешить петь и веселиться, пока не подул холодный ветер осени и смерти, — но атмосфера каждый раз подсказывает более или менее прозрачное самоотождествление. Пташка в ветвях — тоже «братец».

Liebe Vögel im Laub,
Liebe Brüderlein,
Lasset und singen und fröhlich sein,
Bald sind wir Staub.

(«Милые птицы в листве, милые братья, будем петь и радоваться, ибо скоро мы станем прахом».)[1]

Рисунок одного приятеля запечатлел Гессе в доверительной «беседе» с ручной галкой по имени Якоб на мосту одного старого немецкого городка. Якоб этот описан у самого Гессе в таких

[1] Большинство стихотворных цитат дано в прозаическом переводе. В том случае, когда в наличии стихотворный перевод, достаточно точно воспроизводящий необходимые по контексту смысловые моменты подлинника, дается он. Все прозаические и стихотворные переводы принадлежат автору книги.

словах, которые не оставляют ни малейшего сомнения, что уж он-то приходился поэту «братцем»:

«Черный, дерзкий и одинокий, сидит он среди светлых чаек и пестрых человеческих фигур, единственный в своем роде, по прихоти судьбы или по собственной своей воле оставшийся без племени и без родины, смотрит непослушным и острым взглядом, озирает движение на мосту и радуется, что лишь немногие пробегут, не удостоив его внимания, что большею частью люди останавливаются из-за него, стоят, подчас подолгу, дивятся на него, качают головами, называют его Якобом и разве что с большой неохотой принуждают себя, наконец, продолжать свой путь».

...Мы продолжаем рассматривать фотографии, одну за другой. Лучшие из них — поздние: Гессе принадлежал к людям, которые в семьдесят лет много красивее, чем в двадцать или тридцать (случай вовсе не столь редкий, как почему-то принято считать). Что увидишь на ранних? Коротко подстриженный юноша глядит застенчиво и заносчиво; в облике молодого человека жесткость гордеца борется с более мягкими веяниями романтической меланхолии и вселенской сострадательности, бесспорно искренней, но очень книжной, пришедшей от занятий тем же Франциском, или Буддой[2], или Толстым:

Die ihr meine Brüder seid,
Arme Menschen nah und ferne,
Die ihr im Bezik der Sterne
Tröstung traumet ihrem Lied...

(«Вы, о братья мои, бедные люди вблизи и вдали, вы, что грезите об утолении печали вашей в области звезд...»)

Чего стоит вся эта смесь надменности и неуверенности, сентиментальности и непреодоленного страха перед жизнью срав-

---

[2] Вспомним отголосок того же времени на рубеже двух веков — эпиграмматическую характеристику собственных юных порывов, вышедшую из-под пера Андрея Белого:

Но, тексты чтя Упанишад,
Хочу восстать Анупадакой,
Глаза таращу на закат
И плачу над больной собакой...

нительно с внутренней музыкой, которая угадывается в движениях старческих рук, в частой сети морщин старческого лица? Уже тревожные, трагические, полубезумные ритмы, определяющие взгляд и осанку Гессе между сорока и пятьюдесятью — между «Демианом» и «Степным волком», — как-то значительнее, крупнее, смелее, чем его прежний облик. Видно, что человек, по крайней мере, на что-то решился, сделал выбор — во всем ли верный, это другой вопрос, но сделал — и от этого сразу вырос. Но только в середине шестого десятка лицо окончательно находит свою истинную форму, которую и сохраняет до конца, до строгого покоя посмертной маски. Во взгляде глаз за очками со старомодной металлической оправой опыт скорби уже неотделим от ясности и бодрости, как в хорошей музыке. Линии рта очерчены твердо, уверенно. Лишь иногда мелькает что-то непрозрачное — гневливость или чувственность; преобладает умудренное спокойствие, вокруг лица — как бывает с лицами, прекрасными именно в старости, — словно особенный воздух. Стоит прожить долгую жизнь, чтобы под конец выслужить себе право иметь такое лицо, — нашел один из посетителей старика Гессе. С этим можно согласиться, а можно и не соглашаться (потому что бывают лица еще лучше, как правило, у людей безвестных); но понять это можно.

Другой гость, пришедший к Гессе в конце жизни последнего, так описывает свои впечатления:

«Дверь кабинета открылась. Вот он. И внезапно — только он. Куртка и штаны из бурого вельвета; рубашка спортивная, без галстука, — старый человек, пронизанный живыми энергиями своего опыта, глаза спокойно и широко открыты от подвижного любопытства, испытуя, просматривая насквозь то, что перед ними; и вдруг приходит радость, сердечность, удовольствие. В его речи восточношвейцарский и базельский говор мешается с легкими отголосками швабского диалекта. С нами ли он? Его смех в ответ на что-то милое в разговоре удостоверяет: „Да, я здесь“, но его глаза, глядящие мимо нас, в пространство, на край леса, на свод небес, на пути облаков — как может глянуть хищная птица со своего высокого гнезда, — возражают: „Нет, я

далеко". Рот чуть приоткрыт, и кажется, что он слушает речь бог весть откуда, весь собранный, точный, приготовляясь к ответу, словно к прыжку; но ответит он не вслух, его речь будет безмолвной. Потом он вдруг закрывает рот и сжимает губы, явно ставя точку. И он снова с нами».

Есть фотографии, запечатлевшие именно такие мгновения сосредоточенной отрешенности, прислушивания к музыке, которая слышна только ему. На других он запрокидывает голову в смехе, или с коварным выражением оглядывает нас искоса, или высится, худой и стройный, среди книг своей библиотеки, как ее дух и персонификация, или как один из Магистров вымышленной им Касталии — страны музыки, мысли и тишины.

Мы ставим на радиолу пластинку и слышим его голос — старческий, слабый, но неожиданно твердый. Совершенно нет того почти актерского богатства внешних средств, которым играл при чтении своей прозы Томас Манн. Так, как читает Гессе, можно читать не для «публики», а для себя и для своих, для друзей, для касталийцев, способных принять эту скупую простоту и ощутить сквозь нее непогрешимое чувство ритма и темпа, порадоваться любовной артикуляции гласных и согласных немецкого языка. Чужим этого слушать не стоит.

Таков уж был этот Герман Гессе, и ничто на свете, наверное, не смогло бы сделать его другим.

* * *

На Рождество 1961 года госпожа Нинон Гессе подарила своему мужу новую пишущую машинку. Ему весь декабрь нездоровилось, у него был жар, но в ночную бессонницу он сочинил стихотворение и отпечатал его на только что подаренной машинке.

...Statt zu ruhen, statt zu liegen,
Reißt michs aus den alten Gleisen,
Weg zu stürzen, weg zu fliegen,
Ins Unendliche zu reisen.

(«Вместо покоя, вместо отдыха меня влечет со старой колеи — куда-то ринуться, куда-то полететь, совершить странствие в бесконечность».)

Когда она прочитала эти стихи, ее сердце сжалось. Конец был близок. Неожиданная, словно бы юношеская бодрость стихотворения говорила об этом убедительнее, чем старческие недуги. Душа Гессе собралась в путь и радовалась пути.

В июле следующего года был тихо, как всегда, отпразднован его восьмидесятипятилетний юбилей (Гессе и прежде, когда у него еще оставались силы, невозможно было вытащить на литературные торжества, на которых с таким вкусом к этому делу «представительствовал» — даже в год собственной смерти — Томас Манн). Летними вечерами он глядел на привычный за тридцать лет ландшафт, открывающийся с террасы Каза Гессе — уединенного дома в тессинском селении Монтаньола, который, собственно, ему не принадлежал, но был предоставлен состоятельным ценителем как пожизненное убежище его «отшельнической» жизни. Нинон Гессе описывает эти вечера:

«Он подмечал все — игру ветра в ветвях березы, облака на закате, оттенки гортензий — с такой полнотой и точностью, которые восхищали меня; он не забывал похвалить олеандр или кипарисы, приветствовать восходящий месяц или вечернюю звезду — и я снова думала: до чего же он все-таки привязан к жизни, больше, чем в прежние годы. Но теперь я знаю наверное, что это он прощался».

В свой последний вечер он слушал по радио Моцарта — домажорную сонату № 7, К 309. Моцарта он любил под старость больше всего на свете, как в юности — Шопена. Потом он уснул и под утро мирно умер во сне — 9 августа 1962 года.

...А за восемьдесят пять лет и полгода до этого, в феврале 1877 года, Мария Гессе, дочь протестантского миссионера и ученого-ориенталиста Германа Гундерта и жена Иоганнеса Гессе, тоже миссионера, которому слабое здоровье помешало работать в Индии, очень скромно и строго одевавшаяся женщина с глазами одновременно задумчивыми и решительными, ждала нового ребенка.

Она искренно набожна, как это само собой разумеется в ее среде, и при этом наделена богатым воображением — черта, унаследованная ею от отца; и вот сейчас она размышляет о том, как ее отец только что толковал таинственные слова самой таинственной из библейских книг, Апокалипсиса: «И дам ему белый камень, и на камне написанное новое имя, которого никто не знает, кроме того, кто получает». Ее материнские мысли сами собой переходят на неведомое существо, покоящееся у нее под сердцем: и для него уже есть «новое имя», и о нем есть какой-то вечный замысел! И она аккуратно записывает в своем дневнике: «Как чу́дно говорил папочка про новое имя, которое нам уготовано, каждому из нас особо — чудо Божье в грамматическом и лексическом отношении, имя, в котором заключено все, чем были мы на земле, что мы пережили и чем стали в милости Божьей, имя до того емкое по смыслу, до того разительно сообразное каждому, что при одном звуке этого имени все минувшее и прожитое, вся загадка нашей жизни, все сокровенное и непостижимое в существе нашем внезапно — при свете вечности — явится внятным душе...» От этих мыслей ей «вольно и сладко», ей видится грандиозный, все осмысляющий замысел, и она радуется, что ее «деткам» все это подарено «еще во чреве их матери» (запись от 15 февраля 1877 года).

Бесхитростные, очень домашние строки — только слова «в грамматическом и лексическом отношении» не без курьезности напоминают, как много эти полиглоты-миссионеры привыкли думать о языке (Герман Гундерт составил большой лексикон языка малаялам, был отличным знатоком санскрита, арабского, древнееврейского, древнегреческого, свободно говорил чуть ли не на всех европейских языках). Ни литературных, ни интеллектуальных претензий нет в этой дневниковой записи — но не кажется ли нам, что наше ухо улавливает музыкальную тему, которая пройдет через всю жизнь того, кому предстояло тогда родиться? Это тема неповторимости каждого человеческого существа на земле, тема тайны, которую разделяет с самим абсолютом он один и больше никто. Такое Герман Гессе понимал, даже чересчур. Для него, назвавшего себя «адвокатом индиви-

дуальности», написавшего «Похвальное слово своеволию», тема эта — его вера и верность, его упрямство и вызов, его соблазн и безумие.

Иначе говоря, жизнь его должна стать негладкой. Но началась она в обстановке идиллии.

Крепкий, порывистый мальчик, очень скоро показавший свой строптивый нрав, родился 2 июля 1877 года в маленьком южногерманском городке Кальве. Это настоящий городок из немецкой сказки — с игрушечными старинными домами, с крутыми черепичными кровлями, со средневековым мостом, отражающимся в водах речки Нагольд. Окна родительского дома выходят на тихую уютную площадь.

Кальв лежит в Швабии; а родиться в Швабии — это судьба, от которой не уйти, тут предопределена тональность всей жизни. Швабия была обойдена политическим и экономическим развитием, в ней задержались черты патриархального быта и нравы, давно ставшие анахронизмом; но из швабского захолустья выходили такие дерзновенные мыслители, как Кеплер, Гегель и Шеллинг, такие самоуглубленные и чистые поэты, как Гёльдерлин и Мёрике, и даже веймарской классике Швабия подарила Шиллера. Историей края выработан особый человеческий тип: это Grübler, может быть, даже Schwärmer, то есть однодум и еретик, тихий упрямец, чудак и оригинал, погруженный в свои мысли, имеющий обо всем на свете свое мнение; своеобычный и несговорчивый. В XVIII веке, когда в центрах европейской культуры блистали вольтерьянцы, Швабия пережила расцвет пиетизма — мистического движения, причудливо сочетавшего оригинальные замыслы и прозрения, отголоски народного еретичества в духе Якоба Бёме, протест против черствой лютеранской ортодоксии — с самой трагикомической сектантской узостью. Иоганн Альбрехт Бенгель, Фридрих Кристоф Этингер и прочие «швабские отцы», как они названы в одном стихотворении Мёрике, все эти глубокомысленные фантазеры, самобытные искатели истины, стоящие как раз на грани мудрости и тихого помешательства, — колоритные персонажи местной старины, и

писатель всю жизнь сохранял к ним верную любовь: сквозь его книги проходит воспоминание о них — от фигуры мудрого сапожника мастера Флайга из повести «Под колесами» до мотивов, прямо связанных с историей швабского пиетизма, которые появляются в «Игре в бисер» и господствуют в неоконченном «Четвертом жизнеописании Йозефа Кнехта».

Атмосфера родительского дома была под стать этим швабским традициям. И отец и мать Германа Гессе с юности избрали путь миссионеров, и хотя по причине недостатка физической выносливости принуждены были вернуться в Европу, однако продолжали жить интересами миссии. Это были люди старомодные и ограниченные, но чистые и убежденные; их сын мог со временем разочароваться в их идеале, но не в их преданности идеалу, в которой видел самое важное воспитующее переживание своего детства, и потому самоуверенный, тяжеловесный мир людей, «умеющих жить», живущих «как все», навсегда остался для него не совсем реальным. Поветрие победительного националистического самодовольства, распространявшееся в Германии после франко-прусской войны, обошло стороной дом и весь круг родителей Гессе. Конечно, они были законопослушные подданные и не бранили ни кайзера, ни Бисмарка; но интересы были другие. У них, и особенно у Гундерта, «индийского дедушки», часто появлялись проезжие миссионеры из Англии, из Голландии, из Швеции, Дании, Норвегии, иногда молодые индийцы или африканцы. «Царство Божие», широкий мир, в котором возвещается христианство, — это было по их части, оно было для них реальнее, чем прусская империя. И еще в доме обитала тайна, очень сильно притягивавшая маленького Германа, — мысль об Индии, мечта об Индии, память об Индии, материализовавшаяся в каких-то статуэтках, каких-то тканях, в книгах на экзотических языках. Ведь мать Гессе даже родилась в индийском городе Талачери. Конечно, профессиональный интерес миссионера к стране, которую надо «обратить», надо научить своей вере, — особая вещь; но есть основания полагать, что тут (прежде всего у деда) было и влечение к Индии ради нее самой, готовность не только учить, но и самому учиться. И этим Гер-

ман Гессе неприметно для себя заразился очень рано. Образ Индии на всю жизнь сохранил для него прелесть младенческого воспоминания, хотя ему самому случилось увидеть страну своих грез только в 1911 году.

Много уюта, много света было в этом родительском мире, из которого Гессе ушел, подобно блудному сыну евангельской притчи. Его отрочество было омрачено тяжелыми конфликтами.

Нам сейчас легко судить об этих конфликтах. Мы знаем наперед, что Гессе был юный гений, а родители его — посредственные, ограниченные, отсталые люди, которым не понять было своего сына. Попробуем, однако, быть справедливее к ним, а заодно к нему самому, ибо только очень реальный, очень трезвый взгляд, не довольствующийся общими представлениями о непонятом гении, увидит всю глубину его юношеских мук. Что верно, то верно, понимали они его не до конца, но какие родители понимали детей до конца? Когда мы вчитываемся в отцовские и материнские письма тех лет, сберегавшиеся Германом Гессе, к его чести, в течение всей его жизни, у нас не раз бывает случай удивиться, как много терпения и понимания, настоящего понимания, было все-таки у этих людей, не только любящих, да и совсем не глупых, но прежде всего обладавших очень строгой внутренней дисциплиной, которая всегда делает людей умнее. (Ах, разве ему видно было тогда, в разгар страстей и недоразумений, как много вошло в его плоть и кровь от них! Марина Цветаева примерно в таком же возрасте дошла до того, что замахнулась на своего отца; но что был бы мятеж ее юности, да и последующих лет, без того чувства долга, чувства чести, которые были в самом воздухе родительского дома? Но это открывается юному бунтарю лишь потом.) С другой стороны, когда этот подросток Герман ни с того ни с сего сбежал «в никуда» из маульброннской протестантской семинарии, где до этого прекрасно учился и был, по всей видимости, доволен жизнью, а сбежав, зарылся морозной ночью в стог сена, словно бездомный бродяга, после этого доказал свою полную неспособность подчиниться порядку гимназии, вообще наотрез отказывался принять какой бы то ни было готовый и предначертанный жизненный путь, купил

себе револьвер, носился с мыслью о самоубийстве, написал своему отцу прямо-таки чудовищное по жестокости письмо, в котором объявлял себя сиротой при живых родителях, — из чего, собственно, следовало, что он гений, а не шизофреник? Предположить второе было куда естественнее. Положа руку на сердце, никто из нас не пожелал бы такого сына себе.

Есть вещи, о которых непозволительно говорить с академической гладкостью; они, должно быть, понятнее тем молодым кандидатам в самоубийцы, которые будут буквально забрасывать писателя Гессе своими письмами, чем литературоведу. Александр Блок, который был моложе Гессе всего на три года, писал о поколениях, мужавших в те времена: «...в каждом отпрыске зреет и отлагается нечто новое и нечто более острое, ценою бесконечных потерь, личных трагедий, жизненных неудач, падений и т. д.; ценою, наконец, потери тех бесконечно высоких свойств, которые в свое время сияли, как лучшие алмазы в человеческой короне (как, например, свойства гуманные, добродетели, безупречная честность, высокая нравственность и проч.)». Он сказал — «ценою падений», «ценою потери бесконечно высоких свойств»; и так это и надо понимать, не перетолковывая и не приукрашивая. Ведь что поставлено под удар — не просто уютные формы быта, но старая нравственная традиция, кристально прозрачная, как хорошо отстоявшаяся вода. И традиция эта продолжает по-своему жить в таких бунтарях, как Гессе, как Блок, как та же Цветаева; иначе им не было бы так больно. Легко бунтовать какому-нибудь длинноволосому хиппи второй половины нашего века, смотрящему на автора «Степного волка» как на своего собрата, с заговорщическим пониманием; ему, хиппи, не приходилось ни больно ушибаться о твердость вековых скрижалей, ни радоваться их красоте, ему неоткуда было падать, потому что уже его, хиппи, отец едва ли имел настоящие традиции, настоящие устои, едва ли сам верил всерьез в собственный родительский авторитет, в непреложное «чти отца твоего и матерь твою». Но тем, кто стоял всю жизнь между двумя эпохами, больше того — между двумя состояниями человечества, кто в полноте личной ответственности нес на своих

плечах вину сразу и перед вчерашним, и перед завтрашним днем, искал выхода на свой страх и риск, — им было нелегко. Они еще знали старую ясность и уже знали новую тревогу. Это было источником глубины их творчества, серьезности их человеческой позиции, выстраданности их мятежа. И это было источником опасной душевной смуты, то затихающей, то возращающейся.

Юношеский кризис Германа Гессе кончился благополучно — на время. Среди всех надрывов, безумств и катастроф молодой человек с похвальной твердостью осуществил свою программу литературного и философского самообразования, что позволило ему без всякой школы стать одним из самых образованных писателей нашего века. Между тем в печати появляются его статьи и рецензии, затем первые книги; начиная с повести «Петер Каменцинд» (1904) Гессе становится постоянным автором знаменитого издательства С. Фишера, что само по себе означало успех. Вчерашний неприкаянный неудачник видит себя признанным, респектабельным, обеспеченным литератором. В том же 1904 году он женится на Марии Бернулли, нелюдимой, замкнутой девице из рода, давшего Швейцарии столько знаменитых ученых; во исполнение давней руссоистско-толстовской мечты они оставляют все на свете города ради деревни Гайенхофен на берегу Боденского озера. Поначалу Гессе снимает крестьянский дом, затем — о, торжество вчерашнего бродяги! — строит собственный дом. Свой дом, своя жизнь, им самим определенная: немного сельского труда и каждодневная писательская работа, порой тихий домашний праздник — жена, «Миа», как называл ее Гессе (она же «Ирис» из одноименной и посвященной ей сказки), садится за клавир и играет его любимого Шопена. Один за другим рождаются сыновья, одна за другой выходят книги, заранее ожидаемые читателем...

Но все это ненадолго. Уже в начале 10-х годов приходят первые приступы возвращающейся тревоги, разочарования в гайенхофенской идиллии, в попытке заключить мир с самим собой и с общественными нормами, в семье, в писательстве. Гессе кажется, что он поступил дурно, изменив своей судьбе бродяги

и странника, построив дом, основав семью, скрывая от себя самого свои бездны и провалы, а вместе с ними, может статься, особые, потаенные возможности гармонии, присущие именно его жизни — только ей и никакой другой. Внутреннего беспокойства не удается избыть путешествием на Восток; а затем личные горести и неустройства оказались отодвинуты на задний план, хотя и обострены, как бы подтверждены в своем зловещем значении великой бедой народов — мировой войной.

Снова повторилось в стократно усиленном виде переживание отрочества и юности Германа Гессе: целый мир, уютный, любимый и почитаемый мир европейской цивилизации, традиционной морали, никем не оспариваемого идеала гуманности и столь же бесспорного культа отечества — весь этот мир оказался иллюзорным. Довоенный уют был мертв. Уважаемые профессоры, литераторы, теологи Германии встретили войну с восторгом, как желанное обновление. Такие писатели, как Герхарт Гауптман, такие ученые, как Макс Планк, Эрнст Геккель, Вильгельм Оствальд, обратились к немецкому народу с «Заявлением 93-х», в котором утверждалось полное единство немецкой культуры и немецкого милитаризма. Томас Манн и тот поддался в те годы «хмелю судьбы» и славил героический пример Фридриха II. И вот Гессе, аполитичный мечтатель Гессе, оказывается один против всех, поначалу даже не заметив как следует, что это произошло. 3 ноября 1914 года он публикует в газете «Нойе цюрхер цайтунг» статью под заглавием «O Freunde, nicht diese Töne» (эти слова — возглас из финала Девятой симфонии Бетховена). Статья — даже не протест против войны как таковой: против чего Гессе протестует, и притом с редкой ясностью нравственной эмоции, так это против лжи, сопутствующей войне. Он обращается не к политикам и генералам, но и не к массам, не к человеку с улицы, он обращается к профессиональным служителям культуры, обвиняя их в отступничестве, требуя неумолимой верности императиву внутренней свободы. Эта статья и еще одна, продолжавшая линию первой, навлекли на Гессе разнузданную травлю со стороны «патриотических» кругов. Анонимный памфлет, перепечатанный в продолжение 1915 года двадцатью

(!) немецкими газетами, именовал его «рыцарем Печального Образа», «отщепенцем без отечества». «Старые друзья оповещали меня, — вспоминал Гессе впоследствии, — что они вскормили у своего сердца змею и что сердце это впредь бьется для кайзера и для нашей державы, но не для такого выродка, как я. Ругательные письма от неизвестных лиц поступали во множестве, и книготорговцы ставили меня в известность, что автор, имеющий столь предосудительные взгляды, для них не существует». Гессе абсолютно не был пригоден для роли трибуна, и газетные нападки означали для него необходимость мучительной ломки жизненных навыков. Между тем кольцо одиночества вокруг него смыкалось: в 1916 году за матерью, умершей четырнадцатью годами ранее, последовал отец, к 1918 году тяжелый психический недуг постиг жену, уже давно отделенную от него возраставшим взаимным отчуждением. Кончались или отступали в даль старые дружбы. Опыт одиночества, порой логически следующего за ответственным выбором совести, каким была позиция писателя перед лицом националистических поветрий, порой прокрадывающегося в жизнь более иррациональными путями, но всегда мучительного и всегда чему-то научающего, окрашивает каждое слово, каждую интонацию в зрелых произведениях Гессе.

Wahtlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentrinnbar und leise
Von allem ihn trennt.

(«Воистину, не мудр никто, не знающий того мрака, который неумолимо и беззвучно отделяет его от мира».)

Слово «мудрый» в этом четверостишии — вовсе не пессимистический сарказм, не указание на то, что последний секрет жизни — черный, и мудрость состоит в том, чтобы это знать. Нет ничего более чуждого Гессе. У него можно найти сколько угодно меланхолии, сколько угодно жалоб, то старомодно унылых, то усваивающих бóльшую резкость тона, присущую эпохе экспрессионизма; чего у него не найдешь, так это отчаяния. Он явно никогда не сомневался сколько-нибудь всерьез, что страдание имеет смысл. Как его физический организм соединял со

множеством мучительных раздражающих недугов, вроде подагрических болей, со сверхчувствительностью нервов редкую витальность, позволившую ему дожить в обладании творческих сил до преклонного возраста, так и душа его, несколько раз оказываясь на грани полного хаоса, каждый раз доказывала свою живучесть и верность себе. Удивительно устойчивая и цепкая, лежащая глубже сознания вера в то, что никакая боль не может, не должна быть напрасной, что мука — суровый учитель, у которого нужно суметь набраться ума, что утрата — это зов, которому необходимо последовать, что любая степень душевной смуты и разорванности — это шанс обновления и гармонии на каком-то ином, высшем уровне, делает его хотя непослушным и непочтительным, но все же отчасти правомочным наследником традиций отчего дома. Он не может перестать относиться к страданию с инстинктивным доверием. И даже гибель самого дорогого для него — его хрупкого «я», его неповторимой индивидуальной формы, — осмысляется этой верой как осуществление некоего строгого смысла, некоей правильности. Бог, говорится в одном стихотворении, может до конца разрушить последний остаток личного бытия Гессе, лишь бы он показал, непременно показал этому Гессе, что разрушение исходит от него и совершается в нем.

Dann gerne will ich verderben,
Will gerne sterben,
Doch sterben kann ich nur in dir.

(«Тогда я согласен сгинуть, согласен умереть — но умереть я могу лишь в Тебе».)

И в другом, позднем стихотворении, где речь идет о древней статуе Будды, медленно, но неудержимо разрушающейся где-то в лесистом японском ущелье, размываемой дождями, до конца отдающей, возвращающей себя стихиям, звучит та же нота доверия к мировому целому, к мировому ритму, доверия щедрого и великодушного, одолевающего жалость к себе.

Gesänftigt und gemagert, vieler Regen
Und vieler Fröste Opfer, grün von Moosen
Gehn deine milden Wangen, deine großen
Gesenkten Lider still dem Ziel entgegen,
Dem willigen Zerfalle, dem Entwerden
Im All, im ungestaltet Grenzenlosen...

(«Умягчаясь и утоньшаясь, жертва многих дождей и многих морозов, зеленые от мха, твои кроткие ланиты, твои большие ниспущенные веки тихо совершают путь навстречу своей цели — добровольному распаду, развоплощению в целокупности без образов и границ...»)

И в связи с этой цитатой напрашивается необходимая оговорка ко всему, что сказано выше о сыновнем преемстве Гессе перед лицом мира его отцов. Ведь вовсе не случайно символы, связанные с религиями Востока, с восточной «мудростью», восточной «духовностью», теснят у него христианскую символику. Иногда, как здесь, это образы буддизма, иногда, как в «Сиддхарте» — несмотря на индийские костюмы и декорации этой повести, самое заглавие которой есть одно из имен Гаутамы Будды, — настроение в основе своей скорее даосистское («Смотри, ты уже научился у воды, что хорошо стремиться книзу, хорошо опускаться, хорошо искать глубины» — эти слова перевозчика Васудевы звучат чуть ли не как выписка из Лао-цзы, а их отношение к христианскому «смиренномудрию» такое же двоящееся, как отношение Гессе к христианству вообще). Но при посредстве всех восточных образов и символов писатель выстраивает достаточно последовательно единую перспективу, перспективу пантеизма, в которой снимается напряжение между Богом и миром, а главное — между объективностью Бога и мира и субъективностью человеческого «я», боль этого напряжения:

Wer den Weg nach innen fand,
Wer in glühndem Sichversenken
Je der Wiesheit Kern geahnt,
Daß sein Sinn sich Gott und Welt
Nur als Bild und Gleichnis wähle:
Ihm wird jedes Tun und Denken
Zwiegespräch mit seiner eigenen Seele,
Welche Welt und Gott enthält.

(«Кто нашел путь внутрь себя, кто в жгучем самососредоточении хоть раз почуял суть мудрости: что его дух избирает для себя Бога и мир лишь как образ и подобие, — для него каждое дело и каждая

мысль будут собеседованием со своей собственной душой, содержащей в себе Бога и мир».)

Даже от напряжения между добром и злом в конечном счете — разумеется, *только* в конечном счете, то есть на «метафизическом» уровне — едва ли что-нибудь остается; все «свято» просто потому, что слито с моим «я», растворено в моей крови, в энергиях моего творческого эгоцентризма.

Orferschrei und Menschenblut,
Feuertod und Klosterzelle,
Alles meines Blutes Welle,
Alles heilig, alles gut!

(«Крик жертвы и человеческая кровь, огненная смерть и монастырская келья — все лишь волна моей крови, все свято, все — добро!»)

Коль скоро нет «внешнего» и «внутреннего», именно потому нет «верха» и «низа» как объективно, извне данных ориентиров:

Nichts ist außen, nichts ist innen,
Nichts ist unten, nichts ist oben...

(«Ничто не вне, ничто не внутри, ничто не внизу, ничто не вверху...»)

Получается, что жизнь мира и жизнь человека — не священная война света с мраком, как было еще для Заратуштры (настоящего, не ницшевского), а затем, в бесконечных модификациях, для всего европейского морализма, но священная игра света и тени, взаимодополняющих противоположностей «инь» и «ян», как называет их Гессе на языке древнекитайской традиции. «Инь и ян должны не враждовать, но играть», — твердит он. Когда читатель дойдет до того места повести «Паломничество в страну Востока», где Лео, мудрый слуга и тайный глава паломников, поучает героя, что жизнь должна быть игрою, а превращать ее в исполнение долга или войну значит портить ее, он столкнется с той же зыбкой почвой. Почему, собственно зыбкой? Уж конечно, не потому, чтобы в самом слове «игра», в са-

мом понятии игры было что-нибудь опасное. Трудно найти понятие, у которого такая почтенная история. Даже библейская Премудрость и та, как известно, называет себя «художницей» и говорит о своих играх «на земном кругу» перед лицом Бога (Книга притчей Соломоновых, 8, 30—31). Самые большие и классические традиции, самые здоровые и сбалансированные эпохи человечества делали игру одной из центральных своих универсалий[3].

Да, сбалансированные — в этом все дело. Когда же, напротив, культурная ситуация ничего не оставляет от естественно заданного, само собою разумеющегося равновесия, игра разделяя участь других элементов культуры, утрачивает свою невинность. Констатируя это, мы говорим как бы и не о Гессе, во всяком случае, не только о нем, даже не о воспитавшей его традиции немецкой романтики со всеми присущими ей двусмысленностями, но о воздухе XX века. Магический театр из «Степного волка», но также, несколько по-иному, Игра в бисер — это словно выделение в химически чистом виде некоего вещества, которое в связанном виде всегда входило в жизненно важные соединения. Некогда Платон в «Законах», набрасывая распорядок жизни идеального государства, охарактеризовал всю эту жизнь на определенном уровне и в определенном смысле как игру, но немедленно противопоставил игре не только реальность войны, которая «по своей природе вовсе не игра», но и божественное смысловое средоточие, которое «по своей природе достойно всевозможной блаженной заботы» (пер. А. Н. Егунова). Для Гессе же игра и есть то, что «достойно всевозможной блаженной заботы», потому что если в чем реализует себя «вечный свет», «священная средина», так именно в игре:

Все те же сны, и нет у них значенья:
Но в них себя узнает, и в ответ
Приветнее заблещет вечный свет.

---

[3] Выяснению этого посвящен центральный труд известного голландского историка и философа Йохана Хейзинги «Homo Ludens» (по-русски «Человек Играющий»); отметим, что книга эта легла на рабочий стол Гессе под конец работы над «Игрой в бисер», в 1940 году.

Нетрудно понять почему Гессе, ненавидящий свидетель подъема скаредных, тупо утилитарных идеологий национальной злобы, так акцентировал великодушную бесцельность игры. Культура духа осмысляется как радикальная противоположность всего того, что началось с газетной лжи 1914 года и обрело свое завершение в механизме фашистской пропаганды. «Народосозидающая» демагогия выдает себя не за то, что она есть на деле, — напротив, культура честно обнажает в акте романтической иронии свою игровую сущность и условность своих правил. Поэтому демагогия исполнена фальшивой серьезности — «игра» легка. Ложь корыстна — игра имеет свою цель в самой себе. Предполагается, что чем яснее и честнее культура осознает себя как игру, тем больше у нее шансов отразить «вечный свет»; но для начала у нее окажется шанс избегнуть включения во всеохватывающую систему хитроумной фальсификации всего на свете. В стихотворении, которое мы только что процитировали, творчество сравнивается с выдуванием мыльных пузырей; но настоящий мыльный пузырь — это все же почтеннее, чем фальшивый банкнот.

Об этих исторических реалиях полезно напомнить еще и для того, чтобы предотвратить одно возможное недоразумение. Сентенция Лео о жизни как игре сама по себе, вне контекста повести и тем более вне контекста творчества Гессе в целом, может быть прочтена как кредо эстета. Но эстетом Гессе, слава Богу, не был; по складу своей личности, по типу своего отношения к жизни он был до мозга костей моралистом. Только его морализм — это морализм «своеволия», то есть такой морализм, логическим пределом которого по необходимости время от времени оказывается имморализм; вещь неутешительная, но в корне отличная от аморализма. Строгое, ригористическое отрицание — самоотрицание! — традиционной морали, как бы обращение ее ригоризма на нее же самое у Гессе возможно, и отсюда его оглядка на (либерально интерпретируемого) Ницше; но безразличие к морали, создающее эстета, невозможно. То ли верно, то ли ложно истолкованный мир восточной «мудрости», мир без верха и низа, где нельзя упасть и ушибиться, где инь и ян только играют и никогда не требуют выбора —

Im Leeren dreht sich, ohne Zwang und Not,
Frei unser Leben, stets zum Spiel bereit... —

(«Свободно вращается в пустоте, без принуждения, без неволи, наша жизнь, всегда готовая к игре...»)

мир этот нужен был писателю как анестезирующее средство именно потому, что слишком болезненны были для него антиномии его морализма. Моралистом он оставался. (Иначе, кстати говоря, было бы невозможно критическое суждение о нем как о моралисте. Эстет всегда остается ниже такой критики.)

* * *

С эстетизмом нельзя смешивать очень истовый культ культуры. Конечно, в XX веке человек, имеющий хоть малую толику такта и кожей ощущающий, что творится вокруг, — а Гессе был очень чутким, — не может отправлять этот культ ни с неомраченной бодростью, как во времена Гёте, ни с самоуверенностью «культурфилистеров», каких застал Ницше. Но ведь для того, чтобы выходить как раз из подобных положений и спасать праздник, как бы отрицая его, давно уже было изобретено средство — романтическая ирония. Дозволено и даже желательно как можно энергичнее подчеркивать, что культура — ценность хрупкая и легко оспариваемая, что ее эзотерический смысл, сладостное духовное зерно, ради которого существуют все ее аксессуары, то и дело утрачивается:

То, что вчера еще жило, светясь
Духовным светом тайного значенья,
Для нас теряет смысл, теряет связь,
Как будто выпало обозначенье

Диеза и ключа — и нотный ряд
Немотствует: сцепление созвучий
Непоправимо сдвинуто, и лад
Преобразуется в распад трескучий.

Кто же не знает, что драгоценное становится только драгоценнее оттого, что оно под угрозой?

Nein, es scheint das innigst Schöne,
Liebenswerte dem Verderben
Zugeneigt, stets nah am Sterben,
Und das Köstlichste: die Töne
Der Musik, die im Entstehen
Schon enteilen, schon vergehen,
Sind nur Wehen, Strömen, Jagen
Und umweht von leiser Trauer...

(«Нет, как кажется, наиболее сокровенно прекрасное, достойное любви — льнет к распаду, всегда соседствует с умиранием; и самое бесценное, звуки музыки, которые уже при своем возникновении ускользают и преходят, — лишь дуновения, лишь потоки, лишь порывы, овеянные тихой грустью...»)

Как раз тогда, когда не без участия той же романтической иронии выяснено, что культура — это «всего лишь» игра, легче всего понять ее как игру сакральную, напоминание о святыне.

И нам поручено: Завета смысл
В игру созвучий и в сцепленья чисел
Замкнуть и передать в иные руки.

Сакрализация культуры — не новость для немецкой традиции: еще Гёте в «Коротких ксениях» провозглашал научное и художественное творчество эквивалентом религии:

Wer Wissenschaft und Kunst besitzt,
Hat auch Religion.

(«Кто имеет Науку и Искусство, имеет также Религию».)

Имманентная культуре «религия» — в другой стране это было бы просто риторической фразой, выражающей не более того, что культура призвана сменить религию и перенять ее функции. Климат немецкой культуры делает тезис Гёте чем-то иным.

За века лютеранства сложилась специфическая языковая сфера, компоненты которой, будучи по своему нормальному смыслу религиозными, даже конфессиональными, могут быть в любой момент отчуждены для мирского употребления без малейшего насилия над ними, более того, без утраты богословского семантического ореола. Последнее особенно необычно. Когда мы по-русски говорим: «благодатная земля», «благодатный денек», «какая у вас тут благодать», — решительно никто, ни атеист, ни религиозный человек, не подумает о теологической проблематике, связанной с термином «благодать», например, о соотношении благодати со свободной волей человека, столько обсуждавшемся еще со времен Августина и Пелагия. Войдя в садик, можно сказать хозяевам: «Ну и благодать вы себе тут устроили!» — хотя «благодать» богословов есть как раз то, что человек не может себе устроить. В бытовом употреблении слово это нисколько не имеет книжного привкуса, даже напротив, оно сугубо разговорно. Совсем иначе обстоит дело с его немецким соответствием — «Gnade». Когда Гёте, поэт, которого никто не мог бы укорить в излишне набожном звучании его стихов, в известной строке связывает понятия «Überlieferung» (предание) и «Gnade» (благодать), мы ничего не поймем, если упустим из виду точные смысловые обертоны теологического термина («преднаходимое человеческой инициативой», «незаслуженный дар»)[4]. При чтении Гессе тоже не рекомендуется забывать семантику лютеранского богословия.

Особенностям языка соответствуют особенности жизни. У нас мир университетов был с самого начала отделен от мира духовных семинарий. Немецкий протестантский университет нельзя представить себе без теологического факультета. В католической Франции человек принужден был очень отчетливо определять свое место внутри католицизма или вне его, темпера-

---

[4] В стихотворении из раздела «Бог, душа и мир»:

Ich wandle auf weiter bunter Flur
Ursprunglicher Natur,
Ein holder Born, in welchem ich bade,
Ist Überlieferung, ist Gnade.

мент французского атеизма, а впрочем, и французской религиозности (достаточно вспомнить Клоделя), очень часто отличался воинственностью, можно было даже драться на улице «за» или «против» Бога и церкви, как дрался юный Бернанос со своим учителем; и такая драчливость — не просто бытовой факт, но факт французской культуры, своеобразно окрашивающий все ее бытие. В немецкой жизни, разумеется, тоже могли быть нетерпимые верующие и непримиримые атеисты, но оба типа поведения остаются за порогом респектабельного круга традиционной культуры. Для характеристики этого круга в Германии сложился особый термин — «культурпротестантизм». Чтобы понять, что это такое, полезно вспомнить такой сравнительно недавний факт, как поведение Томаса Манна на аудиенции у Пия XII в 1953 году, описанное им самим в письме к Рейнгольду Шнейдеру: писатель, привыкший являться миру как «представитель», уверенно и как бы убежденно принял роль «представителя» лютеранской традиции, от лица которой он свидетельствовал свое почтение католической церкви. Это не было со стороны Томаса Манна ни неискренним, ни даже неожиданным. Он с большим сомнением спрашивал себя, верит ли он в Бога, но очень твердо знал, что стоит внутри протестантизма — разумеется, «культурпротестантизма», — а не вне его. Образцом для него был Гёте; а последний, хотя называл себя «твердым нехристианином», заслужил у современников прозвище «великого язычника» и солидаризировался в стихах с поклонником Дианы Эфесской, выступавшим против апостола Павла, при всем этом совершенно искренно работал над текстом кантаты для Дня Реформации. Ситуация Гердера, который в те же времена совмещал далеко заходившее вольнодумство с положением веймарского суперинтенданта, то есть главы управления местной лютеранской церкви, — тоже не биографический курьез и не проявление корыстной неискренности, а нечто иное.

Немецкая культура от Гёте и Гердера до Адольфа Гарнака и Томаса Манна предприняла непредставимую ни в католической, ни в православной среде попытку приручить христианство, вобрать его в себя, «снять» в себе; многозначительность гегелевского термина «снятие» очень хорошо сюда подходит. Нечто в структуре самого лютеранства провоцировало такую попытку.

Еще раз вернемся к лексике: там, где католик скажет «церковь», то есть назовет сугубо объективную реальность с резко очерченными границами, лютеранин, особенно пиетистски ориентированный, будет говорить о вещах, находящихся внутри человеческой души, — о «благочестии», Frömmigkeit, «благоговении», Ehrfurcht. Всю эту сферу религиозной субъективности суммирует непереводимое слово Innerlichkeit. Типично германское явление — Шлейермахер, теолог романтизма, истолковавший религию как удовлетворение присущего душе чувства зависимости от бесконечного. В сфере культурпротестантизма становится не совсем удобно спрашивать, имеет ли вера предмет; важно, что душа имеет чувство. Это простодушная Гретхен задавала Фаусту вопрос, верит ли тот в Бога; Фауст, как истинный прототип культурпротестанта, отвечал: «Чувство — всё». Совсем молодой Гессе в своем «Дневнике 1900 года» описывает неприятный сон, почти кошмар, содержание которого — бестактная попытка поставить его, Гессе, перед выбором между верой и неверием:

«Мне снилось, что я нахожусь в большом, до странности молчаливом обществе. Сильный человек в чересчур широком фраке внезапно подошел ко мне, взглянул серьезно, строго и властно и спросил грубым голосом: „Веруешь ли ты во Христа?“ Пока я обдумывал, что мне ответить, я увидел его горящий глаз и его грубые, вызывающие черты до того близко придвинутыми ко мне, что во мне поднялось чувство отвращения; я мог сказать только холодное, презрительное „Нет!“ — просто для того, чтобы отвязаться от этого нескромного взгляда и от всего тягостного присутствия грубого вопрошателя».

В этом контексте не так уж трудно понять «теологические» или даже специально христианские темы, образы и обороты речи, которых у Гессе так много. Это никоим образом не просто метафоры; но из них не вытекает, что Гессе был христианином, как, впрочем, не вытекает и обратного. Кем был Гессе, так это едва ли не последним большим наследником вековой работы по «снятию» христианства в культуре. Работа эта разошлась по двум линиям — рационалистической и романтической; Гессе принадлежит, конечно, второй.

Его связь с романтикой не только лежит на поверхности,

но неизменно исповедовалась им самим. Она сказывается в каждой интонации его лирики. Чтобы читатель мог своими глазами увидеть истоки этих интонаций, стоит дать три цитаты.

Первая — меланхолическое стихотворение Эйхендорфа.

Aus der Heimat hinter den Blitzen rot
Da kommen die Wolken her,
Aber Vater und Mutter sind lange tot,
Es kennt mich dort keiner mehr.
Wie bald, wie bald kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch, und über mir,
Rauschet die schöne Waldeinsamkeit,
Und keiner mehr kennt mich auch hier.

(«С моей родины, что лежит за красными зарницами, приходят облака; но отец и мать давно умерли, никто меня там больше не помнит. Как скоро, как скоро придет тихое время: вот и я нашел свой покой, и надо мною шумит прекрасное лесное безлюдие, и никто больше не помнит меня и здесь».)

Вторая взята из Мёрике, швабского земляка Гессе.

Laß, o Welt, o laß mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Laß dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!

(«Оставь, о мир, оставь меня! Не маните дарами любви, оставьте это сердце в уединении обладать своей радостью, своей мукой!»)

Наконец, третья — памятник неоромантической лирики конца века, стихотворение Ницше о Венеции:

An der Brücke stand
Jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang:
Goldener Tropfen quoll's
Über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik —
Trunken schwamm's in die Dämmrung hinaus...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
Sang sich, unsichtbar berührt,
Heimlich ein Gondellied dazu,
Zitternd von bunter Seligkeit.
— Hörte jemand ihr zu?..

(«На мосту стоял я недавно в бурной ночи. Издалека приходило пение: золотыми каплями проливалось оно по дрожащей зыби вод. Гондолы, огни, музыка, — все это проплывало, хмелея, в сумерки...

Моя душа, созвучие незримо тронутых струн, тайно пела самой себе баркаролу, содрогаясь от пестрого блаженства. — Внимал ли ей кто-нибудь?..»)

Совершенно естественно, что лирика Гессе немало корили за эпигонство. Он сам от всей души соглашался с этими укорами. Он знал, что пришел как наследник, как последний в роду и что его доблесть — не отвага зачинателя, а верность завершителя.

Есть любители, согласные помириться только на «абсолютной поэзии», воспринимающие саботирование работы по построению современного стиля и широкое допущение возможностей, уже использованных в литературе XIX столетия, как нехороший поступок. Повторим уже сказанное в начале статьи: им лучше вовсе не читать стихов Гессе.

Но мы, наделенные менее строгим вкусом, — не скажем ли мы, что всякого поэта лучше мерить не чужой, а его собственной меркой; что если Гессе — эпигон, он не только эпигон, потому что за каждой его строкой стоит его опыт, его выбор, наконец, его голос, который на самом деле не спутать ни с каким другим? Мы обязаны это сказать, потому что это правда. Читатели и критики слишком часто творили из Гессе кумира или делали из него предмет разоблачений. В поэзии, любой поэзии, порой непохожей на то, как умные люди ее определят, есть своя собственная, непредугадываемая правота. Мы не властны осудить или оправдать Гессе, потому что тот, кому Гессе действительно нужен, не потребует от него никаких оправданий. Это не значит, что с поэтом нельзя спорить; споря, мы входим в его мир, а не становимся над его миром, мы имеем перед собой его лицо, а не рассыпающиеся слова, к которым утрачен ключ и с

которыми можно делать что угодно; и мы не только оспариваем его, но и в свой черед оспорены им. Гессе сам спорил со своим веком. Он наперед знал все, что будет сказано о его эпигонстве, о его просроченной романтике. Знал — и продолжал идти своим путем. Старомодный ритм его слова, заставляющий самое время как будто замедлять свое движение, — это позиция, занятая совершенно сознательно, отстаиваемая не без юмора, не без меланхолической насмешки над собой, но и не без вызова.

Ich aber bin ein Dichter und zalh es mit mancher Entbehrung,
Manchem Opfer vielleicht, dafür hat Gott mich gestattet,
Nicht bloß in unseren Tagen zu leben, sondern der Zeit mich
Oft zu entschlagen und zeitlos zu atmen im Raume, einst galt das
Viel und wurde Entrückung genannt oder göttlicher Wahnsinn.
Heute gilt es nicht mehr, weil heute so kostbar die Zeit scheint,
Zeitverachtung aber ein Laster sei. «Introversion» heißt
Bei den Spezialisten der Zustand, von dem ich hier spreche,
Und bezeichnet das Tun eines Schwächlings, der sich den Pflichten
Seines Lebens entzieht und im Selbstgenuß seiner Träume
Sich verliert und verspielt und den kein Erwachsener ernst nimmt.
Nun, so werden von Menschen und Zeiten die Güter verschieden
Eingeschätzt, und es sei mit dem Seinen ein jeder zufrieden.

(«Но я — я поэт, и плачу́ лишениями, может статься — жертвами (на то поставил меня Бог), за право не просто жить в наши дни, но часто уходить от времени и вне времени дышать в пространстве; некогда это ценилось и называлось отрешенностью или священным безумием, а нынче не ценится, ибо нынче время в цене, а презрение к времени — порок. «Интроверсией» именуется у специалистов то состояние, о котором я здесь говорю: так ведет себя слабосильный, уклоняющийся от обязанностей своей жизни и забывающий себя в самоцельном наслаждении своими грезами, которого никто из взрослых не примет всерьез. Что же, люди и эпохи по-разному оценивают блага, и пусть каждый будет доволен своим».)

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1971 — С. С. Аверинцев. Греческая «литература» и ближневосточная «словесность» (Противостояние и встреча двух творческих принципов) // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.

Аверинцев 1977а — С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Аверинцев 1977б — С. С. Аверинцев. У истоков поэтической образности византийского искусства // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1977.

Аверинцев 1979 — С. С. Аверинцев. Классическая греческая философия как явление историко-литературного ряда // Новое в современной классической филологии. М., 1979.

Аверинцев 1981 — С. С. Аверинцев. Риторика как подход к обощению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981.

Автономова, Гаспаров 1969 — Н. Автономова, М. Гаспаров. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопросы литературы, 1969, № 2.

Ахматова 1968 — А. Ахматова. Сочинения в 3-х томах, т. 2. Мюнхен—Париж, 1968.

Ахматова 1988 — А. Ахматова. Листки из дневника (О Мандельштаме) // Вопросы литературы, 1988, № 2.

Белинский 1947 — В. Г. Белинский. Избр. соч. М., 1947.

Белый 1916 — Андрей Белый. Вячеслав Иванов // Русская литература XX века (1890—1910) / Под. редакцией профессора С. А. Венгерова, т. 3. М., 1916.

Белый 1921 — Андрей Белый. Первое свидание. Пб., 1921.

Белый 1922 — Андрей Белый. Офейра. М., 1922.

Белый 1933 — Андрей Белый. Начало века. М., 1933.

Блок 1960 — А. Блок. Собр. соч. в 8 томах. М.—Л., 1960.

Брюсов 1976 — Валерий Брюсов. Переписка с Вячеславом Ивановым // Литературное наследство, т. 85. М., 1976.

Гаспаров 1970 — М. Гаспаров. Поэзия Горация // Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Редакция переводов, вступ. статья и комментарии М. Гаспарова. М., 1970.

Гаспаров 1979 — М. Л. Гаспаров. Вергилий — поэт будущего // Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.

Гаспаров 1980а — М. Л. Гаспаров. Древнегреческая хоровая лирика // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Гаспаров 1980б — М. Л. Гаспаров. Поэзия Пинадара // Пиндар. Вакхилид. Оды. Фрагменты. М., 1980.

Герштейн 1986 — Э. Г. Герштейн. Новое о Мандельштаме. Париж, 1986.

Гоголь 1952 — Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. в 14-ти томах, т. 8. М., 1952.

Гофман ред. 1909 — Книга о русских поэтах последнего десятилетия / Под ред. М. Гофмана. СПб., 1909.

Гроссман 1922 — Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиография и комментарии. М.—Пг., 1922.

Данилова 1970 — И. Е. Данилова. Итальянская монументальная живопись. Раннее Возрождение. М., 1970.

Достоевский 1976 — Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 15. Л., 1976.

Егунов 1964 — А. Н. Егунов. Гомер в русских переводах XVIII—XIX веков. М.—Л., 1964.

Епифаний Премудрый — Житие Стефана Пермского, написанное Епифанием Премудрым // Хрестоматия по древней русской литературе / Сост. Н. К. Гудзий. Изд. 8-е. М., 1973.

Жирмунский 1919 — В. М. Жирмунский. Религиозное отречение в истории романтизма. Пг., 1919.

Житие Григора Нарекаци — Житие Григора Нарекаци // Собрание житий святых, т. 5. Изд. М. Авгеряна. Венеция, 1813.

Житие Симеона — Житие и деяния блаженного Симеона Столпника // Византийские легенды / Пер. С. В. Поляковой. Л., 1972.

Жуковский 1980 — В. А. Жуковский. Сочинения в 3-х томах, т. 3. М., 1980.

Златослов... — Златослов, или Открытие Риторския науки, то есть Искусство Витийства, сочиненное греческим священником Филаретом Скуфою, Критским уроженцем; переведена же сия книга на Российский язык С. Писаревым. СПб., 1779.

Иванов 1971—1987 — Вячеслав Иванов. Собрание сочинений / Под ред. Д. В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт, т. 1, Брюссель, 1971; т. 2, Брюссель, 1974; т. 3, Брюссель, 1971; т. 4, Брюссель, 1987.

Иванов 1977 — Вяч. Вс. Иванов. Об анаграммах Ф. де Соссюра // Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1977.

Избранная проза немецких романтиков... — Избранная проза немецких романтиков. Составление А. Дмитриева. Комментарии М. Рудницкого. М., 1979.

Исаак Сириянин 1911 — Творения аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника. Слова подвижнические. Изд. 3-е. Сергиев Посад, 1911.

Казинян 1982 — А. А. Казинян. Лирический герой «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци // Русская и армянская средневековые литературы / Отв. ред. Д. С. Лихачев. Л., 1982.

Карташев 1951 — А. Карташев. Мои ранние встречи с о. Сергием // Православная мысль, вып. VIII. Париж, 1951.

Кузин 1987 — О. Э. Мандельштам и Б. С. Кузин. Материалы из архивов [Письма О. Э. Мандельштама М. С. Шагинян и Б. С. Кузину. Воспоминания Б. С. Кузина об О. Э. Мандельштаме] / Публ. М. А. Давыдова, А. П. Огурцова и

П. М. Нерлера // Вопросы истории естествознания и техники, 1987, № 3.

Лебединцев 1884 — П. Г. Лебединцев. София Премудрость Божия в иконографии Севера и Юга России // Киевская старина, 1884, декабрь.

Лихачев 1962 — Д. С. Лихачев. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV — начало XV в.). М.—Л., 1962.

Лихачев 1979 — Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979.

Максимов 1972 — Д. Е. Максимов. Идея пути в творческом сознании Ал. Блока // Блоковский сборник II. Тарту, 1972.

Мандельштам 1973а — О. Мандельштам. Стихотворения / Вст. статья А. Л. Дымшица. Сост., подг. текста и примечания Н. И. Харджиева. Л., 1973 (Б-ка поэта).

Мандельштам 1973б — Письма О. Э. Мандельштама к В. И. Иванову / Публ., вступ. заметка и комментарии А. А. Морозова // ГБЛ. Записки отдела рукописей, вып. 34. М., 1973.

Мандельштам 1978 — Н. Я. Мандельштам. Вторая книга. Париж, 1978.

Миллер 1972 — Т. А. Миллер. Образы моря в письмах каппадокийцев и Иоанна Златоуста (Опыт сопоставительного анализа) // Античность и современность. К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972.

Мкртчян 1977 — Л. Мкртчян. Мятежный гений // Григор Нарекаци. Книга скорби. Ереван, 1977.

Неклюдова 1971 — М. Г. Неклюдова. «Библейские эскизы» А. А. Иванова (К истории создания и замысла; к вопросу о стиле) // Русское искусство XVIII — первой половины XIX века: Материалы и исследования. М., 1971.

Памятники литературы Древней Руси... — Памятники литературы Древней Руси. Кн. 6. Конец XV — первая половина XVI века / Сост. и общ. ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. М., 1984.

Памятники поздней античной поэзии... — Памятники поздней античной поэзии и прозы II—V веков / Отв. ред. и автор введения М. Е. Грабарь-Пассек. М., 1964.

Памятники средневековой латинской литературы... — Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. М., 1972.

Пастернак 1982 — Б. Пастернак. Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982.

Пигулевская 1979 — Н. В. Пигулевская. Культура сирийцев в средние века. М., 1979.

Пиндар. Вакхилид 1980 — Пиндар. *Вакхилид.* Оды. Фрагменты / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1980.

Платон 1971 — Платон. Сочинения, т. 3, ч. 1. М., 1971.

Подгаецкая 1976 — И. Ю. Подгаецкая. О французском классическом стиле // Теория литературных стилей: Типология стилевого развития нового времени. М., 1976.

Райт 1902 — В. Райт. Краткий очерк истории сирийской литературы / Пер. с англ. К. А. Тураевой. СПб., 1902.

Ратгауз 1974 — Г. И. Ратгауз. Немецкая поэзия в России // Золотое перо: Немецкая, австрийская и швейцарская поэзия в русских переводах, 1812—1970. М., 1974.

Светоний 1964 — Гай Светоний Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей / Пер. М. Л. Гаспарова. М., 1964.

Семенко 1975 — И. М. Семенко. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.

Соловьев 1907 — В. С. Соловьев. Собр. соч., т. IX. СПб., 1907.

Соссюр 1977 — Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1977.

Струве 1988 — Н. А. Струве. Осип Мандельштам. L., 1988.

Тоддес 1974 — Е. А. Тоддес. Мандельштам и Тютчев // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1974, № 17.

Тынянов 1965 — Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965.

Тютчев 1965 — Ф. Тютчев. Лирика, т. 1. М., 1965.

Федотов 1935 — Г. П. Федотов. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. Париж, 1935.

Филимонов 1874—1876 — Г. Д. Филимонов. Очяерки русской христианской иконографии. I. София Премудрость Божия // Вестник Общества древнерусского искусства. М., 1874—1876.

Флоренский 1914 — П. А. Флоренский. Столп и утверждение истины. М., 1914.

Ходасевич 1939 — Вл. Ходасевич. Конец Ренаты // Вл. Ходасевич. Некрополь. Воспоминания. Брюссель, 1939.

Хориков, Малев 1980 — И. П. Хориков, М. Г. Малев. Новогреческо-русский словарь. М., 1980.

Цветаева 1980 — Марина Цветаева. Сочинения в 2-х томах. М., 1980.

Чешихин 1895 — В. Чешихин. Жуковский как переводчик Шиллера. Рига, 1895.

Шапиро 1963 — Ф. Л. Шапиро. Иврит-русский словарь. М., 1963.

Шифман 1977 — И. Ш. Шифман. Сирийское общество эпохи принципата (I—III вв. н.э.). М., 1977.

Штемпель 1987 — Н. Е. Штемпель. Мандельштам в Воронеже // Новый мир, 1987, № 10.

Adam 1965 — A. Adam. Lehrbuch der Dogmengeschichte. Bd. 1. Die Zeit der alten Kirche. Gütersloh, 1965.

Andrae 1932 — T. Andrae. Mohammed, sein Leben und seine Glaube. Göttingen, 1932.

Argan 1955 — G. Argan. Fra Angelico und sein Jahrhundert. Genève, 1955.

Bardenhewer 1924 — O. Bardenhewer. Geschichte der altkirchlichen Literatur. Bd. 4. Freiburg i. Breisgau, 1924.

Barnard 1978 — L. W. Barnard. Early Syriac Christianity // L. W. Barnard. Studies in Church History and Patristics («Analecta Blatadon», 26). Thessaloniki, 1978.

Baumstark 1922 — A. Baumstark. Geschichte der syrischen Literatur. Bonn, 1922.

Beck 1951 — E. Beck. Epraems Hymnen über das Paradies // «Studia Anselmiana», 1951, № 26.

Beck 1958 — E. Beck. Asketentum und Mönchtum bei Ephräm // II Monachesimo Orientale. Roma, 1958.

Black 1967 — M. Black. An Aramaic Approach to Gospels and Acts. 3rd ed. Ox., 1967.

Brentano 1855 — Clemens Brentanos Gesammelte Schriften, IX. Frankfurt a. M., 1855.

Brentano 1906 — Gedichte von Clemens Brentano / Ausgewählt und eingeleitet von A. von Bernus. Berlin, [1906].

Brentano 1908 — Briefwechsel zwischen Clemens Brentano und Sophie Mereau. / Hrsg. von H. Amelung. Bd. I. Leipzig, 1908.

Brentano 1909 — Brentanos Samtliche Werke. / Hrsg. v. C. Schüddekopf. Bd. V. München u. Leipzig, 1909.

Brentano 1951 — Clemens Brentanos Briefe / Hrsg. F. Seebaß. Bd. II. Nürnberg, 1951.

Brentano 1963 — Clemens Brentano. Werke. Bd. II. München, 1963.

Brentano 1970 — Clemens Brentano. Der Dichter uber sein Werk / Hrsg. W. Vordtriebe u. G. Bartenschlager. München, 1970.

Brockelmann 1928 — C. Brockelmann. Lexicon Syriacum. Ed. 2da. Halis Saxonum, 1928.

Brown 1973 — Clarence Brown. Mandelstam. Cambrige, 1973.

Buber 1964 — M. Buber. Schriften zur Bibel // Werke. Bd. 2. München—Heidelberg, 1964.

Buck 1939 — R. Buck. Roussea und die deutsche Romantik. B., 1939.

Copleston 1962 — F. Copleston. A History of Philosophy, vol. 2, pt. 1. N. Y., 1962.

Curtius 1973 — E. R. Curtius. Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter. 8. Aufl. Bern u. München, 1973.

Dalmais 1958 — I. H. Dalmais. Apport syriens à l'hymnographie chrétienne // L'Orient syrien, 1958, № 2.

Deissmann 1909 — A. Deissmann. Licht vom Osten. Das Neue Testament und die neuentdeckten texte der hellenistisch-romischen Welt. Tübingen, 1909.

Dempf 1964 — A. Dempf. Geistesgeschichte der altchristlichen Kultur. Stuttgart, 1964.

Dickinson 1959 — Emily Dickinson. Selected poems and letters. Garden city (N. Y.), [1959].

Dreves ed. 1907 — Analecta hymnica medii aevi ed. G. M. Dreves, t. L. Lipsiae, 1907.

Dutli 1985 — Ralph Dutli. Ossip Mandelstam. Dialog mit Frankreich. Zürich, 1985.

Eliot 1945 — T. S. Eliot. What is a classic? An address, delivered before the Virgil Society on the 16th of Oct. 1944 by T. S. Eliot. L., 1945.

El-Khoury 1976 — N. El-Khoury. Die Interpretation der Welt bei Ephraem dem Syrer: Beitrag zur Geistesgeschichte // («Tübingen theologische Studien», 6). Mainz, 1976.

Enzensberger 1971 — H. M. Enzensberger. Brentanos Poetik. München, 1971.

Ephraem 1889 — St. Ephraem Syri Hymni et sermones, t. 3 / Ed. Th. J. Lamy. Mechliniae, 1889.

Ephrem 1961 — Hymnes de St. Ephrem conserveés en version armeniénne, ed. L. Mariès et Ch. Mercier. P., 1961.

Fohrer 1963 — G. Fohrer. Studien zum Buche Hiob // Das Buch Hiob («Kommentar zum Alten Testament», XVI). Gütersloh, 1963.

Freidin 1987 — Gregory Freidin. A Coat of Many Colours. Ossip Mandelstam and his mythologies of self-presentation. Berkeley—Los Angeles—London, 1987.

Görres 1844 — G. Görres. Erinnerungen an den Dichter Clemens Brentano // Historisch-politische Blätter fur das katholische Deutschland, XIV. München, 1844.

Graffin 1968 — F. Graffin. Introduction et notes // Ephrem de Nisibe. Hymnes sur le Paradis («Sources Chrétiennes», 137). P., 1968.

Grau 1908 — G. Grau. Quellen und Verwandschaften der älteren germanischen Dichtungen des Jüngsten Gerichtes // «Studien zur englischen Philologie», 31. Halle, 1908.

Grimsley 1961 — R. Grimsley. J.-J. Rosseau: A Study in self-awareness. Cardiff, 1961.

Hablützel 1954 — R. Hablützel. Dialektik und Einbildungskraft. F. W. J. Schellings Lehre von der Menschlichen Erkenntnis. Basel, 1954.

Hemmerdinger-Iliadon 1950 — D. Hemmerdinger-Iliadon. Ephrem grec // Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique, vol. 4. P., 1950.

Hempel 1939 — J. Hempel. Prophet and Poet // Journal of Theological Studies, 1939, № 40.

Hillgarth 1961 — J. N. Hillgarth. The East, Visigothic Spain and the Irish // «Studia Patristica», IV («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 79»). B., 1961.

Humboldt 1909 — W. Humboldt. Gesammelte Schriften. 1-te Abt. Bd. VIII. B., 1909.

Kemp 1958 — Deutsche geistliche Dichtung aus Tausend Jahren / Hrsg. v. F. Kemp. München, 1958.

Lehmann 1941 — P. Lehmann. Erforschung des Mittelalters. Lpz., 1941.

Lewis 1967 — C. S. Lewis. The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature. Cambridge, 1967.

Lisowsky 1958 — Konkordanz zum hebräischen Alten Testament. Nach dem von Paul Kahle in der Biblia hebraica ed. Rudolf Kittel besorgten Masoretischen Text. Unter verantw. Mitw. von Leonhard Rost ausgearb. und gesghrieben von Gerhard Lisowsky. 2te Aufl. Stutgart, 1958.

Loofs 1924 — F. Loofs. Paul von Samosata («Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur», 44, 5). B.—Lpz., 1924.

Ouspensky 1960 — L. Ouspensky. Essai sur la théologie de l'Icone dans l'Eglise orthodoxe. P., 1960.

Philips 1876 — G. Philips. The Doctrine of Addai. L., 1876.

Rae 1892 — G. M. Rae. The Syriac Church in India. Edinburgh—London, 1892.

Ritzel 1958 — W. Ritzel. Selbsverständnis in den «Confessions». Wilhelmshaven, 1958.

Ronen 1979 — Omry Ronen. An approach to Mandelstam. Jerusalem, 1979.

Sellin, Fohrer 1969 — E. Sellin, G. Fohrer. Einleitung in das Alte Testament. 2. Aufl. Heidelberg, 1969.

Schelling 1859 — F. W. J. von Schelling. Sämtliche Werke. I. Abt. Bd. 5. Stuttgart—Augsburg, 1859.

Staiger 1939 — E. Staiger. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. Zürich, 1939.

Taranovsky 1976 — Kiril Taranovsky. Essays on Mandelstam. Harvard, 1976.

Wellesz 1949 — E. Wellesz. A History of Byzantine Music and Hymnography. Ox., 1949.

Wellesz 1957 — E. Wellesz. The Akathistos Hymn // «Monumenta musical Bysantinae», 9. Copenhagen, 1957.

Wellesz 1966 — E. Wellesz. Studien in Eastern Chant. L., 1966.

Werner 1959 — E. Werner. The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millenium. L.—N.Y., 1959.

Xydes 1948 — Th. Xydes. Die jambischen Kanones des Johannes von Damascus. Alten, 1948.

Сергей Сергеевич Аверинцев

ПОЭТЫ

Издатель А. Кошелев

Редактор Н. Зорина

Подписано в печать 29.04.96. Формат 70x90 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура «Школьная».
Усл. печ. л. 26. Уч. изд. л. 24. Заказ № 4193 Тираж 5000.

Издательство Школа "Языки русской культуры". Москва, Зубовский б-р, 17.
ЛР № 071105 от 02.12.94

Отпечатано с оригинал-макета во 2-й типографии РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

Оптовая реализация — тел.: (095) 240-32-13.
Адрес: Москва, Бережковская наб., 24, ком. 10. местный тел.: 2-17.
Проезд: Метро "Киевская", автобус 91, трол. 17, 39, 4-я ост. "Библиотека".

*

Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su
or by fax: 095 246-20-20 for M204.

Школа «Языки русской культуры»
Во второй половине 1995 – начале 1996 гг. вышли:

1. *С.С. АВЕРИНЦЕВ*. РИТОРИКА И ИСТОКИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ТРАДИЦИИ. Сб. статай.

Слово "риторика" стало расхожим, чуть ли не бранным словом; а для Аристотеля оно означало не только единственный законный путь познания словесного искусства как такового, но и путь познания в более широком смысле – своего рода вероятностную логику. Недаром именно Аристотель, отец европейской исторической традиции, счел должным написать 3 книги своей "Риторики". Важно понять, что стоит за судьбой таких слов.

Цикл исследований, представленных в этой книге, посвящен выяснению связей между культурой мысли и культурой слова, между риторической рефлексией и реальностью литературной практики, а в конечном счете между трансформациями европейского рационализма и меняющимся объемом таких простых категорий литературы, как "жанр" и "авторство". В качестве содержательной альтернативы логико-риторическому подходу, обретшему зрелость в Греции софистов и окончательно исчерпавшему себя в новоевропейском классицизме, рассматривается духовная и словесная культура Библии. Особое внимание уделено роли аристотелевской парадигмы в истории античной, средневековой и новоевропейской культуры.

2. *Ю.Д. АПРЕСЯН*. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ, тома 1, 2.

том 1 "Лексическая семантика. Синонимические средства языка", изд. 2-е, исп., с указателями.

Основные темы книги – наивная (языковая) картина мира, семантический язык для представления лексических и грамматических значений и их взаимозависимость, правила взаимодействия значений, многослойная структура значений и принципы их толкования, понятия говорящего и наблюдателя как компоненты языковых значений, системная организация лексики на основе ограниченного числа сквозных семантических признаков, уровни представления высказываний, семантическая мотивированность и фразеологизация, модели управления и ролевая структура предикатов, регулярная многозначность, синонимы, конверсивы, антонимы и другие перифрастические средства языка, правила перефразирования.

том 2 "Интегральное описание языка и системная лексикография".

Во втором томе обсуждаются лексикографические проблемы, возникающие в рамках теории интегрального лингвистического описания. Подробно рассматриваются типы лексикографической информации для толкового словаря и объяснительного словаря синонимов, а также основные принципы и понятия системной лексикографии. Несколько публикуемых в книге работ посвящены формальным моделям языка и структурной поэтике.

3. *А.А. ЗАЛИЗНЯК*. ДРЕВНЕНОВГОРОДСКИЙ ДИАЛЕКТ.

Книга состоит из двух частей. Первая часть содержит общее описание диалекта древнего новгорода XI-XV вв., построенное в основном на материале новгородских берестяных грамот. Вторая часть – заново выверенные тексты всех известных к концу 1994 г. берестяных грамот, за исключением самых маленьких фрагментов. Все удовлетворительно сохранившиеся грамоты снабжены переводом и комментариями. В книгу включен также сводный словоуказатель ко всем берестяным грамотам и обратный индекс к нему.

Книга адресована как специалистам – лингвистам, филологам, историкам, археологам, – так и широкому кругу любознательных читателей, интересующихся языком, историей и культурой древней Руси.

4. *Е.М. МЕЛЕТИНСКИЙ*. ПОЭТИКА МИФА, изд. 2-е, репр.

5. *И.А. МЕЛЬЧУК*. РУССКИЙ ЯЗЫК В МОДЕЛИ «СМЫСЛ ↔ ТЕКСТ».

В 23 главах книги, сгруппированных в Части I-IV, представлены результаты исследований, проводившихся автором в течение более тридцати лет в следующих областях русского языкознания: I) лексическая семантика и лексикография (в частности, *Толково-комбинаторный словарь*), II) синтаксис (поверхностно-синтаксические отношения и порядок слов), III) словообразование (возможные формально-смысловые отношения между языковыми знаками, форма и содержание словообразовательных правил, словообразование и конверсия) и IV) словоизменение (проблема частей речи на примере числительных, падежи в "трудных" контекстах, словоизменительная категория одушевленности у прилагательных и числительных). В Части V (главы 24-26) даются краткие очерки достижений в области русистики А.А. Реформатского и Р. Якобсона. (Аннот. авт.).

6. *Е.В. ПАДУЧЕВА*. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ.

Семантика времени и вида. Семантика нарратива.

Изучаются возможности описания русского вида и времени с использованием понятия точки отсчета, противопоставленной моменту речи. Вводится понятие эгоцентрического элемента, которое позволяет представить пространственно-временной дейксис и субъективную модальность как единую область, подлежащую ведению лингвистической прагматики. Сравниваются речевой и нарративный режимы интерпретации эгоцентрических элементов. Предлагается лингвистически обоснованная типология повествовательных форм, базирующаяся на противопоставлении первичных и вторичных эгоцентриков.

7. *В.Н. ТЕЛИЯ*. РУССКАЯ ФРАЗЕОЛОГИЯ. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты.

Книга посвящена описанию единиц фразеологического состава языка — денотативному и коннотативным аспектам их значения — оценочному, образно мотивирующему, эмотивному и стилистическому, впервые рассматриваемым в когнитивной парадигме. Разработанная в книге модель значения фразеологизмов позволяет по-новому осветить их роль в языке как знаков-микротекстов. Особое внимание уделено лингвокультурологическому анализу культурно-национальной коннотации фразеологизмов — их способности служить эталонами и стереотипами обыденного менталитета русского народа и выполнять на этой основе роль культурных знаков.

Для лингвистов широкого профиля, филологов, культурологов.

8. *В.Н. ТОПОРОВ*. СВЯТОСТЬ И СВЯТЫЕ В РУССКОЙ ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЕ, том 1 “Первый век христианства на Руси”.

Книга посвящена исследованию святости в русской духовной культуре s ее происхождению, выяснению исходного значения слова, обозначающего святость (*svkt-), и роли мифопоэтического субстрата, на котором формировалось понятие святости, и прежде всего тому, как после принятия христианства на Руси понималась святость в наиболее диагностически важном персонифицированном ее воплощении s в ее носителях, святых. Как правило, каждая часть книги строится вокруг трех основных тем s а) личность святого, б) тип святости, явленный святым, в) іосновнойІ текст, связанный со святым s его іЖитиеІ или собственное сочинение. Особое внимание уделяется историческому контексту и духовной ситуации эпохи, проблеме творческого усвоения наследия ветхозаветной традиции, греческого умозрения, гностицизма, не говоря уж, конечно, о Новом Завете и святоотеческом наследии. В этом кругу естественно возникают еврейская, греческая, иранская темы. Без них трудно понять специфику явления святости в русской духовной традиции.

9. *Б.А. УСПЕНСКИЙ*. СЕМИОТИКА ИСКУССТВА.

Поэтика композициии. Семиотика иконы. Статьи об искусстве.

В мае — июле 1996 г. предполагается издать:

10. *С.С. АВЕРИНЦЕВ*. ПОЭТЫ.

В книге собраны статьи о поэзии Вергилия, Ефрема Сирина, Григора Нарекаци, Державина, Жуковского, Вячеслава Иванова, Мандельштама, Брентано, Честертона, Гессе.

“Опыты о старых и новых поэтах, составляющие эту книгу, написаны в разное время и в жанровом отношении не вполне однородны. Если я счел возможным соединить их вместе, то меня побудила к тому присущая им общая черта — установка на портретность. Порой это портретность в буквальном смысле. В других случаях портретность запрятана чуть поглубже <...>. Каждая «картинка», на манер мозаики выкладываемая мною из слов, — только подступ к предмету, только догадка, стоящая под вопросом; и я стараюсь никогда не забывать о том, что любое поползновение употреблять метафоры, сравнения и эпитеты в функции доказательных аргументов погрешает против элементарной умственной честности <...>. Моей целью было — ввести мою субъективность в процесс познания, но с тем чтобы она в этом процессе «умерла». Не мне судить о том, когда мне это хотя бы отчасти удавалось, а когда решительно не удавалось. В одном я уверен: поэты, о которых я писал, не были для меня предлогом сказать нечто «по поводу». Они были для меня — ими самими, то есть чем-то несравнимо более интересным, нежели все, что я имею о них сказать.” (Из введения).

11. ДНЕВНИКИ ИВАНА ГАГАРИНА.

Подготовка текста и комментарии Р. Темпеста.

Рукопись дневников И.С.Гагарина и его автобиографических "Записок о моей жизни" хранится в архиве основанной им Парижской Славянской Библиотеки в Медоне (под Парижем). Дневник охватывает 8 лет жизни молодого князя Ивана Гагарина в течение которых блестящий русский аристократ перевоплотился во французского священника-иезуита Жана-Ксавьера. Отрекшись от титула, родового состояния, общественного положения, навсегда отказавшись жить с родными и близкими, 40 лет проведет он изгнанником в Италии, Сирии и Франции. На чужбине Иван Гагарин посвятил себя грандиозной миссии – примирению и объединению Восточной Церкви с Церковью Западной. В середине 50-х годов он поселился в Париже и стал центром круга, состоявшего из его соотечественников. В архиве вышеупомянутой библиотеки хранятся письма к нему А.И.Герцена, Ф.И.Тютчева, П.Я.Чаадаева, Н.С.Лескова, И.С.Аксакова и др. выдающихся людей того времени.

12. *В.М. ЖИВОВ*. ЯЗЫК И КУЛЬТУРА В РОССИИ XVIII века.

Книга посвящена проблемам становления основных свойств литературного языка (полифункциональности, общезначимости, кодифицированности, стилистической дифференциации) как социально-культурного процесса. Рассматриваются языковые реформы Петра I в контексте идеологической борьбы его времени, возникновение противопоставления духовного и светского языка. Особое внимание уделено деятельности академических филологов (Тредиаковского, Пауса, Адодурова, Ломоносова) и процессу нормализации литературного языка нового типа. Анализируется формирование "славенороссийского" языка, соединяющего церковнославянскую и русскую языковые традиции, и роль этого процесса в развитии имперского дискурса. Взаимодействие светской и духовной культуры, его влияние на язык прослеживается вплоть до начала XIX в. (споры архаистов и новаторов, реформа духовного образования).

13. *А.М. ПЯТИГОРСКИЙ*. ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ.

Составление и общая редакция Г. Амелина

Том "Избранных трудов" русского философа А.М. Пятигорского (род. 1929) объединяет работы более чем за 30 лет. От статей периода участия автора (до эмиграции в 1974 г.) в Московско-Тартуской семиотической школе и до создания собственной оригинальной философии. Профессор Лондонского университета, автор книг "The Buddhist philosophy of thought" (London, 1984), "Mythological Deliberations. Lecture on the Phenomenology of Myth" (London, 1993), Пятигорский вместе с Мерабом Мамардашвили является создателем радикальной, неклассической манеры философствования, воплотившейся в наиболее полном виде в совместном трактате "Символ и сознание" (Иерусалим, 1984). Фундаментальные монографии остаются за пределами "Избранных трудов". Последние включают статьи из труднодоступных эмигрантских журналов 70-80 годов ("Континент", "Синтаксис", "Беседа" и др.), выступления по радио "Свобода" и BBC, интервью, прозу и статьи по самым разным философским проблемам. Издание подобного рода – впервые. Благодаря широте авторских интересов и – как следствие – широкому и яркому подбору материалов, книга удовлетворит интересы самой разнообразной аудитории.

14. РУССКИЙ ЯЗЫК КОНЦА XX СТОЛЕТИЯ (1985-1995).

Коллективная монография. Отв. ред. Е.А. Земская.

Написанная книга посвящена изучению активных процессов, происходящих в русском языке на рубеже 80-90 годов XX столетия. Первая часть исследования охватывает семантические изменения в лексике и лексической сочетаемости, грамматике и словообразовании, в области ударения. Во второй части описываются современные тенденции и характерные явления в устной и письменной коммуникации: анализируются типичные городские коммуникативные ситуации – митинги, диалоги на улице, в магазине, на транспорте, и др., – стилистические особенности прессы, публичных выступлений.

Книга рассчитана на специалистов в области современного русского языка, преподавателей языковедческих дисциплин в вузах, аспирантов и студентов филологических, а также на всех, кто интересуется развитием и состоянием нашего языка.

Книги можно приобрести в книготорговой фирме «СЛАВИЯ» тел.: (095) 240-32-13.
Foreign customers may order the above titles
by E-mail: Lrc@koshelev.msk.su or by fax: 095 246-20-20 for M204.