

журнал звезда

От редакции

«Заглавия», четвертая — и последняя — книга «Из города Энн», включает все, что было опубликовано Омри Роненом (12. VII. 1937 — 1. XI. 2012) в номерах журнала «Звезда» с марта 2010-го по январь 2013 года. Получилось, как и в каждой предыдущей книге, восемнадцать эссе. Все вместе они составили прощальную тетралогию замечательного ученого и прозаика.

Омри
РОНЕН

ЗАГЛАВИЯ

Четвертая книга из города Энн

Журнал «Звезда»
Санкт-Петербург
2013

ББК 84.7.США

Р 71

Редактор
A. IO. Арьев

ISBN 978-5-7439-0172-2

© Omry Ronen, 2013
© В. Гусаков, худож. оформл., 2013
© ООО «Журнал «Звезда», 2013

ЗАГЛАВИЯ

«Were it enquired of an ingenious writer what page of his work had occasioned his most perplexity, he would often point to the title-page. The curiosity which we there would excite is, however, most fastidious to gratify» («Если бы осведомиться у изобретательного писателя, какая страница его труда причинила ему наибольшее замешательство, он часто указал бы на титульный лист. Однако же любопытство, которое мы там возбудили бы в себе, весьма мудрено удовлетворить»). Мне нравится околистая и нарядная точность автора «Курьезов литературы» — ее нелегко перевести на современный русский язык.

Толстой жаловался Страхову, что не умеет придумывать названий: «приискиваю большей частью, когда все написано». В книге Э. Е. Зайденшнур увлекательная главка посвящена колебаниям Толстого в выборе названия «Война и мир», на котором он остановился лишь к тому времени, как первая редакция романа была завершена. Но и тогда у заглавия было два варианта. В проекте издательского договора с Катковым Толстой написал не «Война и мир», а «Война и мір», как позже назвал свою поэму

о мировой войне Маяковский, но у Толстого слово «мір» значило не земной шар, а сообщество людей («міром Господу помолимся», «все вместе», как понимала эти слова Наташа Ростова). В заглавиях Толстого нередко присутствует такой второй план, по-разному сочиненный. Слово «Воскресение», по сути дела, определяет не содержание этого романа, а то, что будет с героем после, за рамкой повествования. То же можно сказать и о названии «Семейное счастье». Иногда кажется, что такие заглавия надо проставлять в конце, как слова «Продолжение следует». С другой стороны, «Войну и мир», где так много князей, можно было озаглавить по первым словам — «Eh bien, mon prince», как у евреев называются книги Пятикнижия: «Берешит» («В начале»).

«Ничто не трудно так в поэзии, как начало, кроме, может быть, конца», — жаловался Байрон, а заглавие ведь предшествует началу и поэтому еще труднее.

Оттого так плохо, когда заглавие уже готово, а к нему остается придумать книгу, особенно научную книгу. У Сигизмунда Кржижановского есть простое и четкое: «Поэтика заглавий». Но заключительный параграф этой книжки называется: «От „Повести без заглавия“ к заглавию без повести». Таким долгим заглавием без повести, наименованием темы, Кржижановский считал свои двадцать девять страничек, начатых, вероятно, в 1925 году, когда его остроумная статья «Заглавие» была опубликована издательством Л. Д. Френкеля в первом томе интересного справочника «Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов» (столбцы 245—249). Она начинается ка-

ламбуром: «ЗАГЛАВИЕ — ведущее книгу словосочетание, выдаваемое автором *за главное книги*» (курсив Кржижановского).

Написанная, судя по проставленной дате, в том же году, но напечатанная только шесть лет спустя «Никитинскими субботниками», книжка Кржижановского кончается так: «Задача книги: логически окантовав т е м у, передать ее исследователям, имеющим большее моего право на ее разработку. Поэтому, оставляя почти все свои предикаты при себе, ограничиваюсь заглавием: „Поэтика заглавий“».

Короткая и веская книжка, как почти все вещи Кржижановского, манит игрой слов, развитой в литературоведческий сюжет, ничего не обещает, но и не обманывает. В ней точность точки и многозначительная, но ни к чему не обязывающая туманность многоточия. «Господин Многоточие» — было у Кржижановского такое название для ненаписанной пьесы. «...или заглавие разбухает в книгу, или книга сворачивается в заглавие». Рука литературного изгнанника не поспевала за каламбурами и карамболями его мысли.

Лет двадцать назад я захотел начертить окружность вокруг его точки или провести через нее несколько прямых линий. У меня было подходящее название для этой книги на заданную тему, но я отложил ее в такой долгий ящик, что только чужие письма напомнили мне в прошлом году о широтах и долготах ее рассеяния по клочкам бумаги, тетрадкам и старым компьютерам.

Вскоре после этого я нашел папку с заметками, а рядом с ней давно затерянную брошюру Кржижановского

и ее перепечатку в издании «Мандельштамовского общества» (1994) с важными примечаниями редактора, например, к заглавию романа Карлайля «Sartor Resartus» (которое Кржижановский перевел «Заштопанный портной») и «Fraser's Magazine»: «сведений ни о сочинении, ни о публиковавшем его журнале обнаружить не удалось». В тот же день, усталый, я позволил себе вечернее развлечение: посмотреть незабвенного Джереми Бретта в сериале о Шерлоке Холмсе. В конце очередного эпизода доктор Уотсон пытается придумать для него название, отвергнув то, которое посоветовал Холмс. Рука доктора выписывает чернилами, крупным планом: «The Brook Street Mystery» (вычеркивает), «The Brook Street Patient» (вычеркивает) и наконец твердо: «The Resident Patient» («Пациент-постоялец») — заглавие, придуманное вечным победителем Холмсом.

Часть моих заметок была посвящена семиотическому статусу заглавия и его риторическому определению как тропа или фигуры.

Рамка по Лотману — это начало и конец текста как цельного знака. Заглавие вне рамки, если оно предшествует началу текста; оно внутри рамки, если это первые слова текста, но тогда, говоря формально, оно перестает быть «заглавием», а становится условным названием, как часто бывает в лирических стихотворениях. Когда эти первые слова выносятся в заголовок, то имеет место синтаксическая фигура «экстрапозиции». Есть соблазн считать, что «заглавие» помещается на самой рамке, как названия картин в музеях, потому что, согласно Лотману, рамка се-

мантически непроницаема, а между тем название непосредственно означает то, что внутри рамки. Впрочем, предположение о полной отграниченностии текста рамкой вызывает сомнения и требует поправок в свете теории межтекстовых связей.

Как относится заглавие к тексту: только ли по смежности или же и по сходству? В качестве этикетки заголовок всегда метонимия по отношению к произведению, как и фамилия автора. «Читать „Мертвые души“». «Читать Гоголя». На этом построена инфантильная и мистически знаменательная замена заглавия именем автора в «Городе Эн» Добычина: «Ты читал книгу „Гоголь“?»

Заголовок как простая метонимия-деталь — это место на листе или в книге, где помещается название. «Назвать книгу» — «озаглавить книгу»: вот первое противопоставление, с которым сталкивается лингвист-лексиколог, рассматривая относящееся к этому предмету словоупотребление. Называют книгу все — и читатели и критики. Озаглавливает ее, давая ей имя, автор или издатель. Но названия есть и у вещей, и у картин, и у музыкальных пьес, а заглавия — только в словесности и в такой музыке, где есть либретто или программа, — у опер и симфонических поэм. Имена вещей не заглавия, а только названия. Разумеется, они отъемлемы и могут начать самостоятельное существование в искусстве. «Noms de pays: le nom» («Имена стран: имя» — так неточно переводится этот прустовский заголовок на лишенный артикль русский язык). Но все это имена, а не заглавия. Набоковский Фальтер, которому открылась тайна бытия, говорит: я знаю заглавие вещей.

Заглавие книге дает автор, прочие только называют ее. Леон Блуг считал, что у книг и у людей есть тайные имена, не известные никому, но иероглифически, то есть по сходству, а не по условной смежности, соответствующие их сути.

Однако как бы то ни было в плане мистическом, заглавия по обыкновению суть метонимии и по отношению к тексту как таковому («Титул — паспорт книги», как выразился в 1933 году, в эпоху паспортизации, А. А. Реформатский) и к его содержанию. «Анна Каренина» — об Анне Карениной, «Парус» — о белеющем одиноком парусе, «Выстрил» — о дуэли. Таким образом, что касается заглавий, репрезентация или замещение по смежности — немаркированный член в оппозиции «метонимия — метафора».

Маркированное, поскольку оно содержит, по определению, больше информации, чем немаркированное, обычно интереснее с художественной точки зрения: заглавие в этом случае мотивируется сходством с содержанием текста, а иногда и с названиями или смыслом других произведений. Но существуют метонимические заглавия, в которых связь по смежности осложнена либо намеком на темное, требующее расшифровки тематическое родство, либо же тем, что заглавие взято из текста, не включенного в книгу. Первый и единственный сборник стихотворений Комаровского «Первая пристань», с одной стороны, намекает своим заглавием на тему отплытия к другой пристани — «пристань иного новоселья», а с другой — содержит разрозненные слова из одного и того же стиха в стихотворении 1912 года, опубликованном лишь посмертно, но связанном с мотивом ухода: «Здесь пристань белая, где Алек-

сандр *Первый*, / Мечтая странником исчезнуть от людей, /
Перчатки надевал и кликал лебедей...»

Меня всегда занимали в особенности те случаи, когда происходит совмещение или «гибридизация» приемов, например, скрещивание метафоры с метонимией: «если присмотреться, и купец похож на свой товар», — сказано у Мандельштама, культивировавшего этот принцип, характерный для акмеизма. Заглавие «Камень» не столько метонимично (как слово из такой строки, как «Кружевом, камень, будь»), сколько метафорично по анаграмматическому сходству со словом «акме», этимологически значащем не только вершину, острие, но и острый камень.

Так построено и заглавие «Весна в Фиальте». Это текстуальная метонимия, потому что так начинается первое предложение рассказа: «Весна в Фиальте облачна и скучна». Но это и звуковая метафора, как сказано у самого Набокова, так как название города похоже на «звукание Ялты», а, с другой стороны, звуковое сходство с именем цветка влечет за собой по смежности запах, цвет и мякоть фиалки, и по географической смежности с Аббацией, прототипом воображаемой «Фиальты», вызывает у читателя звуковой облик Фиуме и Риальто. Так Набоков ответил на знаменитое описание Пармы у Пруста, с запахом фиалок (*violettes de Parme*) и стендалевской тишиной обители в самом имени города.

Зоркий Кржижановский первый заметил, что название «Хаджи-Мурат» не просто метонимия (имя героя), а репейник, который в народе называется «татарин»; не просто метафора яркости и стойкости. Заглавие и обрамля-

ющий, аллегорический образ книги связаны каламбуром: репейник имеет и другое народное имя, «мурат-царь (последнего имени Толстой благоразумно не называет)». «Царь-мурат» — см. у Даля под словом «Репей».

Такой же прием неявной, но развернутой в сюжет игры слов смыкает метонимию (медицинский термин) и метафору (нравственную притчу) в заглавии «Идиот». «Частые припадки его болезни сделали из него совсем почти идиота (князь так и сказал: идиота)». Диагноз этот повторен в конце книги: «И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы теперь рукой и сказал бы, как тогда: „Идиот!“». Бедный, праведный князь Мышкин лечился в Швейцарии, а именно оттуда пошло слово «кретин», синоним «идиота». Кретинами называли там безобидных, ласковых слабоумных, больных расстройством щитовидной железы: *cretin*, от *chretien*, христианин.

Более сложный подтекст, литературный, а не чисто речевой, свернут в заглавии набоковского романа «Отчаяние». Слово это фигурирует сначала в пародийных стишках рассказчика («от лучай, от отчаянья отчего»), а в конце романа так озаглавливает свою исповедь он сам, когда сознает неудачу осуществленного им замысла и ложность маниакальной предпосылки о полном сходстве между ним и его жертвой. Идеологическим следствием этой предпосылки у рассказчика служит пародийное — под советский стиль — истолкование предполагаемого двойниче-

ства в таком смысле, который сделал бы его рукопись приемлемой для публикации в СССР. «Далеко не являясь врагом советского строя, я, должно быть, невольно выразил в ней иные мысли, которые вполне соответствуют диалектическим требованиям текущего момента. Мне даже представляется иногда, что основная моя тема, сходство двух людей, есть некое иносказание. Это разительное физическое подобие, вероятно, казалось мне (подсознательно!) залогом того идеального подобия, которое соединит людей в будущем бесклассовом обществе <...>. Мне грезится новый мир, где все люди будут друг на друга похожи, как Герман и Феликс, — мир Геликов и Ферманов, — мир, где рабочего, павшего у станка, заменит тотчас, с невозмутимой социальной улыбкой, его совершенный двойник. Посему думаю, что советской молодежи будет небесполезно прочитать эту книгу и проследить в ней, под руководством опытного марксиста,rudиментарное движение заложенной в ней социальной мысли. Другие же народы пущай переводят ее на свои языки <...>» (последняя фраза уже чистый Зощенко). Но план рухнул. Тождество Феликса и Германа оказалось мнимым. «Слушайте, слушайте! Я стоял над прахом дивного своего произведения, и мерзкий голос вопил в ухо, что меня не признавшая чернь может быть и права... Да, я усомнился во всем, усомнился в главном — и понял, что весь небольшой остаток жизни будет посвящен одной лишь бесплодной борьбе с этим сомнением, и я улыбнулся улыбкой смертника и тупым, кричащим от боли карандашом быстро и твердо написал на первой странице слово „Отчаяние“, — лучшего заглавия

не сыскать». Итак, здесь имеет место метонимия, цитата из самого текста выносится в его заголовок.

Но по сходству с пародийным философствованием Германа и крахом его замешанного на крови мошеннического замысла тут не может не вспомниться отчаяние, к которому пришел Шигалев, размышляя о будущей идеальной социальной системе. «Я запутался в собственных данных, и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом. <...> — Если вы сами не сумели слепить свою систему и пришли к отчаянию, то нам-то тут чего делать? <...> — Вы правы, господин служащий офицер, — резко оборотился к нему Шигалев, — и всего более тем, что употребили слово „отчаяние“. Да, я приходил к отчаянию...» Идею Шигалева развивает Петр Верховенский так, что в основе ее уже не свобода, а равенство, то есть именно идеал Германа, когда он юродствует. «Он выдумал „равенство“! <...> В крайних случаях клевета и убийство, а главное — равенство. <...> Все к одному знаменателю, полное равенство». «Я мошенник, а не социалист», — говорит Верховенский. «Отчаяние» — роман о неудавшемся мошенничестве маньяка с идеино-литературными запросами.

До сих пор речь шла о смешанных тропах в титулах с некоторым преобладанием метонимии и более или менее зашифрованной метафоричностью. Но есть заглавия, в которых чисто метафорическое начало преобладает. Иногда это прозрачные иносказания, относящиеся к предмету произведения — «Накануне», «Дым», «Панургово стадо»,

«Взбаламученное море» — или к его форме — «Арабески», «Романсы без слов», «Картички с натуры».

Даже если в заглавии фигурирует название литературного жанра, то это не всегда метонимия. Слово «ода» во многих стихотворных названиях в XX веке, когда этот жанр почти вышел из употребления и возрождался экспериментально (у Клоделя, у Мандельштама), представляет собой метафору и часто подчеркнуто нарочито сходным звуковым окружением, служа материалом для «метапоэтической» игры слов: *«Ода пешему ходу»* Цветаевой, *«Ода о рыбоводе»* Багрицкого, *«Ode to a Model»* Набокова — все это не оды, говоря формально, но похожи на оду, потому что в них содержится прямая или ироническая похвала.

В подзаголовках прозы Брюсова предмет и форма замещают друг друга или совмещаются; это как бы изоморфизм содержания и состава: чисто формальный элемент, числительное, отождествляется с элементом фабулы. *«Огненный ангел»* — то *«Повесть XVI века. В 2-х частях»* (1908), то *«Повесть в XVI главах»* (1909). *«Алтарь Победы. Повесть IV века»* был в четырех книгах. Третья книга стихов Брюсова называлась *«Tertia vigilia»*.

Звуковые повторы и анаграммы представляют собой разновидность метафоры в заглавиях. Так названа одна из самых знаменитых книг 60-х годов прошлого века, по форме и общественному значению — метонимичная, потому что в ней говорится об «одном из многих» и об одном дне из его жизни, *pars pro toto*. Но кто бы ни придумал заглавие *«Один день Ивана Денисовича»* вместо перво-

начального «Щ-854. Один день одного зека», Анна Берзер, Твардовский или «переброской предложений через стол с участием Копелева сочинили совместно», оно удачнее, потому что обнажает звукоподражание «дин-день-динь» — метафору звона, обрамляющего рассказ и реализующего идиоматическое выражение «от звонка до звонка»: «В пять часов утра, как всегда, пробило подъем — молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было, и надзирателю неохота было долго рукой махать». Это зачин. «Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов — три дня лишних набавлялось...» Это концовка. Звуковой повтор вообще характерен среди риторических приемов запоминающейся убедительности у Солженицына: «Архипелаг ГУЛАГ», «Раковый корпус», «Красное колесо», «Двести лет вместе». Образцом тут служат известные пушкинские заглавия: «Евгений Онегин», «Медный Всадник», «Домик в Коломне».

Звуковое родство заглавий помогает заметить полемическую мишень некоторых книг. Так «Вор» Леонова (1926—1927), со своим — прямо из Достоевского — благородным, страдающим, классово-близким преступником, «русским Рокамболем» в мировом масштабе, разочарованным героем Гражданской войны, был ответом на беспочвенного, бессовестного и беззаботного «Рвача» Эренбурга (1925), а «Скутаревский», с его «евразийством» (фамилия героя, ученого-технолога, — от «Скутари») и карикатурными образами старой культуры

и эмиграции, — ударом по интеллигентному западничеству «Спекторского», по образу оскорблённой и мстящей женщины у Пастернака и его догадке о «свинстве мнимых сфинксов», и по чистой поэзии вообще. «У нас между наукой и поэзией пошлее разделяние. (Хороша была смычка у Леонова в „Скутаревском“!»), — саркастически писал ненавидевший Леонова Мандельштам Мариэтте Шагинян. «Скутаревский» еще не оценен по заслугам: оппозиционная критика была в свое время слишком занята разоблачением Олеши и создателей Васисуалия Лоханкина. Может быть, это к лучшему. Очевидно, никто сейчас не читает этот едва ли не самый отталкивающий из советских романов. Я его прочел из-за бросившегося в глаза эпизода об изобретателе фагота, которого звали Афранко. На экземпляре из университетской библиотеки есть дарственная надпись Леонова актеру Борису Ливанову: сюжет для любителей литературных курьезов и материал для компетентного графолога.

Полемичность или простое заимствование заглавий бывают тем менее заметны, чем очевиднее сходство между ними, если на него указать: «Горе от ума» (с восклицанием Чацкого «Карету мне, карету») — «Несчастье от кареты» Княжнина, «Флейта- позвоночник» — «Флейты из человеческих костей» Бальмонта, «Кипарисовый ларец» — «Сandalовый ларец» Кро (об этом упоминал покойный М. Л. Гаспаров, а до него заметил Максимилиан Волошин), «Кадриль с ангелами» (постановка Грипича по «Восстанию ангелов») — «Танго с коровами» Вас. Каменского, «Так и будет» Симонова — «Будет радость»

Мережковского, а совсем недавно, в прошлом году, «Время женщин» Чижовой ответило на адски безнадежную книгу Петрушевской «Время ночь».

«Песнь о великой матери» — отречение Клюева от своего раннего большевизма — намекает на безраздельно советскую «Песнь о великом походе» Есенина. Заманчиво проследить и злободневную связь между «диккенсоподобной», по определению самого Эренбурга, «Любовью Жанны Ней», написанной поздней осенью 1923 года, и «Падением Елены Лэй» Адриана Пиотровского, пьесы, поставленной с успехом в Театре новой драмы (премьера 31. III. 1923) и напечатанной в августовском-сентябрьском номере «Красной нови». «Елена Лей была, хоть дело и происходило в наши дни, вместе с тем и троянской Еленой, — вспоминал Евгений Шварц. — Женщина — носительница жизненной силы — уходила к рабочему, влюбившись в него». Внебрачный сын Фаддея Зелинского, Пиотровский понимал, что такое чужелюбие Елены и Джессики, но сейчас эту плакатную агитку читать невозможно, и она забыта, в отличие от «Жанны Ней», переиздаваемой и в наше время. Симптоматично для ушедшей эпохи, что сестра Пастернака в сборнике стихов «Координаты» (1938) подражала брату и Цветаевой, но пользовалась псевдонимом «Анна Ней».

В предыдущих случаях метафоры заглавий легко соотносились с содержанием произведений или же с чужими заглавиями. Существуют, однако, такие метафорические заглавия, связь которых с содержанием книги не сразу заметна и требует объяснения.

Второй англоязычный роман Набокова назван «*Bend Sinister*», и сам автор счел целесообразным объяснить эти слова в предисловии к переизданию: «Термин *bend sinister* означает геральдическую перевязь, начертанную с левой стороны (и в расхожем, но неверном представлении означающую незаконнорожденность). Такой выбор заглавия был попыткой внушить мысль о контуре, изломанном рефракцией, об искажении в зеркале бытия, о жизни, принявшей неверный оборот, о левостороннем и зловещем мире».

В указателе иностранных речений, сопровождающем автобиографию «Другие берега», Набоков заменил заглавие «*Bend Sinister*» парадразой: «Под знаком незаконнорожденных». Некоторые русские авторы, Берберова например, не совсем удачно передают «*Bend Sinister*» как «Зловещий изгиб», а один знаток политического словаря компартии предложил даже «Левый загиб». Технически точный эквивалент этого термина, согласно «Русской геральдике» Александра Лакиера (1855): «перевязь влево (*la bande*)».

Набоков предупредил не искать в этом заглавии «общих идей». В самом деле, оно выражает не отвлеченную идею, а живое чувство немыслимого и безысходного ужаса, которое бывает во сне, когда знакомое и любимое искается и переходит в свою противоположность. Такое чувство испытывает Гамлет, о котором много говорится в романе, и сходящий с ума Лир. Шекспировские бастарды, философствующий злодей Эдмунд — вот, кажется, подтекст эмблемы «перевязь влево», а Байд заметил тут намек и на герб Шекспира, украшавший переплет того

издания, которое было в библиотеке В. Д. Набокова. Такие заглавия волнуют своей многозначительностью, как волнует концовка книги, выводящая из ее страшного мира в другой, правосторонний и добрый, все время присутствовавший в ней в виде не понятых героем намеков. Как часто бывает у Набокова, конец повествования смыкается с его зачином.

Структура произведения повинуется своим разнообразным и довольно хорошо известным принципам внутри «рамки», и только граница между текстом и не-текстом представляет собой еще очень мало исследованную область.

Законы композиционной симметрии заставляют искать ее и в отношении заглавия. Что соответствует ему, когда написана последняя строка? Или всякая концовка — это нулевая концовка, как в тех случаях, когда в скобках написано: «На этом рукопись обрывается» или «Низ страницы оторван»?

Вероятно, заглавию соответствует слово «Конец», если на этом текст кончается, а если нет, то, например, «Конец первой части», а в периодических изданиях — «Продолжение следует». У Кузмина слова «Конец второго тома» — это и заглавие стихотворения о конце христианской эры, и его окончание:

На облаке ж увидел я концовку
И прочитал: конец второго тома.

Концовки могут обещать или беспокоить не менее заглавий, а иногда так же загадочны и обманчивы. Кржижа-

новский писал о «полузаглавиях, дразнящих своей недосказанностью». «Чаще всего заглавие сегодняшнего дня боится предиката: названа тема, проблема, вопрос. Разрешение, ответ на обложке не намечены. Читатель покупает право на текст, надеясь там, внутри книги, найти сказуемое, ответ. Чаще всего он бывает обманут». Читатель заметит в предпоследней фразе энциклопедической статьи Кржижановского одно из тех дразнящих полузаглавий, которые он упоминает: «Там, внутри». Это знаменитая пьеса Метерлинка (*«Intérieur»*), русское название которой окружено более таинственным «веянием», чем французское.

Вот два примера заключительных построений, которые обещают не менее, чем заглавия, и так же обманывают читателя.

«Гиперболоид инженера Гарина» — одна из любимейших книг современного молодого читателя. Она существует во многих версиях, с сильно измененной в худшую сторону позднейшей характеристикой Гарина и более грустным, хоть и не очень плохим концом. В журнальной публикации заглавию «Гиперболоид инженера Гарина» отвечало «послезаглавие» (читатель простит мне этот неуклюзий неологизм — он в духе Кржижановского): «На этом заканчивается одна из необычайных авантюр инженера Гарина». Такие слова позволяли читателю ожидать, что приключения Гарина не кончились неудачей «Золотого острова» и что будет написана третья книга, которую обещал первоначальный подзаголовок в «Красной нови»: «Роман в трех книгах». Ожидания оказались напрасными, но это, судя по черновикам А. Н. Толстого, было к лучшему: иначе

прелестная Зоя Монроз полюбила бы добродетельного атомщика Хлынова и устраивала бы вместе с ним мировую революцию.

Другая любимая книга нашего детства тоже оканчивалась грустно: лягушонок Маугли прощался с Балу, Багирой, Кaa и волками. Наступала пора весеннего бега, и человечий детеныш уходил к людям.

«— Звезды побледнели, — промолвил Серый Брат, нюхая предрассветный ветер. — Где мы расположимся логовом нынче? Ибо отныне мы идем по новым следам...

.....

.....

Это последний из рассказов о Маугли».

В действительности, однако, читатель, если он владеет английским языком, встретит Маугли еще раз. Хронологически последний по содержанию рассказ о Маугли — это рассказ «In the Rukh» («В дебрях»), о том, как Маугли служил у англичан, охраняя дикую природу в заповеднике, и как он выбрал себе жену, но написан этот рассказ был первым и не вошел в «Книгу джунглей», хотя цикл о Маугли в «Книге джунглей» вышел из него. Для детей он не подходит, в нем цитируются (с небольшим и, по-видимому, намеренным искажением) строки из «Долорес» Суинберна: «Либитина твоя мать, Приап твой отец, бог и грек». На русский язык он, кажется, не был переведен.

ТЩЕТНОСТЬ

Если расчислять живую жизнь читательских мыслей и чувств по календарю памятных дат, то все годы выходят юбилейные. В текущем 2010-м сошлись рождение Чехова и смерть Толстого, стопятидесятилетие и столетие. Хорошо в такие годы хронологических совмещений, разыскивая в библиотечном каталоге нечто нужное для текущей работы, находить по прихоти случая (что называется «серенди») старые, важно задуманные, но безнадежно забытые книги и выводить их, «как тень Аида, в белый свет» из компактного хранения на другом берегу реки Гурон, куда перевозят издания, которые больше десяти лет никто не брал с переполненных открытых полок главной библиотеки.

На этот раз — среди материалов о русском спиритизме (для «Плодов просвещения», «Страшной ночи» Чехова и толстовского эпизода в «Сестрах Вейн») — малоразборчивый компьютер выложил заглавие «The Soul of Russia», которое было мне знакомо по очерку Дионео о графе Гобино. Я заказал и через день получил увесистый том на плотной бумаге с фронтисписом Бакста «Стрела

союзников» (не совсем кстати пронзающая с виду совершенно вагнеровского дракона) и цветными картинками Периха, Ларионова, Гончаровой и Стеллецкого. Издано в Лондоне в декабре 1916 года «в помощь Фонду русских беженцев при Всероссийском союзе земств под председательством кн. Г. Е. Львова».

Забавная и поучительная книга! Русская поэзия представлена в ней Бальмонтом, Брюсовым, Щепкиной-Куперник, И. Гриневской и Зоей Бухаровой, художественная проза — Зинаидой Гиппиус, Сологубом, Потапенко и той же Щепкиной-Куперник. Стихи приложены и в русском подлиннике, и лучше бы составителям этого не делать.

Английская стихотворная продукция в сборнике тоже весьма банальна, но иные британские публицисты в своих торжественных приношениях на этот алтарь вскоре распавшегося согласия являют собой не описанный еще систематически тип «кающегося англичанина». Первый очерк в книге принадлежит перу Честертона, которому во время болезни в интуитивном озарении привиделся когда-то «кошмарный сон» о мистических двойных агентах — революции и полиции — «Человек, который был Четвергом» (в России он был издан «Универсальной библиотекой» в 1914 году и быстро прославился). Зато автор рассказа «Человек, который был» блистает отсутствием на парадном смотре союзников: вскоре он напишет стихотворение «Россия — пацифистам», первое свое сочувственное слово о России. Очерк Честертона следует сразу за вступительным сонетом Мориса Бэлинга на знакомый голос из «Мертвых душ»: «What can the secret link between us be?» («Ка-

кая непостижимая связь таится между нами?») и т. д. Честертон и Бэринг были приятели, и по курьезному совпадению фамилия человека, который в «кошмаре» был Вторником, — Гоголь.

Называется эссе Честертона «The English Blunder About Russia», «Английский промах насчет России». Неприязнь, которую либералы к ней питали, он объяснил их недоверием к сильному правительству и мыслию о Сибири, а неприязнь консерваторов — нелюбовью к сильным иноzemцам и мыслию об Индии. Одни изображали русского вечно вышагивающим с кнутом по уральским каторжным рудникам, другие — вечно таящимся с винтовкой в засаде на подступах к Хиберскому перевалу. Эта иррациональная ненависть к России — плод логики, описанной «одним из великих русских романистов»: «дважды два — стеариновая свечка». Когда Честертон был молод, многие англичане считали, пишет он, что русские едят свечи, и спор о России был спор о том, хорошо это или дурно — питаться сальными свечками или пить к завтраку чай. «По частной случайности самыми популярными или самыми модными британскими политиками часто были люди, не способные ни оценить, ни даже вообразить набожность, поэтичность и мужественную терпеливость народа, подобного русскому. Такова была ограниченность язычника-аристократа, как Пальмерстон, экзотичного и роскошного чужеземца, как Дизраэли, или даже вполне честного циника, как покойный лорд Солсбери» (которые в Крымскую и в Балканскую кампании спасли Турцию от раздела и развеяли русскую мечту о Царьграде). После войны

«на Западе идеальных коммунистов больше не будут учить злословию по адресу страны реальных коммун» (то есть крестьянских общин. Тут создатель патера Брауна как в воду смотрел: идеальные западные коммунисты научились любить страну реальных колхозов).

Концовка честертоновского фельетона — в моем вкусе, соль ее в опечатке. «И мы больше не увидим, что в Англии те, кто по своему исповеданию стоят за веру и власть, слепы к долгому героизму этого форпоста христианства в борьбе с азиатской анархией, который в течение последних дней повторил доблесть и славу Гераклита у Испагани (*the valour and the glory of Heraclitus at Ispahan*)». Историк недоумевает: какой воинский подвиг совершил Гераклит в Персии? Очевидно, Честертон или корректоры перепутали имена Гераклита Эфесского и византийского императора Гераклия, который — в союзе с хазарами — успешно воевал против персов и дошел в 624 году до Испагани, как утверждает Гибbon. В начале 1916 года, когда англичане терпели неудачи на месопотамском фронте, экспедиционный корпус генерала Баратова начал наступление в Персии и 20 марта занял Испагань (Исфахан), ликвидировав «очаг германской агитации» и выручив британского союзника. Это позволяет нам датировать эссе благодарного Честертона концом марта. До Брестского мира оставалось два года. «Нрав человеческий не имеет прозрения, — сказал Гераклит Темный. — Большинство людей не понимают того, с чем они сталкиваются».

Заключительную статью в сборнике, «Британия и славянский мир», сочинил историк и политический пропа-

гандист Роберт Сетон-Уотсон. Здесь найдем не только ритуальное осуждение «смертоносных ошибок Дизраэли», но и признание правоты генерала Фадеева, сказавшего в 1869 году: «Перед Польшей стоит выбор: стать младшим братом русской нации или всего-навсего германской провинцией».

Вся эта апологетика как бы просит англичан забыть, а русских простить страшный рассказ Киплинга «The Man Who Was» («Человек, который был»), нынешнему читателю напоминающий, что не только в советское время военнопленные исчезали бесследно и «промыванием мозгов» низводились до уровня павловских собак.

Война — великий примиритель. Лев с агнцем вкупе, правда, не почиет, но с медведем отчего бы и нет.

Лев Шестов еще в 1906 году заметил: «Достоевский <...> постоянно предсказывал и постоянно ошибался. Константинополя мы не взяли, славян не объединили, и даже татары до сих пор живут в Крыму. Он пугал нас, что в Европе прольются реки крови из-за классовой борьбы, а у нас, благодаря нашей русской всесоветской идеи, не только мирно разрешатся наши внутренние вопросы, но еще найдется новое, неслыханное доселе слово, которым мы спасем несчастную Европу».

Однако утверждение «парадоксалиста» из «Дневника писателя» «Война развивает братолюбие и соединяет народы» оказалось все-таки пророческим, хоть и не в том смысле, который вкладывал в него автор. Исконных врагов, Англию и Россию, война действительно на времена соединила. В фарсе Бернарда Шоу «О'Флахерти, кавалер

креста Виктории» ирландский мужичок, солдат в отпуску, объясняет своему помещику-генералу, что мать его, как хорошая ирландка, очень счастлива, она думает, что сын получил эту высшую награду за храбрость, сражаясь против англичан. «Как так? — Да она спросила, на чьей я стороне, я и ответил, что на стороне французов и русских. А ведь известно, что те всегда только и делали, что воевали с англичанами».

Самый смешной курьез с точки зрения нашей темы заметил в сборнике «Душа России» И. В. Шкловский (Дионео), автор помещенного в нем очерка, который составляет тайный диссонанс тону книги, — это чукотская легенда об истреблении «бородатыми завоевателями» полярного племени кангиенисов на Колыме. Речь у Дионео, в уже упомянутой статье «Граф Гобино», идет об эссе Хью Уолпола (однофамилец которого в XVIII веке ввел словечко «serendipity»), в то время уже довольно известного писателя, служившего в России в «Красном Кресте» и удостоенного Георгиевской медали за спасение раненого под огнем. Таким образом, это не совершенно чужой России автор: в 1916-м году он напечатал свой первый роман из русской жизни «Темный лес». Его эссе называется «Epikhodov». Дионео прекрасно изложил его особенное содержание:

«Иногда комментаторы, отправившиеся в поиски за русской душой, делают изумительные открытия. Русская душа — это „almost royal impotence“, т. е. почти царственное бессилие, и символом его является... Епиходов в пьесе „Вишневый сад“. Автор (Хью Уольполь) указывает, что

в русских пьесах постоянно появляется один и тот же тип, изображенный с большим блеском и симпатией. Тип этот — Епиходов. С ним случаются беспрерывные несчастья. Дуняша отвергла его ради глупого лакея без одной мысли в голове. Варя попрекает его тем, что он только ходит с места на место, а делом не занимается. „Только ходит с места на место!“ — восклицает автор. — О небо! Неужели все окружающие не замечают великих мыслей, одолевающих Епиходова? Неужели они не могут ничего видеть, кроме его сапогов со скрипом, дурацкого пиджака и неуклюжих манер? Неужели они не могут разглядеть сущность его души? Дрожа от ярости и негодования, Епиходов кричит: „Работаю ли я, хожу ли, кушаю ли, играю ли на бильярде, про то могут рассуждать только люди старшие и понимающие!“

„Люди понимающие! — многозначительно повторяет Хью Уольполь. — Вся трагедия существования Епиходова заключается в этих двух словах. Он живет в чуждом для него мире. Быть может, где-нибудь есть мир, населенный esprits supérieurs, которые судят людей и предметы не по внешности“».

Кажется, Уолпол сам смешон, как Епиходов, а между тем он высказал нечто такое о Чехове, что в его отечественном облике кажется небольшой подробностью, сценой на сцене, вроде постановки Треплева, а иноплеменному, особенно английскому, взору предстоит как тайное знание.

Чехов-мистик, Чехов — вещатель последней правды о человечестве: вот важная составляющая английского образа Чехова, даже когда пишет о нем свой брат трезвый

скептик Бернард Шоу. «Сад Клингзора», «Дворец злых чар» — вот метафоры, которые он находит и для «Вишневого сада», и для своей «фантазии в русской манере на английские темы» — «Дом, где разбиваются сердца». «Те же самые милые люди, та же самая полная тщетность (futility)». Это слова из предисловия под названием «Heartbreak House and Horseback Hall» («Дом, где разбиваются сердца, и усадьба, где ездят верхом»). «Сердца и седла» — иначе не могу передать парономазию, с помощью которой Шоу противопоставляет тех, кто слушает Шумана, а не охотится на лис, и тех, кто содержит скаковые конюшни, а от Шумана зевает. В «Доме, где разбиваются сердца», как чеховский звук лопнувшей струны, звучит в небе и постепенно затихает великолепный барабанный гул («Это просто поезд», — говорит английский Лопахин); подспудно крепнет мистическое ожидание катастрофы, «предсознанное будущее», как называл это Гончаров; старый капитан Шотовер изобретает боевой «мысленный луч», и в конце концов взрывается склад динамита; а потом под занавес влюбленный неудачник играет на флейте простенький уютный мотив. Все тут чеховское — только другое время, другое место и другой, менее сдержанний подход.

Это очень английская мысль: «Чехов-мистик». За немногими исключениями (например, Н. И. Ульянов, большой оригинал, мой покойный сослуживец по Йельскому университету, автор статьи под таким названием), русское критическое чувство видит в Чехове чисто насмешливый подход к мистическим предметам в тех редких сюжетах

или описаниях, когда он обращается к ним. «Жизнь твоя близится к закату, кайся!» — говорит у Чехова на сеансе то дух Спинозы, то дух Тургенева. Отечественный читатель смеется. Англичане же, сразу оценившие г-жу Блаватскую, а потом тех, кого Олдос Хаксли вывел под именем «Умбиликова», особым нюхом чуют мистическое в русском искусстве.

Чуял это и Чехов в англичанах. Недаром декадентское действие Треплева обязано не только Метерлинку, но и тому английскому источнику, на который указал проницательный Н. А. Коварский в статье «Герои „Чайки“», — поэме Эдвина Арнольда «The Light of Asia» («Свет Азии»; «Тайна смерти» — в русском переводе, напечатанном в том же номере «Северного вестника» за 1892 год, что рассказ Чехова «Жена»). «Вот текст из Светасваторы священной: / Кто он? Единый Безразличный Бог, / Причина вечная единства мира / И бесконечного разнообразья, / Начало и конец созданий всех, / Он, Брама, нам дающий свет познания. / Незримый дух — он проницает всё, / Все атомы; он светится для мира, / И в пламени. И в солнце, и в луне. / <...> / Он есть мужчина, женщина, девица / И юноша, младенец и старик, / Он всё, что есть: пчела, и тигр, и рыба, / Он птица, дерево, цветок, трава...» Вот откуда пришли треплевские «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы...». Характерно, что статья Коварского не запомнилась. Покойный А. П. Чудakov, комментировавший пьесы Чехова для академического издания, был удивлен, когда я ему показал ее в сборнике к 80-летию Н. Ф. Бельчикова (1971).

У нас нет не только контрастной, но даже и сравнительной истории английской и русской словесности. В обозримом будущем ее и не предвидится: старое сравнительное литературоведение ушло, а новое не занято широкими сопоставлениями, образец которых я вижу в таких статьях С. С. Аверинцева, как «Греческая литература и ближневосточная „словесность“». Поэтому благодарная тема «Чехов в Англии» представлена в специальном томе «Литературного наследства» о Чехове и мировой литературе довольно бессистемным набором фактов и выводов; я нахожу, что «беглый взгляд» В. В. Хорольского на английскую рецепцию Чехова, опубликованный в «Вестнике Воронежского университета» за 2004 год, интереснее, во всяком случае там, где автор обращается к первоисточникам.

Между тем некоторые литературно-исторические параллели и контрасты сразу бросаются в глаза, если обратиться к концу 1910-х и началу 1920-х годов, когда Чехов триумфально вошел в круг английского чтения и стал учителем не только новичков в литературе, но и таких прославленных авторов, как Шоу. Вот одно сопоставление для примера. Как молодые «серапионы» ополчились против «бессюжетности» русского повествования — по сравнению с напряженным и неожиданным западным, особенно англо-американским сюжетом, — так англо-американские авторы в ту пору стали перениматывать изысканную повествовательную вялость и неожиданную описательную наглядность туманных и медлительных русских художественных построений, видя в них желанную и неуловимую «живую жизнь». Как прежде нервное многоглаголание Достоев-

ского, невозмутимая краткость Чехова потребовала не только переводчиков с языка на язык, но и с одной системы обычаев, ощущений и оборотов мысли на другую.

Неожиданным посредником стал молодой английский искатель приключений, дипломатический переводчик, офицер и начинающий автор, родившийся в России.

Статей о Чехове было в Англии к началу 1920-х годов уже много, но первую монографию «Anton Chekhov. A Critical Study» (Лондон, 1923) написал Вильям Гергарди (William Gerhardi, B. A., B. Litt., Oxon). В России он практически не известен, и когда его упоминают в обзорных работах о Чехове, то пишут «Джерхарди». Действительно, так обычно произносится его фамилия на английском языке, но родился он в России в 1895 году, учился в Анненшуле, по-английски всю жизнь говорил с неуловимо-русскими интонациями, и принадлежавшая его семейству ткацкая фабрика на Выборгской набережной называлась «Российская бумагопрядильная мануфактура К. В. Гергарди». Так будем звать его и мы. Читатель не найдет ни Гергарди, ни Джерхарди в русских литературных энциклопедиях. Зато в «Оксфордском сопроводителе по английской литературе» («The Oxford Companion to English Literature») он заслужил больше места (36 строчек), чем Конан Дойл (32). О его сюжетах говорится: «смесь комедии с трагедией, событий исторического значения — с полнейшей человеческой заурядностью»; о мире, в котором действуют его герои: «an oblique, lyrical, inconsequential world» («косвенный, лирический, непоследовательный»).

В начале 1920-х годов интерес к России, преходящим памятником которому был тот сборник военного времени, о котором уже говорилось, сильно возрос: требовалось объяснить, как и отчего «набожная и поэтическая русская душа» вдруг переменилась. Поэтому первый (и, как считает его биограф Дайдо Дэвис, лучший) роман Вильяма Гергарди «Тщетность» («Futility»), пришелся ко двору. Содержание его вкратце таково.

Молодой англичанин, родившийся и выросший в Петербурге, встречает трех сестер Бурсановых, Соню, Нину и Веру. Им соответственно 16, 15 и 14 лет. Они живут в богато убранной квартире в собственном, но заложенном доме на Моховой, с отцом, концессионером золотых приисков в Сибири, и с бывшей опереточной дивой, трагикомической немкой Фанни Ивановной, на которой он когда-то обещал жениться. С героем он рассуждает о Чехове. Жена от него сбежала в Москву к еврею- дантисту (a Jew dentist) без практики, неудачливому биржевому игроку Эйзенштейну (несколько опереточному). У Бурсанова хорошенъкая семнадцатилетняя возлюбленная Зина, читательница «Ключей счастья»; отец ее, бедный и больной врач, обитает с огромным семейством на Петербургской стороне. Старший брат врача, писатель Костя, из чеховских неудачников, ничего не пишет, не моется, а только размышляет. Есть еще друзья дома Бурсановых — балтийский барон и русский князь. Молодой англичанин, прослужив три года в английском гвардейском полку, возвращается в Россию как переводчик при своем консульстве и сопровождает Бурсановых в их приключениях. Весь этот псевдо-

чеховский симбиоз во время Гражданской войны через Сибирь Колчака, Гайды и красных пробирается во Владивосток. Автобиографический англичанин «Андрей» влюблен в Нину, но слишком занят другим романом, тем, который он пишет. Он морем возвращается в Англию, но не может высидеть в Оксфорде и бросает все, чтобы снова увидеть Нину. Нина говорит, что не любит его, и уплывает из Владивостока в Шанхай. Заключение книги — в ее первой главе: «Огромное море русской жизни, казалось, смыкается над моей головой».

Понятно, что Герберт Уэллс, автор недавнего репортажа «Россия во мгле» («Если народы западных стран хотят по-настоящему помочь русскому народу, они должны научиться понимать и уважать убеждения и принципы большевиков»), написал восторженное письмо автору, а известная (теперь скорее печально известная) переводчица русских классиков Констанс Гарнетт похвалила Гергарди за то, что он нарисовал «свежую и остроумную, нисколько не преувеличенную картину того класса, к которому принаследжат русские беженцы, наводнившие всю Европу». Чего жалеть таких паразитов, как Бурсанов и Эйзенштейн? Тем более что белые в Сибири зверствовали на глазах у своих союзников англичан, которые поэтому стали тайно сочувствовать красным, чьих зверств они не видели.

Англичане нуждались в нравственном оправдании своего бессердечия по отношению к бывшим героическим союзникам. Его в художественной, а позже и в публицистической форме стал поставлять Гергарди.

«Перевод с русского — не такое уж простое дело. Главная трудность в том, что, когда русское предложение переводят на английский, оказывается, что оно содержит лишний материал, который не добавляет к смыслу. Но, если его пропустить, текст не только будет сокращен на 30 процентов, но и не передаст понятия об эмоциональной разверстке предложения. То, что было бы избыточно на английском языке, на русском очень часто является источником яркой выразительности и красоты».

Так писал Гергарди в книге о Чехове, и это наблюдение свидетельствует о некоторой односторонности литератора, никогда не пробовавшего переводить на русский язык, скажем, Диккенса. Бывший переводчик при английской военной миссии и в своем романе и в воспоминаниях сократил события по крайней мере наполовину по сравнению с исторической действительностью, когда переводил их на язык своих книг, считая в русской истории многое растянутым. Результатом такого редактирования стало преобладание темы тщетности в истории и в жизни, тщетности любви, тщетности героизма, тщетности гражданской войны и тщетности интервенции как «ряда опереточных попыток уничтожить русскую революцию». Интересно, что наименьшей симпатией автора в его более поздних воспоминаниях о революции пользуются русские люди действия, особенно такие верные союзникам герои, как Корнилов; и это при том, что к английскому переводу романа генерала Краснова «От двуглавого орла к красному знамени» Гергарди в 1926 году написал сочувственное, хоть и ироническое предисловие. Нужен был Чехов с его несколько

сторонним взглядом на жизнь, писал Гергарди, а получили мы «лишенный всякой стыдливости, искренний, ребяческий, безыскусный отчет милейшего благонамеренного военного джентльмена». «Новый Толстой? Новый Достоевский? Нет, нет, увольте. <...> Какой блеск! Какие описания! Хорошая работа, генерал! Кроме того, тут и Распутин. Тут интриги, любовь святая и любовь земная... Это не хуже Золя; не хуже Дюма — отца, и сына, и всех их скопом». Это предисловие не фигурирует ни в автобиографиях, ни в биографии, и мы не знаем, что подумал Гергарди (очень не любивший Гитлера), когда, выданный англичанами, новый Золя был повешен в Москве. Романы его, впрочем, сейчас в России нарасхват, и критики сравнивают его с Буниным.

В особенности заметно у Гергарди «редактирование» русского опыта во всем, что касается царской семьи. В «Тщетности» он упоминает императора один раз, мельком, при описании Февральской революции. В сибирских главах о Екатеринбурге нет ни слова, хотя говорится и о Колчаке, и об уфимской дирекtorии, и о чехословаках. Соблазнительно считать, что этот прием умолчания заимствован у Чехова. Но функция его совсем другая, апологетическая. В «Мемуарах полиглота» (1931) Гергарди дает ложную версию известных событий 1917 года: «Как все теперь уже знают, король предложил императору и его семье убежище в Англии. Но последние долго думали, и, когда решили в пользу Дании, власть Временного правительства уже была сильно подорвана Советами рабочих и солдатских депутатов».

«Как все теперь знают», дело обстояло иначе. Король предложил было в 1917 году убежище родственникам, но Англия отказалась принять царское семейство из-за протестов рабочей партии и профсоюзов. Премьер Ллойд Джордж вел, конечно, двуличную политику, но главная вина лежит на короле Георге V, который мог пригрозить отречением. Однако была война, а кроме того, король не мог себе представить, что будет. Когда он узнал о расстреле, то сказал: «Как — и детей? Россия сошла с ума».

У Йейтса было стихотворение из цикла «Безумная Джейн», к сожалению, не вошедшее в книгу Г. М. Кружкова: «У меня есть нечто хуже, о чем поразмысльти: / У одного короля были прекрасные двоюродные, / Но куда они делись? / Забиты насмерть в подвале, / А он держался за свой трон».

Сетон-Уотсон писал в 1915 году, что, если бы не королева Виктория и иностранец Дизраэли, которые не позволили России занять Константинополь в 1877-м, то не было бы войны 1914 года. Здесь можно возразить, что, если бы не бессмысленная политика Эдуарда VII, присоединившегося к Антанте, не погиб бы так страшно правнук Виктории. Лучше всего повел себя ее внук Вильгельм, потребовавший при Брестском мире, чтобы царской семье позволили уехать в Германию. Но тут отказался Николай II — он не хотел ни уехать из России к врагам, ни признать условия Брестского мира. Позже Гергарди, как бы компенсируя прежнюю молчаливость, много писал о гибели царской семьи — в монографии «Романовы» (1940) и в странном «историософском» труде «Пятая колонна Бога».

Одновременно с романом «Тщетность» была написана книжка Гергарди о Чехове, несложная для понимания, но трудная для перевода, потому что ключевое слово в ней — sensibility, а главное эстетическое понятие — expression of sensibility. Воспользуюсь поэтому русским словом, которому нет эквивалента по-английски: мироощущение. Четвертая глава монографии, к примеру, называется: «Средства, с помощью которых его мироощущению было дано выражение; техническое рассмотрение его стиля».

Анализ чеховской «техники» у Гергарди лучше давать в гомеопатических дозах. Вот он пишет о том, как рыбки лоцмана в восторге смотрят на акулу, играющую защищенным в парусину телом Гусева: «Другой писатель, видя, что ему надо представить сцену ужаса, выбирал бы пре- восходные прилагательные, отвечающие степени страха, которую он стремится выразить, в то время как Чехова не покидает художественный инстинкт сдержанности». Следуют цитаты из заключительных абзацев рассказа: железный колосник выпадает из мешка, разорванного зубами акулы, ударяет ее по боку, испугавши лоцманов, и быстро идет ко дну, а над всем этим нежное небо и океан. Вывод Гергарди — высокопарная студенческая смесь Кольриджа с Толстым: если Чехов, перечитывая самого себя, «испытывал те же чувства, которые побудили его к сочинению этого рассказа, то можно сказать, что его мироощущение сообщило нам себя в совершенном стиле».

В размышлениях Гергарди о нравственных типах и о системе ценностей Чехова «мироощущение» точно то же, что в романе «Тщетность». Оно обывательское, то есть куль-

турно мелкое, но в нем разлита нервная тревога и тоска по «отзывчивости». В Наташе из «Трех сестер» Гергарди видит не жестокое зло пошлости, а лишь «легкую вульгарность провинциалки, подражающей дворянам», и главный конфликт низводит к неохоте Наташи и сестер «войти в положение» друг дружки. Так же и «Учитель словесности» — жертва не горшочеков со сметаной и глупых женщин, а «слишком большой полноты счастья». В рассказе «Скрипка Ротшильда» Гергарди путает сюжет, машинально приписывая еврею озабоченность «убытками». Разбирая совсем по-мещански «Рассказ неизвестного человека», он полагает, что герой проявил слабость, переменив убеждения, и что судьба двухлетней девочки Орлова (которую отец отдает в частный приют) решена «удовлетворительно» (*«is satisfactorily settled»*). Вероятно, это следствие воспитания в не очень разборчивых культурных кругах России. В книгах Гергарди упоминаются Горький и Андреев, но не Блок и не Гумилев. Его любимейший поэт после Пушкина и Лермонтова — Апухтин. Но смеяться не надо: Гергарди один из немногих, кто оценил «Дневник Павлика Дольского», найдя в нем не только оригинальное искусство психологического описания и диалога, но и урок мистической тревоги. «Суeta сует» проявляется в двух крайностях: в низкой «тщетности» и в высоком «томлении духа». Всю жизнь Гергарди занимался «паранормальным»; эти увлечения (как и рассказ Апухтина «Между жизнью и смертью») отложились в его романе «Воскресение».

Читая Гергарди, особенно позднего, испытываешь двойное чувство — интереса и разочарования. И как ху-

дожник и как мистик он обещает больше, чем может дать его ограниченный талант и недостаточные знания. В этот юбилейный год он привлек мое внимание как апостол Чехова. Чехов всегда был для него мистическим пророком и учителем смысла истории и бытия. Уже в монографии 1923 года он сочувственно цитировал слова Чехова о богоопознании: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре».

Гергарди это «дважды два» попытался вычислить в книге, изданной посмертно в сокращении, — «Пятая колонна Бога. Биография эпохи: 1890—1940». В ней поражает смесь хитроумия и невежества. Это путанный труд историка-дилетанта, который содержит, однако, забавные частные наблюдения и сопоставления: Пруст и Ленин, Гертруда Стайн и Гитлер. Введенный в заблуждение псевдонимом «Н. Ленин», Гергарди думал, между прочим, что настоящее имя В. И. Ульянова было Николай, и на этом основании построил оккультный вывод о тезоименитстве вождя с императором.

Общественный идеал Гергарди — мировая федерация и минимальный гарантированный незаработанный доход для всех... Нетривиален путь к этому идеалу. За него борется «пятая колонна Бога», которая выражает божественное недовольство порядком вещей и подрывает человеческую

самоудовлетворенность. В результате именно тщетность оказывается орудием пророчества.

Смерть Чехова — агента Божьей пятой колонны, вредителя, подрывавшего своим юмором суть порядка вещей, — одно из лучших мест книги. Гергарди описывает со скорбным восторгом предсмертное шампанское в Баденвейлере и вагон с надписью «Устрицы», а в заключение сравнивает Чехова с героем рассказа «Злоумышленник», отвинчивавшим гайки. Самое главное у Чехова не замечали, пишет Гергарди. «Теперь заметят».

Бывает так: мгновенная известность, успех у читателей, уважение критиков, а потом быстрое или медленное угасание и, наконец, забвение. Роман «Ольга Орг» и сборник «Орда» были когда-то притчей во языцах и считались новым словом.

В 1920-е годы лондонский свет носил Гергарди на руках. Он был как бы полномочным литературным представителем России и Чехова. В 1930-е, несмотря на похвалы Уэллса, Уо и Пристли, на огромную рекламу и покровительство самого Бивербрука, короля печати, Гергарди, в новых романах повторявший мотивы «Тщетности», потерял читателя. Он остался воспоминанием: «Все мы вышли из Гергарди, как из гоголевской „Шинели“» (Оливия Мэннинг); «Он был главным писателем нашей молодости» (Грэм Грин).

Мне имя Гергарди впервые встретилось в переписке Набокова. «Я никогда не читал г-на Гергарди и не слыхал о нем, пока его имя не упомянула однажды на коктейль-парти в конце 1950-х годов леди Сноу, и не понимаю, кому

выгодно распространять полную ерунду, будто он на меня как-то „повлиял“». Это письмо к Бо Гуннарсон (впоследствии автору диссертации о романах Гергарди). С другой стороны, Дайдо Дэвис в своей биографии пишет, что успех других стал раздражать Гергарди и что приглашение (от Г. П. Струве в 1937 году) на вечер «блестящего молодого русского романиста Владимира Набокова-Сирина», а через два года — на встречу с «самым интересным русским автором наших дней» («два с половиной шиллинга за вход ввиду отчаянно бедственной ситуации писателя») нанесло ему болезненную рану. Он отказался прийти.

Многие верят в магию имен.

Фамилия Чеховых должна была бы произноситься «Чоховы», ведь в ней под ударением не *ять*, а *е* перед твердой согласной, и вряд ли происходит она от этнонима «чех». Двоюродные братья Чехова были «Чоховы», и в переписке с братом Александром он упоминает их так: «Ты не Чохов». Трудно представить себе Антона Чехова автором «Чайки».

Помнил ли об этом Гергарди? На склоне лет, в 72 года, отшельник, удрученный литературными неудачами, он решил прибавить к своей фамилии букву *e*, как подписывался его пррапрадед, амстердамский печатник, и поместил полушутилово-полупечальное объявление в лондонской «Таймс», объясняя, зачем он хочет изменить имя, которое сделал знаменитым: «У Данте есть *e*, у Шекспира есть *e*, у Расина есть *e*, у Гете есть *e*, а кто я такой, чтобы не иметь *e*?»

Он стал Gerhardie. Но и это была тщетность.

КАТАБАСИС

Памяти Юрия Иосифовича Левина

Среди басен о Р. О. Якобсоне ходит одна, будто он из верности футуризму и ревности к соперникам Маяковского запрещал своим студентам писать диссертации о Мандельштаме. На самом деле был случай, кажется только один, когда он посоветовал аспиранту выбрать другую тему. «*Z*. ведь только напортил бы. Я и сказал ему, пусть лучше пишет о своем Константине Леонтьеве», — вспоминал об этом, насупив брови, Роман Осипович — и печатал у себя в журнале «*International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*» статьи, легшие в основу новой дисциплины, которая со временем получила громоздкое имя «мандельштамоведения». Среди них — в XII томе, который лежит передо мной на столе, — так много значившее тогда и значащее сейчас исследование о частотном словаре и семантической разверстке прилагательных в поэзии Мандельштама.

Оно принадлежало перу Ю. И. Левина. Был 1969 год. Увы, этой важной работы и нескольких других на близкие

темы нет в сборнике избранных трудов Юрия Иосифовича, опубликованном в 1998 году, а теперь нет и самого автора.

Весть о его кончине, пришедшая в апреле, напомнила мне давний солнечный день в Кембридже и книгу в черно-зеленом переплете с серебряным заглавием в столбик: «Структурная типология языков». Я раскрыл ее в магазине Шёнхофа, который тогда еще помещался напротив гарвардской библиотеки, и сразу увидел статью с обычным для тех времен непроницаемым для цензора называнием: «О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах». Автором был Ю. И. Левин — так я впервые увидел это имя, которое уже слышал от К. Ю. Поморской, ездившей с Якобсоном в СССР. Речь в статье шла о «субстанции содержания»: о сравнительном частотном словаре, семантических полях и статистике некоторых тропов и фигур в сборниках «Сестра моя — жизнь» и «Камень». Года за три до того один европейский литературовед на глазок определил, что самое частое существительное у Мандельштама в этом сборнике — «камень». В действительности чаще всего оказалось имя «Рим», а вторым шел его палиндром «мир» (кажется, в обоих смыслах, «мир» и «мір»), «камень» же встречался всего три раза. Общими в первой десятке у Пастернака и Мандельштама были слова «душа» (у обоих на шестом месте) и «день». Самые частые глаголы: «спать», «петь», «мучить» — в «Сестре»; «любить», «петь», «идти» — в «Камне»; самые частые прилагательные, соответственно: «мокрый», «белый», «черный» и «темный», «черный», «чужой». Так началось —

или возобновилось после Андрея Белого — количественное изучение поэтических моделей мира.

По дороге из магазина, в воротах гарвардского «Ярда», я увидел Якобсона и Тарановского и показал им свою находку. «Я его встречал прошлым летом в Кяэрику, интересный», — сказал Якобсон, а Кирилл Федорович сразу забрал у меня книгу.

Выдержки из его писем Ю. И. Левин опубликовал в некрологе «Памяти К. Ф. Тарановского» (НЛО, № 3, 1993). «Мы познакомились, — пишет он, — в 1968 году „путем взаимной переписки“: К. Ф. написал мне с подачи М. Л. Гаспарова».

Я полагаю, что эта «взаимная переписка» сохранилась и когда-нибудь опубликуют ту ее часть, которая имеет научно-историческое значение или ценность как частное свидетельство об интересах и мнениях культурных людей в Москве и в русской диаспоре за целую четверть века (1968—1993). В будущем марте столетие со дня рождения Тарановского будет отмечено конференцией в Дартмуте стараниями тамошнего декана, стиховеда Барри Шерра. Она предоставит случай обсудить и вопрос об эпистолярном наследии покойного.

К сожалению, из моей переписки с Левиным у меня при себе только то, что я хранил вместе со своими неопубликованными ранними статьями о Мандельштаме и подготовительным материалом к диссертации и книге. В прозрачной целлофановой обложке с черным зажимом по сгибу, какие продавались тогда в гарвардском «Сооп»’е (произносится «куп», а не «кооп»), ксерокопия восьми

листов убористым почерком из письма Левина к Тарановскому от 12 мая 1969 года с обсуждением моей первой статьи о Мандельштаме, за год до того опубликованной в сборнике «Studies Presented to Professor Roman Jakobson». Здесь же мой ответ (29 мая — 3 июня 1969 года, 7 страниц машинописной копии) и две вырезки из другого письма Левина, от 15 июля 1969 года, содержащие реплику Надежды Яковлевны Мандельштам: «Н. Я. нашла очень удачным и бесспорным открытие Роненом Жуковского как „подтекста“ к „Кашею“ — и при этом уверена, что его сказок М-м не читал со времен Тенишевского училища (свой Жуковский в „доме“ (так сказать) был, но без соотв<етствую>щего тома). Это просто как пример памяти».

Кроме того, тут конверт от заказного письма с большими красивыми марками: цветы, цапли и барский дом с колоннами в «Горках Ленинских». Оно было отправлено 30 июня 1969 года и прибыло ко мне в Кембридж 7 июля. Обратный адрес: Левин Ю. И. Латвийская ССР. Энгуре, хутор Vilki. Конверт пуст и только дразнит своей подкладкой кирпичного цвета. Надеюсь еще когда-нибудь найти его содержимое. Помню в нем вопрос: «А что такое „семантический инвариант“?».

У меня была во времена бумажной почты неряшливая привычка пользоваться письмами в качестве закладок, и недавно в старом американском втором томе Мандельштама я нашел записку Левина без даты, вероятно одну из последних, адресованных мне уже в Иерусалим: «Дорогой О., впервые обращаюсь к Вам не как к коллеге, а как почти сабра (или сабре?). Если у Вас появится мой друг

с этой запиской — большая просьба оказать ему — по возможности — всяческую поддержку, дружескую, моральную или деловую поддержку. Не теряю надежды встретиться когда-нибудь с Вами (или, на худой конец, — но это отнюдь не замена — прочесть Вашу диссертацию). Ваш Ю. Левин».

Я думаю, что эту записку привез мне Анатолий Якобсон незадолго до войны Судного дня.

Вот и все.

Мы встретились с Юрием Иосифовичем зимой 1996 года в Москве на якобсоновском конгрессе, то был первый и последний раз, и невеселой была наша встреча.

После 1973 года наша переписка постепенно сошла на нет, вероятно по моей вине, но статьи Левина во второй половине 1970-х годов печатались в «Slavica Hierosolymitana», приходя к Д. М. Сегалу окольным путем. Обычная же почта бывала ненадежна, и мы поддерживали связь через мою маму, жившую в Будапеште и служившую связной между Москвой и Иерусалимом (открытка Ю. И., адресованная ей в ответ на ее первое письмо, у меня сохранилась). Первую из своих иерусалимских статей о поэзии Мандельштама в 1930-е годы Левин включил в том «Избранных трудов», а вторую, посвященную «Стихам о неизвестном солдате», не перепечатал, решив, очевидно, как он написал в 1980 году Тарановскому, что мое дополнение к ней, опубликованное там же, по сути дела отменяет его выводы. Это было не так, он исследовал в основном жанр, композицию, лексику и «точку зрения», а я — сюжет, но такое решение было характерно для максимализма Левина: все или ничего.

В те годы я много слышал о Юрии Иосифовиче в Израиле от его друзей и от его шефа, в дни гонений на «подписантов» не позволившего уволить его из Московского инженерно-строительного института, который всю жизнь служил Левину экологической нишей. Это был легендарный математик Семен Израилевич Зуховицкий, доброволец и окруженец 1941 года, спасшийся в Киеве благодаря украинской внешности и усам. Он устроился на работу дворником в обсерватории, и после войны, когда шел уже опять по-профессорски на службу, бывшие коллеги с метлами изумленно приветствовали его: «Семен, чи ти здурів, куди ти йдеш з портхвелем?»

Левин отошел от мандельштамовских штудий на рубеже 1980-х и 1990-х годов по причине, которую он объяснил в своем лондонском выступлении: чтобы не быть в стаде, которому свыше ниспосланная гласность разрешила мычать. Я лучше понимаю его уход теперь, когда Мандельштам стал предметом многословных повторений пройденного, раздражительных «писем к ученому соседу» и биографий с уклоном в сторону отдела кадров, то есть без всякого отношения к тому, что сделало Мандельштама (или Есенина, или «вышедшего в гении» Пушкина) Мандельштамом, Есениным или Пушкиным, — к их искусству. Впрочем, уже в 1970-е годы появилось словечко: графомандельштамоведы.

Я понимаю Юрия Иосифовича, но сам не последовал его примеру и время от времени печатаю в «Звезде» очерки о Мандельштаме: ведь мы занимаемся его поэзией ради собственного удовольствия, а не ради *mandob'a* (читатель простит мне это заборное сокращение — не я его придумал).

Но вспоминать те ранние занятия и мне приятнее, чем 1990-е годы, потому что нравственная атмосфера была другая. «Ворованный воздух», о котором ностальгически говорил Левин в своем докладе, чище «пайкового», распределляемого новыми начальниками.

Среди черновых набросков моих писем к Левину первая запись — на тему об изображении заумной поэзии у Мандельштама в стихотворении о Пясте, читающем Эдгара По: «Значенье — суeta, и слово — только шум, / Когда фонетика — служанка серафима». Я по забывчивости не воспользовался ею в статье о зауми за пределами авангарда (*Elementa*, 1992, № 1). Вот она.

«Организующий подтекст к сюжету о заумном имени Улялюм, которое по-русски рифмуется и с „ум“, а не только с „шум“, как Илайли Гамсуна с „ляяли“ и с „я ли?“, — не образы серафимов в „Аннабель Ли“ и в „Вороне“ или ангела в „Израфеле“, а Пушкин в стихах, обращенных к Филарету: „Твоим огнем душа палима / Отвергла мрак земных сует, / И внemлет арфе серафима / В священном ужасе поэт“. Тут и „суeta“, и „серрафим“, и „арфа“ — три опорных слова. Если это подтекст, то Мандельштам говорит об освобождении поэтического, небесного слова, „речи богов“, от земной суеты смысла. Хорошо ли это освобождение или плохо, следует понимать в системе ценностей акмеизма с его верностью земле и в акмеистическом амбивалентном противопоставлении — по Лермонтову — звуков небес песням земли и пушкинского „херувима“ Моцарта „ремесленнику“ Сальери».

Другая рукопись, с которой я ознакомил Юрия Иосифовича, имела своим предметом акмеистическую тему

«катабасиса», жертвенного нисхождения в ад и лицезрения бытия после смерти, особенно в связи со стихотворением Мандельштама «Ламарк». Судя по странице с перепечатанным под копирку абзацем из книги князя С. Н. Трубецкого, часть этой своей работы я послал Левину еще из Кембриджа, но продолжал писать ее в Иерусалиме. В статье Юрия Иосифовича о поэзии Мандельштама 1930-х годов стихотворение о Ламарке почти не упоминается: я думаю, что он не хотел перебить мое неопубликованное исследование.

Ниже я приведу отрывки из этой рукописи, дополненные выдержками из моих впоследствии опубликованных англоязычных работ на близкие темы.

* * *

Цеховой миф акмеизма, уходящий своими корнями в орфическое предание и в храмовую легенду вольных каменщиков, — миф о страждущем и спасительном слове-Логосе; один из его героев, как писал Мандельштам в манифесте «Утро акмеизма», «тайный тютческий камень» (*«occultus lapis»* магии), который, «с горы скатившись, лег в долине».

Разновидность этого мифа — нисхождение в ад — постоянная тема и сюжетный мотив у акмеистов, даже у «натуралистического» их крыла. У Зенкевича: «Вечный мрак с его зловонным тленом / Золотом каких стихий осветим?»; у Нарбута: «И, доморощенное пекло бани, / флагжком в субботу каждую цвети, / оповещая прихожан заране, / что даже в рай потребно через грех брести».

Ад Ахматовой — добровольная жертва, приносимая за любовь, это ад Франчески да Римини и Паоло Малатесты,

«больше не читавших», но не разлученных, как у Данте, после смерти: «Я спросила: „Чего ты хочешь?“ / Он сказал: „Быть с тобою в аду“; «И ты чертишь палкой палаты, / Где мы будем всегда вдвоем»; «Пусть хоть голые красные черти, / Пусть хоть чан зловонной смолы. <...> Чтоб в томительной веренице / Не чужим показался ты, / Я готова платить сторицей».

Это стихи ее молодости, а незадолго до смерти она написала об источнике своего вдохновения и вдохновения ее друзей-акмеистов:

«...вопрос, который я осмелилась задать Музе, тоже содержит это великое имя — Данте.

... И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: „Ты ль Данту диктовала
Страницы Ада?“ Отвечает: „Я“.

Для моих друзей и современников величайшим недосыгаемым учителем всегда был суровый Алигьери. И между двух флорентийских костров Гумилев видит, как

Изгнаник бедный Алигьери
Стопой неспешной сходит в ад».

Это у Ахматовой цитата из стихотворения 1913 года. Гумилев не включил его в «Колчан», в отличие от двух других стихотворений об Италии («Венеция» и «Болонья»), напечатанных вместе с ним в «Гиперборее». Оно стоит особняком, и акмеисты его хорошо запомнили.

У раннего Гумилева был силен «люциферизм» символистов, однако уже в первой «Балладе» («Пять коней подарил мне мой друг Люцифер...») дар Люцифера — это дар вольного нисхождения, и путь вниз представляется путем вверх: «Чтобы мог я спускаться в глубины пещер / И увидел небес молодое лицо». Но выхода из тайной пещеры Люцифера нет, его заграждает соблазнительный облик «девы с печальным лицом» на высиях сознания или «блудницы с острыми жемчужными зубами» в его подземных глубинах. В аду рождается искусство: «У муки столько струн на лютне, / У счастья нету ни одной, / Взлетевший в небо бесприютней, / Чем опустившийся на дно».

Исподволь у Гумилева возникает мотив «славной смерти», «страшной смерти» художника от волков — духов ада («Волшебная скрипка») и самопожертвования ради зверей. Он достигает кульминации в драме «Гондла»: «Я монета, которой создатель / Покупает спасенье волков».

В стихотворении, которое цитировала Ахматова, у входа в ад два изуверских костра нетерпимости, похожие на зверей «Божественной Комедии», шкура леопарда подобна пестрой рыси в Песни I «Ада», дракон — из Песни XXXII «Чистилища»: «Один, как шкура леопарда, / Разнообразен, вечно нов. / Там гибнет „Леда“ Леонардо / Средь благовоний и шелков. [Сюжет о сожжении «Леды» Савонаролой восходит у Гумилева к роману Мережковского.] // Другой, зловещий и тяжелый, / Как подобравшийся [che ritragge l'ago] дракон, / Шипит: „Вотще Савонаролой / Мой дом державный потрясен“. // Они ликуют, эти звери, / А между

них, потупя взгляд, // Изгнаник бедный, Алигьери, / Стопой неспешной сходит в Ад».

Данте, искупитель «завещанных обид», грехов Флоренции, сходит в ад между двух зверей Синьории, и эти строки Гумилева получили отклик в стихотворении Мандельштама о хождении России по адским мукам во искупление других звероподобных и бессмысленных чудовищ: «И ощетинился убийца-броневик, / И пулеметчик низколобый / — Керенского распять! — потребовал солдат, / И злая чернь рукоплескала. <...> / И если для других восторженный народ / Венки свивает золотые, — / Благословить тебя в глубокий ад сойдет / Стопами легкими Россия!»

Далее сотериологический мотив искупления расширяется и обобщается до всей твари. Конкретным подтекстом его служит лирическое место в «Путевых картинах» Гейне:

«Жила ли когда-нибудь природа, как люди, более внутреннею жизнью? Говорят, что сила духа Орфея могла вдохновенными ритмами приводить в движение деревья и камни. <...> Природа также имеет свою историю, и это совсем не та естественная история, которой обучают в школе. <...>

Ящерицы рассказывали мне, что между камнями ходит легенда, будто бог захотел некогда сделаться камнем, чтоб освободить камни от неподвижности. Но, по мнению одной старой ящерицы, это совершится только тогда, когда бог предварительно превратится во все породы животных и растений и освободит их.

Только немногие камни имеют чувство, и только при свете луны они дышат. Но эти немногие камни, чувствую-

щие свое положение, страшно несчастны. Деревья в этом отношении счастливее, они могут плакать. Но блаженнее всех животные, потому что они могут говорить — каждое по-своему, и человек лучше всех. Когда-нибудь, когда весь свет будет освобожден, тогда и все другие создания получат дар слова, как в те первобытные времена, о которых поют поэты» («Город Лукка», гл. 1, пер. П. И. Вейнберга).

Именно отсюда происходит один из самых загадочных сюжетов Гумилева: «Поэт, лишь ты единый в силе / Постичь ужасный тот язык, / Которым сфинксы говорили / В кругу драконовых владык. // Стань ныне вещью, богом бывши, / И слово вещи возгласи, / Чтоб шар земной, тебя родивший, / Вдруг дрогнул на своей оси» (подробнее об этом см. мой очерк «Естество» в книге «Из города Энн»).

Существеннейшая особенность поэтической тематики, или, пользуясь гумилевским термином, «эйдолологии» акмеизма, — преодоление противоположностей не только в области культурно-исторической, то есть общественной (например, между «избранниками» и «толпой»), но и в естественно-исторической, в частности биологической. Ю. М. Лотман сделал допущение, что, хотя «сдвиги значений» в акмеизме происходят под влиянием «языка культуры», то есть «уже готовых текстов», акмеистам «иногда был свойствен — на уровне вторичной системы — пафос отказа от культуры» (Труды по знаковым системам. IV. 1969, с. 229).

Однако, глядя на роль «докультурного примитива» и «биологичности» у акмеистов в более широкой перспективе, следует констатировать у них не один лишь частный

«пафос отказа», хотя он несомненно имел место в их жертвенной, «кенотической» идеологии слова, но и общее снятие оппозиции «природа — культура». Достаточно обратиться для примера к такому стихотворению Гумилева, как «Деревья».

У Мандельштама, как заметил Ю. И. Левин по поводу «Разговора о Данте», поэзия и природа изоморфны. Изоморфизм этот не тот, что у Бодлера и символистов. Природу-храм и «лес символов», говорящий о человеке и человеческих ощущениях, заменяет в «Утре акмеизма» другой, «более девственный, более дремучий лес — божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма». Так внешний храм Бодлера превращается во внутренний храм человеческого тела.

В своем стремлении к снятию оппозиций акмеизм оставил глубоко иерархичным, но его «чувство граней и перегородок» и «благочестивого достоинства» предполагало «аристократическую интимность всех людей» («Утро акмеизма»). Во имя этой интимности и «сообщничества сущих» акмеист, не теряя достоинства, сходит по социальной лестнице («негордое представительство за других», назвал это происхождение Ю. И. Левин): «Я с музыками бородатыми / Иду, прохожий человек»; «И в реве человеческой толпы <...> Я вдруг услышал зов моей судьбы / И побежал, куда бежали люди, / Покорно повторяя: буди, буди». В стихах Ахматовой, написанных в роковом августе 1946 года, этот путь завершается отъединением: «Со шпаной в канавке / Возле кабака, / С плленными на лавке / Гру-зо-ви-ка. // Под густым туманом / Над

Московой-рекой, / С батькой-атаманом / В петельке тугой. //
Я была со всеми, / С этими и с теми, / А теперь осталась /
Я сама с собой».

Среди подобных сюжетов, связанных с нисхождением вообще и нисхождением в ад в особенности, следует рассматривать и стихотворение Мандельштама «Ламарк»:

Был старик, застенчивый как мальчик,
Неуклюжий, робкий патриарх...
Кто за честь природы фехтовальщик?
Ну, конечно, пламенный Ламарк.

Если все живое лишь помарка
За короткий выморочный день,
На подвижной лестнице Ламарка
Я займу последнюю ступень.

К кольцацам спущусь и к усоногим,
Прошуршав средь ящериц и змей,
По упругим сходням, по излогам
Сокращусь, исчезну, как Протей.

Роговую мантию надену,
От горячей крови откажусь,
Обраству присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

Мы прошли разряды насекомых
С наливными рюмочками глаз.
Он сказал: природа вся в разломах,
Зренья нет — ты зришь в последний раз.

Он сказал: довольно полнозвучья, —
Ты напрасно Моцарта любил:
Наступает глухота паучья,
Здесь провал сильнее наших сил.

И от нас природа отступила —
Так, как будто мы ей не нужны,
И продольный мозг она вложила,
Словно шпагу, в темные ножны.

И подъемный мост она забыла,
Опоздала опустить для тех,
У кого зеленая могила,
Красное дыханье, гибкий смех...

Эта биологическая фабула отчасти продолжает жертвенную тему «Естества» у Гумилева и основана на универсальном и с нравственной точки зрения трагическом противопоставлении высших и низших форм живых организмов.

Здесь предпосылкой служит характерно русский ответ на вызов неравенства — знаменитый «отказ» Белинского, адресованный Гегелю (в письме к Боткину от 1 марта 1841 года): «<...> честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории <...> иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братий по крови, — костей от костей моих и плоти от плоти моей».

На этот аргумент, отрицающий порядок творения, при котором пребывающие на низших ступенях развития (очевидно, человеческого) приносятся в жертву ради высших, Мандельштам ответил еще более крайним. Он «возвращает билет», право быть человеком. Он готов уйти из узкого круга «братьй по крови» («От горячей крови откажусь»), чтобы разделить удел всей твари, в которой, по словам Гете в «Метаморфозах животных», «каждый зверь самоцель» («Zweck sein selbst ist jeglich Tier»), а отнюдь не «помарка» в черновике «развития». Так говорит и Ламарк: «Мы должны смотреть на природу как на нечто целое, созданное из частей для цели, известной одному создателю, а отнюдь не ради какой-нибудь отдельной части». Соответствующие абзацы из «Путешествия в Армению» содержат авторский комментарий Мандельштама к словам о «чести природы»:

«Ламарк боролся за честь живой природы со шпагой в руках. Вы думаете, он так же мирился с эволюцией, как научные дикари XIX века? А по-моему, стыд за природу ожег смуглые щеки Ламарка. Он не прощал природе пустячка, который называется изменчивостью видов.

Вперед! Aux armes! Смоем с себя бесчестие эволюции».

Так писал Мандельштам и о самом себе в стихотворении «Еще далеко мне до патриарха...»: «Ну что ж, я извinyaюсь, — / Но в глубине ничуть не изменяюсь...»

Смысл стихов, описывающих нисхождение по лестнице живой природы, вполне ясен тем, кто знаком с работами Ламарка. Лестница — «подвижная», потому что Ламарк считал, что лестнице «деградации», спускающуюся

в прежних, традиционных системах природы от человека и млекопитающих к полипам, следует перевернуть и говорить о «градации» от менее сложных к более сложным, чтобы уяснить порядок творения. Мандельштам, отказываясь от места на верхней ступени ради «меньших братий», возвращается к прежней лестнице, ведущей вниз. У Ламарка найдем и терминологию и образность Мандельштама, у которого мифологический Протей соответствует ламарковскому протею — «водяной рептилии, родственной саламандре, живущей в глубоких и темных пещерах», а «продольный мозг», подобный шпаге фехтовальщика, но вложенный в «темные ножны», — ламарковскому «продольно-узловатому» мозгу (*moelle longitudinale noueuse*) насекомых и паукообразных.

«В обратном, нисходящем движении с Ламарком по лестнице живых существ есть величие Данта. Низшие формы органического бытия — ад для человека» («Путешествие в Армению»). И далее о глазастых крыльях бабочки: «И вдруг я поймал себя на диком желании взглянуть на природу нарисованными глазами этого чудовища». Несмотря на авторское пояснение в прозе, последняя строфа стихов о Ламарке остается темной, и весь сюжет как бы недоговоренным: поэт, сойдя в ад низших форм подобно Данте, с Ламарком вместо Вергилия в роли проводника, как будто останавливается и прерывает свое рассуждение на многообещающем знаке препинания после слов «гибкий смех». Так Гейне смеялся над цензорами с помощью многоточий. «Подъемный мост» в этой строфе, который

природа опоздала опустить, напоминает о мосте у Данте, рухнувшем, когда Христос между своей смертью и воскресением сошел в ад, чтобы вывести из него праведников былых времен. Не вслед за ним ли спускается и поэт, новый Орфей, к низшим формам, чтобы спасти их от выморочного существования? Очевидно, здесь зашифрован какой-то подтекст. Попробуем реконструировать тот вывод и выход из ада, который подсказывает Ламарк.

Рассуждая о том, что природа создавала живые тела «только в последовательном порядке, а не всех сразу в короткий срок», начиная с простейших и только в конце дойдя до самых сложных, Ламарк добавляет, что природа «бессильна сделать организованное тело вечным». Деист и «за честь природы фехтовальщик» (*nihil praeter naturae observatione notum*; «ничего, кроме природы, не заслуживает наблюдения») — эпиграф к его «Естественной истории беспозвоночных»), только на последней странице первой части «Философии зоологии», обсудив естественное развитие органов членораздельной речи вследствие потребности к производству множества знаков для обмена мыслями, «робкий патриарх» в загадочной недомолвке вспоминает о провале, отделяющем человека от прочей твари: «Вот к каким выводам можно было бы прийти, если бы человек, рассматриваемый нами в качестве первенствующей породы, отличался от животных только признаками своей организации и если бы его происхождение не было другим».

«Природа бессильна сделать организованное тело вечным». Эту жалобу натуралиста на природу повторил сто-

лет спустя русский философ, друг Владимира Соловьева, описывая элевсинский катабасис:

«Природа сама по себе не в силах найти, воскресить похищенного смертью. В этом заключался прогресс, внечленный мистиками в элевсинские мистерии. Нужен спаситель, бог-освободитель, сходящий в ад и возвращающийся из него, и эта потребность природы в искупителе побуждает ее к теогоническому усилию, в котором природа напрягается родить себе истинного бога и рождает последовательный ряд страдающих богов, умирающих и возрождающихся. Одним из этих природных богов, спасителей, обновителей мира, является Дионис, который сам воплощается в различных формах: Дионис фракийский, фиванский и младший из всех, элевсинский Ях или Вакх, перерожденный Загревс орфиков, то младенец, то юноша, то сын, то супруг Деметры-Персефоны, сходящий в ад и возвращающий жизнь природе. Весенний праздник малых элевсиний был праздником возрождения *младенца* Вакха, возвращения Персефоны; великие элевсинии праздновались в сентябре, обнимая собою полный цикл идей этого культа. После предварительных жертв и очищений самые мистерии открывались ночным шествием из Афин в Элевсин, с факелами, криками и плясками; впереди этого шествия несли изображение *юноши* Вакха, с факелом в руках, путеводную звезду, ночное солнце мистов, которое вело их к элевсинскому свету (фотагогия)... Вакх-Дионис является посредником и предводителем мистерий Деметры, в соответствии с своим двойственным характером Озириса, горного бога, нисходящего в Аид и восход-

дящего из него, бога жизни и воскресения» (Кн. Сергей Трубецкой. Метафизика в древней Греции. М., 1890, с. 132—133).

Этот абзац я перепечатал когда-то и послал Левину с заметками о «Ламарке», сохранив у себя копию машинописи среди других выписок о «ночном солнце», которое тогда очень занимало нас.

Пусть оно теперь светит ушедшему на его новом пути.

ПЕРЕВОДЫ

«Всякий доволен своим умом, и никто не доволен своим кошельком», — сказал будто бы один французский остроумец в век разума, но это особенно справедливо о неразумном возрасте. Семнадцати лет «пустившия на волю» в Будапеште, принятый в университет на отделение физики, я мало внимания уделял занятиям, кроме обворожительного математического анализа, а много времени проводил, скитаясь по улицам, днем заходя в букинистические магазины, где было все на свете — берлинское издание «Расеи» Бориса Григорьева, воспоминания Ромолы Нижинской на английском языке, «Il piacere» с дарственной надписью автора, а по ночам — в кафешантаны, иногда один, а иногда в обществе друзей или подруг. Время от времени я водил барышень в рестораны, в оперу (непременно в ложу) или на концерты, а потом иногда и в знаменитый красный гриль гостиницы «Астория».

Я возвращался в отчий дом к пяти утра, тихо отпирая дверь, чтобы не разбудить родителей, и так же тихо встречали меня сиамский кот Степка и венгерский пули Чупи, спавшие в холле вместе. На письменном столе под обрам-

ленным рентгеновским снимком моего черепа, по ошибке просвеченным в клинике вместо легких, меня ждал поднос с жареным цыпленком, цельной колбасой Дюлаи и литровой бутылкой минеральной воды. «Жажда с перепою», — говорила мама, находя утром бутылку пустой.

Была в моих кутежах внутренняя тревога, юношеская неприкаянность, сознание зыбкости и временности будапештского быта и предчувствие катастрофы.

Но карманных денег, выдаваемых щедро, стало не хватать. Так первый раз в жизни я взялся за переводы, которым суждено было кормить или подкармливать меня много лет. Через знакомых гидов, служивших в туристической конторе IBUSZ, я получил заказ перевести на русский язык путеводитель по городу Эгер и засел за свою черную кенигсбергскую трофеиную «Олимпию» с русским шрифтом.

В Эгер мы иногда ездили по воскресеньям, обедали там и пили «Кровь быка» в ресторане над развалинами легендарной крепости, и отец покупал прекрасную тамошнюю терракоту. В подземельях замка я видел захоронения разных эпох — особенно велик и страшен в каменном гробу был скелет авара, из тех «обров», которые «погибла» в «Повести временных лет». Этимология венгерского слова «великан», «orias», как будто восходит к этнониму «avar».

Русский читатель знает Эгер по историческому роману «Звезды Эгера». Автор его, Геза Гардони, мистик и спирит, живя отшельником в Эгере, переписывался с моим дедом-невропатологом, гостил у него в Будапеште и был,

я полагаю, его пациентом, так как страдал наследственным недугом, который тогда считали «ипохондрией», а теперь зовут «депрессией». С дедом они познакомились в Стамбуле в 1899 году. Гардони приехал туда изучать турок для своего романа, а дед, служа врачом в больнице Мейера Ротшильда в Иерусалиме, проводил летний отпуск у Сладких вод (*Tatli su*), вскоре воспетых Пьером Лоти в романе «Разочарованные». В детстве я рассматривал среди дедовских сувениров миниатюрные альбомы с видами тех мест. Венграм — и венгерским евреям, в том числе Теодору Герцлю, — покровительствовал тогда при османском дворе граф Одон Сечени, *Odon-pasha*, создатель пожарной охраны в Будапеште и в Стамбуле, советник султана и единственный христианин, удостоенный титула паши. Сохранился его фотографический портрет в феске и парадном мундире, надписанный моему деду на память.

Но я отвлекаюсь. Впрочем, все события частно-исторической жизни, то есть личной жизни как главной, может быть, части истории, если глядеть сквозь их прозрачную толщу, стоя на «сквозном ветру из прошлого», оказываются связанными между собой неожиданно иочно.

Так перевод книжки путеводителя по Эгеру вспоминается мне сейчас как первый опыт борьбы между честным академическим буквализмом фактов и соблазном красивой отсебятины в заемном стиле. Марвелл установил: «*Tot переводчик вор, кто прибавляет, / Как тот, кто убавляет от добра / Первого автора...*» (*He is Translation's thief who addeth more, / As he who taketh from the store / Of the first author...*). В 18 лет образцом для меня были

«Молнии искусства», и в свитке моей несчастной совести переводчика сохранились из брошюры об Эгере прибавленные слова «подземный шорох истории», а из памяти стерлось все.

Деньги, вырученные за перевод, были истрачены быстро и приятно, а через два года мне пришлось переводить уже при других, сильно стесненных обстоятельствах.

Было мое первое лето в Израиле, я не знал, чем заняться, и человек, ведавший моим побегом из Венгрии, предложил мне перевести на русский язык открытое письмо Говарда Фаста Борису Полевому. Для Фаста моего английского языка хватало, но слово «authorities» я перевел как «авторитетные органы», и меня высмеяли.

Прошло еще два года, я научился сносно писать по-английски и для забавы переложил на английский язык несколько русских стихотворений, в том числе брюсовское подражание Горацию, для журнальчика английской кафедры в Иерусалиме «Tri-Angles». Жизнь была скучная, я работал «студентом» в библиотеке под началом Лотты Л., злющей вдовы известного и добрейшего профессора математики, в прошлом продавщицы из универмага «Вертгейм», сохранившей берлинский акцент и гортанный смех. В юности, я полагаю, она была похожа на Магду/Марго у Набокова. Покойный Л., родом из России, упрекал ее: «Даже указателя к моей книге не можешь составить». Каждые несколько дней она грозила мне, посылая мыть свой стакан: «Напрасно ты думаешь, что зацепишься здесь, скоро я тебя отсюда выброшу». Сослуживцы — Шаул Мигрон, отличный, говорили, что лучший в мире, специалист по языку

Вед, и античник Давид Ашери, будущий декан гуманитарного факультета, — сочувствовали, но были бессильны.

На помощь мне пришел д-р Феферман, за два года до того давший мне работу в библиотеке и державший меня, пока мог, в своем отделе периодики, где я каталогизировал и читал себе вволю журналы и никто мною не помыкал. Родом из Будапешта, он приехал в Иерусалим еще в 1918 году и, я думаю, знал о моем деде больше, чем тогда было известно мне самому. Он тоже был масон, член ложи «Нордау», и один из лучших людей, каких довелось мне в жизни встретить.

Благодаря его совету и рекомендательному письму от Лей Гольдберг, прославленной поэтессы и переводчицы, у которой я учился сравнительному литературоведению, когда фрау Л. под праздник Огней (совпавший в том году с западным Рождеством) опять посулила мне голодную смерть на улице, я смог весело и громко «с совершеннейшим почтением» предупредить ее, что с 1 января больше в библиотеке работать не буду. Позже она у кого-то выяснила, сколько платят на новом месте, и, говорят, лишь один раз видели ее в библиотеке такой бледной от злости — когда ее первый муж, в прошлом мелкий прусский «Beamter», получил от Аденауэра компенсацию, будто он нормально продвигался по службе последние 20 лет: «Quatsch! Это ничтожество! Никогда он не дослужился бы до тайного советника!»

Началась новая, привольная жизнь. При канцелярии премьер-министра уже некоторое время ютилась служба научных переводов на английский язык, распределявшая

для английского издательства «Пергамон» работу на дому. Внезапно она сама стала издательством, Israel Program for Scientific Translations, получив грандиозный заказ от американских учреждений — Смитсоновского института, Канцелярии технических услуг при Департаменте торговли и т. д., которым вследствие паники после запуска «Спутника» потребовались переводы с русского во всех областях — от Антарктики до атомного ядра. Западные гидробиологи, например, давно знали, что в СССР ведутся важные исследования и практические работы по ихтиологии и рыбному хозяйству. Теперь на их освоение был спешно брошен большой бюджет, а людей не было, и вышло так, что мне поручили редактировать материалы в этой области. Я обложился книгами и стал специалистом по рыбам. Мои первые переводы были о нересте кеты и возрастном распределении мальков проходных рыб в притоках Амура, и теперь, когда я покупаю свежую атлантическую семгу, *Salmo salar* (Linne), выращенную на ферме Jail Island в Новом Брауншвейге, то думаю, что и моя лепта есть в успехе мировой рыбной промышленности.

В тот учебный год я слушал семинар по Шекспиру на английском отделении и, в первый раз прочтя «Гамлета» в оригинале — одновременно с романом Набокова «Bend Sinister», — заинтересовался теми головоломками перевода, которые привлекают меня и сейчас. Гамлет говорит Горацио: «if the rest of my fortunes turn Turk with me». «Turn Turk» идиоматически значит «стать вероотступником». Следовательно, в более или менее буквальном перевожении: «если бы остальные мои фортуны отступились

от меня», а еще точнее — «потурчились», как у Даля: «беглый запорожский казак потурчился». Вольный Пастернак переводит это место по аналогии с русским выражением «провалиться к чертям»: «если бы другие виды на будущее провалились у меня к туркам». Тщательный Лозинский употребляет выражение Гамлета в том же смысле, что у Шекспира в словах Отелло «Are we turned Turk», — поступать с турецкой жестокостью: «если в остальном судьба обошлась бы со мною, как турок». Эмбер у Набокова, кажется, пародирует Пастернака, переходя на чистейший русский язык и пользуясь каламбуром «турок» / «турка»: «коль фортуна задала бы мне турку». Так как речь идет о том, что Гамлет, если бы лишился наследия, смог бы зарабатывать на жизнь в бродячей труппе актеров, слово «турка» здесь очень уместно, судя по определению Даля: «Задали им турку, турнули их с остройкой, заставили идти или работать».

Сочиняя «Bend Sinister», Набоков еще надеялся сочтать верный перевод смысла с хитроумным изяществом в передаче звуковых повторов, сюжетного развития игры слов и других непереводимых поэтических приемов. В английской адаптации «Успокоения» Тютчева «перуны» заменяет у Набокова германский громовник *Thor*, а обобщенные «пернатые» разделяются на конкретных дрозда и иволгу, *«thrush»* и *«oriole»*, составляющих первыми своими двумя звуками, th + or, имя Thor.

Развлекаясь такими мыслями в полуподвальных помещениях новенького квартирного дома на улице Гиллея, где помещалась наша редакция вместе с машинистками

и графиками, я самолюбиво утешал себя словами Пастернака из цикла «Сон в летнюю ночь»: «Вряд ли, гений, ты распределяешь кету / В белом доме против кооператива».

Переводы с русского были главным нашим занятием, их делали люди, знаяшие русский и английский, в основном пожилые или те немногие из молодежи, которым удалось репатрироваться в Польшу, а после 1956 года легально выехать оттуда в Израиль. Языками они владели, но не профессиональным словарем. Их сырье тексты приходилось редактировать специалистам, знаяшим свою область, но не русский язык. Иногда работали парами: напополам с индусом-физиком Ратиндрранатом Сеном я перевел «Вероятности оптических переходов».

Нигде, я думаю, не собирались вместе столько чудаковатых оригиналов, как в нашей фирме. Иные из молодых полиглотов, не удержавшись по странности характера в израильской армии, кончили бравыми офицерами Иностранных легионов, другие, постарше, начинали в британских особых частях или переводчиками у японцев в Харбине. С немецкого на английский язык переводил тысячами страниц швейцарские патенты Даниэль Б.-Я., лицом несколько напоминавший киноактера Вернера Петерса в кинофильме «Верноподданный», с короткой стрижкой бурша и нафабренными усами кайзера («king and emperor», говорил он). Он свободно владел брезгливой английской речевой манерой «офицера и джентльмена», но его рассказы я считал — до поры до времени — занимательными выдумками барона Мюнхгаузена. Дани происходил по прямой линии от финансировавшего Семилетнюю войну при-

дворного еврея (Hofjude) Фридриха Великого и оставался лояльным сторонником монархии Гогенцоллернов. Поэтому англичане решили в 1940 году послать именно его с тайной миссией в Голландию, чтобы уговорить жившего в Доорне Вильгельма II бежать к августейшим племянникам в Англию от гитлеровской оккупации. «Но вместо этого русские агенты в английских секретных службах уговарили их переключиться на выгодную Сталину авантюру с психопатом Гессом», — говорил Дани. В конце 1948 года он служил уже в израильских ударных отрядах на египетском фронте. Его рассказы о рукопашных боях в Синае были живописнее «Конармии». «На меня бежал со штыком наперевес гигант суданец. Я уже чувствовал на лице его зловонное дыхание. Он был велик, но неловок, я отскочил вбок и проколол ему надпочечную артерию. По восточному обычаю я отрезал у него в виде трофея огромное черное ухо. Но я был неопытен и не знал, что ухо нужно было обрызгать фиксативом. Со временем этот мой сувенир в числе шестнадцати других превратился в хрящеватую пыль...»

Дани любил поговорить о советских шпионах в высших израильских военных кругах. Он ругал в особенности подполковника Бэра, личного советника Бен Гуриона и преподавателя военной истории в Тель-Авивском университете. «Профессор... Невежественный болван, полуграмотный шуцбундовец». Сам Дани мог в десять минут нарисовать на доске, например, диаграмму сражения под Прейсиш-Эйлау. Никто не верил в его навязчивую идею о Бэре, но, когда тот был весной 1961 года арестован, судим и приговорен к тюремному заключению, я стал вниматель-

нее прислушиваться к цветистым воспоминаниям и предсказаниям своего приятеля. Он хорошо относился ко мне и однажды предложил отправиться с ним через иорданскую границу в Петру, «к красным скалам Эдома». В то время у израильской молодежи был такой опасный спорт — дойти до набатейских сооружений в пустыне, подобрать обломок и вернуться. Но многие не возвращались, убитые иорданскими легионерами или бедуинами-разбойниками. Дани туда ходил не раз, он говорил по-арабски, как бедуин. «Мы переоденемся, найдем в Негеве ишаков, а про тебя я скажу, что ты мой младший брат, глухонемой идиот. Там много таких рыжеватых выродков, мы тебя подстрижем коротко под араба, ты сойдешь» (у меня были тогда волосы тициановского каштанового оттенка, позже потемневшие). Совсем уж мы собирались, но моя подруга, узнав об этом плане, подняла такой плач, что я, по душевной слабости и усталости после трехсуточной ее истерики, отказался от соблазнительной авантюры. Благородный молодой читатель! Делись с девушками после того, как вернешься из Рогожина леса, а не до того, как отправишься в путь.

Другим таким переводчиком-оригиналом — тоже прусским евреем, но противоположных взглядов, и не у нас в Иерусалиме, — был Арно Померанс. Он родился в Кенигсберге, учился в Берлине, эмигрировал с семьей в Южную Африку в 1936 году, а в 1948-м, не поладив с тамошним режимом, уехал в Англию. Он виртуозно переводил художественную и научную литературу с французского (Жюля Ромэна и Луи де Бройля), немецкого (Георга Гросса и Вернера Гейзенберга), голландского (Иохана Хейзингу

и «Дневник Анны Франк») и фламандского (Хugo Клауса). Анна Фрейд считала его самым лучшим переводчиком книг ее отца. Померанс жил в саффолкской деревне Полстед. Я знал его имя по переводу книги о китах и дельфинах голландца Эвергарда Слайпера, которого, работая над огромным томом «Китообразных» А. Г. Томилина, я навестил летом 1965 года в лаборатории на Плантаж Доклаан (№ 44) в Амстердаме. Слайпер посоветовал мне, когда буду в Англии, повидаться с Померансом: «Вы не пожалеете». Я был тогда легок на подъем. Мы с приятелем — Питером Спаниером, в гостях у которого я жил в Колчестере, съездили в Полстед, провели у Померанса с женой веселое деревенское воскресенье, и я действительно не пожалел о затраченном времени. О китах, в частности о «языках» и «драмонах» у китообразных, он знал много интересного. Жаль, что это не упомянуто в его некрологах.

Но я забежал на пять лет вперед.

Мне скоро надоело работать в редакции правщиком чужих ошибок, я научился по самоучителю бегло печатать по-английски вслепую и с осени 1960 года до окончания университета весной 1965-го переводил сдельно по самой высшей ставке, сидя пять часов в день за пишущей машинкой «Гермес». Поначалу работа шла медленно, но когда я прочел достаточно книг в области ихтиологии и рыболовства, то успевал сделать страниц 6—7 в день. Труд этот иссушал мозг, и мои занятия в университете шли медленно, особенно по лингвистике. Но кое-что из десятка книг и доброй сотни статей, которые я изготовил, пошло мне на пользу не только для приобретения навыка свободно и точно

выражать мысли по-английски. Сейчас, когда я пишу о переводах, моя жена решила неожиданно навести порядок в гараже и распаковать лежавшие там почти четверть века коробки из-под яффских апельсинов, в которых мы держали за неимением места на полках книги не первой необходимости. Среди них нашелся тот титул, который цитируется в «Гугле» под моей фамилией как переводчика 475 раз — больше, чем все мои оригинальные англоязычные работы, взятые вместе: Leo S. Berg. Freshwater Fishes of the U.S.S.R. and Adjacent Countries (Рыбы пресных вод СССР и сопредельных стран. Fourth edition, improved and augmented, — три тома, вышедшие в 1962-м (572 с.), 1964-м (496 с.) и 1965-м (510 с.). В третьем томе сохранились страницы, вырезанные из старейшего английского научного журнала «Nature», с почтительным и подробным разбором книги Берга. О самом переводе рецензент, известный ихтиолог Р. Дж. Миллер, написал коротко: «Израильская программа научных переводов произвела текст, который читается хорошо, не претендуя на то, чтобы быть более чем переводом» (*reads well without presuming to be more than a translation*). Тогда я обиделся на такую формулировку: что же, мне надо было перевести Берга белым стихом? Теперь я понимаю, что это был высочайший комплимент: Миллер принял переводчика за ученого ихтиолога, который мог бы отметить и исправить то, что у Берга успело устареть (особенно в главе по подотряду бычковидных, Gobioidei, специальной области рецензента).

Для перевода Берга я прочел все его книги из университетской библиотеки, в особенности фундаментальную

двуязычную «Систему рыбообразных и рыб, ныне живущих и ископаемых», в 1947 году перепечатанную в Энн Арбore, и английский перевод книги «Номогенез, или Эволюция на основе закономерностей», не переиздававшейся в СССР после единственного издания 1922 года. Достаточно сказать, что раннему краткому изложению этого своего труда, опровергавшего дарвиновскую теорию эволюции как естественного отбора на основании случайных полезных отклонений, Лев Семенович Берг предпослал эпиграф из Н. Страхова: «Органический мир есть создание некоторых внутренних сил; его формы возникают и развиваются закономерно и целесообразно, а не составляют случайных фигур, образующихся среди хаоса при всевозможных столкновениях его элементов». Английское издание 1926 года с введением Д'Арси Томпсона, оригинальнейшего биолога-структуралиста и филолога-классика, было перепечатано в 1969 году стараниями Р. О. Якобсона в издательстве Массачусетского института технологии, снабженное предисловием генетика Феодосия Добжанского. Эта книга Берга послужила в моей научной жизни путеводной звездой для понимания конвергентных закономерностей в области слова и целесообразности самого случая в процессе изменений.

Привыкнув с молодых ногтей к точным переводам научных книг и «литературы факта», я всегда считал перевод художественной литературы чуждым себе занятием и занимался им только для преподавания. Единственное, помнится, исключение — образчик мемуарной прозы Цветаевой, который я перевел для антологии M. I. T. Press под

редакцией К. Поморской. Поэтому я лишь теоретик в этой области мировой литературы или критик ее образцов. Читатель знает, что тут спорят две школы: «буквалисты» и сторонники передачи «духа» оригинала. Хотя «Дух», как написано, дышит, где хочет, но именно его поклонники чаще всего душат чужой дух и заменяют его своим. Таково правило, но тем драгоценнее исключения.

О «художественных» переводах справедливо обратное тому, что сказал знаменитый фронтр о браках: не бывает переводов удовлетворительных, но бывают переводы упоительные. Такие переводы бывали у М. Л. Гаспарова, и, привыкнув к ним, я сделал страшную неловкость, когда впервые прочел «Занимательную Грецию» и в благодарственном письме парофразировал Софокла: «Много в Вашей книге чудесного, но чудеснее всего перевод хора из „Антигоны“». Оказалось, что это была работа Ф. Ф. Зелинского, обычно не отличавшегося в переводах ни вкусом, ни точностью. Но здесь он превзошел всех других переводчиков этого знаменитого хора о человеке, сохранив этимологическую фигуру оригинала и его возвышенное звучание: «Благодолен! / Бездолен не будет он в грозе / Грядущих зол... / <...> // Благороден! / Безроден в кругу сограждан тот, / Кого лихой / Кривды путь / В сердце дерзостном пленил: / Ни в доме гость, ни в вече друг / Он мне да не будет!» В оригинале противопоставление «благодолен» — «бездолен» это *пантопорос* — *апорос*, а «благороден» — «безроден»: *юпсиполис* — *аполис*.

Это было единственное в своем роде чудо у Зелинского, такие упоительные удачи бывали и у других, но не

в них литературно-историческая заслуга «художественных переводов», а в том хорошо известном, но мало описанном явлении, когда в присутствии перевода начинается бурная реакция, создающая новые формы на новом языке. Иногда подобную роль катализатора играет буквальный перевод, сохраняющий то, что можно сохранить, то есть смысл и синтаксис оригинала, как те старые немецкие подстрочки Пиндара и других греков, от которых пошел *vers libre*.

Но чаще новую главу в поэзии начинает оригинал, искаженный или вовсе гибнущий в своевольном переводе. Честертон так написал о Чосере: «Поэзию невозможno перевести, в том смысле, что нельзя найти точный эквивалент поэтическому языку. Однако можно сочинить прекрасные стихи на своем языке, получив вдохновение от прекрасных стихов на чужом». Так Лермонтов заменил противопоставление мужского и женского родов, «ein Fichtenbaum» и «eine Palme» в стихотворении Гейне, на «сосну» и «пальму», превратив любовную грезу в метафизическую.

Тогда же, когда прекрасные стихи выдают себя за перевод своего образца, в то время как на самом деле убивают его смысл и стиль, то в этом, говоря телеологически, есть как бы тайное «блаженное томление» оригинала: «умереть и стать», «Und so lang du das nicht hast, / Dieses: Stirb und Werde! / Bist du nur ein truber Gast / Auf der dunklen Erde». Мандельштам повторил этот сюжет Гете о мотыльке, мечтая о переходе на другой язык: «Себя губя, себе противореча, / Как моль летит на огонек полночный, / Мне

хочется уйти из нашей речи / За все, чем я обязан ей бес-
срочно».

Иные переводы, «художественные» скорее, чем точные, спасают поэта, когда на родине от него отступились из-за тирании модного поэтического вкуса и политической идеологии, и дают ему новую, живую жизнь на другом языке. Так умерла на родине и воскресла в СССР поэзия Киплинга благодаря переводам Ады Оношкович-Яцыны. Неоромантизм 1930-х и 1940-х вышел из них, как и самое, на мой вкус, лучшее советское стихотворение, «Коммунисты, вперед!» покойного Межирова: «И пробило однажды плотину одну / На Свирьстрое, на Волхове иль на Днепре. / И пошли головные бригады / Ко дну, / Под волну, / На морозной заре / В декабре. / И когда не хватало /Предложенных мер...“ / И шкафы с чертежами грузили на плот, / Еле слышно сказал молодой инженер: / — Коммунисты, вперед!.. Коммунисты, вперед!» Образцом Межирову служили «Саперы» Киплинга: «С фугасом и миною шлют нас вперед, / И то, что пехота атакой возьмет, / Сначала взорвут инженеры»; «И когда был потоп и свирепый муссон, / Это Ной сконструировал первый ponton / По чертежу инженера».

Свежее слово в переводах Киплинга после Оношкович удалось сказать только М. Л. Гаспарову. По поводу других приходится вспомнить остроту Джона Денема: «Such is our pride, our folly, or our fate, / That few, but such as cannot write, translate» («Такова наша гордость, глупость или доля, что немногие, кроме тех, кто не умеет писать, переводят»). Они то перепирают топорным слогом высокую лексику и благородный тон «Бремени белых», то без-

дарно перевирают «Дворец», избегая, вопреки смыслу и словесной конструкции, слова «каменщик» и заменяя его словом «строитель», очевидно из неприязни к масонам, хотя в стихотворении сюжетно сопоставлены фразы «When I was a King and a Mason» и «After me cometh a Builder. Tell him I, too, have known».

Еще хуже, как ни странно, бывает в переводах прозы Киплинга. В рассказе «The Man Who Was» о русских говорится: «Let it be clearly understood that the Russian is a delightful person until he tucks his shirt in». Один переводчик пишет: «Все русские — замечательные люди, пока не напаются». Другой: «Русский — очаровательный человек, пока он остается в своей рубашке». На самом деле идиома «вправить полы рубашки» значит: «вести себя важно», «быть застегнутым на все пуговицы». Речь у Киплинга идет о жестоком и нагло важничающем казачьем офицере.

У меня набралось за полвека достаточно материала для потешной антологии ляпсусов в невежественных и самонадеянных переводах. В литературе воображения они всего лишь искажают художественную правду вымысла, являя как бы выдумку в квадрате, иногда плоскую, иногда обладающую случайной глубиной, но в исторических трудах могут быть нелепы и вредны, когда превратно толкуют записанные верными очевидцами факты. Обманчивые призраки исторических и политических свидетельств, блуждающие из книги в книгу, часто суть не что иное, как материализованные тени языковых ошибок. Я убедился в этом, переводя на русский язык огромный труд американского журналиста Луи Фишера.

Было это в мои аспирантские годы. Фишер позвонил мне в Массачусетс из Принстона. В 1964 году вышла в свет и через год выиграла «National Book Award» его «Жизнь Ленина», книга, на семистах страницах которой, хоть Фишер и давно разочаровался в коммунизме, все еще жил неутоленный соблазн видеть доброе и разумное в злом и безумном, как в доверчивые времена, когда он работал корреспондентом в Москве. Вероятно, из ностальгического желания нечто объяснить советскому читателю, ему захотелось к столетнему юбилею Ленина выпустить свою нашумевшую и, по словам рецензентов, «уравновешенную» (*balanced*) биографию на русском языке. Он стал искать переводчика через своих израильских друзей, и Лея Гольдберг рекомендовала ему меня. В то время я еще не знал, получу ли стипендию в Гарварде, и мы с Фишером договорились: моего гонорара хватило бы на полтора года жизни. Работа оказалась каторжной, потому что я должен был восстановить тысячи цитат по оригиналам. Трудности тут бывали необычайные: русское издание «Моей жизни» Троцкого, например, во всех американских библиотеках пропало, и мне пришлось искать нужные места в машинописи из гарвардского архива Троцкого — с вооруженным библиотечным охранником за моей спиной.

Фишер не любил, когда я ему указывал на неточности в его переводах, это было понятно, и я молча сглаживал явные ошибки. Но иногда в его книге встречались анекдотичные примеры далеко идущих выводов, построенных на несусветной чепухе, которую несли переводчики. Я не поверил глазам, когда прочел у него цитату из американ-

ского издания книги Троцкого «О Ленине» (1925, переводчик неизвестен): после переворота 25 октября Ленин сказал Троцкому по-немецки «*Es schwindelt*» (кружится голова) — и будто бы перекрестился, «made the sign of the cross before his face». Фишер по этому поводу заметил, что как русский человек Ленин вспомнил в судьбоносный момент о православной традиции, памяти детства и т. п. Все было бы хорошо и трогательно, если бы в русском оригинале это место не читалось совсем иначе: «сделал вращательное движение рукой возле головы» (что вполне естественно, когда говорят «*Es schwindelt*»). Я позвонил Фишеру. Он порядком рассердился и сказал: «Прошу ничего не менять». Тогда я решил проверить другие переводы, заподозрив, что на английский Троцкого перевели не с русского подлинника. Действительно, в немецкой версии Ильич берет власть, не перекрестясь: «*Er macht eine kreisende Handbewegung um den Kopf*». Переводчик, вероятно, знавший идиш лучше, чем немецкий, просто перепутал слова «*kreisen*» и «*kreuzen*». Ксерокопии русского, английского и немецкого текстов я спешно послал Фишеру по почте. Через две недели он ответил: «Можете вычеркнуть». Но в американских изданиях книги Фишера Ленин по-прежнему кладет крест: *sicher ist sicher*.

Так пишется история.

С тех пор как я получил университетскую службу на полной ставке — сорок лет назад, регулярно промышлять переводами я перестал, но в первый год преподавания в Мичигане сложил антологию русской поэзии 1890—1921 годов с точным английским подстрочником. Ею

я пользуюсь посейчас, но на английский лишь изредка перевожу то, что необходимо для лекций и докладов, а на русский — иноязычные отрывки из стихов и прозы в рубрике «Из города Энн». Впрочем, в порядке ностальгического исключения я недавно перевел для «Звезды» первую свою статью о Мандельштаме. Прежде была пора, когда мне хотелось издать по-русски свои англоязычные научные работы, но, поразмыслив и набравшись опыта, я пожалел даром тратить время, благие мысли и труды на это неблагодарное занятие.

Когда вышла в свет моя книга «*An Approach to Mandel'stam*», корреспондент русского вещания «Голоса Америки» спросил меня, почему я написал ее по-английски, — разве я не имел в виду русского читателя? Я ответил ему словами Ф. И. Щербацкого, издавшего на английском языке свою «*Buddhist Logic*»: «Моя книга предназначена, в первую очередь, для русского читателя, но только для такого, который владеет английским языком». Между буддистской логикой и русским читателем должна стоять промежуточная ступень в освоении странного «другого»: чужой, не автоматизированный метаязык.

Честный перевод как истолкование текста предпочителен пересказу, и первое, чем должен овладеть филолог, это умение переводить. Писать об одном языке, особенно поэтическом или философском, лучше на другом. Иностранный метаязык бережет исследователя от порочного смешения предмета и его описания, да и сам перевод ведь представляет собой интерпретирующий метатекст.

За примерами ходить недалеко. Американские исследователи и переводчики Мандельштама передают строки «Иных богов не надо славить, / Они как равные с тобой» так, будто они значат «Other gods are not to be praised», «Других богов не надо славить», хотя слово «иные» здесь, конечно, употреблено в смысле «некоторые»: есть боги, которых славить не надо, «И осторожно рукой / Позволено их переставить».

Смысл утерян, ученые выводы будут соответственны. Но бог с ними, с учеными. Я обращаюсь не к ним, а к любителям литературы. Искатели редких наслаждений знают, какое удовольствие сравнивать подлинник и авторский английский перевод русских книг Набокова (а теперь и «Лауру» и ее оригинал). Не только стоящий переводчик, но и достойный читатель переводов должен знать оба языка. Иначе читатель только беззащитный потребитель сомнительного товара. *Caveat emptor!*

НАИЗНАНКУ

«„…одной науки мало, надо и искусство, а иначе того и гляди перехватят клиента, чихнуть со вкусом не успеешь!“

Наукой здесь не пахло. Пахло мистикой».

Это честолюбивый ученый-астроном, фамулус Демиурга, в оккультном романе Стругацких «Отягощенные Злом, или Сорок лет спустя» слушает профессиональные признания агента по страхованию, бывшего Иоанна Патмосского, а теперь Агасфера Лукича, бессмертного «ловца душ», то есть «особой нематериальной субстанции, независимой от тела», который коллекционирует их с целью, утаенной от читателя, а может быть, и от него самого. Так и земнородным, говорит Агасферу Демиург с раздраженным удивлением, «по-прежнему неизвестно, для чего они существуют на свете». К своему создателю, когда он зовет их, они ковыляют в страхе, оглушенные наркотиками, и Демиург вдруг догадывается, что именно с таких и надо было, наверное, начинать когда-то труд спасения.

К таким и пойдет новый жертвенный исполнитель этого труда. Дело в том, что в романе, по собственному

объяснению Бориса Стругацкого, страшный, уродливый, несколько напоминающий Воланда Демиург в прошлом перевоплощении был Спаситель Христос, который теперь, через 2000 лет и после страданий «поужаснее примитивного распятия» в сотнях иных миров, сам ищет людям спасителя-человека на Земле. Его избранник — педагог и воспитатель педагогов Носов. «Ecce Homo, прошу любить и жаловать», — весело говорит Иоанн, указывая на учителья, очевидно, уже после мученической смерти того, на перехвате хронологической восьмерки (или ленты Мебиуса, как писал Амусин), по которой движется сюжет романа. Носов в провинциальном советском городе хотел спасти ушедшее из него юношество, «Флору», отвергавшую цивилизацию ради неизвестных ценностей, как отвергали мир первые христиане, и, очевидно, погиб, когда против «Флоры» были двинуты войска по наущению испуганных и злых горожан. «Фловеры» (flower children, как называли себя хиппи) потребляли «травку» по вольным правилам своей игры и подражали растительному образу жизни. Их вождем, «нуси», был сын Носова, и Носов пришел к ним, как если бы Христос-Демиург явился когда-то поклонникам мухоморного бога Сомы или вкушателям пейотля и оставил бы в покое евреев, не выпивавших больше четырех ритуальных чаш «плода лозы» даже на Пасху. «Не царям, Лемуил, не царям пить вино, и не князьям — сикеру... Дайте сикеру погибающему и вино огорченному душою; пусть он выпьет и забудет бедность свою и не вспомнит больше о своем страдании».

Слова собирателя душ и убедительного рассказчика-балагура Агасфера Лукича о науке и искусстве имеют два смысла. Они применимы не только к уловлению его вымышленных клиентов — продавцов своей «нематериальной субстанции», но и к всамделишному клиенту авторов научной фантастики — читателю нового века, потребителю так называемых «популярных» жанров.

Мы знаем, что всю новую иерархию литературных родов и видов задал наперед автор «Эврики» Эдгар По, обеспечив каждому свое в век повальной грамотности: загадочная, гипнотическая, иррациональная, но рационально рассчитанная и научно описанная поэзия в стихах и в прозе будет для авангарда ценителей искусства, а детективное повествование и научная фантастика — для широкого читателя, который равнодушен к искусству как таковому, но ищет легкой умственной гимнастики и развлечения. До Эдгара По научной фантастики как особой тематической категории, объединяющей разные жанры — романы, рассказы, драмы, поэмы, по сути дела, не существовало. Были своеобразные раритеты: заключительная глава в книге Кеплера «Сон», «Человек на луне» епископа Годвина, ученика Джордано布鲁но, «Иной свет» Сирано, сатирическая третья часть «Путешествий Гулливера» о летающей Лапуте и академии в Лагадо, разнообразные утопии, в том числе несомненно важные научно-фантастические идеи и предвидения Ретифа де ла Бретонна в книге «Южное открытие», писания ясновидцев, месмеристов, магов и адептов тайных наук в век просвещения и, наконец, интересный забытый роман современ-

ника По Джозефа Эттерли (Джорджа Такера) «Путешествие на луну».

Научная фантастика выросла в век опытной науки из старых повествований о магии и сказок о волшебниках, из правдивых отчетов и небылиц о дальних странах, из романтических вымыслов, а кроме того, иногда в рамках установленных культов, из визионерских откровений о первых и последних вещах, то есть из мистического воображения. Неудивительно, что в век исторического отката к разнообразным «новым религиозным сознаниям» она возвращается в свое мистическое лоно. Старая культовая мистика посвященных превратилась когда-то через эзотерическое знание, магию, астрологию и алхимию в опытную и теоретическую науку, физику, астрономию и химию, доступную всем и популяризованную в жанре научной фантастики. Так было в эпоху позитивизма. Но в наше время новая наука, понятная лишь специалистам (школьник легко усвоит фагоцитарную теорию иммунитета, но не природу прионов), в фантастической словесности стала популярной, экзотерической мистикой, в определенных кругах замещая религию. В журнальной версии «Аэлиты» («Закат Марса») прилетевшие с Атлантиды магацитлы громко читали заклинания; в более поздней, книжной, у них в руках были свитки с формулами. Нынешний читатель опять предпочел бы первую. Это возвращение к иррациональному идет по двум сюжетным путям.

Здесь уместно вспомнить рассуждение Владимира Соловьева в предисловии к повести А. К. Толстого «Упырь», которое цитировал Томашевский, а за ним в довольно по-

верхностной книге «Introduction à la littérature fantastique» Тодоров: «Существенный интерес и значение фантастического в поэзии держится на уверенности, что все происходящее в мире, и особенно в жизни человеческой, зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и всеобъемлющей, но зато менее ясной. И вот отличительный признак подлинно фантастического: оно никогда не является, так сказать, в обнаженном виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, намекать на него. В подлинно фантастическом всегда остается внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной, всегдашей связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целиком должна указывать на иную причинность».

Томашевский заметил, что формулировка Соловьева отражает норму эпохи реализма, но примеры привел из предшествующего периода (повести Гофмана и романы Радклифф) и прибавил: «Любопытно, что фантастические повествования в развитой литературной среде, под влиянием требований реалистической мотивировки, обычно дают *двойную интерпретацию* фабулы: можно ее понимать и как реальное событие, и как фантастическое». Действительно, мотивировка необычайного бывает амбивалентной, когда из совокупности представленных автором данных читатель сам может выбрать истолкование таин-

ственного события: таковы «Пиковая дама», «Фаталист», любимый теоретиками «Поворот винта» Генри Джеймса или некоторые рассказы Амброза Бирса, обычно разоблачающего мистические предпосылки: «Призрак — внешнее проявление внутреннего страха».

Но амбивалентность, компромисс между здешним и нездешним, — это лишь одна, синтетическая и скептическая мотивировка в фантастическом или научно-фантастическом повествовании. Более широко распространены фабулы, в которых необыкновенные события поддаются недвусмысленной интерпретации — либо научной, либо мистической.

Когда профессор преображает собаку в человека с помощью пересадки желез — это наука, лишенная таинственного, в отличие от «Альрауне» Эверса, кое в чем послужившей Булгакову образцом. Когда происходят превращения Бегемота из человека в кота и наоборот — это мистика и чертовщина Воланда.

Та же самая дилемма или антиномия определяет пути научной фантастики в связи с ее мистическим изводом: путь экзотерический (научный) и путь эзотерический (quasi-религиозный).

С одной стороны, традиционные религиозно-мистические представления подвергались десакрализации в позапрошлом веке, например у Штрауса и Ренана, на основании гиперкритики источников, а в прошлом веке — путем строгого наукообразных, но беспочвенных объяснений, как в книгах Морозова и в «Колесницах богов» фон Дэнникена (нимбы святых — шлемы космонавтов и т. п.). Параллельно

рационалистическому пересказу священных сюжетов возникло и то, что Лем назвал «фантастической теологией», например, «Восстание ангелов» Франса, трилогия Льюиса о вариантах грехопадения и спасения в трех мирах — на Марсе, на Венере и на Земле, новеллы Борхеса об Иуде, а в России роман Булгакова и уже упомянутая примечательная книга Стругацких «Отягощенные злом». В обоих случаях повествователь — будь он историк, теолог, фантазёр или беллетрист — ставит себе задачей рассказать, как это было или будет «на самом деле», иногда компрометируя, иногда дополняя канонические тексты установленных религий.

С другой стороны, положительные научно-фантастические сюжеты или научные факты находят себе мистическую интерпретацию в искусстве или — как в случае саентологии — дают концептуальную основу для системы верований.

Юнг, например, превратил в эзотерический культив свою версию аналитической психотерапии.

Среди несомненных эмпирически наблюдаемых явлений природы электричество со времен Месмера и опытов Гальвани отождествлялось с существованием после смерти. В «Поэзии в прозе» Эдгара По два основных принципа правят миром, тяготение и электричество. Первое — тело, второе — душа. «Других принципов не существует». В романе Мари Корелли воскресение Христа свидетельствует о бессмертии как феномене «личного электричества»: отсюда предостерегающие слова Иисуса «Не прикасайся ко мне» — чтобы Марию Магдалину не ударило током.

Вероятно, этот «Роман о двух мирах» Мари Корелли послужил подтекстом для стихотворения Гиппиус «Электричество» — тоже о воскресении: «Две нити вместе свиты, / Концы обнажены. / То „да“ и „нет“ не слиты, / Не слиты — сплетены. / Их темное сплетенье / И тесно, и мерство, / Но ждет их воскресенье, / И ждут они его. / Концов концы коснутся — / Другие „да“ и „нет“ / И „да“ и „нет“ проснутся, / Сплетенные сольются, / И смерть их будет — Свет». В этом же направлении, но в характерной для него манере антипародийной «эмулляции», то есть исправления художественно неудовлетворительного образца, Набоков развил сюжет о тайне электричества в рассказе «Быль и убыль» («Time and Ebb»), в стихотворении Шейда «Природа электричества» и более подробно в романе «Ада», где оно составляет предмет культового табуирования.

Эти два пути соединения научной фантастики с мистической фантазией или культовым мифом можно сопоставить с тем, как действует важнейший двуединый прием Эдгара По: нагнетание иррационального страха неизвестного в повествовании, а затем «рационация» в объяснительной связке загадочного сюжета или же, наоборот, рационально построенный сюжет, ведущий к таинственному, необъяснимо ужасающему заключительному эффекту.

Пример первого приема — в знаменитом рассказе о расшифровке тайнописи: золотой жук, случайная находка которого дает начало цепи событий, оказывается метафоризованной (потому что он, конечно, не из золота) синекдохой драгоценного клада и служит для мистификации рассказчика-слушателя по ходу повествования, а в процессе чтения — для отвода глаз заинтригованного читателя.

Пример второго — в «Повести Артура Гордона Пима». Непонятный ужас, испытываемый туземцами крайнего юга при виде белого цвета, исподволь подготавляет героев и читателя к превосходящей человеческое разумение развязке, глубокое символическое значение которой заключается в том, что тайну неизменно сторожит другая тайна. Доступ к Южному полюсу и гигантскому водопаду, льющемуся в бездну «с какой-то огромной отдаленной дамбы в небесах», преграждает «вставшая у нас на пути одетая в саван человеческая фигура, очень на много большая по размерам, чем любой живущий меж людей. И цвет кожи у этой фигуры был совершенной белизны снега».

Жюль Верн, как известно, написал продолжение этой повести. По-русски оно, вопреки содержанию, называется «Ледяной сфинкс», а правильно было бы «Сфинкс льдов», *«Le sphinx des glaces»*. Тут все объясняется научно: фигура, описанная Пимом, — это похожая на египетского сфинкса огромная магнитная скала («цвета сажи», а не белоснежная, как у По), которая губит корабли, вытягивая из них все железное.

Так Жюль Верн выворачивает загадочную изнанку мира, левую сторону его узора, о которой намеками писал По, на правую, лицевую, понятную научной логике XIX века, но интересную только школьникам.

В России Зенкевич остроумно придал замыслу Жюля Верна эзотерический смысл, перенеся его полярного сфинкса к невским льдам — в петербургский контекст французских стихов Тютчева, *«Le pôle attire à lui sa fidèle cité»*: «От тьмы поставлены сатрапами, / Тиары запрокинув

ввысь, / Два полюса, как сфинксы, лапами / В граниты
льдистые впились».

«Рациональная подкладка / Так ослабляет мистицизм!» — иронизировала Зинаида Гиппиус.

Тодоров утверждал (с ним соглашается Лем в очерке о Стругацких), что в принципе не бывает «фантастической поэзии». «Если, читая текст, мы отвергаем всякую репрезентацию и видим каждое предложение как чисто семантическое сочетание, то фантастическое не может иметь места, так как фантастическое требует особой реакции на события, происходящие в описываемом мире. Поэтому фантастическое возможно только в художественной прозе (*fiction*), а не в поэзии». Тодоров здесь несколько утрирует поэтическую теорию русских формалистов. Не говоря уже о том, что элемент «репрезентации» внеtekстового материала только ослаблен, а не совсем подавлен в поэзии за счет эвфонии и словесного узора, есть примеры осуществления фантастического эффекта средствами, невозможными вне поэтического контекста, то есть прямо зависящего от свойств этого узора. У Зинаиды Гиппиус в стихотворении «Возня» второстепенный эпизод из романа Жюля Верна остранен так, что один американский исследователь символизма в монографии «Приемы странности» («*The Techniques of Strangeness*») назвал его центральный образ, остав собаки, вращающейся вокруг ядра, «загадкой», «невероятностью, вечным противоречием, непостижимым и совершенно чуждым языковому опыту читателя».

Бот это стихотворение: «Остав разложившейся *собаки* / Ходит вокруг летящего ядра. / Долго ли терпеть мне эти

знаки? / Кончится ли подлая игра? // Все противно в них:
соединенье, / И *согласный*, *сопразмерный* ход, / И *собаки*
тлеющей крученье, / И ядра бессмысленный полет. // Если
б мог *собачий* труп осться, / Ярко-пламенным столбом
сгореть! / Если б одному ядру умчаться, / Одному сво-
бодно умереть! // Но в мириах надзвездных нет *событий*; /
Все летит, летит безвольный ком. / И крепки вневремен-
ные нити: / Песий труп вертится за ядром».

Читатель вспомнит, что собаку, погибшую от толчка при выстреле из пушки, путешественники выбросили из кабины, а потом увидели в иллюминатор, что верный пес продолжает вращаться вокруг их снаряда, летящего на Луну. Имя собаки у Жюля Верна — «Спутник» (*«Satellite»*). Что это за нестерпимые «знаки» и «подлая игра» в мистическом истолковании Гиппиус? Речь идет, очевидно, о воскресении во плоти, *anastasis tes sarkos*, которое так смущало афинян, слушавших апостола Павла. Зачем вечной душе отягощающий ее труп? Образ из детской книжки символизирует противоестественный союз души и тела, причем в амбивалентном дуализме Зинаиды Гиппиус невозможно точно сказать, ядро ли означает душу или собака. У Гиппиус есть два стихотворения о душе, оба называются «Она», в одном «она» отвратительна (*«И умираю я от этой близости, / От неразрывности ее со мной»*), в другом — «чище пролитой воды». Собака тлеет, как тело, но, как тело, могло бы умереть и ядро. Главный эффект стихотворения, однако, не в этом, а в том, как его морфологический узор делает слово «собака» символом неразрывности. Приставка *«со-»*, означающая совместность, вза-

имную связь, повторяется у Гиппиус четыре раза, и даже слово «событий» в этом контексте приобретает «окказиональный» онтологический смысл — «со-бытий». Их нет в небесах, есть бессмысленная «возня» двоих вследствие нелепой связанности разнородного. На фоне этих приставок, «*соединенье*», «*согласный*», «*сопразмерный*», «*событий*», повторяющиеся слова «*собака*», «*собачий*» подсказывают читателю семантизацию части своего корня, которая воспринимается как значащая приставка «ко-»: «*ко-*бака».

Так, благодаря свойственному поэзии мета-анализу по принципу «народной этимологии», внутренняя форма слова «собака» делает ее убедительным символом соединения. Вопреки Тодорову, эта мистическая перекодировка образа в построенном заново фантастическом сюжете возможна только благодаря поэтической функции языка, возводящей случайное формальное сходство в семантически закономерное, как бывает и в мистических истолкованиях священных текстов.

Можно привести еще один прием мистической перекодировки популярного романа Жюля Верна, не научно-фантастического, а научно-приключенческого, у Пастернака в стихотворении «Клеветникам». Его сложная символика определяется загадочной двусмысленностью имени: «Дункан седых догадок — помошь! / О смута сонмищ в отпусках, / О боже, боже, может, вспомнишь, / Почем нас людям отпускал?» В последних двух строках напоминание о наставлении Христа апостолам: «Не пять ли малых птиц продаются за два ассария?.. Итак, не бойтесь, вы до-

роже многих малых птиц». «Дункан» — это, очевидно, яхта, на которой дети капитана Гранта плывут на помощь пропавшему отцу. В своих поисках они руководствуются догадками о смысле его размытой записи, приравненной, как в «Сестре моей — жизни» расписание поездов, к священному писанию, к загадочной «смеси откровений и людских неволь», о которой Пастернак молил: «члено-раздельно / Повтори творящие слова». Но названа яхта в честь шекспировского жертвенного короля Шотландии, за которого мстил его сын и Макдуфф, в свою очередь, пла-тивший за смерть своих детей. Это случайное тезоименитство не столько сходного, сколько смежного (так в поэме о лейтенанте Шмидте Очаков — «крепость-тезка» «повстанца корабля») служит предзнаменованием и обретения отца (Жюль Верн), и мести (Шекспир), соединяя, как может соединить только поэтический смысловой строй, два основных мотива стихотворения, мистический и исторический, — поиски Бога людьми, его детьми, как мистическое предопределение, и вражда отцов и детей в искусстве и революции как факт истории.

Мистика — наука и история наизнанку, проходной двор к тайнам творения и человеческих судеб. Каждый сюжетный ход фантазии, как уже говорилось, можно при желании мотивировать двояко, в сказочно-мифологической или в научной системе отчета, и вывернуть шиворот-навыворот.

У Достоевского даже невыдуманные научные факты, трихиноз, служат основой для мистической притчи в кошмаре Раскольникова: «Появились какие-то новые трихины, существа микроскопические, вселявшиеся в тела людей.

Но эти существа были духи, одаренные умом и волей». Трихины ведь обитают в свиньях, как евангельский легион бесов, и Достоевский, мне кажется, учел анаграмматическую возможность: трихина — антихри...

Ранний пример перекодировки научной фантазии или математической вероятности в мистическую находим у того же Достоевского, «Сон смешного человека». Все знают этот сюжет: смешной и несчастный человек в бездонном черном провале среди облаков видит звездочку и решает застрелиться. По дороге домой он топает ногами на бедную испуганную девочку, воспоминание о ней спасет его. Держа в руке револьвер, он засыпает, ему снится его самоубийство, пробуждение в гробу, полет в бесконечном пространстве к звездочке, которая в точности повторяет солнце. Он находит себя на земле, такой же, как наша, но счастливой, там живут люди, очевидно не знавшие грехопадения, он «развращает» их, раскаивается в этом, просит, чтобы его распяли, а когда они отказываются, умирает сам и просыпается у себя в комнате нравственно возрожденным. В основе идеи о том, что «возможны такие повторения во вселенной», лежит книга Бланки «Вечность через звезды» (*«L'éternité par les astres»*, 1872), в которой знаменитый революционер доказывал математически, что во вселенной, бесконечной во времени и пространстве, такие же земли и люди будут вечно возвращаться (эта мысль повлияла и на Ницше) и что где-то есть планеты, в точности подобные нашей, но счастливые. Достоевский переписал астрономическую гипотезу Бланки как притчу о рае, соблазне, грехопадении и спасении, беспрестанно повто-

ряющихся в бессмертной душе, а может быть, и в бесконечном мире.

Любопытно, что в советское время близкую фабулу о второй Земле, очень похожей, но с иной, еще менее счастливой историей, сочинил С. Беляев в повести «Десятая планета» (1945), выгодно отличающейся от других его вещей. Его планета — с другой стороны орбиты Земли, поэтому она невидима, это как бы Антихтон пифагорейцев, и путешествие героя, как у Достоевского, мотивировано сном.

Но первым последователем Достоевского тут был, кажется, Сологуб в стихах о земле Ойле, куда уходят и герои его полуоккультного-полуреволюционного романа о Триродове. Здесь, однако, сюжет — в хронологическом порядке написания стихов, которых всего, по-видимому, девять, — движется не от утопической фантастики к мистике, а наоборот. Цикл «Звезда Маир», вошедший в «Пламенный круг», состоит в основном из стихотворений 1898 г., где Ойле — планета загробного рая, а звезда Маир — источник подлинного мистического света, который скрывает от нас злой змий — земное солнце. Но есть и стихи о Маире, написанные позже, в 1901 г., из них только одно, и то датированное в I томе сиринского «Собрания сочинений» не 1901-м, а 1898 годом, «Бесстрастен свет с Маира...», вошло в канонический цикл. Другие два, «Блаженный лик Маира» и его продолжение, в которых о смерти не говорится ничего, мало известны, — они изображают фурьристский социальный рай: «У мальчиков цевницы / Звеният, поют в руках, / И голые девицы / Веселые в полях. //

Под мирный рокот лирный / Работа весела, / И ясный свет
маирный / Золотит их тела. // С веселой песней смешан /
Машины жнущей стук, / И ход ее поспешен / Под властью
нежных рук. // Часы работы краткой / Над нивой пролетят, /
И близок отдых сладкий / Под сводами палат».

Такого разделения мистического мотива смерти и научно-фантастического мотива социальной утопии нет в «Творимой легенде», где они интегрированы. Триродов, учитель «тихих детей» и мастер «навыки чар», властелин смерти, соперничающий с «князем Эммануилом Осиповичем Давидовым», отправляется на Ойле с помощью волшебного напитка, а когда его революционному кругу и мистической школе в «Просяных полянах» угрожает черносотенный погром, улетает в круглой оранжерее, покрытой антигравитационным веществом, которое, как говорит он, описано в романе Уэллса, на Балеарские острова, избравшие его королем.

Нашумевшая в свое время «Творимая легенда» — недурно задуманный, но очень посредственно написанный роман.

«Надобно еще и искусство», — говорит у Стругацких визионер и покупатель душ с Патмоса. Новая русская научная фантастика началась с умения живописать земной быт так, чтобы сквозь него просвечивало инообытие.

«На улице Красных Зорь появилось странное объявление: небольшой, серой бумаги листок, прибитый к облупленной стене пустынного дома. Корреспондент американской газеты Арчибалд Скайльс, проходя мимо, увидел стоявшую перед объявлением босую молодую женщину

в ситцевом опрятном платье; она читала, шевеля губами. Усталое и милое лицо ее не выражало удивления, — глаза были равнодушные, синие, с сумасшедшинкой. Она завела прядь волнистых волос за ухо, подняла с тротуара корзинку с зеленью и пошла через улицу».

Босая молодая женщина, шевеля губами, прочла объявление: инженер Лось ищет спутника — лететь на Марс.

Из всех старосоветских названий жаль только этой улицы Красных Зорь, сочетавшей апокалипсис Блока с утопией Богданова. В нем была космическая мистика, которую почувствовал трезвый американец А. Н. Толстого: «Вдруг — это было на мгновение — будто облачко скользнуло по его сознанию, закружилась голова: не во сне ли он все это видит?.. Мальчик, ворона, пустые дома, пустынные улицы, странные взгляды прохожих и приколоченное гвоздиками объявленье — приглашение лететь в мировые пространства...»

Так начиналась научная фантастика в советское время. Тынянов недооценил это начало: «Марс скучен, как Марсово поле... Не стоит писать марсианских романов». Но «Аэлита» выстояла, и выстояла подспудная мистика любви, золота и смелой авантюры в «Гиперболоиде инженера Гарина». Тривиальный роман нововременца Реникова (Селитренникова) «Диктатор мира» (Белград, 1925), из которого Толстой почерпнул, однако, кое-какие сюжеты для подвигов Гарина, оканчивался довольно верными словами: «Никакого смысла — бороться здесь с мистицизмом. Никакого...»

Потом пришли детские книги обоих Беляевых, которые взрослый не может перечитывать, кроме, пожалуй, «Десятой планеты», а научная фантастика как предвиденье или игра ума с возможными мирами и вовсе сошла на нет, потому что идеология навязывала свой единый план и единственный мир будущего и не терпела соперничества. Когда эта идеология настолько ослабла и навязла в зубах, что вынуждена была взять романтику космоса и эстетику китча себе в помощницы, вышла в свет «Туманность Андромеды», и красные зори «Аэлиты» выродились в красотности «Девушки моей мечты». Ефремов писал так: «Мвен Мас, как всегда, вышел на балкон обсерватории и принялся быстро расхаживать. В утомленных глазах еще светились далекие галактики, славшие к Земле волны красного света как сигналы о помощи, призывы к всепобеждающей мысли человека. Мвен Мас засмеялся тихо и уверенно. Эти красные лучи станут так же близки человеку, как те, что обдавали красным светом жизни тело Чары Нанди на празднике Пламенных Чаш, Чары, неожиданно явившейся к нему медной дочерью звезды Эpsilon Тукана, девушкой его грез».

Оккультизм «Аэлиты», при известной банальности его теософских источников, благодаря суггестивности имен и остраненной узнаваемости религиозных мотивов, обладал художественной убедительностью старого мифа на новый лад, это был миф о зле и о проповеди доброго пастыря:

«„Стань тенью для зла, бедный сын Тумы, и кровавый глаз Сына Неба напрасно пронзит твою тень“...

В горах Лизиазиры верующие в Пастуха построили Священный Порог, под которым лежало зло. Три кольца неугасимых костров охраняло Порог. Желающий очиститься проходил через огонь. Это был суровый и возвышенный век.

…Магацитлы не трогали верующих в Пастуха, не ка-
сались Священного Порога, не приближались к гейзеру
Соам, не входили в глубину горных ущелий, где в пол-
дневный час пролетающий ветер издавал таинственные
звуки — песню уллы.

Так минуло много кровавых и печальных лет».

Эта мистика Марса и таинственна и наглядна, благодаря ее связи с религиозным или художественным опытом Земли. Гейзер Соам, очищающий от зла, соответствует Силоамской купели, улла, музыкальный инструмент Пастуха — Христа туземцев Марса, — своей грустной песнью напоминает о плаче умирающего марсианина в романе Уэллса: «улла, улла». Даже теософское предание о смене творческих рас обретает в рассказе Аэлиты живую и волнующую ощущимость и убедительность.

В позднейшее время специалистом по генетической памяти племен, понимаемой оккультно, стал Ефремов. У него в расовой истории Земли фигурируют африканцы (но не монголоиды), «древние культуры Средиземноморья — кривяне, этруски, эллины, протоиндийцы», северные женщины «русского, скандинавского или английского народов». Отсутствует на Земле все то, что могло бы напомнить о семитах и об авраамических религиях, но есть страшное видение на гибельной железной планете, освещаемой чер-

ным солнцем розановского «Темного лика»: «Там, в воротах мрака, в клубах тумана возникло движение формы, неизъяснимой для человеческого представления и тем более устрашавшей. Это не была уже знакомая медузообразная тварь; в серой полутени двигался черный крест с широкими лопастями и выпуклым эллипсом посередине. На трех концах креста виднелись линзы, отблескивавшие в свете прожектора, с трудом пробивавшего туман влажных испарений. Основание креста утопало во мраке неосвещенного углубления почвы... С появлением страшного креста раздался сломивший наше сознание инфразвук огромной силы».

Собственно мистические сюжеты позднего Ефремова представляют собой разоблачение христианства заодно с исламом как дериватов иудаизма и врагов женщины, любви и красоты, идеал которых Ефремов находил в индийской традиции. Эта мишурунная эзотерика была популярна — до триумфального прихода братьев Стругацких, стиль и оригинальность мысли которых затмили Ефремова у более разборчивых читателей.

В чем историко-литературная особенность Стругацких, сделавшая некоторые из их книг, по моему глубокому убеждению, будущей классикой большой литературы, а не только научной фантастики? Стругацкие остроумно трансформируют в научно-фантастические события образность и не нашедшие развития идеи главного русла литературной традиции. Эзотерический смысл «Пикника на обочине», например, заключается в том, что существует некий мирок, состоящий из загадочных остатков неудачного твор-

ческого замысла или безответственной забавы. Его грабят браконьеры-«сталкеры» и тщетно исследуют ученые. Именно так описал науку Тютчев, сравнивший «наших ученых с дикими, кои жадно бросаются на вещи, выброшенные к ним кораблекрушением...» (Из Тютчевианы. Полное собрание сочинений Ф. И. Тютчева. СПб., 1913. С. 371). Сюда же можно отнести патетическую речь неудачливого волшебника Ивана Бабичева у Олеши: «Тысячелетия лежат выгребной ямой. В яме валяются машины, куски чугуна, жести, винты, пружины... Темная, мрачная яма. И светятся в яме гнилушки, фосфоресцирующие грибки — плесень. Это наши чувства! Это все, что осталось от наших чувств, от цветения наших душ. Новый человек приходит к яме, шарит, лезет в нее, выбирает, что ему нужно, — какая-нибудь часть машины пригодится, гаечка, — а гнилушку он затопчет, притушит. Я мечтал найти женщину, которая расцвела бы в этой яме небывалым чувством. Чудесным цветением папоротника. Чтобы новый человек, пришедший воровать наше железо, испугался, отдернул руку, закрыл глаза, ослепленный светом того, что ему казалось гнилушкой».

Мне кажется, что у Стругацких эта женщина-папоротник — родившаяся увечной маленькая дочка сталкера Мартышка, которая в фильме Тарковского цитирует Тютчева («Угрюмый тусклый огнь желанья») и передвигает предметы на расстоянии. В книге она, поросшая шерстью, и пришедший из могилы отец сталкера, который на первый взгляд только телесная оболочка, зомби, перекликаются по ночам странными скрипами, они уже не люди,

они кажутся недочеловеками, но есть и намек на противоположное. Человек — мост у поздних Стругацких, как у Ницше, но этого моста им жаль, как их «людены» иногда жалеют людей, а оставшиеся позади жалеют ушедших вперед. Учитель в романе «Отягощенные злом...» говорит о Ницше с симпатией, и видно, что для авторов это такой же важный мотив в пророчестве о будущем, как для Кубрика была героическая музыкальная фраза из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра».

Мистическое откровение говорит на языке тех, кому оно дается.

Откровение, о котором свидетельствовали апостолы, говорило притчами на готовом языке древних пророчеств, упрощенном по обстоятельствам, «ибо мы отчасти знаем и отчасти пророчествуем», и даже мистическое видение Абсолюта есть видение «как бы сквозь тусклое стекло», потому что полного откровения на неземном языке вечности исторический человек не поймет, а видения «лицем к лицу» ужаснется. Откровение, данное ученому Паскалю, было апофатическое, основанное на отъединении веры от науки: «Радость, радость, радость! Бог Авраама, Исаака и Иакова, а не Бог философов!» Откровение Блейка — катафатическое, утверждающее тождество научного знания и Библии: «The Atoms of Democritus /And Newton's Particles of Light / Are sands upon the Red Sea shore, / Where Israel's tents do shine so bright» («Атомы Демокрита / и ньютоновские частицы света — / пески на берегу Черного моря, / где Израиля шатры сияют так ярко»).

В XX веке мистическое пророчество в поэзии и прозе, иногда проникнутое пафосом разоблачения установленных религий, использовало два языка.

Один был таинствен по форме, он пользовался заумью, неологизмами и анаграммами. В апокалиптическом стихотворении «Конец второго тома» похожие на санскрит или на арамейский слова «Ашанта бутра», провозглашаемые, когда в небе звучит «труба из глупой книжки», но небесные всадники смотрят на поэта ласково, как крашеные мальчишки, раскладываются в понятную друзьям Кузмина благую весть: «Наша та труба».

Другой язык был язык положительной науки или же научной фантазии: царствие небесное Федорова — другие планеты, на которые улетят в космических кораблях воскрешенные отцы. Это язык предостерегающих, но и обнадеживающих пророчеств Олафа Стэйплдона. Он бывал в той или иной мере загадочен по содержанию, как в посвященном Черчиллю романе Уэллса «Звездорожденные» («Star-Begotten. A Biological Fantasia»), а в самое недавнее время в книгах Стругацких. В повести «Волны гасят ветер» это по-прежнему язык науки и таинственность «большого откровения» достигается с помощью недомолвок, лакун в звукозаписи разговора между людьми и люденом, но в последнем романе Стругацких «Отягощенные злом...» откровение заговорило словарем «Мифов народов мира», как сразу заметили некоторые читатели.

Борис Стругацкий позже сослался на статью знаменного филолога и антрополога, редактора и вдохновителя этой энциклопедии, ставшей своеобразным учебником

религии для целого поколения бывших материалистов, как на источник имен Демиурга и основной идеи романа в черновых заметках Аркадия Стругацкого: «Имена Демиурга: Гончар, Кузнец, ткач, плотник... Гефест, Гу, Ильмаринен, Птах» и т. д. «И вот наконец: „...у гностиков Демиург — творческое начало, производящее материю, отягощенную злом“ (Е. М. Мелетинский. Миф. Словарь, т. I, с. 366)».

Так пророческая мистика заговорила языком науки о мистике, и лицевая сторона была вывернута наизнанку, а изнанка убедительно сыграла роль лицевой стороны.

У этого романа Стругацких есть свои адепты, ожидающие, что дрожащую тварь, отягощенную злом, освободит и пресуществит учитель доброты.

Другие, как, по всей видимости, и alter ego авторов «С. Витицкий» в страшном «Поиске предназначения», стochически примирились с мыслью о том, что скорее зло освободит себя от тварности.

АНТИТЕЗИСЫ

С детских лет нечастый, скучающий и насмешливый читатель прославленного классика, сочиняя недавно доклад о полемическом к нему отношении в России в эпоху модернизма для конференции в Доме Лосева, я неожиданно для себя подивился актуальности автономных марев Достоевского для нынешних идеологических мориков и академических мирков.

На туманной заре замены классовых ценностей «общечеловеческими» заскрипел ключ от кладезя бездны и явились за границу просвещенные пришельцы, чтобы учить народы братству уже не по Ленину, а по Достоевскому, и в обмен не на макинтоши «болонья», как в 1960-е годы, а на Макинтоши «Яблоко». Много тогда случилось забавного — и веселого, и скандального, будто со страниц «Бесов», автор которых «как некий дух» взносился над иными мероприятиями, чтобы все перемешать и на всем поставить крест.

Был такой случай. Однажды делегаты от СССР, носители звания членов Союза писателей, а не самиздатские са-мозванцы, съехались в лузитанском захолустье на самом

крайнем юго-западе Европы с представителями тогда еще полуоккупированных стран Варшавского пакта, главным образом эмигрантами, и с тщательно подобранными литераторами так называемой «третьей волны», чтобы утвердить торжество духа над политическими границами. Эти границы преодолеть было легко, поскольку они проходили по другому ведомству, военно-государственному, зато духовные границы оказались упрямее, дух не захотел веять, где хочет, и братья-писатели сразу повздорили о понятии «средней Европы», то есть того запада, которым кончается восток. Русских писателей спросили, как они относятся к присутствию советских танков в этом культурно-историческом пространстве, которое они называют, как когда-то Молотов Польшу, только «географическим понятием».

Такой вопрос в более надежное старое время «борьбы за мир» назвали бы «provocationным», и теперь он тоже пришелся не ко двору: стояла весна 1988 года, в Венгрии в марте прошли массовые демонстрации, начиналось бегство «туристов» в Венгрию из Восточной Германии и Чехословакии, в любой день можно было ждать советского вмешательства. Сильно разрекламированная тогда в Америке носительница славной фамилии выразила возмущение тем, что ее заставляют высказываться на политические темы, она приехала, ожидая, что говорить будут о литературе. Она всегда считала, что в братских странах любят русских и Советский Союз. А тут такая враждебность.

На помочь ревнительнице чистого искусства пришел знаменитый поэт, будущий автор стихов на независимость

Украины, в которых он посулил отделившимся «хохлам», «бугаям», что, хрюпя на смертном одре, они попомнят еще «строчки из Александра», а не «брехню Тараса». (На самом деле, читая этот вирш, если что и вспомнишь из Пушкина, то не «Полтаву», а «Тень Баркова», не имеющую отношения ни к мертвым, ни к живым, ни к нерожденным землякам Шевченко. Странная вещь, вообще, «Полтава». Пушкин двоится здесь сильнее, чем где бы то ни было. «Забыт Мазепа с давних пор», а между тем Мазепа ведь был поэт — как и другой анафема у Пушкина, Гришка Отрепьев. Слепой украинский певец в селе перед народом «песни гетмана бренчит». Это ли не вечная память, «Из рода в роды звук бегущий»? Так в «Полтаве» под сурдинку повторяется мотив «Цыган»: поэт не менее славен, чем «громкая держава».)

Пушкин пришелся бы к слову, когда на сходке зашла речь о Кремле и Праге (хоть и чешской, а не польской), и о «кровавых скрижалях», но в Лиссабоне разгорелся заново не старый спор Пушкина с Мицкевичем, а, судя по очень смягченным описаниям в газетах, скандал Мити с поляками в Мокром. В свидетели и был призван Достоевский, пророк воссоединения всех племен «великого арийского рода» с «братьем всех людей, *всечеловеком*, если хотите», чтобы «уже окончательно указать исход европейской тоске в своей русской душе» и «даже в государственной политике нашей. Ибо что делала Россия в эти два века, как не служила Европе, может быть, гораздо более, чем себе самой?».

Кундера в одной статье (Cross Currents // A Yearbook of Central European Culture. No. 5. Ann Arbor, 1986) вспо-

минал, как обыскивавший его в 1968 году советский офицер все допытывался: «Что вы чувствуете? Ведь это все недоразумение, но оно исправится. Вы должны понять — мы любим чехов. Мы любим вас!»

Хуже насилия отталкивала эта достоевщина, почти дословно повторенная из речи о Пушкине: «...одно только великое у нас недоразумение, хотя исторически и необходимое». «О, народы Европы и не знают, как они нам дороги».

Бродский в том же номере мичиганского ежегодника выступил с резкой диатрибой, которую через два года повторил в Лиссабоне: все, что европейцы считают русским злом, пришло с Запада, у Достоевского даже князь Мышкин вернулся из Европы сумасшедшим.

Если придира-читатель вспомнит, что «идиот» в Швейцарии-то как раз был излечен, а потерял рассудок, столкнувшись со стихией Парфена Рогожина, то это будет запрещенный прием в мире Бродского: ведь с помощью «рациональной мысли», как напомнил он Кундере, нельзя сделать никаких открытий, а только «артикулировать» уже имеющееся знание. Поэтические же открытия, мы знаем, происходят «не от умения», о котором говорил Сократ Иону, а по наитию музы, в случае Бродского — Талии. Его герои непредсказуемы, как трагикомическая превратность судьбы или неожиданный Аквилон: Максимилиан в Мексике танцует у него не местную качучу, прославленную прелестной Фанни Эльслер, возлюбленной Орленка, а «то, что станет танго», танец заведомо аргентинский, и Христа он как-то назвал (см.: М. Гаспаров. Записи и вы-

писки. М., 2008, с. 129) римским гражданином (*mirabile dictu*, но я всегда больше дивился мексиканскому танго побежденного кесаря, чем имперской латыни победителя-галилеянина).

Поэтому лиссабонский скандал в Мокром или новейшие юмористические сцены «У наших», хотя вскоре я насмотрелся на них и сам в городе Энн и при других международных оказиях, сперва представлялись мне вчуже, как поэтические гротески Бродского или какая-нибудь тяжба гласных и согласных. Только десять лет спустя, когда я стал получать визы в Россию, понял, что и обо мне сказка сказывается. Мои наезды были отрежиссированы по мотивам Достоевского, однако в духе театра обэриутов, что с литературно-исторической точки зрения понятно: таран попал в стакан.

Очнувшись в первый раз в Петербурге, я отправился на конференцию в частное высшее учебное заведение передового и просветительного толка, названное в вольные дни университетом заодно с новыми государственными, переименованными из институтов. В речеведении много происходит путаницы от народных этимологий и от названий, соответствующих не означаемому понятию, а желаемому престижу. Гламур, судя по ударению на последнем слоге, производят в России от амура, а не от шотландского слова *glamour*, то есть *grammar*, «колдовство», умение писать как тайная наука, и беды тут большой нет, но «университет», например, предполагает не узкий профиль, а совокупность знаний (у хорватов есть хорошее слово «*sveučilište*»): не может быть «университета» без

естественных наук. Конечно, хоть горшком назови, только в печь не сажай, но у народа все в рифму, и он лишь прищурит острый глазок по-розановски, если ему сказать, что «Европа» значит «широкоокая».

Пришел я с папкой в одной руке и бутылкой минеральной воды в другой. Чтобы поздороваться с кем-то, пришлось второпях поставить воду на досочку для письма, прикрепленную к стулу, она была косая, открытая бутылка с нее упала и покатилась, невидимо постукивая под рядами стульев, по наклонному полу вниз. Я сразу понял, кто тут присутствовал незримо, и взмолился о милосердии, но к моей неловкости отнеслись не так ласково, как к Льву Николаевичу Мышкину, когда тот разбил китайскую вазу («гром, крик, драгоценные осколки, рассыпавшиеся по ковру»). Подошли две суровые женщины и начали громко выговаривать мне за то, что я испортил ковер. Подобно князю, я «чувствовал, что поражен до сердца, и стоял в испуге, чуть не мистическом». Я несколько раз попросил прощения, сказав даже «припадаю к вашим стопам», но они не отставали и ели меня буквально поедом, требуя, чтобы я немедленно вытер воду, сходил за ведром и шваброй, высущил пол и еще что-то, по техническим причинам не осуществимое. У фурий был небольшой иностранный акцент, подтверждавший, увы, тезис Достоевского с Бродским, что многое, если не все злое, пришло в Россию с Запада. Испугавшись, что мне грозит доля мученика науки в стакане, полном мухоедства, я бежал, европеянки за мной в погоню, но я потерял их в темных коридорах, выскочил из здания — и наутек, к Неве.

Года два назад в «Новой газете» промелькнуло утверждение, будто я числился в том университете среди «приглашенных профессоров». Это не соответствует действительности, я там никогда не преподавал, но один раз в самом деле по просьбе приятеля выступил на их исследовательском семинаре — и опять в роли Мышкина. Речь у меня шла о семиотическом понятии рамки, то есть «о первых и последних вещах» — у Лотмана и в современных повествованиях, в которых, как в «Поминках по Финнегану», конец и начало сливаются и переключают свои функции, и местный Докторенко попрекнул меня «Лотмана шинелью» и «паразитированием». Жестокий талант был неумолим.

Как избыть навязчивые ситуации и фиктивные дилеммы из Достоевского не в личных и смешных бытовых следствиях интеллигентской мягкотелости, да и не на том малом «поле боя», которое «сердце человеческое», а в большом мире, где настоящее поле боя добра со злом? На нем Достоевский — опасный союзник.

Достоевский был не «психолог», как считают почти все, а идеологический писатель. Это едва ли не единственное недвусмысленно справедливое наблюдение, сделанное Бахтиным о Достоевском. Жаль, что недостаточно замечены, особенно на Западе, великолепные по бесстрастной точности анализа труды Пеэтера Торопа об идеологических структурах Достоевского. Что идеология его основана на состоянии, о котором столько спорили психиатры, совершенно не редкий случай и относится не специфически к литературному искусству, — обо всех влиятельнейших

идеологах прошлых веков, за которыми шли и идут миллионы, говорилось: такой-то был шизофреник, а тот параноик, а еще кто-то истерик.

Существует ведь не только «Идиот», но и «Дневник писателя», и худший софизм — требовать для «литературы факта» тех же прав на выдумку, что для литературы воображения. Так литература факта переходит в пропаганду и агитацию, в повелительное наклонение и звательный падеж, для которых не применим критерий истинности/неистинности, и пропагандист может ничтоже сумняшеся оправдать танки Достоевским, вовсе не жертвуя своей правдой: не Достоевский ли догадался, что угнетенное славянство только и ждет англичан, «защитят, дескать, они нас от России, нашей освободительницы», которой славянская интеллигенция боится больше, чем турок?

Своей правдой, но не нашей.

Актуальность Достоевского в идеологических прениях сейчас такова, что пора вспомнить не покорившуюся ему часть русской культуры и призвать ее в свидетели.

То, что говорили они о Достоевском, я попытался изложить в тезисах для конференции в Доме Лосева.

Основные этапы сопротивления Достоевскому в словесности русского модернизма были таковы.

Непосредственный исторический фон этого сопротивления состоял в публицистических замечаниях передовых критиков конца XIX века, с одной стороны (Михайловский: «...облыжно созданный вождь и пророк»; «просто крупный и оригинальный писатель»; «он просто любил травить овцу волком, причем в первую половину деятель-

ности его особенно интересовала овца, а во вторую — волк»; Скабичевский: «интеллигентный пролетарий», чьи формы «поражают вас своею неуклюжестью, растянутостью, отсутствием строгой отделки, требующей досуга»), и радикальных реакционеров — с другой (Леонтьев: «ропзовое христианство»).

Из отрицательных высказываний крупнейших писателей конца века:

Толстой: «Он писал безобразно и даже нарочито некрасиво, — я уверен, что нарочито, из кокетства. Он форсил; в „Идиоте“ у него написано: „В наглом приставании и афишевании знакомства“. Я думаю, он нарочно исказил слово афишировать, потому что оно чужое, западное. Но у него можно найти и непростительные промахи: идиот говорит: „Осел — добный и полезный человек“, но никто не смеется... Эту книгу считают плохой, но главное, что в ней плохо, это то, что князь Мышкин — эпилептик. Будь он здоров — его сердечная наивность, его чистота очень трогали бы нас. Но для того, чтобы написать его здоровым, у Достоевского не хватило храбрости. Да и не любил он здоровых людей. Он был уверен, что если сам он болен — весь мир болен...»

Чехов: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий».

Будущий постоянный мотив в полемике с Достоевским, борьба с его неправдой — художественной и нравственной, что у него совпадает, как и обычно в искусстве, присутствует уже в юбилейной статье его поклонника Ме-

режковского (1906): «„Христианство само признает факт войны и пророчествует, что меч не пройдет до кончины мира... Война развивает братолюбие и соединяет народы“». В этом оправдании войны скрыт софизм, достойный Великого Инквизитора... Социалисты, по уверению Достоевского, „хотят залить мир кровью“, и он за это считает их бесноватыми; но ведь и сам он того же хочет, с той лишь разницей, что революционеры, подобные Шигалеву, требуют „сто миллионов голов“ во внутренней, — а реакционеры, подобные Достоевскому, во внешней политике».

Эта формулировка Мережковского остроумно пародирована у современного поэта, покойного Вс. Некрасова: «Ну / Мировая гармония / Мировая-то гармония / Слезинки не стоит // Ну а Национальная идея / Иное дело / Ну и / Цена иная / Цена Энная»; «Несть / ни эллин ни иудей / Несть / ни эллин ни иудей / Но есть / Идея // Нет ни эллина / Ни иудея / Есть Великий Русский / Народ Богоносец»...

Шестов (во время первой русской революции): «Толстой не умел ничего предсказать в истории, но ведь он почти явно и не вмешивается в историческую жизнь. Для него наша действительность не существует: он весь сосредоточился в загадке, заданной Богом Аврааму. Достоевский же хотел во что бы то ни стало предсказывать, постоянно предсказывал и постоянно ошибался. Константинополя мы не взяли, славян не объединили, и даже татары до сих пор живут в Крыму. Он пугал нас, что в Европе прольются реки крови из-за классовой борьбы, а у нас, благодаря нашей русской всечеловеческой идее, не только мирно разрешатся наши внутренние вопросы, но еще

найдется новое, неслыханное доселе слово, которым мы спасем несчастную Европу. Прошло четверть века. В Европе пока ничего не случилось. Мы же захлебываемся, буквально захлебываемся в крови... И Достоевский гораздо лучше сделал бы, если бы не пытался пророчествовать».

Андрей Белый: «Был силен Достоевский. Он вынес до конца бремя собственного безвкусия... До сих пор поклонники Достоевского вследствие непонимания основных черт его творчества должны были молча нести бремя его безвкусия, делать вид, что и нет ничего обременительного. Это *умолчание* продолжалось и тогда, когда имя Достоевского заблистало ярким солнцем. Тогда получилась картина с царским платьем, которого никто не видел, но должен был хвалить, чтобы не уподобиться дураку...

Достоевский был политиканствующим мистиком. Ужасное соединение!..

Преодоление безвкусицы Достоевского возможно двумя путями. Девизы этих путей: 1) вперед к Ницше, 2) назад к Гоголю.

К Гоголю и Пушкину — этим первоистокам русской литературы — должны мы вернуться, чтобы спасти словесность от семян тления и смерти, заложенных в нее инквизиторской рукой Достоевского...

Пушкин и Гоголь ходили походкой задумчивой и в зеленых, тихих кущах, и на каменных стогнах Петрограда.

Достоевский семенил дробной походкой петербургского обывателя. И российская словесность засеменила вслед за ним.

Таково обаяние этого таланта. Таков непоправимый ущерб, нанесенный им отечественному искусству...

Достоевский — натура широкая...

Достоевский — мечтатель-прорицатель.

...Много мы слышали обещаний в кабачках, где мистики братались с полицейскими, где участок не раз выдавали за вечность хотя бы в образе „баньки с пауками“.

Не пора ли нам проститься с такой широтой...»

Розанов: «Достоевский как пьяная нервная баба вцепился в „сволочь“ на Руси и стал пророком ее».

Григорий Ландау. Основной довод его «Тезисов против Достоевского» заключается в том, что Достоевский, игнорируя творческую природу человека, поставил ложную дилемму, свойственную максимализму — «или—или», «все или ничего», абсолютное добро или абсолютное зло — без той «срединной» системы ценностей, которую представляет культура:

«...Судьба человека и человечества, пребывающего во зле и страданиях, — такова тема Достоевского.

<...> Тема зла — основная и неотступная тема человеческого бытия, и в сути своей культура есть только система преодоления зла, как религия — система его оправдания. А так как мученическая и мучительская душа Достоевского развертывает зло с пронзительной страстью и сверлящий гений его велик, то он и овладевает читателем, гипнотизируя своим переживанием человеческой судьбы.

<...> Как безнравственное относится к одной категории с нравственным — к этике, отличаясь только своим качеством, как красота относится к одной категории

с уродством — к эстетике, <...> так зло и добро, страдания и радость находятся в общей им плоскости и противопоставление одного другому <...> из этой плоскости не выводят. В ней-то и ведет свой спор Достоевский — спор, который надо с ним вести. Но еще существеннее — вообще вывести за ее пределы, показать ее однобокость, неисчерпываемость ею человеческой судьбы.

Ибо человек живет не только в зле, но и в творчестве, — только это сознание выводит из удушливого напряжения на светлый простор. Даже больше того — творчество и есть ответ человека на зло, в котором он живет, путь его преодоления или преодолевания, выход из него.

<...> Может быть, и слово это слишком возвышенное, не все охватывает; прибавим же к творчеству — создание, строительство, наконец, просто — работу. Творчеством преисполнена жизнь человека, с творчеством связаны его судьбы, творчеством он возносится и возносит, губит и спасает, ищет спасения и гибнет.

<...> „Человеку в творчестве“ нет места в творчестве Достоевского.

<...> было бы неправильно усматривать в героях Достоевского <...>, в их праздности отражение чужого крепостного труда, что до некоторой степени относится к героям Гончарова и Тургенева. Действующие лица у Достоевского преимущественно разночинцы, обыкновенно бедняки, иногда нищие, часто приживалы. <...> Свою жизнь, иногда большого духовного напряжения и уже всегда огромного душевного нажима, проводят они в напряженной праздности, в озлобленном безделии. <...> Герои

Достоевского праздны, но отнюдь не инертны, не ленивы, не Обломовы; но — активность их направлена не на внешнее претворение, а сосредоточена на внутреннем кипении — во вне же преимущественно выявляется в виде разрушительного взрыва.

<...> необыкновенно охотно говорят герои Достоевского о предельном, о последнем, об окончательном. <...> Творчество не интересует Достоевского, этико-антропологическая же проблема волнует его лишь в своем максимуме.

<...> Если в невнимании к творческому процессу — главный порок Достоевского, то в максимализме — главный его грех.

<...> велико ли расстояние гадости от скромной порядочности перед лицом святого максимума. Гадость для максимализма даже предпочтительнее порядочности, как проститутка предпочтительнее честной женщины, — ибо во второй подозревает он притязание на положительную оценку или на мгновенное внутреннее удовлетворение, а как смеет человек на это притязать перед лицом вечных ценностей! Не лучше ли уже откровенная, ни на что не претендующая гадость? <...> „Если нет Бога, все позволено“, — человеческого достоинства, утверждения личности на своей идее максимализм не видит и не признает.

<...> Только перенесенный в божественную близость — максимализм теряет свою незакономерность; впрочем, он и перестает быть максимализмом в мире божественной абсолютности. Религии бывает свойственным нравственный максимализм.

Однако и здесь культура заключается в создании промежуточных, срединных ценностей — в этом состоит задача исторических церквей.

<...> Бог может оправдать слезинку ребенка — но для этого нужна теодицея. Без догмы и метафизики <...> — Бог не оправдывает слезинки. Отсюда и шатания Достоевского. Он верит и не верит. <...> *Бог для него смутный вывод из смутной максимальной требовательности* <...>.

Поразительно, что такая творческая натура, как Достоевский, не видит творческого человека, такая значительная душа занята преимущественно мукой ничтожества, такой деятельный человек видит одних праздных.

<...> Глубина человеческих бедствий, развернутых Достоевским, безмерная, но — не океанская, а глубина колодца. Конечно, в нем можно утонуть; больше того — в нем нельзя не утонуть; никакая гениальность пловца не спасет в такой тесноте от этой участи, — но к гибели здесь приводит не глубина, а узость. <...>

Если Достоевский даже и полноты страданий не видит, хотя всецело в них погружен, тем одностороннее видит он радость, скорее всего — в подготовке к страданиям или в том максималистическом нажиме, где, достигая экстаза, радость соприкасается с мучением. <...>

Страдание и зло — он видит сосредоточенными в уязвленной гордыне и ущемленном самолюбии и невнимателен к другим бесчисленным его источникам. То, что перед ним открывается, взвинчивает он до максимума, как к максимализму возводит он и требования разрешения — и таким образом снова упускает человеческую жизнь

и человеческий дух в их подлинности, в их полноте, в их многогранности, т. е. в их правде.

Судьба человека, его трагедия и поиски разрешения осталисьискаженными в творчестве Достоевского. Гипнотизирующая сила его взвинченного и одностороннего гения превращает эту искашенность в великую духовную опасность».

Набоков соединяет нравственное суждение с эстетическим и, признавая отдельные художественные удачи и зоркие наблюдения Достоевского, выносит свой приговор на основании единого порока неразличения между истинным злодейством и вынужденным самоосквернением в главных сюжетных ситуациях и их решении, например, в «Преступлении и наказании»:

«Только недавно я понял, что неладно в этой книге. Ее недостаток, трещину в ней, которая, по-моему, рушит все здание этически и эстетически, можно найти в 10-й главе четвертой части. Он в начале сцены искупления, когда Раскольников, убийца, через посредство девушки Сони открывает для себя Новый Завет... Тут единственное в своем роде предложение, которому по прямой глупости нет равных в мировой литературе. „Огарок уже давно погасал в криком подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги“. „Убийца и блудница“ и „вечная книга“ — что за треугольник! Это ключевая фраза романа, с типичным для Достоевского риторическим завитком. Что в ней так ужасно? Отчего она так кричаще нехудожественна?

Я полагаю, что ни подлинный художник, ни подлинный моралист, ни хороший христианин, ни хороший философ,

ни поэт, ни социолог не должны были бы посадить бок о бок, единственным духом, в одном порыве ложного красноречия, убийцу — с кем же? — с несчастной проституткой, склонив их столь разные головы над той священной книгой. Христианский Бог, как его понимают те, кто верует в христианского Бога, простил блудницу девятнадцать столетий назад. Убийцу же следовало бы прежде всего подвергнуть медицинскому обследованию. Эти двое на совершенно разных уровнях. Бесчеловечное и идиотское преступление Раскольникова и отдаленно нельзя сопоставить с участью девушки, которая, торгуя своим телом, унижает человеческое достоинство. Убийца и блудница за чтением вечной книги — что за чепуха! Нет никакой риторической связи между грязным убийцей и этой несчастной девушкой. Есть лишь литературная условность в традиции романа ужасов и сентиментального романа. Это низкопробный литературный трюк, а не шедевр пафоса и благочестия. Более того, посмотрите на отсутствие художественного равновесия. Преступление Раскольникова нам показали во всех гадостных подробностях и дали с полдюжины разных объяснений его деяния. Но нам никогда не показали Соню за ее ремеслом. Вся эта ситуация — разукрашенное клише. Грех блудницы сам собой разумеется. Я же утверждаю, что настоящий художник — это человек, у которого ничто не разумеется само собой».

Есть два ранних стихотворения Сирина, посвященных Достоевскому, сюжет которых посвящен, по сути дела, тому же самому: туннельному зрению Достоевского как художника и моралиста:

Садом шел Христос с учениками...
Меж кустов, на солнечном песке,
вытканном павлиньими глазками,
песий труп лежал невдалеке.

И резцы белели из-под черной
складки, и зловонным торжеством
смерти заглушен был ладан сладкий
теплых миртов, млеющих кругом.

Труп гниющий, трескаясь, раздулся,
полный склизких, слипшихся червей...
Иоанн, как дева, отвернулся,
сгорбленный поморщился Матфей...

Говорил апостолу апостол:
«Злой был пес, и смерть его нага,
мерзостна...»

Христос же молвил просто:
«Зубы у него — как жемчуга...»

Это вольное переложение стихов Гете из «Западно-восточного дивана», в свою очередь взятых у Низами, воспользовавшегося мусульманской легендой, приводимой в книге Т. Халиди «Мусульманский Иисус» (Изд. Гарвардского ун-та, 2001): «Иисус шел с учениками мимо трупа собаки. Ученики сказали: „Как мерзка его вонь!“ Иисус сказал: „Как белы его зубы!“ Это он сказал, чтобы дать им урок, а именно: воспретить злословие».

Один литературовед решил, что под видом пса Сирин изобразил Достоевского. Но о русских писателях говори-

ли «Собаке — собачья смерть» русские императоры, а не другие русские писатели. Смысл стихов о псе ясен из концовки другого стихотворения Сирина о Достоевском:

Тоскуя в мире, как в аду,
уродлив, судорожно-светел,
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?

Хороша даже смерть, и зубы пса напоминают о жемчужной душе, а не о Смердякове и о запахе Зосимы. Страшно туннельное мировоззрение. «Широк русский человек, я бы сузил», это говорит Митя Карамазов, но борьба узости и широты амбивалентна в сюжетах Достоевского, а не в его взгляде на мир, намеренно суженном.

У него есть одна тема, главная тема, завещанная им России, это так называемая «русская идея», тема русского мессианизма. Масарик в известной книге «Дух России» написал об этой идее: «Она не принесла добрых плодов, и шовинизм Достоевского остается только проявлением слабости».

Если принесет, можно будет перестать бояться туннельного зрения. Кто знает? Имение, в котором умер Владимир Соловьев, называлось «Узкое».

BALÁZS

Посмертным воздаянием, солнцем мертвых, славой ведает на земле особая когорта бесов.

Лидия Чуковская записала слова Ахматовой о Музей-квартире Пушкина на Мойке: «...какое бездушие — повесить в его спальне, над его постелью витрину с портретами всех его врагов! Тут и Николай I, и Уваров, и Бенкендорф, и Полетика. <...> Поглядев на это, я раздумалась о том, что такое слава. Умрешь, и над твоей постелью повесят портреты твоих врагов... Да ну ее к черту!»

На обложке нового венгерского издания ранних, основоположных книг Белы Балаша «Видимый человек» и «Дух фильма» (A látható ember. A film szelleme. Budapest: Új Palatinus, 2005; — 2005 год, любезный читатель, когда стоять на задних лапках перед советским искусством уже давно не надо было!) помещен портрет Сергея Эйзенштейна, автора грубой рецензии «Бела забывает ножницы», в которой содержалась и апелляция к идеологическому городовому: «Неприятная терминология. Не нашинская. „Искусство“, „творчество“, „бессмертие“, „величие“ и т. д.».

Шутка (если фотография Эйзенштейна, довольно смешная, служит иллюстрацией к одному из наблюдений Балаша о «видимом человеке»)? Невежество? Низкопоклонство перед вкусом, общепринятым среди историков и теоретиков кино? Бездушие?

Так или иначе, этот пример многозначен. Судьба Балаша — грустная судьба огромного и разностороннего таланта, который из-за своей непоколебимой принципиальности после высоких взлетов неизменно становился жертвой трагических неудач. Я пишу фамилию «Балаш» не так, как правильно, «Балаж» (*Balázs*), а так, как ее писали по-русски и как я впервые ее прочел.

Кривая нормального распределения привлекает меня крайностями, самыми частыми и самыми редкими: теми книгами, которые всегда подвертываются под руку дома, и теми, что внезапно нахожу там, где не чаял, в библиотеке на полке с несоответствующим шифром, куда поставил их нерадивый служащий, или на дешевом книжном развале против витрины дорогого букиниста. В давнoproшедшем, plusquamperfectum, но все-таки далеко не совершенном прошлом мне подарили книгу «Приключения и фигуры» за особый эпизод «истраты духа в расточеньи срама», о котором иногда думаю, повторяя про себя сонет «*Th' expense of spirit in a waste of shame...*», но рассказывать не стану. Память — замок герцога Синяя Борода в славной опере Бартока, сочиненной на стихотворное либретто Балаша: женщина приходит в темную мужскую душу и хочет впустить в нее свет, пробить окна, пристроить балкон, раскрыть запертыe двери. Но женщины за дверьми, к кото-

рым ведут кровавые следы, оказываются не мертвыми, как ожидает читатель Перро, а живыми, живее той живой, новой, заставившей герцога открыть двери, потому что новая умрет. Не надо света. Любовные воспоминания не умирают, но смертельны, и не надо новой знать о них.

Эта книга передо мной, на ее черно-красной бумажной обложке титул в тонком витом прямоугольнике, вдохновленный воспоминанием о графике эпохи барокко:

BALÁZS BÉLA
KALANDOK
ÉS FIGURÁK
NOVELLÁK
{ / \ }
K I

KIADJA
KNER IZIDOR
GYOMA
1918

По изяществу типографического исполнения и в то же время доступной цене книги, изданные Изидором Кнером, сыном еврея-переплетчика, в безвестном провинциальном городке Дьома, самое имя которого вскоре стало как бы символическим топонимом венгерского модернизма, можно сравнить только со знаменитой продукцией «Insel Verlag». В 1914 году Кнер получил золотую медаль на Лейпцигской выставке, а в 1918 году именно с издания

нескольких книг Балаша он, по сути дела, начал современную эпоху книжного оформления в Венгрии. Недавно на родине была выпущена почтовая марка в его честь.

Под общим названием «Мои русские подруги» в этом сборнике — в отделе «Приключения» — объединены четыре «наброска». На титульном листе, в отличие от обложки, подзаголовок книги читается «vázlatok», «эскизы» или «наброски», а не «новеллы», сам же Балаш называл их «выкидышами»: «старые добрые темы, богатый опыт, но неотшлифованное письмо... оно не будет усовершенствовано никогда. Призраки мертвого будущего, недоношенные дети, которых помогли выкинуть газетные, фельетонные гонорары и нужда». В самом деле, отрывисто изложенные сюжеты обещают больше, чем дают. Русские женщины у Балаша с абсурдными отчествами (*Agnatjevna!*), хотя у него до первой войны уже был роман с русской, Еленой Андреевной Грабенко, позже первой женой Лукача, но лирическая тематика глубоко задумана и по-своему хороша эмоциональной новизной. Во всех его русских героинях есть нечто от болезненного образа Елены Грабенко, политэмигрантки, дочери земского деятеля из-под Херсона, вернувшейся на родину в 1920-е годы и, очевидно, погибшей во время чисток; террористки с достоевщиной, привлекшей и Балаша и Лукача. Одну из этих героинь зовут Аглай. Балаш любил Достоевского и оправдывал его реакционные взгляды тем, что русские революционеры у него учились, как и сам Балаш, ответственности за чужие страдания. «Иди страдай и ты!» — вот девиз Балаша — добровольца 1914 года — в его книге «Душа на войне».

Есть фотография Балаша в форме сержанта, он держит у ноги винтовку манлихер с примкнутым штыком, у него доброе, веселое и немного смущенное выражение лица.

В первом рассказе из русского цикла, «Поздно», героиня которого носит нелепое прозвание Марфа Кузмич, состоящее из имени, трагически связанныго с Достоевским, и отчества или фамилии из толстовского «Федора Кузьмича», сейчас удивляет случайное, на чистом импрессионизме основанное, зловещее пророчество: «Среди угрожающих, коричневых каменных волн Берлина» рассказчик чувствует себя заблудившейся сиротливой рыбой, боящейся попасть в невод. В подземке напротив него садится щуплая девушка с татарским лицом и протирает муфтой затуманенное стекло рядом с ним — в ответ на его тайное желание поглядеть в окно, исполнить которое он сам не имел силы воли. Каждое утро они видятся в вагоне и не говорят друг другу ни слова, в эти дни герой меняется, он душевно крепнет, но разговаривать поздно: он чувствует, что русская знает и всегда знала о нем все. Лишь на прощанье она говорит ему: «Я сегодня возвращаюсь в Россию, меня зовут так-то, а тебя?» Рассказчик отвечает, Марфа кладет ему на колени тюльпан, потому что сам он не может поднять руку и протянуть ее к цветку. «Марфа была лучшая и самая чуткая из всех моих подруг» — говорится в начале рассказа, и в этом тоже некое предвидение: той роли, которую сыграла в жизни Балаша Россия.

Героиня следующего рассказа, «Целомудренность», еврейка Рахиль. Ее семью забили насмерть погромщики. На черной заре, после русского студенческого бала

в Шарлоттенбурге русская приятельница устраивает ее, только что приехавшую и бесприютную, ночевать у героя, представляя его так: «Он из Венгрии» (не «Он венгр»). Рахиль не может заснуть, плачет у него на диване под ворохом одеял и извиняется, что не дает ему спать. Он утешает ее («Плакать не стыдно, вдруг завтра я буду плакать») и рассказывает ей сказки. «Хорошо тут, — говорит она, — вы еще не видели, как убивают. Есть и добро на свете, не только несчастье». (Это Берлин — до первой войны!) Они нежно и страстно целуются — и это все. Она тронута, — но и удивлена. Наутро, когда он радуется, что ночь осталась чистой, хотя оба пылали, она рассказывает: «Боже мой, у нас так это. Потому что нам много надо сделать. Если мужчины и женщины будут только друг дружке все усложнять, то стало бы нас как бы вдвое меньше. Правда? Это все надо очень просто делать. И почему бы мужчине и женщине не радоваться друг дружке, если и так тяжела и ужасна жизнь?» Они иногда встречались позже и всегда улыбались своей общей тайне. Через месяц он уехал в Париж. Ее следующей зимой сослали в Сибирь.

Аглай из одноименного наброска, Аглай Чербатова, голубоглазая и белокурая уроженка предгорий Кавказа, живет в одной гостинице с рассказчиком в Париже и сперва избегает его, когда он по вечерам играет на рояле в салоне. Она медичка, но бросает университет, чтобы заняться живописью. Героя она любит — и все-таки откровенно рассказывает ему, что завела с ним роман, чтобы расшевелить молчаливого и робкого Сергея, который ходит к ней в гости, но все не делает первого шага. Герой оби-

жен, и Аглай объясняет ему: «Ты думаешь, что моя любовь к тебе была бы больше, если бы я не любила и его? Наоборот, любовь от этого вырастает вдвое. Ухо ведь ничего не отнимает от глаза, хотя оба раскрыты в одно и то же время». — «А ты не знаешь, что любовь — одна-единственная и исключает все другие?» — «Как же, знаю. Это скверная болезнь. Будто из пяти чувств четыре утрачены и осталось только одно. Это нечестно — одному человеку отдавать все, что получаешь от целого мира. Ты никогда не любил двух женщин сразу? Или это что же, все была ложь, и одну любовь ты в себе задушил?» Любовь длилась три месяца, тихого Сергея больше не вспоминали, она на него и не глядела, и это, вопреки всей «азиатской мудрости» Аглаи, героя очень радовало. Перед самым его отъездом, в постели, держа ее в объятиях, он посоветовал ей придумать какую-нибудь «строгую программу» на вечер: «Это поможет скоротать первые часы разлуки». — «Как болит сердце!» — «Что ж ты будешь делать, Аглаенька?» — «Пойду к Сергею, если он увидит, как я мучусь и плачу, то, наверное, прижмет к себе и поцелует. Правда?»

Не ясно, в какой степени три сюжета, вкратце тут пересказанных, отражают личный опыт автора, но у героини четвертого был реальный прототип, хоть она и кажется плодом того же бурного воображения, которое диктовало Оскару Уайльду трагедию «Вера, или Нигилисты», а Саки — его уже иронический портрет княгини Ольги в новелле «Реджинальд в России»: «Она держала собаку, надеясь и веря, что это фокстерьер, и придерживалась социалистических мнений. Не обязательно зваться Ольгой, если вы

русская княгиня, — действительно, Реджинальд знал по-рядочное число таких, которых звали Вера, но фокстерьер и социализм были обязательны».

Героиню этого завершительного, тоже до известной степени пророческого эскиза в тетраптихе Балаша «Путешествие к русской границе» звали графиней (не княгиней) Дарьей Федоровной Вяземской, но она оказалась настоящей революционеркой. Существует отличная монография о Балаше, которую следовало бы перевести и издать в Венгрии: Joseph Zsuffa (Жуффа). *Béla Balázs: The Man and the Artist*. University of California Press, 1987, 550 страниц, с иллюстрациями, богатой библиографией и указателем. В ней упомянута утонченная молодая дама, которая посещала берлинский семинар Георга Зиммеля по эстетике в нарядах от «Raquin», а при надобности хладнокровно провозила через Верхболово снаряжение для боевиков в своем элегантном багаже. У Балаша графиня читает Гюисманса и Суинберна, живет в самом изысканном пансионе, где над шелковым диваном у нее блещет золотой татарский тарч, а фиктивного мужа, понадобившегося, чтобы получить иностранный паспорт, она отправила в Париж и больше о нем не слыхала. Но пора возвращаться в Петербург. Повествователь едет с Дарьей до пограничной станции Александрово. В купе на нее нагло глядит в упор молодой красавчик, похожий на платного танцора из ресторана. Герой уже готов поучить его манерам, но тот, когда кондуктор приходит проверить билеты, вдруг кричит, что у него пропал кошелек. По требованию служащего все раскрывают свой багаж. Графиня отдает алюминиевые

ключики от несессера кондуктору и выходит в коридор. Но пропажа вдруг находится — на полу, у ног седовласой русской дамы. Это изящный кошелек японской кожи, набитый русскими сторублевками. Ошарашенный танцор осторожно оглядывается, но соблазн одерживает верх над тем, о чем можно только строить догадки, и провокатор признает — да, это его кошелек, — сует неожиданную взятку в карман воровским жестом и быстро следует из купе за ворчащим бранденбуржцем-кондуктором. На платформе пограничной станции Вяземская быстро, со слезами в глазах целует старушку-попутчицу. «Я теперь верю в привидения, — говорит объятый непонятным страхом рассказчик (прежде они с графиней спорили о призраках). — Кто была эта дама? Скажи мне, чтобы я не боялся». «„Не знаю, — ответила Дарья задумчиво. — Но я ей благодарна была за то, что она вовремя нашла кошелек этого господина. Потому что *тебе*, мой милый, не приятно было бы, если бы кондуктор заметил вот это“: тут она приоткрыла английский несессер, стоявший рядом с ней на скамейке. В нем я увидел пять толстых медных трубок, упакованных в вату. Это были экразитовые бомбы. Дарья Федоровна Вяземская покраснела, мило улыбнувшись, как застенчивый ребенок».

Был 1918 год. Через три месяца после выхода в свет «Приключений и фигур» с балкона будапештской гостиницы «Астория» граф Михай Каройи провозгласил Венгерскую республику.

Лукач сказал в свое время о себе и Балаше, что революционерам без революции приходится быть мистиками.

Теперь революция произошла. Балаш стал революционером и коммунистом так же, как в 1914 году фронтовиком. Тогда многие венгры передовых взглядов и венгерские евреи (среди них и молодой социал-демократ Матьяш Ракоши, будущий коммунистический диктатор) шли воевать добровольцами за двуединую монархию, потому что знали, что готовят им вдохновители дела Бейлиса и дел полковника Аписа. Эти патриоты были космополитами-интернационалистами и жили в империи, которая ближе всего из всех европейских держав приближалась к интернациональному сожительству самых разнообразных народов и конфессиональных групп — от итальянцев и далматов на Адриатике до русских старообрядцев в Белой Кринице. Недаром макаронические языковые приемы «Поминок по Финнегану» были задуманы, когда Джойс преподавал английский язык в Триесте. В мире венгерской истории выходцами из ассимилированных меньшинств были и лучшие и худшие. Национальный поэт и патриот Шандор Петефи — сын серба и словачки, Александр Петрович, но чистокровным сербом был и Дёме Стояи (Димитрие Стоякович), ставленник Гитлера на посту премьера Венгрии в 1944 году, проложивший путь к немецкой оккупации и диктатуре Салаши (который и сам был венгр только на четверть, а прадед его, армянин, носил фамилию Салашян).

Балаш происходил из двуязычной еврейской семьи, его имя до мадьяризации, модной в конце позапрошлого века, было Герберт Бауэр, его красавица-мать, в девичестве Дженни Леви, родом из Восточной Пруссии, считала Германию своей родиной и дала всем своим детям немец-

кие имена. Фамилия Балаж происходит от такого же имени — это Блез по-французски, Влас — по-русски, а Бела соответствует германскому Адальберт.

«Для консерваторов — я австрийский „венгр“, для радикалов — шовинист и милитарист», — жаловался волонтер императорской и королевской армии осенью 1914-го, когда его друг Лукач употребил все связи, и университетские в Гейдельберге, и деловые в банковских кругах Австро-Венгрии, чтобы избежать службы...

В 1919 году Балаш пошел добровольцем в венгерскую Красную Армию на румынский фронт, повинуясь тому же голосу не газетной, а внутренней правды, который вел его в августе четырнадцатого. Как ни парадоксально, в то время именно советская республика защищала национальные интересы венгров от международного разбоя. После провозглашения независимости граф Каройи, идеализировавший Антанту и надеявшийся на ее сочувствие, пытался заключить с нею такой мир, при котором сохранилась бы целостность Венгрии как многонациональной демократической конфедерации по образцу Швейцарии. В известной юдофобской книге братьев Таро «Когда царствует Израиль» (Jerome et Jean Tharaud. Quand Israel est roi. 1921; о роли этих членов Французской академии в подготовке общественного мнения к войне против евреев см.: Laurent Joly. Vichy et la solution finale. 2006) описаны его переговоры с командующим союзными войсками на Балканском фронте. Это был генерал Луи Франше д'Эспере, в молодости прославившийся кровавыми подвигами при усмирении Индокитая. В 1918 году он был разгромлен на-

голову под Шмен-де-Дам во время весеннего наступления немцев и отправлен на Салоникский фронт. Был он крайний реакционер из антидрейфусаров, а передовой граф Карой имел неосторожность включить в свою делегацию евреев — министра национальностей Оскара Яси и барона Хатвани, известного искусствоведа и мецената. Генерал счел это наглостью, и переговоры в Белграде были обречены. Позже Франше д'Эспере дважды сыграл роковую роль в истории. Въехав в Стамбул, сдавшийся союзникам, он приказал положить под копыта своего белого коня турецкое знамя, символически возвращая византийский Константинополь грекам, и этим положил начало национальному сопротивлению под руководством Кемаля, который выгнал из Турции не только греческую армию, но и все греческое население. Через месяц назначенный в Одессу при интервенции Франше предал Деникина и Добровольческую армию.

Граф Карой старался любой ценой спасти венгерскую либеральную демократию и посадил в тюрьму коммунистов, организовавших было захват власти. Но когда последовал новый ультиматум от представителей Франции в Будапеште (который они называли «Юдапештом») и началось одновременное вторжение чехов и румын, он заявил, что поручает Венгрию «покровительству международного пролетариата». Коммунисты провозгласили советскую республику и вскоре разгромили чехов. Главной опасностью стали румыны, и с ними Балаш воевал, служа в конной артиллерии, до самого конца. По многозначительному совпадению румыны, заняв городок Дьома, разорили

типографию Кнера, где печатались книги Балаша, и, следуя своему обычаю, украли и вывезли все, что могли.

Балаш некоторое время скрывался во время белого террора, а потом бежал в Вену.

Тут стал обостряться его конфликт со старым другом Лукачем, начавшийся еще во время коммуны, когда тот, на посту «наркомпроса» республики, стал чрезмерно политиканствовать. В Вене он написал Лукачу, обезумевшему от страха, что австрийцы выдадут его венграм, и от сразу разгоревшихся в эмиграции партийных интриг: «Коммунизм для меня религия, а не политика».

Чуть больше года прошло с тех пор, как Лукач выпустил в свет сборник вызывающие хвалебных статей «Бела Балаш и кому он не нужен». Лучший из пародистов, Фридеш Каринти, переиначил ее, сократив до двух издевательских страничек, но так, что кривое зеркало исправило оригинал:

«За будущее сражается эта скромная — на тридцати печатных листах — душедрама „Интеллигибельная юность“ (трагедия Балаша называлась «Гибельная юность», более точный, но не передающий венгерского каламбура Halalos — Talalos перевод пародийного заглавия был бы «Догадливая юность». — *O. P.*). Докажем гадам, что в этих его стихах, „Мои губы на твои наползают, / Две мои руки на твои налезают, / Две мои ноги хотят твои пропороть, / Я — Господь!“, — что в этих строках точно есть, нравится это или нет, мерно акцентированное, перекрестно сублимированное всеобъемлющее пыхтение жизни. Может быть, дерзкое утверждение, но его надо высказать в эти трудные дни.

Друзей же и сторонников, которые в ёдро и в ненастье, в хорошем и в плохом во всех концах света стоят на своих местах, чтобы бороться за нашу правду, я призываю: держитесь! еще немножко выдержки — и зардеет заря Идеи, мы докажем вышесказанное, и все обернется к лучшему».

Пародийный призыв «Держитесь!» оказался провидческим: заглавие самой популярной в СССР книги Балаша, «Карл Бруннер», в немецком оригинале было «Держись, Карлуша!» («Karlchen, durchhalten!»), а картина, снятая по ней «Украинфильмом» в Одессе в 1936 году еще до выхода в свет книги, — «Тримайся, Карлушо!».

На русский язык этот роман для детей перевела Надежда Фридлянд, та, из-за которой Шкловский в 1919 году стрелялся на дуэли. Есть ее фотография рядом с Балашем, одетым в подпоясанную белую косоворотку, около фонтана «Самсон» в Петергофе. Несколько изданий разошлись мгновенно, в детских театрах шел популярный спектакль, и была радиопостановка. В ценном справочнике С. Б. Борисова «Энциклопедический словарь русского детства» есть отдельная статья «Карл Бруннер», в которой приводятся отклики советских детей, сохранившиеся в воспоминаниях и дневниках.

Но именно громкий успех «Карла Бруннера» снова поссорил Балаша с Лукачем. Теперь, когда Балаш оказался «нужен» всем, Лукач напечатал осенью 1939 года ревнивую и почти кляузную статью по этому поводу в журнале «Иностранная литература»: «Писатели, использующие одно и то же наитие для романов с продолжениями, кино-

сценариев, драм и оперных либретто, теряют всякое представление о подлинном художественном выражении и соответствующем творческом методе; писатели, которые оставляют окончательную разработку своих наитий театральным деятелям и кинорежиссерам, писатели, привыкшие сбывать полуфабрикаты этим потребителям и даже развивающие теорию, чтобы рационально оправдать практику, художественно столь аморальную, никак не могут серьезно и существенно заниматься основными вопросами искусства». Лукач не говорит прямо о коммерческой стороне вопроса, но не надо быть ученым марксистом, чтобы различить в его критике под идеологической надстройкой экономический базис. Лукач жил в сравнительно стесненных обстоятельствах, а Балашу «Карл Бруннер» и его «полуфабрикаты» принесли материальную независимость, насколько она была возможна в СССР, и прелестную, судя по фотографиям, дачу в Истре, предмет зависти эмигрантов. Балаш рассердился, но ответил бывшему другу только в дневнике, сделав проницательное заключение: в последние годы став догматическим социологом, как прежде был метафизиком, Лукач состоит теперь не из действий, а только из противодействий. Увы, это была правда. Но Балаш никогда не забывал о товарищеской верности и, когда в конце июня 1941 года Лукача арестовали, по сути дела, спас его, убедив высших функционеров Коминтерна Ракоши и Димитрова заступиться за него перед Сталиным. Тут надо вспомнить, что в свое время Балаш организовал кампанию (широкую, громкую, но не увенчавшуюся успехом) в защиту самого Ракоши, когда тот

в 1925 году предстал в Будапеште перед судом за подпольную деятельность.

Но самое грустное в отношениях Лукача и Балаша было еще впереди. После их возвращения в Венгрию, быстро становившуюся коммунистической, Лукач, неизменный враг авангарда, препятствовал назначению Балаша на университетскую кафедру и обвинял его в страшных грехах иррационализма, модернизма и формализма (хотя, казалось бы, что могло быть рациональнее формальной генетики и поэтики или музыки Шенберга, которой так боялся идол Лукача Томас Манн). Балаш не отвечал — и только в письме к жене упомянул о злословии и интригах со стороны «той сволочи, от Реваи до Лукача, которая держит у нас под диктатом кино и литературу». Диктатура Лукача, однако, длилась недолго: вскоре его самого обвинили в еще худшем грехе — в буржуазном космополитизме. Страшно читать о том, что стало с друзьями и товарищами, венгерскими теоретиками и практиками марксистского искусства. После такого чтения освежает история разрыва между Балашем и его ученицей и протеже Лени Рифеншталь: естественно, что национал-социалистка и поклонница Гитлера предала своего режиссера и учителя — еврея и марксиста.

Бывало, однако, что и сам Балаш оказывался несправедлив в своих тяжбах с друзьями. Если с Лукачем его поссорило политиканство философа, то с Бартоком, с которым они одно время составляли творческий союз, подобный сотрудничеству Рихарда Штрауса с Гуго фон Гофмансталем, Балаша развел, наоборот, недостаточное вни-

мание композитора к политике: в 1922 году Барток был приглашен на чашку чая к регенту Хорти в королевский дворец и не отказался (кажется, он в это время записывал народную музыку где-то в Трансильвании). На театральных афишах Бартока в Венгрии при Хорти имя Балаша как эмигранта не могло фигурировать, и это послужило еще одной причиной для обиды. Позже они помирились, но прежней дружбы уже не было. После смерти Бартока в Америке в 1945 году Балаш написал: «Я знал только одного героя: Белу Бартока. Моя жизнь благословлена за это. Потому что я могу верить в человека. Я своими глазами видел величайшую нравственную высоту человека. Благословенна моя жизнь, потому что тот, кто видел гения, видел Бога». В сталинской Венгрии музыку Бартока не исполняли — за «формализм».

Пора вернуться к теме, с которой начат этот опыт, к спору Балаша с Эйзенштейном. Ведь Балаш знаменит, в первую очередь, как теоретик и практик кино. Спор его с Эйзенштейном был одновременно художественный и нравственный. Знаменитая книга Балаша «Видимый человек» не понравилась Эйзенштейну, визуальная парадигматика которого была основана на типаже, то есть обобщенно выразительной маске, не требующей индивидуальной игровой мимики, а синтагматика — на монтаже: «Бела забывает ножницы». Это правда: два марксиста (а Балаш, в отличие от Эйзенштейна, был членом компартии) расходились в отношении к режущим оружиям, к тому, что Эйзенштейн назвал «агрессивным моментом», и идеологическая мотивировка, если воспользоваться старой тер-

минологией формалистов, у каждого в точности соответствовала художественному приему.

Идеология Эйзенштейна — жестокость классовой борьбы, его тема — резня, его прием — монтажная «перерезка», отрывисто обрезанный монтажный кадр. «Образ есть обрез», то есть не просто обрамленность, утверждал он о визуальном знаке, отталкиваясь от формулировки Анненского о другом типе знака, словесном: «...в словах не может быть образа и вообще ничего обрезанного». Так создавалась интеллектуальная метафора Эйзенштейна — из двух склеенных образов. Но уже формалисты поняли: если склеить кадры «человек бежит» и «заяц бежит», то зрителю это истолкует не по сходству, а по смежности: не «человек бежит, как заяц», а «человек бежит за зайцем».

Идеология Балаша была — доброта социалистической мечты, его тема — спасение страдающих, его монтажный прием — напльв, монтаж без резки, как социализм без ненависти и жестокости. В киноискусстве он искал того, о чем писал еще прежде чем занялся кинематографией, в очерке «Физиогномия», — «лица вещей», «акашического запечатления» их вечного образа, транцендентного бытовому облику предмета. Балаш употребляет здесь мистический словарь теософии. Его можно перевести на язык семиотики, потому что у Пирса «индекс» (а тень и фотоснимок, согласно его классификации, — индексы) есть знак того, что означаемое им, в свою очередь, является знаком: как часы, выставленные в витрине часовщика. Впрочем, мы и сейчас не умеем описывать знаковость в физиогномике: традиция, ведущая от Порты в XVI веке

до Кречмера в XX, непопулярна среди исследователей «языка тела», хотя каждый инстинктивно умеет многое прочитать по лицу и телосложению.

Не надо быть специалистом, чтобы по фотографиям самого Балаша проследить хронологически, как нарастает трагичность в его лице.

В те короткие годы, что Балаш провел в Венгрии после войны, ему было плохо на родине, а чествовали его кинематографисты за границей — во Франции, где послом вначале был граф Каройи, в Италии, в Берлине и в Праге. Дома Балаша порицали, в частности за то, что снятая по его сценарию кинокартина «Где-то в Европе» — подражание «Путевке в жизнь». На самом деле в фильме Балаша — острый спор с блатной тематикой «Путевки», от которой и пошла в СССР мода на соответствующие песенки и двойная романтика зверообразных «социально близких» беспризорников и их развеселых воспитателей. У Балаша звучит «Марсельеза», а не «Мурка». В каждом кадре у него содержится и полемика с Эйзенштейном. В сюжете, в котором детская мягкость под написком ужаса жизни вырабатывает панцирь жестокости, мальчик с добрым и веселым лицом молитвенно складывает руки и ласковым голосом просит товарищей, беспризорных сирот войны, показывая на пойманного ими в заброшенном замке композитора: «Умоляю! Повесим его». Но композитор постепенно возвращает этим детям и подросткам утерянное человеческое. Секрет здесь — изящество физиognомических решений,держанная сила выразительности в мимике и, как когда-то в «Голубом свете», украденном у Балаша

его неблагодарной ученицей Лени Рифеншталь, презрение к жестокости жадного мужичья, от которого обороняют замок на верху горы дети и композитор, в той же мере, что и к мерзости гитлеровских насильников и убийц. Ненависти этот фильм не учит, а учит отвращению от зла, бездомному презрению и живому чувству человеческого достоинства. В мое время в Венгрии его не показывали. Это прекрасная картина, читатель может ее найти в Сети, если наберет название по-венгерски: *Valahol Európában*. К сожалению, она без титров.

В теоретических работах Балаш писал о том, как соотносится в человеке то, что непреложно, — физиономия, и то, что зависит от него самого, — мимика. Ракоши в Киеве в 1945 году после выступления в Доме ученых сказал моему отцу: «Что вы здесь делаете? Возвращайтесь поскорее домой». И, оглянувшись вокруг, добавил с жестом сдержанного пренебрежения: «У нас это будет не так».

Но было именно так. Даже самые твердые люди менялись под прессом, который сейчас уже трудно представить и понять. Изменился Лукач. Но не изменился Балаш. В ответ на его жалобы Ракоши написал ему, зная, что ждет таких людей впереди: «Вам легче будет бороться с империализмом Голливуда за границей».

Балаш умер в начале самых страшных событий в послевоенной истории Венгрии: вскоре после процесса над кардиналом Миндсенти и за две недели до ареста Ласло Райка, любимой картиной которого был фильм «Где-то в Европе». Книги Балаша не переиздавались в мое время, но в тюрьме в феврале 1957 года я читал его книгу по технике кино, изданную сразу после войны.

Много лет прошло. И тридцать лет с тех пор, как я подарил своего «Карла Бруннера» в коричневом переплете дочери старого друга, того, чей дед стоял рядом с графом Каройи на балконе гостиницы «Астория».

Что проиграл Балаш — и лучшие из его товарищей — для себя, что он выиграл — для нас? Реальная историческая цель, которую он верил и ради которой было пролито столько крови, оказалась миражем, логика его бывшего друга Лукача — казуистикой, но дух борьбы и надежды остался в беспризорных детях того поколения. Какой хлеб везет сегодня в своем фургоне друг Карла Бруннера Хельмут? Кто теперь эти «мы», о которых он поет на последней странице книжки, изданной в 1937 году:

Мы живы еще, несмотря ни на что,
Мы скоро придем,
Кулаки сожмем,
Фашистов всех в порошок сотрем!

МЕСТО

Солженицын заметил о прославленном в свое время и в самом деле очень крупном и влиятельном русском писателе, достоинства которого, однако, сильно преувеличивались современниками: «Скажешь лихо словечко, глядь — а ты ведь уже не в литературе...»

Место твое, «честь и место», следовательно, в другой сфере человеческой деятельности, и тебя не бережет охранная грамота искусства.

В 1947 году я прочел повесть Веры Инбер «Место под солнцем» в сборнике ее прозы в серии «Библиотека избранных произведений советской литературы. 1917—1947». Передо мной сейчас одно из первых изданий этой книги (Берлин: Петрополис, 1928) с эпиграфом из Тютчева о ночи Рима.

Этого эпиграфа в моем издании не было, как не было и многого другого, например более подробного описания того петербуржца, который в Одессе перед эвакуацией рассказывал, как древние адвокаты времен упадка больше всего на свете любили стихи и, «вялые и шальные», проигрывали дела и вскоре проиграли империю. «Крон-

штадтские матросы нажали на него, и он бежал, бросив в Петербурге свой письменный стол, свою кафедру, студентов и свои шесть тысяч томов. <...> Он любил северные белые ночи, проведенные без сна над сборником стихов, шабли в цветных бокалах и юношей, зеленых от кокаина. Несмотря на юношей, мы были с ним приятелями».

Слова о юношах (по которым можно угадать прототип персонажа, еще здравствовавший тогда в Париже) были пропущены, очевидно, не из чувства такта, а с нравственной, педагогической целью. В то время почти все советские книги были книги для детей, воспитательные, и без всякой иронии можно сказать, что ученик четвертого класса в городе Киеве в конце сороковых годов из книги Веры Инбер мог узнать многое такое, чего в других местах не нашел бы. Эмиграцию она отвергала, но в такой форме, что хотелось узнать побольше об эмигрантах, потому что среди них были необыкновенные культурные люди, а не только «сборище громил» из «Советской азбуки» Маяковского. В рассказе «Мая» («Майя» в новейших изданиях, хотя из повествования ясно, что девочку назвали в честь 1 Мая, а не индусского мистического понятия иллюзии) старый крымский грек, коллекционер искусства, а ныне смотритель музея в бывшем собственном своем доме, вечером читает письмо. «Пишет из Парижа старый друг, поэт, некогда обожаемый Россией, а теперь прозябающий в изгнании. Поэт пишет: „Ты знаешь, что, несмотря на суровую внешность, я всегда был галантен с дамами. Двух, только двух я не выношу. Первая — это Смерть, вторая — Революция. Но с первой я знаком,

к счастью, только понаслышке. Зато вторая...“ Адриан Адрианович в знак согласия кивает головой. Лампа, предоставленная самой себе, показывает луне длинный язык. Но луна выше этого».

Это мне понравилось. Понравился и рассказ «Тосик, Мура и „ответственный коммунист“», хотя я ощущал в нем противоречивое свойство, которому хотелось подражать, несмотря на то что инстинктивно оно отталкивало. Тогда я не умел его определить, сейчас назову жеманностью.

Когда Вера Инбер начиналась, Иванов-Разумник написал отзыв на две книги стихов, «Четки» Ахматовой и «Печальное вино» Инбер, и озаглавил его «Жеманницы».

Жеманным, хотя правдоподобным и запоминающимся, был у Инбер детский язык в стихах («— Мама, завтра будет праздница? / — Праздник, Жанна, говорят. / — Все равно, какая разница, / Лишь бы дали шоколад») и в прозе, как в сочинении Муры: «Корова это очень большое животное с четырьмя ногами по углам. <...> Из коровы делают котлеты, а картофель растет отдельно». Мать детей — замученная машинистка, по вечерам она работает «частным образом» («по частям»), дети предоставлены самим себе в коммунальной квартире, они проникают к «ответственному» соседу, которого все боятся, и тот развлекает и кормит их. Перед сном Мура говорит: «Он хороший человек. Я даже уверена». Тосик подтверждает и спрашивает:

«— Как ты скажешь, мамочка? Хороший он?

— Хороший, — отвечает мама. — Очень.

И думает.

О чем она думает?»

Мне десять лет, но я отлично знаю, о чем она думает. Это и есть жеманство стиля. Иванов-Разумник писал в 1914 году о двух поэтессах, одной обретшей, другой потерявшей «место» в большой литературе, так что теперь их смешно сопоставлять: «Всякий род подлинной поэзии имеет „право на существование“, имеет свое значение, это — азбучная истина. Но вместо истины сразу появится ложь, если мы вставим только одно слово и будем говорить о равном поэтическом значении. Конечно, и жеманная поэзия Михаила Кузмина, и космическая поэзия Тютчева имеют каждая свое определенное значение в литературе, но о равном значении их (хотя бы узкоэстетическом) смешно было бы и говорить. Ибо не в степени таланта тут дело, а в его „диапазоне“, во взгляде на весь мир и в способности преломить и отразить его в своей поэзии.

Почему не быть подлинной поэзии и в милом „жеманстве“? Михаил Кузмин — прекрасный поэт, с очень узким диапазоном поэтического творчества: в этом нет взаимного противоречия».

Так начиналась Вера Инбер — под одним заголовком с Ахматовой и в обществе Кузмина. Позже ее сопоставляли с Мандельштамом. Тут свидетельницей служит строгая Лидия Гинзбург в ее записях 1920—1940-х гг.:

«Т., человек со вкусом к литературе, и притом человек вольный, то есть не загруженный нашими кастовыми ассоциациями и ореолами, сказал о „Египетской марке“ и „Шуме времени“: „Это все-таки немножко похоже на Веру Инбер“. Я возмутилась от неожиданности, а потом присмирела».

Сравним это с записью самой Веры Инбер о Мандельштаме в дневнике за март 1957 года:

«Словесные „излишества“ подобны излишествам архитектурным. Слишком много украшений. Украшательство — враг красоты.

Пример из „Египетской марки“ Мандельштама (эта запись сделана в Италии, где, очевидно, Инбер кто-то дал нью-йоркское собрание его сочинений, выпущенное „Издательством имени Чехова“ в 1955 году. — *O. P.*). Сначала читаешь с интересом и даже восхищением. Но постепенно ловишь себя на том, что смысл описанного утерян. Следишь только за изобретательностью автора: что он еще придумает».

Через два года Инбер вспоминает Мандельштама уже в Москве:

«Цепная реакция ассоциаций, еще более быстрая, чем цепная атомная реакция. Нужно научиться управлять этой освободившейся энергией. Оргия изобразительных средств у Мандельштама в „Египетской марке“. Безумное расточительство».

Но вернемся к Л. Я. Гинзбург:

«Речь, разумеется, не о качественной сравнимости, но о методологической опасности сплошной метафоризации мира. (Вера Инбер, кстати, в стихах и в прозе талантлива. Она пишет ни под кого; ее можно узнать.) Литературный текст становится многопредметным, его отличает пестрота и раздробленность на маленькие миры и системы замкнутых на себя фраз-метафор. Каждая фраза веселит душу в отдельности. Сравниваемое оказывается случайным,

процесс сравнения — занимательным, а то, с чем сравнивают, разбухает и самостоятельно хозяйничает в книге. Так образуются стилистические раритеты: я их не люблю, так же как и раритетные характеры в литературе, потому что их удобно придумывать, они не имеют силы сопротивления.

Метод этот противоположен символическому: там вещи возводились к идеям, здесь идеи приводятся к вещам. Вот почему для истинного символиста — не в смысле принадлежности к школе — Мандельштама этот метод (речь идет о прозе) не сущность, но только видимость и опасность. При большом количестве и пестроте этих вещей-метафор они неминуемо должны быть взяты в малых масштабах. Вещи в миниатюре — игрушки; отсюда игрушечный мир, отсюда подозрительное изящество: на место предметов, больших, корявых, неудобных и даже невыразимых, подставляются вполне портативные словесные модели вещей.

Я говорю сейчас не о произведениях, а об опасности, опасности для писателей, которые не умеют оставлять вещи в покое, которых вещь мучает до тех пор, пока они не загонят ее в метафору. Это — опасность безответственных сравнений, фальшивых масштабов, кунсткамерности и остроумия.

У меня есть запись о березовых дровах: „они лежали в своей светло-серой коре, как в хорошей фабричной упаковке“. Быть может, это и неплохо как наблюдение, но это все то же. Здесь, в самом синтаксисе, есть наивное стилистическое самодовольство, и вещь самая путаная радост-

но замещается простой и хорошенькой. Очень трудно бороться со стилистическими соблазнами. Все же необходимо следить за тем, чтобы по нашим книгам не бегали беспризорные метафоры».

Наблюдение об игрушечности («Я злюсь, как идол металлический / Среди фарфоровых игрушек») справедливо для раннего акмеизма, однако оценка этой игрушечности у Гинзбурга — неверная, потому что художественная миниатюризация гигантских понятий и явлений стала основой нового стиля, начиная с Анненского. Но у Инбер, в самом деле, игрушки остались игрушками, и вопрос «неужели я настоящий» никогда не возник.

И все-таки оригинальная описательность и функциональная подробность в стиле Инбер поставила перед проницательными современниками задачу разобраться, что у нее хорошо, а что дурно. Есть тут неожиданные примеры рецепции, иногда даже взаимной.

Среди многочисленных советских писателей, которыми Набоков пользовался как сырьем в целях полемической «антипародии», чтобы показать, как ту же тему или художественную задачу можно решить лучше, есть место и Вере Инбер, так много писавшей в 1920-е гг. о жизни на Западе.

Иногда тут налицо и так называемый «диалог», и хронология текстов свидетельствует о том, кто с кем вступал в разговор. Вне сомнения, Инбер читала Сирина, когда ездила за рубеж в середине 1920-х гг., а тот был знаком с ее вещами.

«Повозка, нагруженная огромными связками фиалок, прикрытая наполовину полосатым грубым сукном, тихо

катила вдоль панели: торговец помогал ее тащить большому рыжему псу, который, высунув язык, весь поддавался вперед, напрягал все свои сухие, человеку преданные, мышцы» («Машенька», 1926).

Вот такой же берлинский рабочий пес, но, как положено Вере Инбер, — с точки зрения детей, немецких детей:

«Тут же играют дети: две тонкие серые девочки. Они ходят друг к другу в гости и ведут светские разговоры.

— Кушайте, фрау Мюллер, — говорит одна. — Теперь все так подорожало. Но вы все-таки кушайте.

В эту минуту во двор въезжает молочная тележка, влекомая большой работящей собакой, честным псом.

— Какие толстые лапы, — с уважением говорит одна из „фрау“. — Воображаю, сколько она съедает супа!

— Но вы забываете, что она сама зарабатывает себе на жизнь, — замечает другая» (сборник очерков «Америка в Париже», 1928).

Вот, наоборот, у Инбер предвестие одного эпизода из «Дара», где дочь приходит к обеду и ей не хочется есть от усталости и от неотвязного запаха пота (у Инбер девушка работает в обувном магазине, у Сирона, хотя Зина Мерц служит в адвокатской конторе, служащие там воняют потом, обувь же покупает у барышни-приказчицы герой):

«Я слишком устала. И потом эти горячие потные ноги, на которые я должна весь день натягивать туфли. Теперь мне кажется, что все пахнет ножным потом. Удивляюсь, зачем людям столько обуви!» («Америка в Париже»).

В одном из рассказов в сборнике «Чувство локтя» находим, кажется, советский терминологический источник

сокращения «гичка» (воспитательница) в «Приглашении на казнь»: сестра героя, наивного и доброго интеллигента, командированного из Москвы в Берлин на книжную выставку, — «педагогичка и дошкольница».

Любопытно также сопоставить сюжет рассказа Инбер «Смерть Луны» (1928—1929) о метафизическом, «лунном» страхе, который излечивает только вид настоящей смерти, и «Ужас» Сирина (опубликованный в 1927 году, когда Инбер, по-видимому, еще была в Париже).

Наконец, самое забавное совпадение или заимствование идей находим в последнем законченном английском романе Набокова «Look at the Harlequins», потому что здесь можно увидеть и прямой, довольно злой намек на Инбер: «Замечательный закат не только остался фоном вечера, преобразившего мою жизнь, но и был прочно запечатлен, может быть, в качестве задней мысли в том предложении, которое я сделал много лет спустя моим британским издателям, — опубликовать большого формата, для кофейных столиков, альбом восходов и закатов в самых правдоподобных их оттенках, сборник, который имел бы и научное значение, потому что какого-нибудь ученого специалиста по небесам можно было бы нанять, чтобы он описал образцы из разных стран и проанализировал поразительные и никогда прежде не обсуждавшиеся различия между сочетаниями цветов вечерней и утренней зари. Этот альбом со временем был издан, цена была высока, иллюстрации сносные, но текст составила какая-то незадачливая особа, чья хорошенькая проза и заимствованные стихи испортили книгу (Лондон: Аллан и Овертон, 1949)».

Ср. у Веры Инбер, «Похищение Европы» (1928): «Книжный мировой рынок, казалось бы, насыщен поэзией и прозой. Но почему не написано еще до сих пор книги о закатах. Монографии, где закаты классифицировались бы по климатическим поясам и странам. Почему нет атласов и таблиц, передающих все оттенки неба, все богатство его лирических и политических окрасок, начиная пышным золотом азиатских монархий и кончая северной строгостью республиканских звезд». Очевидно, это и припомнилось герою «Арлекинов» как «хорошенькая проза».

Каким образом «жеманница» Вера Инбер вошла в советскую поэзию?

Этому способствовало в первую очередь стихотворение, написанное по приглашению Эренбурга, старинного ее парижского знакомого, для однодневной газеты «Ленин», изданной им в январе 1924 года. Оно начиналось так:

И прежде чем укрыть в могиле
Навеки от живых людей,
В Колонном зале положили
Его на пять ночей и дней...

И потекли людские толпы,
Неся знамена впереди,
Чтобы взглянуть на профиль желтый,
На красный орден на груди.

Я уже разбирал эти строки в свое время («Известия АН. Серия литературы и языка», 1997, № 3) как пример

«неконтролируемого», странно пророческого и компрометирующего подтекста. В последних двух стихах здесь Инбер повторяет ритмику, синтаксис и лексику из 4-й строфы «Клеопатры» Блока:

Я сам, позорный и продажный,
С кругами синими у глаз,
Пришел взглянуть на профиль важный,
На воск, открытый напоказ...

Стихи Инбер были сочинены прежде, чем тело Ленина набальзамировали и выставили на вечный показ в паноптикуме-мавзолее, похожем на пирамиду. Оттого и начало блоковского стихотворения выглядит неожиданно пророчески (не говоря даже об эпитетах «позорный и продажный», если вспомним о позднейших выступлениях Веры Инбер, о рецензии-доносе на Мартинова в 1946 году и о заушательстве Пастернака в 1958-м):

Открыт паноптикум печальный
Один, другой и третий год.
Толпою пьяной и нахальной
Спешим... В гробу царица ждет.

Она лежит в гробу стеклянном,
И не мертва и не жива,
А люди шепчут неустанно
О ней бесстыдные слова...

Эта вещая и неприемлемая тематическая перекличка ускользнула от Главлита. По всей видимости, возникла она

непреднамеренно — просто оттого, что фразеология Блока пронизывает всю раннюю лирику Инбер: в самих заглавиях двух ее первых сборников, «Печальное вино» (дословный перевод французской идиомы *vin triste* — «когда человек во хмелю бывает печален») и «Горькая услада», раздваивается памятное блоковское словосочетание «печальная услада» («Да, есть печальная услада / В том, что любовь пройдет, как снег...»).

В качестве советской поэтессы для Веры Инбер характерна была натужная лояльность, жеманная, как была прежде ее детскость, напоминавшая мне надтреснутый голосок Рины Зеленой, и эстрадная утонченность, перешедшая в конструктивизм, в котором поэтика интимных баров, которые когда-то назывались в Европе «локаль», стала «локальным методом». Этот прием, который сами конструктивисты прятали под темным словарем «Экономической газеты» («грузификация слова», «максимальная эксплуатация темы»), означал сюжетное развитие тропов сходства по принципу смежности сопоставляемых понятий, то есть накладывание метафоры на метонимию. Всё сравниваемое укладывается в одно и то же место, сообщая совершенно новый и остранный смысл риторическому термину *locus communis*. Это хорошо проиллюстрировал А. Лежнев на примере как раз Веры Инбер (курсив всюду мой.): «Вот описание приморского города, населенного рыбаками: „Ночью город, облитый луной, одинокий на камнях, похож на спящую рыбу. Черепица его крыш блестит, как чешуя, узким хвостом уходят вдаль виноградники, и ветер играет ими. А на берегу, там, где полагается

быть рыбьей голове, блестит одинокий рыбий глаз: лампа смотрителя музея“».

Но усиленная лояльность была следствием не социалистического конструктивизма, а опасного родства: кузина Троцкого должна была отработать доверие. Говорят, что в годы, когда Троцкий был у власти, на вопрос о том, не родная ли она его сестра, Инбер отвечала: «К сожалению, двоюродная». Позже она старалась забыть об этом родстве и надеялась, что забудут и другие. Но в четвертом томе своего собрания сочинений (1966), в самом начале раздела «Из записных книжек разных лет», она опубликовала жалобное и двусмысленное стихотворение о том, кого она, очевидно, считала законным наследником Ленина. Стихи помечены: «Январь 1924 года. Москва». Не ясно, есть ли у Инбер ирония в словах «тот, кто очень болен». У Троцкого был грипп, из-за которого он будто бы и не приехал с юга в траурную Москву. Некоторые историки считали, что дипломатическая болезнь стоила ему места во главе правительства. Он был уверен в себе и считал, что мог себе позволить отсутствие на похоронах. Вот эти стихи:

Москва метелями занесена,
В снега тяжелые одета,
А есть места, где полная весна,
Где лето,

Где теплый сад безветренно цветет,
Где долг день не оттого ли,
Что нет газет, куда уехал тот,
Кто очень болен.

Там рано поседевшей головы
Касаются цветы сирени,
Роняя на пакеты из Москвы
Сквозные тени. <...>

Там, поздно ночью выйдя на балкон,
Шинелью запахнув колени,
Через очки на север смотрит он,
Где умер Ленин.

Стихи прошли незамеченными. Кому была нужна Вера Инбер в 1966-м? Правда, «Смерть Луны» еще печаталась в двуязычной антологии советского рассказа в издательстве «Пингвин», а в Амстердаме в магазине «Пегас», специализировавшемся на литературе из коммунистических стран и тогда как раз перешедшем в китайскую сферу влияния (был 1968 год), я нашел свежую книгу дневников и воспоминаний Инбер «Страницы дней перебирая». Под датой *7 сентября 1934 г.* она цитировала стихи «Ах, боль, когда бы ни пришла, / Всегда приходит слишком рано», приписывая их Мандельштаму. На самом деле это несколько искаженные строки из цикла Бальмонта «Вода», послужившего одним из подтекстов «Грифельной оды». Описывая этот казус в своей диссертации, я сделал случайную опечатку в заглавии книги Инбер: «Страницы дней перевиная» — и хотел было ее замазать, но призадумался и так и оставил — и в диссертации, и в книге.

В те годы жалости я не испытывал. Но, по совести говоря, нельзя не заметить попыток объясниться в позднейших изданиях Веры Инбер.

Жила ли она в вечном страхе как родственница Троцкого? «Животный страх стучит на машинках, животный страх ведет китайскую правку на листах клозетной бумаги, строчит доносы, бьет по лежачим, требует казни для пленников». Однако в опубликованных ее записях конца 1930-х гг. выражены то совсем трусливая или тщеславная тревога («неудачное выступление по поводу процесса», «В „Известиях“ обо мне ни слова»), то грубые радости: дом в Переделкине, квартира в Камергерском, орден «Знак Почета» в 1939 году.

Страха не было, и в поздней (1962) заметке об Афиногенове Инбер, очевидно, не кривит душой:

«Он был гораздо глубже, чем казался. Это стало ясно после его дневников.

Портила дело ямочки на щеке: она выглядела необыкновенно благополучно. Казалось, что с такой ямочкой нельзя было испытывать какие бы то ни было сомнения или терзания. Оказалось, что это было совсем не так.

Жизнь в Переделкине. 1937 год. Оглядываясь назад, я удивляюсь своему спокойствию, я бы даже сказала, беспечности. Это не значит, что надо было трястись от страха. Но какие-то опасения должны же были возникнуть. Но они не возникали. Я спрашиваю себя — почему?»

Может быть, благодаря этому свойству своей натуры, беспечности, она и спаслась.

В таком случае, что же заставило ее быть «первой ученицей» при обсуждении и осуждении Пастернака в 1958 году? Ведь тогдашнее приспособленчество большинства писателей позже объясняли всеобщей паникой:

наступает новая большая чистка, возвращается тридцать седьмой? Или Инбер узнала о тридцать седьмом только из хрущевского доклада в пятьдесят шестом? Или страх ее уже со времен опалы Троцкого был так велик, что она заслонялась от него инфантильно (тут она была в своем амплуа), прятала голову под подушкой, как ребенок, или в песок, как страус? В годы сталинского преследования «бездородных космополитов» ее муж, знаменитый медик и историк медицины академик И. Д. Страшун подвергся такому давлению по делу Роскина и Клюевой, что был сломлен и, кажется, заболел душевно. Все это взаимосвязано, и в любом случае поведение Инбер во время пастернаковского «сезона» не должно было быть сюрпризом для тех, кто помнил ее роль в кампании против Бухарина в конце Первого съезда советских писателей. На Бухарина за высокую оценку, которую он дал поэзии Пастернака, тогда ополчилась та группа, которую он назвал «фракцией обиженных», в особенностях Демьян Бедный, Жаров, Сурков, Безыменский — и Инбер.

В заметке об Афиногенове Инбер упоминает неопубликованные страницы его дневников — об атмосфере 1937-го, но не пьесу «Страх», ключ к эксперименту павловского толка — над народом вместо собак, которую, по-видимому, так высоко ценил Сталин. Зато приведен план пьесы, который Инбер рассказала Афиногенову: «Архитектор строит больницу для умалишенных. И сам в конце концов попадает в нее». Есть и такой вариант поведения «первого ученика». Вера Инбер вела себя соответственно, быть может, надеясь на понимание и снисхождение немногих, когда

в 1966 году под сурдинку напечатала грустный стишок о своем кузене, тоже потерявшем «место под солнцем».

Она забыта большой историей литературы, критиками и так называемыми «взыскательными» читателями, но у нее есть многочисленные, судя по Сети, читательницы романтического склада и есть читатели по старой памяти — те, кто с детства помнит ее написанную уже под старость книгу «Как я была маленькая» (1954). В этой книжке есть все предметы первой необходимости интеллигентного детства: Приморский бульвар с памятником Пушкину в начале, полицейский обыск в конце и чеховская фраза посередине: мама у девочки учительница, она иногда ставит за домашнее задание двойку «с маленькой, злющей, как у змейки, головкой», и тогда девочка просит: «Не надо, мамочка! Мамочка, не надо!» (У департамента полиции могли быть причины интересоваться квартирой девочки Веры: там жил и воспитывался племянник матери семейства будущий Лев Троцкий в пору своей учебы в Одессе в 1888—1895 гг.)

Надо напомнить, как популярна была когда-то Вера Инбер. Это она выведена в качестве знаменитости, участницей в автопробеге у Ильфа и Петрова: «А писательница Вера Круц? Вот бы на нее посмотреть». Даже и сейчас кто не знает стихка «У сороконожки народились крошки». На ее слова пели песенки звезды русской эстрады прошлого века, от Вертиńskiego до Высоцкого. О первом она писала с напускной застенчивостью в 1932 году, оглядываясь на прошедшее пятнадцатилетие: «Не так давно довелось мне слушать новые заграничные пластинки, попавшие к нам в Москву. Угольно-черный диск, плавно

шурша, двинулся в путь. Игла коснулась его. И картавый, нарочито замученный, приторный голос запел: „У маленького Джонни / Горячие ладони / И зубы как миндаль“. Имя автора, к счастью, не было указано певцом. И присутствующие, казалось, не знали его. Но я знала хорошо. Опустив голову, я выслушала все, вплоть до заключительных слов, в которых поистине заключалось нечто пророческое: „С тех прошли недели, / И мне уж надоели / И Джонни и миндаль. / И, выгнанный с позором, / Он нищим стал и вором, / И это очень жаль“. Прошло много недель. Прошли годы, прошло пятнадцать лет. И вот я встретилась со своим Джонни, рожденным в октябре 1917 года, чуть ли не в самые дни революции. В настоящее время, выгнанный с позором из своей страны, он стал хуже, чем нищим и вором: нахлебником парижских кабаков. Он переменил среду, воздух, социальный строй. Пробраться к нам в СССР он может только контрабандой. Граница легла между им и мной. Мы уже не узнаем друг друга и не кланяемся при встрече. Вот так порой уходят от нас наши герои. И прекрасно делают!..»

Песенку про Джонни и миндаль я знал с раннего детства, раньше чем узнал вкус миндаля, ее напевала моя мама, поджаривая мне оладьи из картофельных лушпаек голодной военной зимой в Уфе.

Вера Инбер с жалостью отмежевалась от своего Джонни и от Вертиńskiego, вернувшегося, впрочем, в 1943 году в СССР и позже удостоенного, как и она, Сталинской премии второй степени. Интересно, довелось ли им встретиться? Не пожалеем ли и мы о Вере Инбер и о месте под солнцем мертвых, которого ей, наверное, не вернуть?

РЕПЕРТУАР

Из всех казенных надписей, табличек и афиш меня живо касалась в детстве одна: «Дети до 16 лет не допускаются».

В театрах на вечерних представлениях это правило соблюдалось строго, но в концертных залах капельдинеры меня пропускали, вероятно, по той причине, по которой Я. В. Флиер, близкий знакомый одной из наших молодых родственниц, когда меня подвели к нему после концерта в Москве весной 1944 года, засмеявшись, спросил: «Рыженький еврейский мальчик из Одессы, ты играешь на скрипке?» Внешность вундеркинда в черной бархатной блузке с белым кружевцем, увы, обманывала: способностей к музыке у меня не оказалось, и, заметив это, мой добрый отец сразу освободил меня от уроков фортепьяно: «Медведь на ухо наступил». У него самого был абсолютный слух и отличная музыкальная память, как и у матери. Я унаследовал только вторую — и их любовь к музыке, завладевшую мной в детстве и юности без надежды на взаимность. Меня стали водить в концерты, на которые была так щедра военная Москва, но вскоре мы вернулись

в Киев, и мне уж больше не пришлось увидеть ни овальные портреты композиторов в зале Консерватории, из которого еще не были выдворены тогда Мендельсон и (очевидно, за несколько подозрительный нос) Шопен, ни синебелые кресла прелестного Зала Чайковского.

Образ Флиера в моей памяти не туманен, как бывает в жизни и в описаниях, а очень ярок, залит электрическим светом, но отрывочен: черные брюки, белый жилет и веселый громкий голос высоко над каштановыми кудрями моей шестилетней головы. Гораздо лучше я помню облик другого замечательного виртуоза, чья мировая слава на конец пришла, судя по отзывам в Сети. Меломаны всё это хорошо знают, но я сейчас пишу для таких обыкновенных любителей, как я. Это была Мария Израилевна Гринберг, «Муся», как называла ее моя мать, с которой она в Одессе училась в одной школе. Жизнь ее была омрачена гибелью близких в 1937 году, прервавшей ее блестяще начинавшуюся карьеру пианистки. Но к концу войны ей опять позволили выступать (согласно одной легенде — по личной протекции Г. К. Жукова, которому нравилась ее игра). К ней, к «Мусе», мы ходили с цветами в артистическую, когда она приезжала в Киев на гастроли. Глядя сейчас на ее более поздние портреты, замечаю в ее лице и плечах, чего в детстве не видел, что-то общее с моей мамой, наше, неискоренимое, жизнелюбивое наперекор всему, одесское, отталкивавшее от «Муси» таких экзальтированных христианок, как Юдина, но притягивавшее к ней Шостаковича. В дни моей юности Гринберг была в тени, в Будапеште мы имели только одну ее маленькую пластинку — «Impromptus» Шуберта, и теперь, слушая запись всех три-

дцати двух сонат Бетховена в ее исполнении, я меланхолически думаю о том, как меняется вкус: Мария Гринберг мне сейчас ближе, чем идол моей юности Рихтер.

Он регулярно приезжал в Киев. Там я беспрепятственно ходил с родителями в Филармонию, то есть в колонный зал бывшего Купеческого собрания, и помню все, кажется, главные события музыкальной жизни во второй половине 1940-х годов. Руководил симфоническим оркестром УССР бурный романтик Нatan Рахлин, любимец киевской публики (в 1962 году, при Семичастном, изгнанный в порядке «украинизации»), а на гастроли часто приезжал строгий, заставлявший даже неряшлиных духовиков, немезиду российских оркестров, играть чисто Курт Зандерлинг, позже вернувшийся в Германию, и — реже — несравненный Мравинский. Недостатком и так довольно однообразного русского симфонического репертуара Филармонии было тогда злоупотребление «Итальянским капричио» и «Патетической симфонией», и только «Франческа да Римини» с Мравинским открыла мне другую, мужественную и страстную сторону Чайковского. Зато гастроли великих исполнителей, Ойстраха, Рихтера, с оркестром или сольные, разносторонне представляли в те дни гонений на космополитизм западную инструментальную музыку, за исключением только современной. Из русских, впрочем, иногда играли Скрябина и Прокофьева, чаще короткие вещи, марш к «Трем апельсинам», на бис. Как сейчас, вижу перед собой метель на улице (зимнюю, а не ту летнюю «метель полночных метиол», что у Пастернака в балладе о киевском выступлении Нейгауза), долгие антракты и встречи с учителями в фойе: одни глядели на меня

неодобрительно, напоминая о том, что завтра в восемь — школа; другие, учитель арифметики и до 1949 года директор Ефим Самойлович, с поощрением. Но, по правде говоря, спать во втором отделении иной раз очень хотелось.

В детстве и отрочестве я был старателльный вагнерист, подражая отцу, и вслед за Жан-Кристофором пытался презирать Брамса и «браминов», хотя тайно любил его концерты, симфонии и сонаты. Квартетов и фортепьянного квинтета я не знал, потому что камерную музыку в Киеве играли мало и, кажется, только в Доме ученых (где я один раз слышал на утреннике игру мальчика-киевлянина Вити Пикайзена). До романа «Aimez-vous Brahms?» покойной Франсуазы Саган оставалось еще лет десять-двенадцать.

Темпераментный, полный могучей полнотой Натан Рахлин — сразу после войны и, кажется, первый в СССР — воскресил Вагнера на симфонической эстраде, и хорошо, что не в опере, где он тоже иногда дирижировал отличным тамошним оркестром. Голосов для Вагнера в Киеве не было, но свирепая шутка, что киевский оперный театр славен благодаря Богрову, несправедлива: балет был в Киеве хорош, и удачно ставились комические оперы, например, «Корневильские колокола», «Черевички» (во время которых ребенок иногда возмущенно кричал из зала, когда галушки прыгали Пацюку в рот: «Вареники на ниточке!») и «Запорожец за Дунаем» — смело перелицованные на украинский лад «Похищение из сераля».

Строгости, однако, в опере были: детей пускали только на утренники, по воскресеньям, в одиннадцать часов. Соответственно, знакомый мне репертуар, кроме уже упомяну-

тых легких вещей, состоял из «Тоски», которую я любил за героический сюжет (не подозревая, что когда-нибудь мне пригодится итальянский текст арии «Recondita armonia»), «Евгения Онегина», сентиментального и безголосого, но с отличными танцевальными сценами, и, наконец, балетов. Хороша была «Коппелия», в которой местные балерины, хоть и тяжеловатые, плясали мазурку, пожалуй, не хуже, чем ковентгарденские. Из русских балетов постоянно давали «Раймонду» и неизбежное «Лебединое озеро». Я всегда удивлялся вагнеровскому имени принца, «Зигфриду», но, не слыхав о Людвиге Баварском, его озерных замках в Швангау и эмоциональном родстве его с русским композитором, не знал, что послужило вдохновением для отчасти пророческой фабулы у Чайковского. Впрочем, в мое время к либретто «Лебединого озера» приклеили счастливый конец и принц не тонул в озере. Но не классический балет, а национально-фольклорный в особенности украшал репертуар киевского оперного театра. С моей будапештской теткой-палеонтологом, любительницей фольклора, я пошел однажды на красочную постановку «Гаянэ», и кажется, вечером: в качестве якобы переводчика при иностранке.

Любил я и украинские балеты, которые всегда шли на утренниках. Это были «Лесная песня» («Мавка») Скорульского, по мистической феерии Леси Украинки (с такими волновавшими восьмилетнюю душу персонажами, как «Тот, кто в скале сидит» и «Тот, кто гребли рвет»), и «Лиляя» Данькевича, попурри из биографии и поэзии Шевченко на либретто В. А. Чаговца, историка литературы

и популярного еще до революции киевского театрального критика. Сын его, биохимик, бородатый веселый Рости-слав Всеиволодович («Ростик»), был сослуживцем моего отца: у меня сохранилась фотография их обоих, молодых, до войны, на днепровском пляже. «Лилею» я любил в особенности за вставную стилизацию крепостного балета на мифологическую тему «Суд Париса» и смотрел ее несколько раз. Однажды Афина с копьем и щитом грузно шлепнулась во время антракта, зал охнул, но она сразу вскочила и, не смущаясь, удачно повторила номер. Это тоже был урок.

В Киеве я почти никогда не ходил в драматические театры. Смутно помню инсценировку «Анны Карениной» в Театре имени Леси Украинки и школьный культпоход на «Русский вопрос» Симонова, поставленный довольно неосторожно, потому что дом, в котором живет американский журналист, позже уволенный из газеты и из этого дома изгнанный за то, что писал правду о России, своей роскошью, огромным окном в сад скорее порождал у публики соблазнительные мысли.

Есть два вида революций и создаваемых ими режимов. При одном процветает театр, и сами они театральны, как была и французская революция, и большевистская — в первые ее годы с массовыми площадными зрелищами, размножением театральных студий и той атмосферой невеселого цирка, которую запечатлев Шагал на картине, изображающей 1917 год, а потом — инсценированными открытыми процессами, вдохновившими «Шаги Немезиды» Евреинова, автора, между прочим, теоретической работы «Театр и эшафот». Другой вид тотальной утопии —

пуританский, кромвелевский. Его изобразил Набоков в стихотворении «Ульдаборг»: «Смех и музыка изгнаны <...> // хоть бы кто-нибудь песней прославил, / как на площади, пачкая снег, / королевских детей обезглавил / из Торвальта силач-дрюсек. // И какой-то назойливый нищий / в этом городе ранних смертей, / говорят, все танцмейстера ищет / для покойных своих дочерей. // Но последний давно удавился, / скончав последнюю скрипку палач, / и в Германию переселился / в опаленных лохмотьях скрипач».

Советское искусство в годы позднего сталинизма стремилось к компромиссу между этими двумя крайностями. Театр и концертный зал продолжали существовать, но перестали быть ярким иным миром, отдушиной в «тайную гармонию», а стали скучными, как сама тогдашняя жизнь, как ее ни приукрашивали на сцене.

Вместо живого опыта драматических зрелищ были у меня в Киеве — в те годы, когда производство кинофильмов сократилось до минимума, — театральные спектакли, заснятые для экрана или телевидения, тогда еще редкого, например, мхатовская «Школа злословия» и пьесы Островского в постановках Малого. Но сильнее всего была чувственная память, не изгладившаяся и сейчас, о театрах Москвы. В 1944 году я видел в Художественном театре на утреннике обворожительную «Синюю птицу», которую поэтому всю жизнь любил перечитывать — вместе с ее продолжением, «Les Fiançailles», а осенью 1950-го — «Иdealного мужа» и «На дне», в филиале, потому что на главной сцене шли только вещи вроде «Зеленой улицы».

Барон был Массальский, а Сатин — Ершов. Мы сидели с отцом в третьем ряду, и он, биохимик, обратил мое внимание на то, что в стаканчиках на сцене настоящая водка, судя по тому, как жидкость колеблется, смачивая стекло. На донышке, — но водка, а не вода.

На мой взгляд, «На дне» одна из лучших русских пьес и — для теоретика театральности — самая интересная из постановок Художественного театра. Станиславский хотел, чтобы в театре жизненность заменила театральность, но, когда по сюжету действующие лица, шулера, притворщики, лукавые утешители, мечтательные мошенники, падшие аристократы и алкоголики-актеры должны были разыгрывать роль, заданную им профессией или характером, и когда проститутка патетически восклицала «Незабвенный друг мой Рауль», то получался парадокс: изгнанная в дверь как форма, театральность влетала в окно как содержание. Одним из величайших пороков МХТ, да и вообще новой русской театральной традиции было, например, неумение читать стихи. Требовалось, чтобы они звучали «естественно», то есть как проза, или же чересчур стилизованно. Оттого-то и нет настоящего Пушкина на сцене, а таировский «Фамира-Кифарэд» провалился у публики. Кажется, единственный случай, когда стих на русских театральных подмостках звучит и трогает сердца, это в устах у Актера, декламирующего Беранже—Курочкина:

Господа! Если к правде святой
Мир дорогу найти не сумеет, —
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой!

Этот золотой сон искусства торжествует у Горького над «жизненностью», и если в финале ночлежники пьют и поют и Сатин отвечает Барону на весть о самоубийстве Актера «Испортил песню, дурак», то песня оказывается важнее и жизни и смерти.

Восстанавливая мой театральный опыт в детстве, вижу, что значительнее Киева была для меня не только Москва, но и Одесса. Ее миниатюрный по столичным меркам оперный театр с идеальной акустикой и статуей Мельпомены высоко над входным портиком скорее, чем огромный Мариинский, в котором я побывал только в 2001 году, представляется мне сейчас как «храмина». Вероятно, причиной тому и статуя Мельпомены, и особый пушкинский дух, который, несмотря на все пожары, сохранила оперная Одесса со времен путешествия Онегина. Тут к месту вспомнить, что когда мы с покойным М. Л. Гаспаровым комментировали театральные строки Мандельштама «Захлестнула шелком Мельпомена / Окна храмины своей», то я привел в виде подтекста к слову «храмина» только лексическую справку: «Здание первого придворного театра при царе Алексее Михайловиче называлось „комедийной храминой“ (М. Н. Сперанский. „История древней русской литературы. Московский период“. 3-е изд. М., 1921, с. 262)». Но совершенно точный образец, которому следовал Мандельштам в стихе о храмине, — строки Бенедиктова из его популярных «Черных очей»: «И умильно посмотрела / В окна храмины своей». На упущенного нами Бенедиктова сразу указал мне, прочитав нашу статью в юбилейном майском номере «Звезды» за 2003 год, М. И. Шапир, тоже

покойный, как и большинство людей, названных здесь. Пишу это в условно-уступительном наклонении, которое по-русски передается перифрастически: «Что ж, гаси, пожалуй, наши свечи...»

Да, жизнь утекает сквозь пальцы, как когда-то морская вода и нагретый солнцем песок на пляже в Аркадии, но я с «тайным сладострастием», о котором писал Ходасевич, гляжу на ее следы в малом и личном времени моих воспоминаний.

Летний сезон 1949 года в Одессе был хорош. На оперной сцене танцевала уже сорокалетняя, но все еще неподражаемая Марина Семенова, которой, как говорили, покровительствовал сам Сталин, расстрелявший ее мужа, Л. М. Карабана (она недавно скончалась в Москве на сто третьем году жизни). Не могу сказать, были ли это ее индивидуальные гастроли или же она приехала с московским балетом. Но отчетливо помню приезд Московского театра драмы, бывшего Театра Революции и будущего Театра имени Маяковского, потому что в его постановках я увидел живую Бабанову в «Собаке на сене» и живую Раневскую в «Лисичках» Лилиан Хеллман. В этом подражании драмам Юджина О'Нила о вырождающихся семействах американского Юга Раневская играла с трагической мощью, затмевавшей по-голливудски ходко сколоченный «передовой» сюжет.

Так театрально кануло в прошлое мое последнее лето в Одессе, больше я никогда не возвращался в город, где родился. В январе 1950 года мы уехали в Будапешт. Поезд грохотал по тихим, запущенным, безлюдным пространствам правобережной Украины: ни стога, ни забора, ни дымка.

В Чопе на венгерской границе мы пересели в узкие европейские вагоны экспресса «Ориент», шедшего через Будапешт в еще оккупированную Вену. Таможенный осмотр прошел заранее в Киеве. Молодой советский офицер, как и я, попавший в Европу в первый раз, глядя в окно на ухоженные крестьянские участки, ограды вокруг фруктовых садов, грядки под снегом, теплицы, тихо спросил отца: «Это что, образцово-показательные хозяйства вдоль полотна?»

Глубокой ночью под сводами будапештского Восточного вокзала не было ни души, и отцу долго отвечало только эхо, когда он звал носильщика: «*Hordár!*» Станционная обслуга не любила ночного поезда, шедшего с советскими военными в Австрию, побаиваясь его пассажиров. Вокзал и зимний город (было тринадцать градусов ниже нуля — мороз, по венгерским представлениям) поразили меня запахом угольного дыма, который я еще успел засстать и в Лондоне осенью 1958 года, когда только начиналась борьба за чистый воздух и синее небо. Такси при вокзале были маленькие французские «рено» и чешские «шкоды». В гостинице «Астория» у стойки портье под стеклом лежали, как в третьей главе «Одноэтажной Америки», сигары в целлофане и «маленькие плотные пачки сигарет в мягких пакетиках, тоже обернутых в прозрачную бумагу», но назывались они не «Лаки Страйк», а «Тюльпан». Наш двухкомнатный номер поразил меня размерами, роскошью ванной комнаты с не знакомым мне гигиеническим устройством, которое, к немалому веселью моих родителей, я поначалу принял за писсуар, стильной мебелью и французскими цветными гравюрами под XVIII век.

За окнами ярко светились разноцветные газовые трубы вывесок. Началась новая жизнь и новая музыка.

Кажется, в феврале мы в первый раз пошли в Оперу — на улице, еще называвшейся Andrassy út, еще не переименованной в улицу Сталина... Еще дирижировал и служил — с 1947 года — художественным руководителем оперы знаменитый Отто Клемперер. Вскоре он подал в отставку, не вынеся диктуемой из Москвы советской репертуарной политики. Барток, Дохнаньи и важнейшие вещи Кодая были заклеймены как формализм или, в случае Дохнаньи, «фашизм». Скиталец Клемперер уехал из Венгрии, с которой его, австрийского еврея, связывала память о гастролях еще в начале века и традиция его старшего друга и покровителя Густава Малера, в молодости тоже руководившего Будапештской оперой, а теперь запрещенного московскими мракобесами, как прежде германскими.

Давали «Фиделио» — это была жемчужина в репертуаре Клемперера. В 1961 году он дирижировал ею в Ковент-Гардене — и после финального представления был увенчан на сцене лаврами. В мое время единственной оперы Бетховена, «великого революционного композитора», в СССР как бы не существовало по причинам очевидным: в либретто речь идет о политическом заключенном, которого спасает, переодевшись в мужское платье и разыгрывая роль тюремщика, его жена. Хор узников и народ в конце приветствуют падение тирана, торжество справедливости и верность героической женщины. По-видимому, никак нельзя было даже переделать этот сюжет в стране, где он был слишком злободневен. Процитирую отрывок

из статьи «Фиделио» в советской «Театральной энциклопедии», который — датами постановок — говорит сам за себя: «На сов. сцене пост. 7 ноября 1918, Москва, Оперный т-р Моск. совета рабочих и крест. депутатов (б. Зимина) (дирижер Орлов, реж. Комиссаржевский, худ. Федотов, Пизарро — Пирогов); 1954, Москва, Большой т-р (дирижер Мелик-Пашаев, реж. Покровский *и т. д.*)...».

Реконструируя сейчас в зрительной и эмоциональной памяти мое детское впечатление от «Фиделио» с помощью отработанных когда-то прустианских приемов (слабое дуновение тонких духов сквозь еще более тонкий ванильный аромат театральной пыли), не только вижу зеленоватый твидовый пиджак и бородку Золтана Кодая, сидевшего у прохода в седьмом ряду, и слышу удивленные слова отца «Ведь это Кодай», но и замечаю композиционную связь между каменными казематами и золотым сиянием свободы в Будапештской опере 1950 года и великолепной новой постановкой «Волшебной флейты» через десять лет в Вене — с праздничным торжеством добродетели, вольности и примирения «предельно крайних двух начал»: духа и плоти, Солнца и Ночи. Эта радость единения мистически перетекала в зал Оперы. Случилось так, что среди зрителей было много со значками Евхаристического конгресса, приехавших, я думаю, специально из Мюнхена, где он тем летом проходил, а еще больше — с циркулем и угольником на голубоватой ленте Великой ложи Австрии: масонская аллегория Моцарта—Шиканедера ведь стала парадной оперой Вены.

Я сейчас перепрыгнул на десять лет вперед и из Будапешта в Вену.

Посреди этого десятилетия произошла революция и первое после ее подавления музыкальное событие в Будапеште. Я был его свидетелем — и убедил сопровождать меня мою приятельницу, бойкотировавшую, как большинство из нас, потуги Кадара наладить «культурную жизнь». Она не пожалела о нарушении бойкота. Много лет об этом историческом эпизоде молчали, но недавно я нашел довольно точное его описание у очевидца-мемуариста: «Во время революции и после нее многие члены ансамбля («Государственного концертного оркестра», как в 1952 году переименовали Национальный филармонический оркестр. — *O. P.*) удалились за границу и поэтому около середины декабря репетиции возобновились в несколько прохудившемся составе, залатанном с помощью посторонних музыкантов. Очередь первого концерта смогла прийти только утром 31 декабря (вечером существовал еще комендантский час. — *O. P.*), когда под руководством Яноша Ференчика оркестр сыграл в Музикальной академии произведения Бетховена. Состав программы, можно считать, был прямым выступлением в поддержку подавленной революции, однако тогдашняя власть не обратила внимания — или не смела обратить внимание — на то, о чем говорила музыка. Первым номером программы была увертюра „Эгмонт“, которую Венгерское радио вместе с некоторыми другими вещами регулярно передавало в гибельные дни. Затем следовал скрипичный концерт с Денешем Ковачем в качестве солиста и, наконец, симфония „Ероїса“, название которой говорило само за себя. Когда оркестр начал вторую

часть симфонии, публика, до тесноты заполнившая зал, вся как один человек спонтанно встала и так прослушала долгий траурный марш до конца. (Встал и оркестр, и несколько минут после второй части слушатели продолжали стоять в полной тишине, пока дирижер не подал знака к продолжению. — *O. P.*). К пятидесятий годовщине революции 1956 года оркестр повторил эту программу».

Так завершился для меня круг, начатый «Фиделио» Клемперера.

Здесь надо сделать признание. Пришло время, когда музыка перестала быть постоянным аккомпанементом моей жизни, и причиной тому были не только бедность и поденщина студенческих лет, а и «роковая пустота» исторического и частного разочарования, которую заполнила (ибо биография, как и природа, не терпит пустоты) чистая словесность со своей особой гармонией, уводящей от «самости», но зато свободной от заемных эмоций. Слишком больно было слушать музыку, это было то же чувство, как когда голодной осенью 1957 года я получил по почте из Будапешта, хотя проигрывателя у меня не было, свою любимую пластинку и она прибыла разбитой. Но иногда бывали вспышки прежнего музыкального порыва — по старой памяти или как непредумышленный результат искусственных попыток вернуться к «культурному быту», чтобы не одичать совсем, или случайные...

Были летние недели в Вене в 1958, 1960 и 1965 годах. В 1958-м родители приехали из Будапешта на Международный биохимический конгресс в Вене, а я уже служил в иерусалимской Национальной и университетской библио-

теке и смог позволить себе путешествие в Венецию из Хайфы — выходя на берег в Лимассоле, Афинах и Бари — на отличном итальянском теплоходе «Энотрия».

Родители уже ждали меня в пансионе на Элизабетштрассе — на расстоянии одного квартала от Оперы, к которой вел под Рингом подземный переход с магазинами, круглым стеклянным кафе посередине и приятным запахом горячей резины от эскалаторов. С моей тель-авивской троюродной сестрой Мединой, которая училась медицине в Венском университете, я становился рано утром по воскресеньям в очередь к оперной кассе и получал по предъявлении международного студенческого удостоверения билет на стоячие места за один шиллинг (четыре цента). Перед последним звонком, когда закрывались двери, капельдинер делал знак толпе студентов на площадке у выхода из партера, и мы стремглав бежали к свободным креслам — или поднимались в ложу бельэтажа, где сидели родители, если там случалось место.

Слушали мы в то последнее лето, когда мы были вместе все трое, с Кааяном «Валькирию» и «Тристана», а кроме того «Кавалера Розы» Рихарда Штрауса, одну из любимых опер моего отца. Но разные оперы и разные сезоны теперь у меня накладываются друг на друга: на «Кавалера Розы» мы с мамой пошли и в Ковент-Гарден летом 1965 года перед отлетом в Нью-Йорк. В Вене позже я отчетливо помню новую, необычайную по покрою и по цветам костюмов, коричневатому и салатовому — в тон декорациям, постановку «Мейстерзингеров» и — в 1960 году — «Электру» Рихарда Штрауса. Это я датирую точно, потому

что моя будущая первая жена сделала по наброскам с натуры страшный портрет Клитемнестры в кровавых тонах.

Было в музыкальной Вене тех лет свое, неповторимое, грустное и все-таки счастливое, чего уже нельзя было застать в эпоху ОПЕКа. Но уже в недавние годы, ужиная с женой в венгерском ресторане «Матьяш Пинце» на Пасху ночью, мы заметили за соседним столом немолодую интеллигентную пару с сыном лет шестнадцати, верно, пришедшую сюда после «Парсифаля», на которого не попали мы, и они ясно и светло напомнили мне моих родителей и меня в 1958-м.

Другой вехой, более веселой, были Израильские фестивали, начавшиеся в 1961 году — в римском амфитеатре Кесарии, где музыке несколько мешал шум моря, и в большом зале Дворца нации (Биньяней ха-ума). На первом фестивале дирижировал сюитой к балету «Жар-птица» сам Стравинский, сгорбленный, но огненный (после вступления его сменил Крафт). Камерную музыку представляли quartet «Будапешт», который в фортепьянных квintетах Шуберта и Брамса сопровождал Рудольф Серкин, трио Стерн—Роуз—Истомин и, наконец, восьмидесятилетний Казальс с прелестной молодой аккомпаниаторшей.

Были еще прекрасные сезоны в конце 1970-х и в начале 1980-х годов, когда играл в Иерусалимском театре камерный оркестр Рудольфа Баршая (как он исполнял Дамбартон-Оукский концерт Стравинского!), а в 1980 году, 8 мая, Берлинский хор и оркестр выступили во Дворце нации с реквиемами Моцарта (в первоначальной версии) и Брукнера. Тогда я в последний раз слушал музыку со

своей мамой, приехавшей погостить в Иерусалим — тоже, как оказалось, в последний раз.

«Я живу теперь не там...»

В городе Энн, в концертном зале Хилл рядом со Зданием новых языков, где я работаю, самая лучшая акустика на континенте между Нью-Йорком и Сан-Франциско, и концерты хороши и оригинальны, от Зубина Мехта до Игната Солженицына, ученика Серкина. Но на закате музыка звучит иначе, и не знаешь, чего от нее ожидать. Зато свежее и новое всего прошлого моего театрального опыта оказались постановки Шекспира на гастролях «Royal Shakespeare Company»: «Корiolан», «Генрих VI» в трех частях, «Ричард III»...

Лейтмотивы личной жизни, ведающие ее частной магией и музыкой, не таковы, как лейтмотивы Вагнера, — они не значат, а ведут, и возвращаются они редко и без связи с содержанием событий, если вообще возвращаются, а не уходят, сделав свое заповедное дело, обратно в темы, откуда пришли.

Размышляя сейчас о том, как впервые овладела мною мысль об уходе вдаль от моего знакомого и еще казавшегося родным мира, вижу перед собой наш старый, отполированный, как Страдивари, «Телефункен» и слышу — не иностранные свободные новости, а музыку с Запада, которая звучала тогда из-за железного занавеса совсем иначе, чем здесь теперь. Менуэт из «Don Giovanni» играли каждый вечер по радио нежные куранты — это были позывные Зальцбургского фестиваля. Их мелодия, подобно знаменитой музыкальной фразе у Пруста, «медленным

ритмом направляла к благородному, умопостигаемому и отчетливому счастью», «un bonheur noble, inintelligible et précis», быть может, к солнечному дню весной 1981 года в обычно пасмурном Зальцбурге, где в отеле «Hohenzollern» были колдовские обои цвета лесной зелени, с миниатюрными красными розами, как в волосах таинственной женщины из нестрашных кошмаров Тургенева.

Последнее, что я слышал в Будапеште в апреле 1957 года, была третья часть моцартовского дивертисмента K.136. *Presto*. Это помню я и одна женщина, читавшая мне раннее стихотворение Ади «Черный рояль» — о том, как сумасшедший инструмент плачет, ржет и гудит, когда слепой мастер рвет и дергает его, вырывая из него мелодию жизни и выливая кровь сердца под его ритм. Я этих стихов не любил, в них был надрыв, как у Маяковского, и было пьяное отчаяние, а я надеялся, что мы расстаемся ненадолго. Однако у женщин интуиция вернее.

Мы больше никогда не увидели друг друга и никогда вместе не отплыли на Лидо, как мечтали, но такое исполнение дивертисмента я услышал еще один раз — играл Баварский камерный оркестр в зальцбургском «Mozarteum’е» под управлением Филипа Гринберга, нынешнего музыкального руководителя Киевской филармонии. Это композиционное кольцо я, слушатель, а не сочинитель и не исполнитель, только заметил, а не начертил.

12 мая 2011

ЛУЧ

Лет десять назад русский издатель подал мне мысль перевести мои англоязычные работы и напечатать их. Но после того, как в Петербурге вышел в свет сборник статей, написанных мною в подлиннике по-русски, я разочаровался в этой затее и решил не тратить времени и сил: кому интересны мои статьи и книга комментариев к Мандельштаму, — прочтет их в оригинале, а не знающие языков, как я заметил, не понимают моих научных трудов и в переводе.

Поэтому свои старые филологические опыты я изредка перевожу и печатаю в «Звезде» не в качестве путеводителя для блуждающих в темных лесах трудной поэзии, а для того, чтобы восстановить часть былой жизни для себя и своих близких друзей.

«...je n'y ay eu nulle consideration de ton service,
<lecteur>, n'y de ma gloire <...>. Je l'ay voüé à la commodité
particuliere de mes parens et amis: à ce que m'ayans perdu
<...> ils y puissent retrouver aucuns traicts de mes conditions

et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entiere et plus vifve, la connoissance qu'ils ont eu de moy».*

Так обращался к читателю Монтень, но эти мои сегодняшние и направленные в завтрашний день занятия своим далеким умственным прошлым напоминают мне не его поступательный ход мысли, а качание маятника взад и вперед или порой двулика Януса римлян и даже «контрамоцию» Януса Полуэктовича Невструева из славного романа Стругацких. Янус Полуэктович в одном лице А-Янус, обыкновенный, ничем пока не выдающийся ученый, который живет как все, из прошлого в будущее и постепенно развивается, и он же У-Янус, из ряда вон выходящий, — результат эксперимента, поставленного А-Янусом в будущем. У-Янус живет из завтрашнего дня в сегодняшний, а из сегодняшнего во вчерашний, каждую полночь перепрыгивая в прошедшие сутки, и ему приходится спрашивать сотрудников: «О чем мы с вами вчера беседовали?» В то же время А-Янус, осмотрительный администратор, движется в будущее с осторожностью, избегая всего, сулящего неприятности, о которых достоверно знает У-Янус. В обоих я узнаю себя. Как в грустном стихотворении Блока, «я сегодня не помню, что было вчера», но зато завтрашний день представляю себе с опасливой отчетливостью.

* «...я нисколько не помышлял ни о том, чтобы быть к твоим услугам, <читатель>, ни о своей славе <...>. Я имел в виду доставить особую отраду моим родным и друзьям, чтобы, потеряв меня, <...> они могли найти здесь некоторые черты моего существования и настроений и таким образом более полно и живо лелеяли воспоминание обо мне». — Ред.

«Плохо читать хорошую книгу с конца, не правда ли?» — говорит У-Янус. Это, конечно, не зависит от того, какой у нее конец, счастливый или несчастный, а от качества всей жизни, которую и подразумевает У-Янус своей метафорой. В рассказе Набокова болтливый русский старик-эмигрант рассказывает свою биографию дважды, «сперва в одном направлении, из настоящего к прошлому, а потом в другом, против шерсти, причем получились две различные жизни, одна удачная, другая нет».

В свое время я набросал тезисы для статьи, приуроченной к пятидесятилетию убийства Гумилева, но был слишком занят преподаванием в Йеле, а потом в гарвардской — первой — украинской летней школе и подготовкой к возвращению в Иерусалим. Завершил я свою работу только года три спустя, и тогда оказалось, что печатать ее негде. Главный редактор амстердамской «Russian Literature», которому я переслал три или четыре моих статьи с общим нашим знакомым, их отверг, сославшись на то, что весь журнал и так заполнен длинными трудами одного ленинградского мандельштамоведа. Это был скорее повод, чем настоящая причина, о которой позже мне рассказал К. Ф. Тарановский, один из четырех редакторов «Russian Literature». Он посоветовал: организуйте журнал у себя и там печатайте. В 1977 году вышел первый сборник «Slavica Hierosolymitana». Наши маститые друзья на Западе заняли выжидательную позицию: «Увидим, что у вас у самих получится». Только Риккардо Пиккио дружески поддержал нас, и сборник открывался его большой и очень уместной для иерусалимского журнала статьей о функции библей-

ских тематических ключей в литературном коде православного славянства. Такую же душевную щедрость проявил В. Н. Топоров, прислав нам из России хорошо известное теперь и неоднократно переиздававшееся исследование в области поэтики Жуковского — в четырех частях. Этой сердечной помощи двух высокочтимых старших коллег и учителей мы никогда не забывали.

На первых порах наше дело по организации кафедры и славистического центра в Иерусалиме двигалось хоть и медленно, но ладно. В популярных источниках якобы энциклопедической электронной дезинформации авторы сообщают по моему поводу немало низкопробной ерунды и приписывают мне как критику тщеславные намерения, которых я не имел, а как профессору, поставив меня в неудобное положение перед начальством, важную административную должность в Мичиганском университете, которую я никогда не занимал и не искал.

Среди прочих даров небес я благословен и тем, который Лютер ценил превыше остальных, — «способностью не нравиться многим людям». Этот дар я разделяю с Израилем, и поэтому симптоматично, что анонимные энциклопедисты умалчивают о моей организационной, научной и преподавательской работе в Иерусалиме. Хотя надежды мои на возможность неограниченно публиковаться не оправдались, но все-таки четырнадцать лет в Еврейском университете были счастливыми годами, когда я делал общее дело за счет личного.

Вспоминаю об этом, однако, по личному поводу. Зажавшаяся статья об откликах Ахматовой и Мандель-

штама на гибель Гумилева была напечатана в первом томе «*Slavica Hierosolymitana*» по-английски под длинным названием «*A Beam Upon the Axe: Some Antecedents of Osip Mandel'stam's „Umyvalsja noch'ju na dvore“*».

Двадцать три года спустя (цифра важная для хронологии Мандельштама — и черепа бедного Йорика) М. Л. Гаспаров перевел «Луч на топоре» на русский язык: он любил делать своим западным коллегам такие подарки, в 1996 году переведя и мой английский доклад о «неконтролируемом подтексте» для «Известий РАН (Отделение литературы и языка)». Однако перевод «Луча» был сильно «отредактирован», что немцы называют «Übersetzung und Verbesserung», там, где переводчик не соглашался со смыслом подлинника, а я не хотел огорчать М. Л. возражениями и решил не публиковать статью вовсе. Он не спрашивал о ее судьбе, а взамен посвятил мне свою работу о стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», тесно связанном с «Умывался ночью на дворе...». Но, как читатель, знакомый со стилем Гаспарова, заметит, я воспользовался в своей русской версии «Луча на топоре», сильно сокращенной и соответственно упрощенной для рубрики «Из города Энн», некоторыми местами из его перевода.

* * *

Умывался ночью на дворе.
Твердь сияла грубыми звездами.
Звездный луч — как соль на топоре.
Стынет бочка с полными краями.

На замок закрыты ворота,
И земля по совести сурова.
Чище правды свежего холста
Вряд ли где отыщется основа.

Тает в бочке, словно соль, звезда,
И вода студеная чернее.
Чище смерть, соленее беда,
И земля правдивей и страшнее.

В тщательном семантическом исследовании этих стихов Ю. И. Левин¹ обрисовал их лексическую и тематическую структуру и отметил родственные им места в общем контексте всего поэтического корпуса Мандельштама. Автор признал, что некоторые «словесные символы» в тексте (например, «соль») не поддаются точному семантическому описанию в пределах одного лишь контекста, потому что «в прозаическом языке нет слов, позволяющих объединить все эти зыбкие и неустойчивые значения, возникающие в поэтических контекстах, в едином термине», и сделал следующий вывод: «<...> непосредственное ощущение суровой, простой и чистой жизненной основы — ощущение такое же реальное, как студеная вода из бочки, которой „умывался ночью на дворе“, не связанное с обычными для раннего Мандельштама историческими и литературными реминисценциями, <...> составляет самое важное (и самое „новое“ для Мандельштама) в этом стихотворении».

¹ Разбор одного стихотворения Мандельштама // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague, 1973. P. 267—276.

Действительно ли «ощущение суровой, простой и чистой жизненной основы» в этих стихах свободно от поэтических реминисценций и тем самым открывает новый этап в творчестве Мандельштама? Возразить на это далеко идущее заключение можно путем конкретного и углубленного анализа. Как в стихотворении «Звук осторожный и глухой...», открывающем второе и третье издания «Камня», живость и непосредственность сцены в лесу не мешает присутствию легко различимого пушкинского подтекста («Как звук ночной в лесу глухом»), который расширяет и преображает смысл четверостишия, так и чувство живой жизни в стихах, выбранных для разбора Ю. И. Левиным, вовсе не исключает прямой ссылки на литературный подтекст и даже в известной степени следует из него.

Стихотворение «Умывался ночью на дворе...» было написано, по свидетельству Н. Я. Мандельштам, осенью 1921 года и напечатано, как установил А. Парнис, в тифлисской газете «Фигаро» 4 декабря.

В его настроении отражается та «задумчивость друга», о которой говорил Гумилев в раннем и пророческом стихотворении «Волшебная скрипка»: «И тоскливыи смертныи холод обовьет, как тканью, тело, / И невеста зарыдает, и задумается друг».

В чем основная мысль стихотворения «Умывался ночью на дворе...»?

Перевод на другой язык высвечивает в нем амбивалентность двух русских слов. «Правда» — «правота, справедливость» или «истина, реальность»? «Основа» — «устой, основание» или «продольные нити ткани, холста»? Эта

двойственность словарных смыслов определяет нравственный и физический мир стихотворения.

Событийное ядро его — магический обряд, с помощью которого требуется уловить астральное влияние, «звездный луч», и направить его прочь от зловещего предмета, быть может, мнимого (поскольку он назван только в сравнении «как соль на топоре»), на реальный, очистительный (бочка со студеной водой). Так и в стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», продолжающем мотивы «Умывался ночью на дворе...», «темные» люди тайного действия противопоставлены герою с фонарем на длинной палке, ищущему тайного знания. Этому однокому путнику «дано» «перенести» «жестоких звезд соленые приказы» от зловещего действия к искупительной жертве в дымной избушке предсказательницы. Надо отметить, впрочем, что здесь амбивалентно слово «заговорщики» («люди темные» в цензурном варианте 1928 года): кто они, участники политического заговора или те, кто произносит магические заговоры, пытаясь повлиять на судьбу, а не только угадать ее? Последний вариант менее вероятен, но важен тем, что такой оттенок смысла соответствует общей оккультной атмосфере этих стихов.

Акту астральной магии в стихотворении «Умывался ночью на дворе...» предшествует ритуальное очищение, похожее на зачины русских народных заклинаний. Тут фигурируют умывание, двор, звезда, ворота, замок, вода, земля. Читатель найдет эту лексику в известном сборнике Л. Н. Майкова «Великорусские заклинания» (1869), в частности в заговорах от «поруба», то есть раны, нанесен-

ной топором. «Холст» заменяет у Мандельштама «белое тканое полотенце» (Майков, № 138), «тонкое полотенце» (№ 24), «платок тканый» (№ 2), а может быть, и «Господню пелену» (№ 18) (ср. «Мы в драгоценный лен Субботу пеленали» в стихотворении «Среди священников левитом молодым...»). «Черная вода» или «черная река» встречаются в некоторых заклинаниях, относящихся к черной магии (№ 33). Анафорическое созвучие «На замок... / И земля...» могло быть подсказано формульной «закрепкой» «Замок — земля» (см. № 16, 150 и др. у Майкова), а преобладание сравнительных степеней в последней, третьей, строфе напоминает формульные концовки других заговоров: «слово мое крепче, чем...».

Результат ритуала — космическое чувство высшего осознания, достигнутое, когда земная действительность беды и смерти возвышается до трагического принесения себя в очистительную жертву.

Сходный семантический материал, аранжированный для описательной прозы, можно найти в очерке «Старухина птица»: «ведра, налитые всклянь», «студеный груз»; «в предсмертной праздничной чистоте»; «Крупной солью сыпались на двор зимние звезды»; «Если выйти во двор в одну из тех ледяных крымских ночей <...>, если хлебнуть этого варева притушенной жизни, замешанной на густом собачьем лае и посоленной звездами, — физически ясным становилось ощущение спустившейся на мир чумы, — тридцатилетней войны, с моровой язвой, притушенными огнями, собачьим лаем и страшной тишиной в домах маленьких людей».

Образ «предсмертной праздничной чистоты» навеян, конечно, русским обычаем надевать чистое белье перед смертью. Так и в «Египетской марке» чистое белье («правда чистого холста» в разбираемых стихах) представляет собой моральную эмблему: «Есть темная, с детства идущая, геральдика нравственных понятий: шварк раздираемого полотна может означать честность, и холод мадеполама — святость».

Ю. И. Левин считает слово «соль» лексическим центром стихотворения и на основании многочисленных позднейших текстов Мандельштама определяет его как «словосимвол», а не простое зрительное сравнение «звезды как соль». Так и К. Ф. Тарановский еще в статье 1967 года о пчелах и осах у Мандельштама подчеркивал, что, хотя акмеисты отвергали символистское понимание поэзии как системы образуемых вновь символов, они пользовались обычными, канонизированными традицией символами так же свободно, как символисты.

«Соль» у Мандельштама именно такой традиционный символ, хоть и с добавкой русского идиоматического значения: «солено пришлось». В знаменитом 11-м издании «Британской энциклопедии» читаем, что консервирующие свойства соли сделали ее особенно подходящим символом прочности договоров и повлияли на выбор этого вещества в качестве скрепления присяги на верность. Отсюда ссылки на «соль завета» (Лев. 2:13) и «завет соли» (Чис. 18:19 и 2 Парал. 13:5) в Библии. Этот символ у Мандельштама сочетает значение неуклонной верности и горечи, то есть образует ядро мотива «верность, несмотря на

горькие обиды», «крутая соль торжественных обид» в стихотворении («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...»). Так же возникает образ соли и как упрек совести в случае любовной измены: «За то, что я предал соленые нежные губы» («За то, что я руки твои не сумел удержать...»); нарушения монашеского обета: «Чай с солью пили чернцы, / И с ними балует цыганка. / ...в солонке нож» («Сегодня ночью, не солгу...»); или неверности общественному идеалу: «И словно сыплют соль мошеною дорогой, / Белеет совесть предо мной» («1 января 1924»). В последнем случае, из-за традиционного отождествления интеллигенции с солью земли, возникает еще и оттенок значения от Нагорной проповеди: «Вы — соль земли. Если же соль потеряет силу, то чем сделаешь ее соленою? Она уже ни к чему негодна, как разве выбросить ее вон на попранье людям» (Мф. 5:13).

Русский подтекст мандельштамовского образа очистительной жертвенной соли, упоминаемой и в Ветхом и в Новом Завете («всякая жертва солью осолится», Мк. 9:49), находим у Фета — в той строчке, которую Мандельштам с многозначительным искажением, с характерной гипаллагой — перестановкой эпитетов, цитировал в «Заметках о поэзии» (1923), а потом в очерке «В не по чину барственной шубе»: «*И горячею солью нетленных речей*» вместо «*И нетленною солью горячих речей*». Это строчка из короткой лирической аллегории «С бородою седою верховный я жрец...» (1884), восходящей к «Ифигении в Авлиде» Еврипида. Мандельштамовское сопоставление звезд

и соли, выражающее, вслед за Кантом, связь между внешним и внутренним нравственным императивом, также имеет прецедент у Фета, который прилагает тот же эпитет «нетленный» и к соли, и к звездам: «Как ясность безоблачной ночи, / Как юно-нетленные звезды»; «родство с нетленной жизнью звездной» («Как нежишь ты, серебряная ночь...»). Част в поэзии Фета и образ звезд, отраженных в воде, столь важный в «Умывался ночью на дворе...» и в позднейшем стихотворении «Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...».

Описанные выше поэтические мотивы имеют большое символическое значение в стихах о звездном луче, упомянутом соли на топоре, но не они составляют его основной событийный сюжет. Главным подтекстом (и, может быть, претекстом, побуждением к написанию) «Умывался ночью на дворе...» является стихотворение Ахматовой «Страх, во тьме перебирая вещи...», помеченное автором, быть может ретроспективно, «27—28 августа 1921», то есть, очевидно, ночью вслед за тем, как до нее дошло в Царском Селе известие о расстреле Гумилева.

Страх, во тьме перебирая вещи,
Лунный луч наводит на топор.
За стеною слышен стук зловещий —
Что там, крысы, призрак или вор?

В душной кухне плещется водою,
Половицам шатким счет ведет,
С глянцевитой черной бородою
За окном чердачным промелькнет —

И притихнет. Как он зол и ловок,
Спички спрятал и свечу задул.
Лучше бы поблескиванье дул
В грудь мою направленных винтовок,

Лучше бы на площади зеленой
На помост некрашеный прилечь
И под клики радости и стоны
Красной кровью до конца истечь.

Прижимаю к сердцу крестик гладкий:
Боже, мир душе моей верни!
Запах тленья обморочно сладкий
Веет от прохладной простыни.

Мое предположение о генетической связи между этими стихами Ахматовой, напечатанными под заглавием «Страх» (и без 4-й строфы окончательного текста) в № 4 «Записок мечтателей», вышедшем в свет в октябре¹ 1921 года, оспаривалось: скептики, среди них М. Л. Гаспаров, считали невероятным, чтобы Мандельштам мог их знать, находясь в Тифлисе той осенью. Однако даже при независимой республике происходил обмен печатными изданиями между Грузией и советской Россией, о чем свидетельствует в своих воспоминаниях Эренбург: в тюках дипломатической почты, которую он вез из Тифлиса в Москву, путешествуя в обществе Мандельштамов, оказалась периодика.

¹ Датирован по надежной библиографической хронике: Блок в критике современников // Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. 5. М., 1993. С. 813. № 2056.

Тем более во второй половине 1921 года, когда в Грузии уже правили большевики, нет ничего невероятного в том, что советские издания прибывали в Тифлис, как и списки стихов. А. Е. Парнис в статье «Заметки о пребывании Мандельштама в Грузии в 1921 году» (*L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 211*) на основании архивных и редких печатных материалов описал деятельное участие Мандельштама в местной литературной жизни, в том числе и русской. Мандельштам прочел лекцию в связи с кончиной Блока в батумском Центросоюзе, выступал с чтением стихов в тифлисском «Цехе поэтов», на диспутах и вечерах в литературно-художественных кафе, а 5 октября на заседании коллегии «Союза русских писателей в Грузии» был зачислен в действительные члены. И в «Союзе русских писателей», и, разумеется, в «Цехе», не могла не обсуждаться текущая русская литература, а стихи Ахматовой люди помнили и наизусть, поэтому я нахожу сомнительным безапелляционное возражение скептиков: «Не знал и не мог знать». Разумеется, и у меня нет положительного документального доказательства: «Читал и знал». Поэтому я предлагаю читателю беспристрастно рассмотреть и выбрать ту из трех возможностей, которая объясняет больше всего наличных фактов в тексте: 1) сходство между стихами Ахматовой и Мандельштама объясняется типологически как совпадение двух откликов на смерть Гумилева; 2) сходство вызвано тем, что у Ахматовой и Мандельштама общий источник: в их стихах происходит дивергенция мотивов и образности стихотворения Анненского «То и Это», о котором речь будет далее; 3) «Умывался ночью

на дворе...» содержит отклик, отчасти полемический, на «Страх» Ахматовой, как полагаю я.

Рассмотрим место стихотворения «Страх» в творчестве Ахматовой. Ее неотступная тема — мучительное ожидание смерти — находит в нем свой высший и поворотный пункт, когда история стала реализовывать лирические метафоры ее более ранних стихов. Дальнейшее развитие этой темы можно проследить в произведениях, рожденных тем же эмоциональным порывом, что «Страх», и варьирующих его сюжетные мотивы: «Слух чудовищный бродит по городу...» (1922, с упоминанием «Синей Бороды» и «скользкого топора» «над шеей безвинной и нежною»; «За озером луна остановилась...» (1922), с примечательной реминисценцией из «Причинной» Шевченко, с которой эти стихи соотносятся и тематически; «Заплаканная осень, как вдова... <...> Перебирая мужнины слова» (1921, ср.: «Страх», ст. 1); «Клевета» (1921) и т. д., вплоть до кульминации в стихотворении «К смерти» (1939), в котором Ахматова в свою очередь использует реминисценцию из мандельштамовского «За гремучую доблесть грядущих веков...». Завершением этого лейтмотива явилась посмертно опубликованная и, вероятно, неоконченная «Третья северная элегия», под которой проставлены дата и место, «1921. Царское Село», являющиеся, скорее всего, частью текста, но, быть может, действительно начатая тогда. Она очевидным образом обращена к Гумилеву и описывает жизнь молодых супругов в доме, где, как привидение, живет страх. Это жуткое и таинственное присутствие своими проявлениями напоминает «Страх» 1921 года, но оно про-

ецируется на мирный довоенный дом, чтобы стать в ретроспективе совместным предчувствием террора и гибели:

<...> И оставляла капельку вина
И крошки хлеба для того, кто ночью
Собакою царапался у двери
Иль в низкое заглядывал окошко,
В то время, как мы, замолчав, старались
Не видеть, что творится в зазеркалье,
Под чьими тяжеленными шагами
Стонали темной лестницы ступени,
Как о пощаде жалостно моля.
И говорил ты, странно улыбаясь:
«Кого они по лестнице несут?»
Теперь ты там, где знают всё, скажи:
Что в этом доме жило кроме нас?

Если стихи Мандельштама, навеянные гибелю Гумилева, сопоставить со «Страхом» Ахматовой, то в чем проявляется особая связь между ними?

В начале 1920-х годов восхищение стихами Ахматовой («...после женщины настал черед жсены. <...> ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России») стало у Мандельштама сдержаннее. В «Заметках о поэзии» (1923) он попрекнул ее «паркетным столпничеством» (имея в виду ахматовские стихи 1913 года «Как будто под ногами плот, / А не квадратики паркета», но, может быть, и «половицы шаткие» из «Страха»).

Взаимоотношение между поэтическими текстами Мандельштама и Ахматовой, конечно, сложнее и тоньше, чем

их прямые критические высказывания. Тем не менее со-поставление «Страха» и «Умывался ночью на дворе...» раскрывает антитетический подход Мандельштама к ахматовской теме. Ю. И. Левин, анализируя третью строфиу «Умывался ночью на дворе...», заметил, что шесть прилагательных в ст. 10—12 (*студеная, чернее, чище, соленее, правдивей, страшнее*) «начинают восприниматься как относящиеся к одному семантическому полю, как описывающие что-то единое. Попытки как-то назвать это поле не удаются. Но цель поэта и состоит в том, чтобы назвать неназываемое». По внимательном рассмотрении, однако, кажется, что это «единое» можно определить. Семантика перечисленных Левиным шести, да и всех тринацати прилагательных этого стихотворения, его черно-белая цветовая гамма выражают суровую строгость, типичную для мужественного восприятия жизни.

Заслуживает внимания и то, что «мужественная» семантика прилагательных составляет контраст с преобладающим женским родом существительных, создавая этими формальными признаками образ мужественной, суровой женщины. Так писал Мандельштам о «гиератической важности, религиозной простоте и торжественности» Ахматовой, цитируя Пушкина: «Смиренная, одетая убого, / Но видом величавая жена».

Семантическая и стилистическая окраска ахматовских прилагательных и целых атрибутивных словосочетаний в «Страхе» противоположна мандельштамовскому «Умывался ночью на дворе...». Ее «луинный луч» придает описываемому оттенок галлюцинаторной зыбкости, в то время как

«звездный луч» у Мандельштама несет черты неизменно-го и вечного императива; его прочная — суровая, правди-вая и страшная — земля противопоставлена «шатким по-ловицам», двор под звездным небом — «душной кухней», «свежий холст» — обмороочно сладкому запаху тленья «от прохладной простыни». Прилагательные Ахматовой, злой, зловещий, прохладный, сладкий, глянцевитый, гладкий, более «женственны» по сравнению с мандельштамовски-ми «мужественными»: *суровый, страшный, студеный, соленый, чистый, грубый*. Единственное общее прилага-тельное обоих стихотворений: «черный». Это черная вода смерти у Мандельштама, а у Ахматовой — черная борода олицетворенного страха, расхожий атрибут мужика во многих русских литературных кошмарах, начиная от ве-щего сна Петруши Гринева о Пугачеве с топором. В стихо-творении «Слух чудовищный бродит по городу...» это пре-вратится в Синюю Бороду со «скользким топором». Но кроме черного в цветовую гамму «Страха» в более по-здней версии входят также красный и зеленый.

И, наконец, бодрствующий при свете звезд герой, совершающий омовение у Мандельштама, резко противо-поставлен визионерке Ахматовой, мучащейся бессонни-цей в темноте.

Кроме очевидных параллелей со «Страхом» «Умывался ночью на дворе...» содержит отсылки к другим стихотво-рениям Ахматовой: это, например, образы стынущей или чернеющей воды, плотно запертых ворот и т. д. Эти пере-клички продолжаются и в стихотворении «Кому зима — арак и пунш голубоглазый...».

С другой стороны, мандельштамовские мотивы «земли и звезд», «чистой смерти» и жертвенной гибели под топором представляют собой отклик на сюжеты и образность Гумилева в таких его стихах, как «Звездный ужас», «Моим читателям», «Одиночество» («И в черных водах, / помертвела, / Открылась мне моя земля»), «Смерть» («Но и здесь, на земле, не хуже — / Та же смерть ясна и проста») и «Заблудившийся трамвай» («Голову срезал палач и мне»). Этот монтаж отсылок к подтекстам из Гумилева и Ахматовой воссоздает антитетическую структуру их поэтического диалога, в котором мужественная тема Гумилева вторит приятию «страшной земли» у Мандельштама.

Непосредственное звено между «Умывался ночью на дворе...» и «Страхом» Ахматовой — это слишком необычный, чтобы сойти за совпадение, образ луча на топоре. Речь идет именно о луче, в отличие от строки «И солнце на топор сияло» из стихотворения Случевского «После казни в Женеве», которое нельзя здесь не вспомнить. Такое повторение редкого образа выводит за пределы узкого контекста двух стихотворений и указывает на подтекст, который Мандельштам должен был у Ахматовой опознать, если гипотеза моя справедлива. Речь идет о стихотворении Анненского «То и Это», третьем «листке» «Трилистника кошмарного» (впервые — в «Кипарисовом ларце» 1910 года):

Ночь не тает. Ночь как камень.
Плача тает только лед,
И струит по телу пламень
Свой причудливый полет.

Но лопочут даром, тая,
Ледышки на голове:
Не запомнить им, считая,
Что подушек только две.

И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тощен луч фонарный
На скользоте топора.

Но отрадной до рассвета
Сердце дремой залито,
Все простит им... если это
Только *Это*, а не *To*.

В первых двух строках Ахматовой, «Страх, во тьме перебирая вещи, / Лунный луч наводит на топор», бредовое видение казни из ст. 11—12 («Если тощен луч фонарный / На скользоте топора») сочетается с олицетворением страха смерти в другом стихотворении Анненского, «Перед панихидой» (из «Трилистника траурного»): «И с поясным поклоном Страх / Нам свечи подает». Олицетворенный Страх ведает освещением в кошмарах Анненского и Ахматовой, он подает или задувает свечи, прячет спички и наводит лунный или фонарный луч на топор. Ледышки Анненского, лихорадочно пересчитывающие подушки большого (ср. у Ахматовой: «Подушка уже горяча / С обеих сторон»), превращаются в Страх, ведущий счет половицам, кошмарный выбор между костром и топором — в выбор между плахой и расстрелом, а отрадная дрема —

в молитву о душевном мире, на которую отвечает запах тления «от прохладной простыни», будто от савана.

В свою очередь, Мандельштам берет у Анненского не только воображаемый луч на топоре, но и образ таянья, предвещающий у него рассвет, в то время как ледышки соотносятся со студеной водой в бочке, черной, тоже как в поэзии Анненского («черные бездонные пруды», «черней твоих не видел вод»).

Семантическое единство трех текстов, Анненского, Ахматовой и Мандельштама, особенно заметно выступает как схожесть, сходство и контраст при сопоставлении прилагательных:

Семант. поле	<i>Анненский</i>	<i>Ахматова</i>	<i>Мандельштам</i>
(1) <i>Осязание</i>	причудливый	гладкий	грубый
(2) <i>Обоняние</i>	угарный	душный	свежий
(3) <i>Цвет</i>	голубой	черный зеленый красный	черный
(4) <i>Вкус</i>	тошный	обморочно сладкий	соленый
(5) <i>Эмоции</i>	отрадный	зловещий	страшный
(6) <i>Свет</i>	фонарный	лунный	звездный

В рубриках (2) и (4) оппозицию образуют Анненский и Ахматова, с одной стороны, и Мандельштам — с другой. В (3), хотя цвета Мандельштама и Ахматовой частично совпадают, но исключительный черно-белый контраст «Умывался ночью на дворе...» (белый метонимически

подразумевается в «соли») противопоставлен голубому, красному и зеленому в его подтекстах, и это очень важно: «Совесть и сама любит рисовать, только произведения ее редко в красках, скорей это художница по части *blanc et noir*», — заметил Анненский. В рубрике (5) Мандельштам и Ахматова, несмотря на стилистическое различие между ними, в целом составляют контраст с Анненским. Наконец, в рубриках (1) и (6) перед нами семантическая градация, допускающая несколько возможных оппозиций, например: небесное — рукотворное, сияющее — реальное (6), грубое — отделанное, гладкое — неправильное (1).

Обращение Ахматовой и Мандельштама с подтекстом из Анненского позволяет заглянуть в более глубокий смысл диалога между двумя поэтами. В очерке «Об Анненском» (1935) Ходасевич лаконически пишет: «Как ни сильна в нем оторопь перед жизнью — страх смерти еще сильнее. В стихотворении „То и Это“ он прямо говорит, что сердце готово принять любые муки, самый черный кошмар — если это еще только кошмар, а не уже смерть».

Символический кошмар выбора казней в жертвенной жизни («Это») для Анненского легче переносим, нежели последняя реальность смерти («То»).

Ахматова, наоборот, между живым призраком страха и воображаемой действительностью насилиственной смерти полемически выбирает последнюю: «Лучше бы поблескиванье дул / В грудь мою направленных винтовок, // Лучше бы на площади зеленой / На помост некрашеный прилечь».

Мандельштам, возражая обоим, снимает дуалистическую тему «видение — реальность» и символистскую

антиномию «Это» и «То», утверждая суровую осязаемость и жизни и смерти как условий «завета соли», нравственного императива строгой чистоты и жертвенности, возложенного на русскую поэзию.

Для Мандельштама акмеизм был не только литературным движением, но также общественной и нравственной силой. Его главной историко-этической целью было сохранить культурную и личную память в пору коллективного и индивидуального беспамятства — даже ценой самопожертвования (в этой связи особенно важны для акмеистов «Память» и первая версия «Пятистопных ямбов» Гумилева). Задача поэта та же, что задача Гамлета, — вылечить вывихнутый век: «...пала связь времен! Зачем же я связать ее рожден?» в переводе Кронбергера. Отсюда главный сюжетный мотив стихотворения «Век»:

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?

Вместе с «Веком» (1922) «Умывался ночью на дворе...» служит промежуточным звеном между двумя стихотворениями Мандельштама о готовности принести себя в жертву, чтобы участвовать в очистительной исторической судьбе России. Первое, раннее (1913), о сострадании к русской государственности, двойственной по своей природе:

Заснула чернь. Зияет площадь аркой.
Луной облита бронзовая дверь.

Здесь Арлекин вздыхал о славе яркой,
И Александра здесь замучил Зверь.

Курантов бой и тени государей:
Россия, ты — на камне и крови —
Участвовать в твоей железной каре
Хоть тяжестью меня благослови!

(Эти загадочные стихи с двоячимся обликом тезок, императора и поэта, я имел случай коротко рассмотреть в комментариях к «Грифельной оде» и в книжке «Серебряный век как умысел и вымысел».)

Другое стихотворение на тему самопожертвования и исторической круговой поруки было написано в 1931 году и — знаменательно — посвящено Ахматовой по ее просьбе:

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

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

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

Ю. И. Левин показал, что здесь Мандельштам разрабатывает некоторые мотивы из «Умывался ночью на дворе...» — звезда в черной воде, топор, грубость и совестность и т. д. Нужно добавить, что и здесь полезны для понимания внеtekстовые отсылки. Семиконечная звезда Новгорода (Нового града) — звезда примирения между небом (3) и землей (4), очевидно, противопоставлена той звезде на «сладимых» водах, о которой писал Вяч. Иванов: «Не звезда ль полынь упала / На истоки вод сладимых? / Отравила горечь воды / Родников и рек родимых», и ее можно отождествить с другой звездой Иванова: «Встало ль вестница Свободы, / Свет Востока, вождь водимых? <...> Близок день — и миндалями / Жезл прозябнет Аарона» («Взыскиющие града»; библейский образ жезла из миндального дерева (Чис. 17; Иер. 1) мог иметь особое значение для Мандельштама). У звезды в новгородском колодце плавники, как у рыбы, *ichthys* (по преданию, вифлеемская звезда упала в колодец). Тема Новгорода («капелька новгородской крови / Во мне...») и колодцев («Как белый камень в глубине колодца»; «Знали соседи — я чую воду, / И если рыли новый колодец, / Звали меня, чтоб нашла я место») присутствует у Ахматовой. С другой стороны, «смола кругового терпенья» (ср. «о терпком терпеньи / Смолы») задает связь с «Летом» Пастернака (1930) и его пушкинской темой «залога бессмертья».

Доблести акмеизма — верность, мужество и самопожертвование — после смерти Гумилева нигде не выразились ощутимее, чем в диалоге Мандельштама и Ахматовой. Нельзя забывать и того, что, верная памяти об этом,

Ахматова ответила на призыв мертвого друга «Сохрани мою речь навсегда» в своей знаменитой клятве военного времени:

И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.

* * *

В этом году 125-летняя годовщина рождения Н. С. Гумилева и 90-летие его героической смерти. Кроме семейной скульптурной группы в Бежецке, о которой чем меньше будет сказано, тем лучше, единственный известный мне памятник ему, барельеф по фотографии, стоит не в Царском Селе и не в Петербурге, а в Коктебеле, там, где жил его оскорбитель Волошин. Это характерная гримаса русской культурной истории.

СЕМИДЕСЯТЬIE

В XIX веке историки общественности и литературы по десятилетиям и поколениям различают шестидесятников, семидесятников, восьмидесятников. В прошлом столетии мы тоже отчетливо видим пятидесятников и шестидесятников. Менее ясен облик 1970-х годов. Им был посвящен особый номер альманаха «Россия/Russia» (М.—Венеция, 1998), озаглавленный «Семидесятые как предмет истории русской культуры», который бы мог быть полезен своей хроникой, если бы она не содержала фактических ошибок и вспоминая пропусков по небрежности и предрассудкам составителей. Обращал на себя внимание в сборнике обзор событий в науках на стыке естественных и гуманитарных Вяч. Вс. Иванова и любопытные записки М. О. Чудаковой, уже критические по отношению к доктринаам либеральной интеллигенции. Но в чем заключается особенное отличие семидесятников в словесности и в читательском настроении, в сборнике говорилось вяло или с узкой точки зрения, характерной для редакторов.

Теперь, когда прошло более десяти лет со времени выхода альманаха «Россия» и тридцать с небольшим лет

после той эпохи, которой он был посвящен, хочется восстановить синхронный срез семидесятых, вспоминая тогдашнюю непосредственную рецепцию, хотя и в исторической перспективе. Живые свидетели той поры могут подкрепить, дополнить или опровергнуть мои замечания своими.

Шестидесятые начались воспоминаниями Эренбурга, который назвал и тем самым воскресил убитые, запрещенные и забытые имена. Случилось так, что осенью 1960 года, возвратившись из европейского путешествия, я прочел «Дар» Набокова. Этот ключ к лучшему в русской литературе, к которой я много лет был равнодушен, читая в основном по-венгерски и по-английски, побудил меня обернуться в ту сторону заново. Она оказалась совсем не той, какой я помнил ее с детства. Вскоре в читальном зале университетской библиотеки в Иерусалиме мне попался номер «Нового мира» с первыми главами книги «Люди, годы, жизнь». Это могущее показаться странным совпадение — и совсем еще свежая тогда статья Р. О. Якобсона «Лингвистика и поэтика» в сборнике «Style in Language», изданном Массачусетским технологическим институтом, — оказали решающее воздействие на мой выбор профессии. Через несколько лет в кабинете Якобсона я увидел первый томик книжного издания эренбурговских мемуаров с дарственной надписью: «На память о былом и думах». Смысл этой надписи и сопоставления станет шире и значительнее, если вспомним: в первом томе Эренбург жаловался на то, что писал много, но рос медленно и в 1931 году, в сорок лет, еще «не нашел себя». «...в нашу эпоху, когда

события разворачиваются с ошеломляющей быстротой, многие люди складываются медленно. Герцену было сорок лет, когда он сел за „Былое и думы“ и начал подводить итоги своей жизни: он никогда не глядел на события из зрительного зала, был актером всех трагедий, которые шли в его время».

Эренбург играл «в них во всех пяти», но, как и Герцен, в разных ролях. Последний акт его драмы оказался самым важным с точки зрения культуры, подобно тому, как кульминационный пункт этой драмы, военное время, важнее всего с точки зрения истории.

Шестидесятые годы были, как я их помню, периодом надежд на воскрешение убитого русского культурного творчества и стоящий при дверях новый расцвет. Героем этого периода была интеллигенция, и «физики», и «лирики», будто бы враждовавшие между собой, — но все-таки интеллигенция, и крупнейший русский математик занимался статистической структурой стиха с точки зрения теории вероятностей.

Однако уже закат того десятилетия был ознаменован статьей А. В. Белинкова об Олеше, выросшей затем в книгу о сдаче и гибели советского интеллигента. Началась жестокая переоценка, причем именно близких интеллигентному читателю авторов. В канун и в первые годы 1970-х соблазн капитуляции или прямого предательства показался радикальным диссидентам главной слабостью интеллигенции — начиная с декабристов и окружавшей их и отрекшейся от них среды. Этому нравственному веянию положил начало Белинков, а он был, как я имел случай сказать

на литературном вечере в его память 13 мая 1971 года в Йельском университете, не историком литературы и идеологии, а шестидесятником-радикалом, как Писарев, как Чернышевский, и в его острых «применениях» к современности напрасно искать историзм и научную точность. Я рад был прочесть недавно, что и Маршак сказал о нем по тому же поводу: «Ведь это Герцен». Но в те годы взгляды Белинкова разделяли и кающиеся ученые историки и публицисты-идеологи. В задуманном им альманахе «Новый колокол», вышедшем в свет уже после его смерти, напечатал статью об ответственности русской интеллигенции за большевизм историк, профессор Редингского университета, бывший марксист, декан Будапештского университета в те месяцы после революции 1956 года, когда никто не хотел занимать эту должность, Тибор Самуэли.

Началась эпоха разоблачений и в метрополии. Если «Люди, годы, жизнь», «Поэма без героя» и подпольный «Доктор Живаго» сыграли роль моста в запрещенное и оклеветанное прошлое, то в конце 1970-х своеобразным «анти-Эренбургом» стал «Алмазный мой венец» с его похвалой «руке сильной и доброй власти», которая навела «порядок». Эренбург, надо заметить, комплиментов власти не говорил. Характерно и то, что у автора «Венца», в 1939 году отобравшего у Эренбурга — как возможного невозвращенца — переделкинскую дачу, имена, названные Эренбургом, были заменены кличками в явное подражание «Сумасшедшему кораблю» Ольги Форш, а репутации знаменитых знакомых скомпрометированы рассказами в духе булгаковского Измаша Бондаревского, кто кому

бил морду, кто как зарабатывал и к кому чья жена уходила. Это был уже не мост в прошлое, а подмостки для настоящего, потому что изваяние самого автора стоит в книге среди белых сияющих статуй из звездного вещества «вечной памяти и вечной славы», привидевшихся ему без пьедесталов в парке Монсо — и в переделкинском лесу.

Иногда ревизия роли интеллигенции носила характер трагического фарса, как в поэме «Москва — Петушки». В неподписанном редакционном предисловии к ее первому изданию — в 1973 году в № 3 иерусалимского альманаха «Ами» — известный правозащитник отметил, что тысячи интеллигентов с упоением читают Солженицына «и иных наших просветителей», но их высокая сознательность не претворяется в действие «оттого ли только, что начальство слишком строгое?». Или от того специфического аспекта российской действительности, который раскрыл Бенедикт Ерофеев, и не только в свои 1960-е годы, но и в 1860-е, когда «сивуха началась вместо клико! разночинство началось, дебош и хованщина!.. Все эти Успенские, все эти Помяловские — они без стакана не могли написать ни строки!» — говорил герой Ерофеева. «Социал-демократ пишет и пьет, и пьет, как пишет. А мужик не читает и пьет, пьет, не читая». Отсюда и судьба Успенских, Помяловского, Гаршина, Мусоргского.

Нравственные пороки современного образованного класса, того, о котором говорят «никакого образования, кроме высшего», разоблачил Солженицын и притом так, что старая интеллигенция, которую осудили «Вехи», оказалась на фоне новой хороша уже одной своей идеальной

бескорыстностью. Этот новый советский привилегированный класс Солженицын назвал «образованцией», слово, которое иные интеллигенты ему не простили, но слово справедливое, хотя Солженицын оставил в стороне обиходную субстанцию «образованчины»: варварское пьянство, бытовую грязь и площадную ругань в качестве по-вседневного языка, немыслимую в устах прежней интеллигенции. Говоря о Солженицыне, надо отметить, что его романы, опубликованные в шестидесятые годы, «Раковый корпус» и «В круге первом», были в первую очередь об интеллигенции, а главное событие семидесятых, «Архипелаг ГУЛАГ», литература факта, уже о народе вообще, как в свое время повесть «Один день Ивана Денисовича».

Показательно для смены отношения к «культурной элите» и к «плебсу», что если культовым писателем шестидесятых был Булгаков с его Мастером и его Шариковым, то в семидесятых его заменил Платонов с совсем другим мастером и с героической и приниженной антitezой интеллигентности. Для этой антitezы как социального феномена у меня термина нет, а только слово «бездольность», то есть отчуждение человека от человечности, от собственного нищего тела и от земли, отчуждение, о котором писали оба Успенские: «Остается один пустой аппарат пустого человеческого организма». С духовной драмой интеллигенции биологическую драму этих бездольных, погибающих «от утомления своего труда», роднит мечтательность, такая же беспочвенная, но проникнутая обидой отверженных низов, тех, кто остался на берегу, на исполненную мечту благородной Ассоли Александра Грина. «А наше-

му-то, нашему-то?» — как плакал Коровьев в Торгсине. Платонов не знал «Мастера и Маргариты», и социальный протест его был направлен против «Алых парусов». Интересно, что бы он написал о «Собачьем сердце». Однако же надо отметить, что читателем трудного Платонова оказался почти исключительно интеллигент-эстет — в первую очередь семидесятник, а новым читателем доступного Грина, когда с него сняли запрет и снова стали печатать, был романтически настроенный шестидесятник, в основном далекий от интеллектуальной элиты, которая его склонна была третировать.

Переоценка ценностей в семидесятые годы принимала разные формы. Пришли оригинальные, не похожие друг на друга писатели, создатели новых типов, сюжетов и стиля.

Битов по-новому подавал описательную подробность, ломая канон не хуже Платонова: «раздался легкий свет», «заговорила она часто, как побежала». С той же убедительной живостью неожиданности он поднимал огромные исторические темы, отказываясь от оптимистических иллюзий шестидесятников. Одоевцев-дед в «Пушкинском доме» говорит либеральному безумцу — в 1921 году, — что русская культура не погибла, а наоборот, только что возникла, потому что революция остановила прошлое, оставив его за плечами. И напрасно либерал жалуется, что он не Пушкин, потому что ему рот заткнули. «...вынь ему кляп изо рта — окажется пустая дырка». В 1956 году, когда этих дырок стало много, дед-лагерник повторяет, что революция законсервировала культуру, все на том же месте от Державина до Блока, и продолжения не будет. «Все

перевернулось, а Россия осталась заповедной страной. Туда не попадешь». Поэтому напрасны и бесчестны благочестивые попытки молодых восстановить связь времен и найти туда дорогу: это пастернаковские порубщики в пуще истории. Если внук и встретится с дедом, он будет деду чужд и гадок, как Лева Модесту Платоновичу, а в лучшем случае смешон. Окончание «Пушкинского дома» казалось мне при первом чтении случайным и неудачным, но оказалось пророческим. Лева стал академик и благополучный россиянин, кой-каким портретам оказалось не место в Пушкинском Доме, а Пушкин уже не Пушкин, а прогулки с Пушкиным.

Об этом со своей обычной беспощадностью написал Слуцкий: «В драгоценнейшую оправу / девятнадцатого столетья / я вставляю себя и оправу / современного многопоэтия. / <...> / Я развешиваю портреты / Пушкина и его плеяды. / О, какими огнями согреты / их усмешек тонкие яды, / до чего их очки блистают, / как сверкают их манишки / в те часы, когда листают / эти классики наши книжки».

Я люблю Слуцкого. Из книжек прошлого, а не позапрошлого века у меня в изголовье два поэта, их сочетание неожиданно, но я раскрываю их, отходя ко сну и все еще пробуждаясь поутру заново каждый день, потому что «Жизнь успела не все погасить недоимки», и меня утешает не злоба, а доброта дня.

Говоря о Слуцком, верном друге интеллигенции, этой «малой нации», важно и у него заметить некоторый перелом в 1970-е годы: XIX век и XX, русское и советское

размежевываются все более драматически. Сначала: «Интеллигент! В сем слове колокольцы / опять звенят! Какие бубенцы! / И снова нам и хочется и колется / интеллигентствовать, как деды и отцы». Потом: «Интеллигенция — русское слово, / ставшее мировым, / интеллигенции русской слава, / ставшая мировой. //<...>// И если нету значка нагрудного / „Интеллигенция СССР“, / значит, жребия этого трудного / еще не совсем доступен пример».

Пример исторической серьезности Слуцкого действительно не нашел продолжателей. Люмпен-интеллигентность (не как повествовательный прием, каковым она была в поэме «Москва — Петушки», а как отношение к миру), своеобразная «приблудленность», одинаково далекая от «хулиганства» Есенина и от революционного насилийства Маяковского, процвела в поэзии Высоцкого, Бродского и Лимонова. Пользуясь жестокой остротой Тютчева о русской истории, можно назвать этот тон сочетанием панихиды и уголовщины.

Но в прозе в семидесятые же годы пришла священная серьезность Фридриха Горенштейна. Он принес небывалое со времен Достоевского разоблачение бесовщины, всех священных коров и передовой и черносотенной интеллигенции, всех либеральных и погромных легенд. Нагая правда о низости униженных и оскорбительности оскорбленных в их борьбе за «место», о достоевщине в ее спорах о самой себе, о бессмысленности и беспощадности Новочеркасска, о совсем не трогательном, не бабелевском Бердичеве и еще о многом другом страшном доводила его читателей до слез оскорбленного отчаяния. Интеллиген-

ция и власть в самой биографии Горенштейна стоят друг дружки: «...большинство моих жизненных проблем создано было не партийной властью, а интеллигенцией... Что такое партийная власть? Слепой молох. А интеллигенция — существо сознательное, зрит в оба, занимаясь искусственным отбором».

Рядом с Горенштейном был создан в семидесятые годы другой, противоположный ему по настроению шедевр писателя-нацимена, Фазиля Искандера, уже далекий от интеллигентной сатиры более раннего «Созвездия козлотора», «Сандро из Чегема» — лирический, героический и плутовской эпос первобытных племен, смешной, глубоко интеллигентный, но не отстраненный от своих героеv-дикарей: от пастуха Махаза до Сталина. Сам автор смотрел на свою книгу скромнее, чем она того заслуживала: «Начинал я писать „Сандро из Чегема“ как шуточную вещь, слегка пародирующую плутовской роман. Но постепенно замысел осложнялся, обрастал подробностями, из которых я пытался вырваться на просторы чистого юмора, но вырваться не удалось... Чегемской жизни противостоит карнавал театрализованной сталинской бюрократии: креслоносцы захватили власть. Фигура самого Сталина, этого зловещего актера, интересовала меня давно, еще тогда, когда я ничего не писал и писать не собирался».

Но над прелестной примитивностью Чегема и противопоставленным ему пугающим карнавалом кавказских вождей, где Сталин правил праздником, веял дух костеровского Тиля Уленшпигеля. Плутовской роман вырос у Искандера, как у Костера, в героический и национальный.

Одновременно с дикарем, может быть по следам персонажей Платонова, среди героев интеллигенции появился Простодушный — *Simplicius Simplicissimus*. На мой вкус, симпатичнейший из интеллигентов в словесности 1970-х годов — это рассказчик «Школы для дураков» Саши Соколова, реализация фирменной марки детиздатовской серии «Книга за книгой». Так обновилась надежда на горьковскую встречу «правильной» книги с наивным читателем.

Отмена установки на восстановление высокой культуры — и против ее «организованного понижения», предложенного в 1923 году Михаилом Левидовым и осужденного на словах, но на деле исполненного советской властью, — произошла и в отношении к тому литературному наследству, которое в шестидесятые годы еще было запрещено, а в семидесятые отчасти разрешено. В шестидесятые покойный Ю. И. Левин, например, выделял в Мандельштаме — на основании объективных статистических наблюдений — тему культуры («самый перекультуренный поэт», — писал он в частном письме К. Ф. Тарановскому), а в семидесятые — ценил особенно его стремление жить и умирать с народом, «с гурьбой и гуртом». Эта переоценка была, разумеется, в пределах элитарной системы ценностей и почтительной любви к подавленному культурному преданию и его мертвым носителям. Но, забегая вперед во времени, вспомним словечко, брошенное ревнивыми современниками в период «гласности» и «воскрешения отцов»: «некрофилия». Выступавший тогда в мичиганском центре по исследованию СССР автор «Зияю-

ищих высот», этот неосуществившийся Салтыков-Щедрин Ибанска и ибанцев, сказал о гласности: «Ну и что, что напечатан Ходасевич, а что чукче Ходасевич, чукче он не нужен, чукча вот такой». И показал какой, сделав пальцами раскосые глаза. Такое было настроение, когда пришла гласность, смеховое без веселья, издевательское. Но юмор Довлатова, как юмор Жванецкого, был добродушный, а не черный юмор. Поэтому облегчением было увидеть в Белграде его собрание сочинений по-сербски в книжном магазине «Пашич», где творчество русского духа в остальном было представлено «Протоколами сионских мудрецов» и «Велесовой книгой», фон малоподходящий — во всяком случае для читателя со вкусом. Увы, разошлось по рукам словечко о том, что вкус нужен только портным, — это говорят в такой отрезок времени и главным образом те люди, у которых нет ни вкуса, ни портного...

Вкус в отношениях между людьми и народами называется такт.

Довлатова иногда хвалят не за то, за что его надо хвалить.

Судя по недавно опубликованному в «Звезде» интервью, Соломон Волков в свое время рассердился на «Новое русское слово», которое отказалось напечатать в его музыкальной рецензии, что некий японский дирижер был похож на юркую обезьянку. Вероятно, если бы о самом Волкове какой-нибудь критик сказал, что от его писаний попахивает чесноком, то и этого бы в «Новом русском слове» тоже не пропустили. Тамошние редакторы помнили не только кто и кого традиционно попрекает этим спе-

цифическим атрибутом национальной кухни, но и то, что японцев называли макаками и изображали — не только в России в 1904 году — в виде обезьян.

В новой эмиграции, однако, был принят издевательский тон по отношению к чужим обычаям, чужому коду поведения, особенно к дореволюционному русскому, и к чувству чести и собственного достоинства вообще. Вспоминается, например, статья одной журналистки о «драгунском из кирасирских», которая грубо высмеивала приглашения однополчан на чашку чаю, печатавшиеся в виде объявлений в эмигрантских газетах. Само выражение «драгунский из кирасирских» эта журналистка употребляла как образец комической нелепости, хотя любой русский военный историк мог бы ей объяснить, что, когда все кирасирские полки, кроме двух лейб-гвардейских, «Синего» и «Желтого», были преобразованы в драгунские, то этим новым кавалерийским полкам, в память их боевого прошлого как кирасир, было присвоено название «драгунских из кирасирских».

В Библии есть один такой персонаж, насмешливо предавший «гласности» то, что произвело его на свет. Его именем называют людей определенного нравственного пошиба «без различия классов и сословий», и Блок писал в «Возмездии»: «Все это может показаться / Смешным и устарелым нам, / Но, право, может только хам / Над русской жизнью издеваться».

Я не сторонник цензуры, но считаю элементарное чувство приличия необходимым для редактора небульварной газеты. У Довлатова, как правило, оно было в гораздо

большой степени, чем у его «новоамериканских» читателей. К несчастью, век Довлатова был короткий век, а за ним воцарились те, кого Горенштейн назвал «ребята из стенгазеты».

Но Москва не только слезам не верит, она не верит и смеху. Еще Блок предостерегал: «С теми, кто болен иронией, любят посмеяться. Но им не верят или перестают верить». А ведь в его время ирония была не та. Горенштейн заметил в середине девяностых, что все, а в особенности критики и публицисты, сейчас пишут «полушутя». И вот русская литература, освобожденная, провалилась как нравственная общественная сила, потому что утратила священную серьезность, а кукиш на виду еще менее способен повести за собой, чем кукиш в кармане.

Лицей не удался, воспитание новых воспитателей не удалось, и об этом была написана трагическая книга «Отягоченные злом». У Стругацких в шестидесятые годы читатель видел веру в разум, любовь к интеллигенции и интеллигентности, и не только в веселой сказке «Понедельник начинается в субботу» и в таких романах о прогрессорах, как «Трудно быть богом», но даже и в «Улитке на склоне», где уже возникла мысль о биологической ущербности человека. В семидесятые, начиная с «Пикника на обочине», а затем в трилогии о Каммерере, героя которой, высокоинтеллигентные агенты планетарной безопасности, терпят моральный крах, как глупые муравьи при встрече с жуком, надежды рушатся, и человек, интеллигентный или нет, — это нечто, что должно быть преодолено, поэтому будет произведен отбор тех, кто сможет оставить свой биологический вид и планету.

Тем временем вслед за развитием тамиздата и его проникновением в пределы СССР, знаменовавшим идеологическую немощь престарелого руководства, произошли необыкновенные события — со скрипом отворились много лет запертые ворота. «Там» оказалось физически доступным. В 1968 году началась эмиграция евреев из СССР. К началу семидесятых она стала массовой, и власть решила, что заодно можно решить и вопрос о других инакомыслящих с помощью высылки диссидентов. В начале десятилетия мичиганским русистом было основано книгоиздательство «Ардис». В конце семидесятых годов вольных издательств было уже несколько, как и русскоязычных журналов. Появился массовый читатель. Тут на сцену вышел Довлатов.

Он пришел в конце семидесятых как остроумный автор, интеллигентный, но для широкого читателя, бывший вохровец, но мало отличавшийся от зека, и целое десятилетие было скрашено в эмиграции, а потом и в метрополии его беззлобным весельем. В конце своего слишком короткого пути, в последних рассказах, казавшихся заготовками для основательной книги, он изменился, оставив смех «ребятам из стенгазеты». Отсмеявшись, начинался толковый Довлатов. Как стареют остроты и как поколение устает смеяться, описано в стихотворении Слуцкого «О смертности юмора»:

Остроумие вымерло прежде ума
и растаяло, словно зима
с легким звоном сосулек
и колкостью льдинок.
Время выиграло без труда поединок.

Прохудились, как шубы на рыбьем меху,
и остроты, гонимые наверху,
и ценимые в самых низах анекдоты,
развивавшие в лицах все те же остроты.

Видно, рвется, где тонко,
и тупится, где
острие заостреннее, чем везде.
Что легко, как сухая соломка,
как сухая соломка, и ломко.

Отсмеявшись, мы жаждем иных остряков,
а покуда внимаем тому, кто толков,
основателен, позитивен, разумен
и умен,
даже если и не остроумен.

Мы жаждем иных остряков, но молодой смены Довлатову мы еще не видим.

«GAUDEAMUS»

Слово, по образному выражению Бахтина, помнит свои прежние контексты, но, конечно, он имел в виду не всякое слово, а только «идеологически» отмеченное. Припоминание нашего детского опыта подтверждает наличие своеобразной «прапамяти» слова о самом себе в индивидуальной речевой деятельности, чему я уже по разным поводам приводил примеры в этой рубрике. Ребенок не забывает, как первый раз услышал или прочел интересное или непонятное слово, и не только его словесный контекст, а — синэстетически — и зрительный, как Верлен видел «пурпурный и золотой отблеск» слова «декаданс», и особенно живо, как у Бодлера в «Соответствиях», обонятельный и вкусовой. Последний очень силен у тех, кто привык в детстве читать за едой. Я хотел бы составить свой собственный, личный словарь первоначальных контекстов, не претендуя ни на какие обобщения, а только как материал для исследователей синэстезии в самом общем ее смысле.

Главное здание Киевского университета — традиционно красно-черное, как лента ордена Святого Владимира, — горело первый раз в 1932 году и, восстановленное,

было в 1935 году перекрашено в абрикосовый цвет, очевидно в пику равноапостольному князю, но, как пишет историк, ненадолго. Однако, вернувшись в Киев весной 1944 года, исконного красного цвета я не увидел. После того как университет подожгли отступавшие немцы, его внешние стены стали пурпурово-серыми, как нимб музы Блока, «Тот неясный, пурпурово-серый, и когда-то мной виденный круг», искушающий бесовским «прелестным просвещением», по словам Флоренского, который приводит мнение святых отцов: «Свет силы вражеской огневиден, дымоват и подобен чувственному огню».

Этот след нездешней вражеской силы маячил наискосок от дома, в котором мы поселились после эвакуации, и слово «университет» вошло в мое сознание длинным мертвым остовом с ионическими колоннами и черными языками копоти над пустотой высоких окон.

«Что это?» — «Университет». — «?» — «Как школа. Только в университете учатся большие, студенты». Я засомневался. Не головы, а головни могли обитать в этих погорелых, нежилых стенах.

У меня был приятель-физик, сапер по военной специальности, который при виде любой массивной постройки (например, Уайднеровской библиотеки в Гарварде) машинально начинал соображать вслух, сколько TNT и куда надо поместить, чтобы это здание разом обрушить.

Так и я при слове «университет» непроизвольно представляю себе мрачную руину.

Позже, против уже восстановленного красного здания весенним воскресеньем в непонятный мне праздник пьяные лежали под низкой оградой парка Шевченко («Николаев-

ского садика», как упорно говорили старожилы), не в силах подняться и лишь мрачно повторяя свой пасхальный клич «Бей жидов».

Замечательный украинский поэт и филолог Микола Зеров, преподававший в Киевском университете, репрессированный и в 1937 году расстрелянный на Соловках, так писал об этом здании: «І хто засвідчить, ніби є краса / У цій важкій острожній колонаді?» Не храм наук, а острог с тяжелым бревенчатым частоколом виделся ему здесь, и в коридорах этой тюрьмы духа ее тайный смотритель, размноженный в бесчисленных экземплярах *Incognito*, наушник и листец, держащий наготове «рушник» для тех, кто будет умывать руки от крови.

Разная в своих проявлениях, но равная по мерзости скверна метит образы прославленных университетов в моей неисправимой памяти. Прекрасные стены вокруг Гарвардского Ярда, изуродованные огромными иранскими караульями в 1977 году. Тошнотворная вонь, по которой издали находишь дорогу к сортиру в здании Двенадцати коллегий. Рыжие прусаки-мутанты величиной с мышь в подвальном этаже Холла аспирантских занятий в Йеле, где в мое время помещались кабинеты младшего преподавательского состава славянской кафедры. Студенческая столовая в Сорбонне, в которую меня привел приятель-венгр осенью 1958 года, предупредив: сними берет, входя, а не то едоки будут скандировать «youpin, you-pin» и швырять в тебя объедками, таков обычай.

Вероятно, поэтому я никогда не стал «университетским человеком», хотя учился в трех университетах, служил в девяти, а читал специальные циклы лекций или делал

доклады не менее чем еще в двадцати. Не был университетским человеком и мой отец, известный биохимик, он был экспериментатор, академический человек, человек научно-исследовательских институтов и лабораторий, а университетской атмосферы и чтения лекций не любил: ученики его были все аспиранты.

«Можно быть идеологом крупной буржуазии, не будучи хозяином даже мелочной лавчонки», — говорил Маркс по поводу базиса и надстройки. Образцовым университетским человеком мне представляется Андрей Белый. Он вспоминал — или придумывал — профессорские, домашние настроения так: «...в церкви поп проповедует отсталые истины, кадя угодникам, вместо которых когда-нибудь вмажутся Спенсер, Огюст Конт; тогда „жрец“, иль поп убежит; по ступенькам амвона к изображению Конта взойдет иной „жрец“, научный. <...> Певчие грянут тогда *Gaudeamus*, которое знал я уже; папа наш перевел его. <...> если б мне прочитали „В начале бе слово“, то я бы поправил: университет, а не слово».

Итак, два слова: «университет» и «*Gaudeamus*». Профессор Н. В. Бугаев действительно перевел студенческий гимн еще до того, как был избран деканом физико-математического факультета. Текст перевода сохранился в московском архиве:

Будемъ веселы, друзья,
Развѣ юность дремлетъ?
Послѣ младости веселой,
Послѣ старости тяжелой
Насъ земля пріемлетъ.

Гдѣ всѣ тѣ, что прежде нась
Въ этомъ мірѣ жили?
Кто въ подземный міръ сошелъ,
Кто въ міръ горній отошелъ,
Гдѣ мы прежде были.

Жизнь вѣдь наша коротка,
Промелькнетъ невидно.
Смерть лихая къ намъ придетъ,
Въ мать сыру землю сведетъ
Всѣхъ нась безобидно.

Слава членамъ нашего
Университета.
Слава всѣмъ профессорамъ,
И студенты, слава вамъ
Всѣмъ на многи лѣта!

Не переведены тут строфы, содержащие здравицу «республике», податливым девам, нежным женам и т. п., но в общем перевод недурен.

В детстве я эту песню слышал только один раз, и не по-русски, а на латыни: «*Gaudemus igitur*». Мне было лет семь. Ее пел веселый студент родом из Баку, приятель моей хорошенъкой кузины. Он знал смешные песенки «Как лезгинская шашка твой стан», «Идет кацо, несет яйцо» и массу армянских загадок, анекдотов и историй из жизни: как учитель в бакинской школе делал ему выговор: «Малышк Турьян — нэ хочет ызучат — айзербайджанский язык!» Слышиу его сейчас как живого и запомнил на всю жизнь: студент должен быть веселый человек, несмотря ни на что,

«и всю ночь напролет он и пьет и поет и еще кое-чем занимается. Сам Владимир святой с золотой головой, с неба глядя на него, улыбается». Так пели еще и в мое время киевские медики-первокурсники, выходя вечером из анатомички на бульваре Шевченко. Но дома я с младенчества помню другой знаменитый мотив, потому что его часто напевала моя мама: «Крамбамбули, отцов наследство». М. К. Азадовский напечатал эту дерптскую песню в переводе Языкова в составе его «Полного собрания стихотворений» (издательство «Academia», 1934) с примечанием: «Текст заимствуем из сборника „Песни, бывшие наиболее в ходу между студентами Харьковского университета в 40-х гг., русские и латинские...“». Очевидно, она оставалась в ходу и девяносто лет спустя, когда мама училась в Харьковском химико-фармацевтическом институте («Химфарин» — всплыло у меня сейчас в слуховой памяти его заумное старосоветское название). Мамин текст был не совсем тот, что у Языкова; сбереглись в сознании у меня из ее версии два стиха, которых в других вариантах я не встречал: «Когда мы пьем крамбамбули, / Тогда всех дев черт пáбери (в издании Азадовского: «Когда я пью крамбамбули, / Тогда хоть черт все побери»), / Крамбим-бамбамбули, крамбамбули». Эти веселые песни ввели меня отчасти в заблуждение насчет того, чего надо ожидать от университета, и свои первые студенческие годы вспоминаю с усилием и не без стыда. Я получил аттестат зрелости в Будапеште весной 1954 года, мне было неполных семнадцать лет и продолжать учиться сразу после школы не особенно хотелось, а хотелось пуститься на волю.

Я не из тех счастливцев, кто с детства угадал, «кем быть» и к чему лежит сердце, но сейчас вижу определенный смысл в сочетании научных предметов, о которых я больше всего знал с семи лет и которые занимали мое воображение. Это были астрономия и микробиология, то есть телескоп и микроскоп, а еще, может быть, палеонтология. Но астрономия не числилась отдельным университетским предметом специализации, а микробиология и палеонтология, да и любая биология была в те времена опасной, насквозь идеологизированной областью: в 1954 году начались лишь первые, осторожные шаги в сторону от лысенковщины. Существовала только одна наука, в которой на деле сносилось почти все, потому что негласно практиковалась переодетая диалектикой философия Als Ob и «двойная бухгалтерия», как в анекдоте, когда пациент из духовного сословия говорит врачу: «Это у меня от ветра, но вы лечите так, как будто это от женщины». Идеологическое осуждение, скажем, «реакционной теории относительности» не препятствовало ее применению физиками, особенно в засекреченных областях.

Толстовский Николенька Иртеньев избрал математический факультет «единственно потому, что слова: синусы, тангенсы, дифференциалы, интегралы и т. д.» чрезвычайно нравились ему. Меня физическая терминология не пленяла, кроме, кажется, слова «фотон», которое я прошел в «Десятой планете». Но две книги мне пришли по душе в детстве. Первая была, естественно, «Занимательная физика» Перельмана. Картинки из нее так врезались мне в память, что, прочтя «Стихи о неизвестном солдате»,

я сразу вспомнил одну из них: Наполеон после битвы обходит поле. Это была иллюстрация к извлечению из книги Фламмариона, где описывалось обратное движение истории, когда наблюдатель летит в пространстве со скоростью, превышающей скорость света. Другую книгу, биографию необыкновенного американского физика Роберта Вуда, сейчас, наверное, мало кто знает: ее напечатали в СССР в 1946 году под редакцией и с предисловием академика С. И. Вавилова. Вуд был оригинальнейший экспериментатор, первооткрыватель многих явлений в области оптики, артистичный мыслитель-чудак и в то же время трезвый ум, опровергавший опытным путем разнообразные псевдонаучные обманы — от «лучей смерти» до «эктоплазмы», вызывания духов и т. п. В обеих книгах меня особенно занимали иллюзии чудесного и разоблачение мистификаций. Биограф Вуда проницательно сравнил его вечное детство и дерзкую изобретательность с героями и личностью Марка Твена.

Вот и поступил я, как настоятельно советовал мне отец, но и с отроческой отчаянной самонадеянностью на очень специализированное отделение чистой физики, а не на физико-математическое, более общедоступное, готовившее и гимназических преподавателей.

Первокурсник по-венгерски «gólya», это слово значит и «аист». «Gólyavár», замок аиста, называлось оригинальной архитектуры здание с огромной аудиторией, где мы слушали общие лекции, а по вечерам концерты граммофонных пластинок из-за границы: новейший джаз (я запомнил как раз тогда прославившегося Рэя Чарльза),

популярную музыку («Варшавский концерт» Аддинселя) и — реже — строго запрещенных серьезных «модернистов»: Онеггера, Хиндемита, Стравинского и Бартока, «Концерт для оркестра», со сразу узнаваемой смешной пародией на «Седьмую» Шостаковича в интермеццо. У главного входа в университет мне случалось, при молчаливом одобрении однокурсников, пожелать доброго утра Фридьешу Рису, великому математику, с которым я был знаком по академическому дому отдыха в горах Матра, где он меня снабжал английскими детективными романами, присланными из Швеции братом, тоже знаменитым математиком. Это было как если бы я кланялся автору бинома, а тот отвечал мне: «*Servus, сынок*».

На большой перемене я ходил с другими «физиками» в буфет гостиницы «Астория», на углу против университета, пил кофе у высокой стойки и съедал сладкую рассыпчатую сайку с взбитыми сливками.

Но везение мое длилось недолго, во втором семестре лабораторные занятия по физике и аналитической химии оказались не для моих неловких рук. Не было обратной связи от руки к глазу. К тому же весной у меня нашли заболевание бронхов, и я отправился в санаторий: наступал, по этим врачебным обстоятельствам и по чужому наитию, «томасманновский» эпизод в моей жизни. Однокурсницы, те самые, которые учили меня есть сайку с взбитыми сливками, принудили меня читать Манна, найдя во мне сходство сначала с Тонио Крёгером, а потом и с Гансом Кастиорпом. «Тонио Крёгер» показался мне тривиальным, потому что я с детства считал «инакость» обычным свой-

ством человека-читателя, а голубые глаза, «полные лазурного огня», для меня, как для Новалиса голубой цветок, означали не плотскую здешнюю жизнь, а духовную нездешнюю. Задним числом я поздравляю себя, что уже в семнадцать лет ощутил в прославленной новелле Манна вполне заурядное немецкое мещанство. Тут хочется парофразировать Маркса: можно остаться лавочником и на вершине духовно-исторических притязаний. В городе Энн «Kroger» — это цепь супермаркетов, и я поневоле регулярно поминаю Томаса Манна, когда приходится ездить за тем, что немцы называют «Lebensmittel» (слово, дословный смысл которого может далеко завести этнопсихолога).

Зато Ганс Кастроп и его волшебная гора становятся злободневными, если читаешь о них в легочном санатории. Все, связанное с болезнью, влюбленностью и жизнью в своеобразном медицинском Монсальвате, мне понравилось, но борющиеся за душу юноши карикатурный масон-итальянец, прекраснодушный Сеттембрини и Лео Нафта, такой же карикатурный еврейский Великий Инквизитор, иезуит-коммунист, диалектик отрицания отрицания и единства противоположностей, были нестерпимо фальшивы. Характерно, что ставшая предметом интеллигентского культа доступная эзотерика XX века выросла из демотических источников, обеспечивших ей популярность. Роман Булгакова, «мистического писателя», как сказал он сам о себе, уходил корнями в тот слой бульварного оккультного чтения, который был описан уже давно (см. мой очерк «Цельность» в книге «Шрам» (СПб., 2007, с. 222)), а идеологический мир «Волшебной горы» приобрел у Манна окон-

чательную форму, когда писатель прочитал монографию Марианны Тальманн «Тривиальный роман XVIII века и романтический роман: к истории развития мистики тайных обществ» (Берлин, 1923) (об этом существует содержательное исследование: Scott Abbott. *Fictions of Freemasonry*, Detroit, 1991).

Позже я понял, что знал лично одного из прототипов Лео Нафты. Это был, как известно, философ и литературный критик Георг Лукач. В доме отдыха Академии наук среди лесистых холмов Матрахаза, там, где я познакомился и с математиком Рисом, мы сидели за одним столиком, разговаривали по-русски, и я иногда называл его не «профессор», а по имени-отчеству, как его звали в Москве: Георгий Осипович. Не помню сейчас отчества его милой жены Гертруды, с которой я обычно обменивался десертом: она съедала мое пирожное, а я пил ее эспрессо. Тут Лукач пошутил, и я навсегда, как и некоторые его анекдоты, запомнил его шутку. «Вы декадент, — сказал он. — Молодой человек, который пьет горькое вместо того, чтобы есть сладкое, это и есть настоящий декадент». Был он в личном общении совсем не такой, как в своих книгах, а очень веселый и понятный, когда отлучал меня, мальчишку, от Ницше и приучал к Гегелю, которого я полюбил только тридцать лет спустя.

В конце концов получилось так, что после воспитания на волшебной горе я перешел на гуманитарный факультет и записался на английское отделение, а вольнослушателем посещал лекции на кафедре журналистики. Это тоже было волшебное место. Там мне выдали карточку, с кото-

рой я мог свободно проходить на все vernisажи и премьеры, там летом 1956 года на столике в общей комнате лежали иностранные журналы, «Тайм» с портретом Гомулки на обложке. Факультет был расположен в бывшей гимназии монахов-пиаристов, по пятницам в соседних аудиториях в одно и то же время читали лекции Лукач, разбивший своего любимого Томаса Манна как последний и высший этап буржуазного критического реализма, и Милан Фюшт, Манна и «манниаков» высмеивавший; и теперь, когда мне говорят «Томас Манн», я вижу огромное сурое закопченное здание, серьезного Лукача с вечной сигаркой во рту и темпераментного, любившего смешить или трогать аудиторию Фюшта с большой дергающейся головой. Ценить его научили меня студенты-журналисты, все как на подбор писавшие стихи или прозу и знавшие новую западную литературу. Милан Фюшт был выдающийся обновитель венгерских стиховых форм, а его необыкновенный роман «История моей жены» хорошо известен русскому читателю. В университете ходил рассказ, будто голова у него дергалась потому, что он был контужен под Добердо в 1916 году, и, когда он вернулся с фронта, его друзья по литературному кружку «Ньюгат», Каринти и Костоланьи, которым это подергивание действовало на нервы, иногда в кафе «Нью-Йорк» пытались Фюшта вылечить, с двух сторон стискивая ему голову. Проверить эту легенду я не могу.

Прошел бурный год. «A change came o'er the spirit of my dream» («Переменился дух моего сна»). В апреле 1957-го я еще читал Байрона в Будапеште, а в ноябре уже слушал

лекции в Иерусалиме. Если бы не записная книжка с по-темневшей от времени цифрой 1957, я бы с Байроном спросил: «Иль прошлое не тень?» Споры о Манне остались в полузыбком прошлом, и сейчас я замечаю в этой связи, как незначительна роль личной памяти в его книгах: только подсознательная, коллективная, юнговская «память крови» занимает его.

Даже описанный Пушкиным «свиток» эмпирической, сознательной памяти моему воспоминанию трудно развернуть без существенных документальных подспорий, что уж тут говорить об умозрительном конструкте мыслимой и чаще всего лишь воображаемой или вовсе выдуманной доктринерами родовой. Родовая память восстает как историческая данность, а не как заданность сомнительного вероучения, когда внезапно получаешь семейные фотографии и генеалогическую таблицу от девяностотрехлетнего двоюродного дядюшки из Лондона, составившего описание рода моей бабки с отцовской стороны в виде экскурса в своей истории Словакии.

Так возникает историко-биографическая перспектива, одновременно интеллектуальная и эмоциональная, в которой личная и родовая надежда, «память о будущем», как назвал ее Ходасевич, сама становится воспоминанием, от которого «трепещет сердце».

Быт первой моей университетской осени в Иерусалиме, смесь тоски и счастья, остался со мной навсегда как живо ощутимое присутствие: комната вровень с землей на улице Пророка Ездры, керосиновая печечка, двадцать пять минут пешего хода или автобус № 3 в центр города, оттуда

пересадка. Приезжая теперь иногда летом на тот западный кампус Гиват Рам, где я учился, испытываю сильное и небезрадостное волнение, поэтому понимаю Р. О. Якобсона, плакавшего, когда входил в старое здание Московского университета. Вот административное здание Шермана, где английская кафедра устроила в большой столовой на Пурим 1958 года забавное представление, отчасти пародировавшее пьесы Элиота (я играл «тайного незнакомца» — психиатра, тут мне пригодился характерный для психоаналитиков среднеевропейский акцент). Вот рядом с ним большая аудитория Уайза: здесь в 1974 году студенты театрального отделения, которым я тогда заведовал, показали «Поклонение кресту» Кальдерона.

Хотя у меня не сохранилось «зачетных книжек», ни венгерского черного «Индекса» с гербовыми марками, ни иерусалимской зеленоватой «Записной книги занятий», но не потерялся изящный дневничок-календарь «1957» будapestской автомобильной фирмы, а в нем недельные расписания занятий. Система преподавания на английском отделении была традиционная британская: у каждого студента — тытор, каждые две недели нужно представлять ему письменную работу и обсуждать ее. Моим тытором была Джойс Миллер, родом из Южной Африки; отличный, терпеливый и остроумный педагог, она преподавала на первом курсе «Стиль и композицию» и быстро научила меня писать приемлемые сочинения по-английски.

Я пытался усвоить много разных предметов в ту первую осень, в их числе «Введение в логику», которое читал Иегошуа Бар-Гиллель, один из пионеров машинного пе-

ревода (среди слушателей сидел с адъютантом Моше Даян, герой недавней Синайской кампании). Из них я лучше всего запомнил пропедевтический курс Адама Мендилова, бес-сменного руководителя английской кафедры, автора классической монографии «Время и роман», выдержаншей тридцать четыре издания на четырех языках между 1952-м и 1976 годом. Большая аудитория «Алеф» в здании Лаутермана (теперь в нем отдел физики, оно неудачно перестроено внутри и называется иначе) бывала полна, несмотря на неудобное время, восемь часов вечера. Мендилов великолепно читал стихи и разбирал их с непостижимой тонкостью. Одно из стихотворений, слышанных мною от него той осенью, я мог бы поставить эпиграфом к своей университетской жизни в последовавшие годы. Это был «Воротник» (*«The Collar»*, 1633) Джорджа Герберта: «I struck the board, and cry'd, No more! / I will abroad» (*«Я стукнул по столу и крикнул: „Хватит! / Хочу опричь“»*). Кто сможет, пусть удачнее переведет «I will abroad». Интонации Мендилова, когда он читал заключительные строки «Воротника», я слышу и сейчас: «But as I rav'd and grew more fierce and wilde, / At every word, / Me thought I heard one calling, Childe: / And I reply'd, My Lord» (*«Но в то время как я ревел все яростней и дичеи, / При каждом слове, / Мне чудилось, я слышал зов: Дитя: / И я отвечал: Господи»*).

Возвращаться в поздний час пустынной иерусалимской ветреной и дождливой ночью было тоскливо: Артур Кёстлер описал в своей автобиографии эту особенную «иерусалимскую грусть» пустыни и святыни. От маленького планетария, похожего на гробницу Рахили, первого

здания на новом кампусе, в центр города ходили старые и шумные английские автобусы «Leyland Tiger». При выходе из них пассажирам надо было самим открывать неудобную створчатую дверь, дергая за ручку. Давид Флюссер, ученейший историк раннего христианства и эпохи Второго храма, приобретший впоследствии мировую славу своей книгой «Иисус» (1968), как-то раз дернул так, что скоба осталась у него в руках, и водитель сказал ему суворово: «Не силой, сударь мой, не силой, а только умом» (на иврите это пословица — и в рифму).

Вокруг английской кафедры группировались настоящие поэты, Роберт Френд, лектор, от которого осенью 1957 года я впервые услышал имя А. Э. Хаусмана и заглавие «Переландр», и Деннис Силк, автор кукольной пьесы о Гурджееве и Успенском «Жизни чародеев» (*«Lives of the Magicians»*; ее напечатал лучший английский литературный ежемесячник *«Encounter»*), и талантливые студенты-любители, издававшие под эгидой университета mimeографический журнальчик *«Try-Angles»*. Помню наизусть начало и конец стихотворения Роберта Бека из первого номера: «Rimbaud was a punk, drugged by flowers / On a gas lit night» (*«Рембо был пацан, одурманенный цветами / В освещенной газом ночи»*); «Mad in Ethiopia, guns and money on his mind / Not security but death was all he'd find» (*«Помешанный в Эфиопии, с оружием и деньгами на уме, / Он найдет не безопасность, а только смерть»*). Не знаю, что стало с самим Беком.

Через три года, когда я окончательно выбрал себе второй главный предмет по душе, это оказалась лингвистика

со специализацией по индоевропейским языкам в таком порядке: старославянский, латинский (включая ранний, «*Aulularia*» Плавта, и поздний, «*Peregrinatio Aetheriae*») и готский, а также один неиндоевропейский, современный турецкий. Последний экзамен был как раз турецкий: перевести абзац из романа Гюнтекина «*Yesil Gece*» («Зеленая ночь») и объяснить грамматические формы подчеркнутых слов. Я сдал его весной 1965 года.

Лея Гольдберг, мой профессор сравнительного литературоведения и многолетняя руководительница, уговаривала меня продолжать занятия в Париже, куда я мог бы получить от своего университета стипендию. К счастью, я заунываниями, уже тогда заметив, что современная французская школа русистики унаследовала и важное невежество и дурной вкус от Андре Мазона, того, который доказывал, что слишком художественное «Слово о полку Игореве» есть поздний пастиш «всегда искренней» «Задонщины». (Вспомнил я об этом своем недоверии лишний раз, прочитав во французском анализе «Бесов» Пушкина, что слова «Дует, плюет на меня» отражают «ономатопоэтическое» русское народное верование («les croyances populaires pour exorciser les forces démoniaques»), хотя на самом деле, как известно любому пушкинисту, они восходят к обрядовому диалогу священника и принимающего крещение: «Отрекся ли еси сатаны? — Отрекохся. — Души и плюни на него».)

У меня вследствие серьезных занятий лингвистикой к тому времени четко определились интересы: структурализм Пражской школы и традиция Опояза. Я хотел зани-

маться научной поэтикой и твердо решил поехать туда, где преподавал Р. О. Якобсон, а стипендию добывать самому и ни от кого не зависеть. Так я и поступил, и удача сопутствовала мне, не в последнюю очередь потому, что Якобсону меня рекомендовал семитолог Хаим Бланк, первоклассный лингвист, которого Якобсон высоко ценил как ученого и как человека.

Я был вполне счастлив в Гарварде, посещая еще и лекции в Массачусетском институте технологии (именно так надо переводить Massachusetts Institute of Technology, а не «технологический институт», «Технологический — это в Петрограде», — поправил меня как-то Якобсон), пока не начались студенческие беспорядки. Разумеется, в Гарварде они были умеренными и «вегетарианскими» по сравнению с тем, что произошло в Париже. В отличном романе «Доктор Фриго» Эрика Амблера, писателя скорее антибуржуазного, герой, эмигрант из Южной Америки, говорит вождю тамошних студентов-анархистов, что был в Париже в мае 1968-го не просто «интересующимся наблюдателем, а молодым врачом на медпункте для жертв, большую часть времени помогая заниматься проломленными черепами и разорванными внутренними органами. Не все они принадлежали студентам, между прочим. Тяжелейших случаев на самом деле среди студентов было поразительно мало».

Хотя главный орган радикалов, печатавшийся в Кембридже на отличной бумаге при поддержке, как говорили, некоторых биржевых интересов, назывался «Old Mole» («Старый крот»), но копал марксовский крот-революция

не очень успешно, тень отца Гамлета не материализовалась, трупы выносить не пришлось, а Фортинбрасу осталось ждать лучших времен. Драки, захват зданий и насилие, однако, сильно действовали мне на нервы. Иногда хиппи избивали студентов в военной форме, в том числе инвалидов. Случались и нападения на профессоров и студентов, продолжавших занятия во время объявленной радикалами забастовки. Н. С. Арсеньев видел и описал нечто похожее в Московском университете в 1906 году: «Небольшие группы революционного студенчества в черных папахах (это те косматые «манджурки», о которых писал Белый в «Петербургге» и в «Пепле». — *O. P.*), и иногда — помню — с дубинками в руках, врывались в аудитории, чтобы срывать лекции, но получали отпор от самих слушателей и должны были в ряде случаев с позором удаляться». Я занимался в библиотеке, закрыв окно своей кабинки (№ 353), чтобы не слышать внешнего шума, но иногда выходил подышать свежим воздухом у колонн главного входа. Напротив, на ступеньках университетской церкви и на вытоптанной уже траве Ярда бушевала толпа, глядя на шутовское представление странствующего агиттеатра. Малознакомая студентка с нашей кафедры спросила меня, о чем это я замечтался. Кажется, я стоял, скрестив руки на груди, и поэтому механически ответил ей контаминацией из Карлайля и Волошина: «A whiff of grapeshot» («О дымке картечи» — «двух батарей рассеять эту сволочь»). Она решила, что я шучу, но все-таки отошла подальше.

Радикалам не удалось подорвать систему высшего образования, но преподавание идеологий в университетах

попало в плен политических предрассуждений. Что-то на гуманитарных факультетах с тех пор прогнило, и процесс разложения проявляется в разнообразных, не обязательно «идейных» формах. В последнее десятилетие, например, к традиционным «языкам и литературам» на филологических кафедрах прибавились еще и «культуры», под которыми административно-академическое руководство разумеет, главным образом, такие антропологические установления, как принятие пищи, кухня, но не ее семиотика, не «*le cru et le cuit*», не «мифологичное» Леви-Стросса, а просто варка и готовка. Поэтому посещающего «сады Ликеев, Академий» часто овеивает экзотическим ароматом требухи, изготавленной тут же в микроволновой печке. Добряк Грангузье, отец Гаргантюа, сказал в переводе Любимова: «Кишок без деръма не бывает». Это обычная любимовская отсебятина, в оригинале: «*Celluy, disoit-il, a grande envie de mascher merde, qui d'icelle le sac mangeue*». Пяст передал шуточку Рабле вернее: «Кто ест много кишок, тот, видно, охоч до того добра, что в кишках бывает», но присловье Любимова ближе к нынешнему положению вещей.

Поэтому поют «*Gaudeamus*» редко. Последний раз я подпевал «*vivat academia, vivant professores*» на праздновании 60-летия К. Ф. Тарановского в марте 1971 года. Тех профессоров, что тогда под утро грянули старинный гимн и весело пели «*post iucundam iuventutem, post molestam senectutem, nos habebit humus*», уж нет в живых.

Питер Стайнер, отличный экономист и страстный поборник академических свобод, в 1981—1989 годах декан мичиганского факультета LS&A («Letters, Sciences

and Arts» — «писмен, наук и искусств»; теперь он переименован в «факультет литературы, науки и искусств», потому что слово «письмена», «literae», перестало быть понятным), сказал мне однажды: «Не беда, что мы нанимаем второсортных людей, они — становой хребет нашей системы образования, а в том беда, что второсортные люди будут потом нанимать третьесортных».

Есть слабая комедия Леонида Андреева «Gaudeamus», в конце ее, слыша, как «хор молодых мужских и женских голосов поет громко, уверенно и сильно», плачет «старый студент», умудренный опытом бывший ссыльный («У нас и комедий финалы печальны», — жаловался Анненский). Плачет он, потому что считает себя лишним, как тот часовой из исторического анекдота, которого поставила императрица Екатерина стеречь весеннюю фиалку, а снять позабыла. «И уж цветочка того нет, и императрицы уж нет, а он все стоит с ружьем и стережет пустое место, и уйти не смеет». Пустое место не стоит ни сторожа, ни слез, но «песня — песнью все пребудет», хотя, может быть, прав был неприятный «товарищ Стамескин» у Андреева, когда сказал, что побеждает не тот, кто поет, а тот, кто молчит.

Останется у нас, однако, бессловесная песнь, финал «Академической увертюры».

«Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я сдамся...»

ПОДТЕКСТ

В течение почти четырех лет я регулярно приезжал с докладами или короткими курсами лекций в Эстонию в Тартуский университет, а потом перестал, и у моего ухода из этой среды, в которой я ценил наследие семиотики покойного Ю. М. Лотмана, был свой «подтекст», печатный и бытовой, о котором еще не пришло время говорить. Одно из моих выступлений там, предшествовавшее конференции молодых филологов в апреле 2001 года, опубликовано в сборнике «Русская филология» (№ 13), посвященном памяти безвременно погибшей в Америке талантливой тартуской аспирантки Елены Швайковской. Судя по справочным статьям о довольно трудном и путаном понятии «подтекста», этот доклад, озаглавленный «Межтекстовые связи, подтекст и комментирование», прошел почти незамеченным. Поэтому я хочу напечатать его главные положения в редакции, сильно измененной и дополненной обширными новыми примерами по сравнению с первоначальной версией, и с тем ее сокращением, которое вошло в мою книгу «Поэтика Осипа Мандельштама».

В наши дни термины «межтекстовые связи» и «подтекст» в связи с экспликацией и комментированием в особенности поэзии уже сами требуют хотя бы кратчайшего историко-филологического комментария.

Термин «межтекстовые связи» в употреблении Ю. М. Лотмана в Тарту и учеников Р. О. Якобсона и К. Ф. Тарановского в Америке и отчасти в СССР в 1960-е и 1970-е гг. не вполне соответствовал порожденному на Западе немедленно после определений Лотмана термину «intertext», «интертекстуальность», с его лжебахтинским идеологическим смыслом. Знаменательное именование «слово», господствовавшее в трудах Бахтина, было во Франции заменено якобы эквивалентным понятием «дискурс», настоятельно просившимся в деконструированный перевод Евангелия от Иоанна: «В начале был Дискурс, и Дискурс был у Бога, и Дискурс был Бог». В гарвардских семинарах, однако, мы пользовались термином «межтекстовые связи», следуя в общих чертах лотмановскому («Лекции по структуральной поэтике», 1964) противопоставлению «вннтетекстовых связей» (то есть структуры означающего) «вннтетекстовым» (референтативности текста, сфере означаемого). Так я применил его в англоязычной статье 1968 г. о Кащее (см. рус. пер. в моем сборнике «Чужелюбие», 2010). Позже стало ясно, что межтекстовые связи — это такой вид вннтетекстовых, который, вводя понятие «подтекста», преодолевает оппозицию между «имманентным» структурным анализом произведения самого по себе и традиционным сравнительно-историческим анализом в широком смысле, например, описанием механизма литературного наследования.

Известен в общих чертах источник представления о подтексте: это, по всей вероятности, «второй диалог» Метерлинка. Термин же «подтекст» в его традиционном для русского словоупотребления смысле, по-видимому, восходит к режиссерским указаниям Станиславского. Но каково происхождение этого слова? Я думаю, что оно могло прийти к Станиславскому во время его совместной работы с композитором И. А. Сацом из музыкального выражения «подтекстовка», когда словесный текст сочиняется на уже готовую мелодию (как, например, слова детской песенки к очаровательной польке Саца, написанной для спектакля «Синяя птица», — у Метерлинка их нет). В «Работе актера над собой» Станиславский со свойственной этой книге общедоступной метафоричностью так определил подтекст (курсивом передаю разбивку в издании 1955 г.): «Это не явная, но внутренне ощущаемая „жизнь человеческого духа“, которая течет *под словами текста*, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других „если б“, из разных вымыслов воображения, из предполагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих <элементов>. Это то, что заставляет нас произносить слова роли.

Все эти линии замысловато сплетены между собою, точно отдельные нити жгута. В таком виде они тянутся сквозь всю пьесу по направлению к конечной *сверхзадаче*.

<...> слово, не насыщенное изнутри и взятое отдельно, само по себе, является простым звуком, кличкой <...>

Смысл творчества в *подтексте*. Без него слову нечего делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. <...> Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли».

Вот почему я полагаю, что термин «подтекст» подсказан был Станиславскому понятием «подтекстовки», когда текст пишется на готовую музыку, а не музыка пишется к тексту, только Станиславский поменял местами готовое, как он говорил, «слово роли» и сочиняемую актером «мелодию живой души».

Тарановский был, конечно, прав, когда в позднейшей версии своей работы о «Концерте на вокзале» назвал подтекст в смысле Станиславского явлением речи, а не языка. Станиславский ведь имел в виду сценическое речеведение, исполнение актером авторского текста. Однако и авторское высказывание само по себе, и объем возможного восприятия подтекста в смысле Тарановского также зависят от того, что Мандельштам назвал «исполняющим пониманием», потому что в актуализации скрытого или явного подтекста, как и в поэтической семантике вообще, с ее якобсоновской «установкой на сообщение», присутствует элемент речи. И читатель, и перечитывающий свое произведение автор — в известном смысле «исполнители». Физиологи показали, что речепроизводящие органы слушателя безотчетно и беззвучно имитируют артикуляцию говорящего, а малограмотные, как известно, шевелят губами, читая про себя.

Тарановский определял подтекст как «уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте».

Он разделял четыре вида подтекстов: 1) текст, служащий простым толчком к созданию нового; 2) «заимствование по ритму и звучанию» (согласно С. Боброву, повторение ритмико-синтаксической фигуры и некоторых звуков, содержащихся в ней); 3) текст, поддерживающий или раскрывающий поэтическую посылку последующего текста; 4) текст, являющийся толчком к поэтической полемике.

Между теоретическим определением Тарановского и моим была некоторая разница, что касалось функций подтекста и объема самого понятия. Тарановский не принял, например, концепции «тематического» подтекста и вообще попыток подвести подтекст под разряд языковых и историко-литературных «пресуппозиций». Так произошло с моим предположением о том, что «пресуппозицией» темы «Концерта на вокзале» и «Музыки в Павловске» являлся особый этимологический смысл русского слова «вокзал». Сначала павловский вокзал, по образцу лондонского Vauxhall, был местом гуляний и концертов, а потом, когда в его пределах появилась станция первой железнодорожной дороги, любое крупное железнодорожное строение стало называться «вокзал». В этом источник мандельштамовского соединения понятий XIX века как «железного века», с одной стороны, и «века музыки», с другой, в едином образе вокзала. Тарановский этот подтекст отверг, считая, что в таком случае Мандельштам написал бы, как писалось в старины, «воксал». Он согласился со мной, только когда я напомнил ему — в один из наших последних телефонных разговоров — место из «Идиота», особенно подходящее к стихотворению о музыке, звучащей в последний раз: «Му-

зыка уже кончилась в вокзале» (правописание приложения к «Ниве» 1894 г.; в рукописи, кажется, «воксал»).

Мое определение подтекста было основано на его трех функциях. В первой функции, семантической, он — область решения загадки, предложенной в тексте обычно метонимически, то есть частью вместо целого, с помощью цитатной отсылки. Вот пример из стихотворения Мандельштама «Нашедший подкову»:

А вдыхая запах
Смолистых слез, пропустивших сквозь обшивку корабля,
Любуюсь на доски,
Заклепанные, сложенные в переборки
Не вифлеемским мирным плотником, а другим —
Отцом путешествий, другом морехода, —
Говорим:
— И они стояли на земле...

Угадывали, на основании отрывочных классических ассоциаций, что отец путешествий — Арг, строитель «Арго», первого корабля. Но встает вопрос: что значит тогда сопоставление его с Иосифом Обручником, то есть с христианской священной историей? Сама фразеология загадки, «не имя рек, а другой», не названный, характерна для Мандельштама, когда такой намек на альтернативное имя отягощен эмфатическим смыслом: «Не Елена, другая, как долго она вышивала». В случае «Нашедшего подкову» у нас есть «подтекст», в котором задан тот же многозначительный вопрос: кто строитель судна, символизирующего петербургскую Россию, то есть чья Россия —

Христова или Петрова? Это стихотворение Бенедикта Лившица о петербургской набережной (1915):

Кто здесь плотник, Петр или Иосиф,
Поздно было спрашивать, когда,
Якоря у набережной бросив,
Стали истомленные суда.

«Другой» плотник, следовательно, — тот, кого называли «царь-плотник», «Петр плотник Саардамский», отец русского мореплавания, описанный у Пушкина именно так: «То мореплаватель, то плотник». Так объясняется и связь между двумя образами петровской России в этих стихах Мандельштама, обуреваемым кораблем и загнанным конем — Медного всадника:

Звук еще звенит, хотя причина звука исчезла.
Конь лежит в пыли и хранил в мыле,
Но крутой поворот его шеи
Еще сохраняет воспоминание о беге
с разбросанными ногами, —
Когда их было не четыре,
А по числу камней дороги...

Образ подковы перейдет и в стихи 1935 года как «воздушно-океанская подкова», знаменуя, в истолковании самого поэта, записанном Рудаковым и опубликованном Эммой Герштейн, географическую форму тоскующей по морю «материковой, лишенной океана России», владение которой — лермонтовский «воздушный океан».

Так в общих чертах работает метод истолкования смысловых загадок на основании «подтекста». Он требует, чтобы компетентный, мыслящий читатель определил как можно точнее тот источник, на который указывает в разбираемом тексте цитата, иногда прозрачно парофразированная, а иногда тщательно зашифрованная. Метод подтекстуального анализа родился из требований экспликации текста в ту пору 1960-х гг., когда исследование акмеизма как не только литературного, но и культурно-исторического явления стало насущной задачей семиотики. Этот метод прошел спираль развития, начавшись с экспликации конкретных стихотворений в университетских занятиях, а затем составив часть теоретической поэтики. Наконец, в сравнительно недавнее время, когда на повестку дня стало (хоть и не осуществилось удовлетворительным образом) научное издание тех самых авторов, на основании которых он вырос, в своем прикладном употреблении он должен был служить практическим задачам комментирования.

Критерий «релевантности» предлагаемых исследователями подтекстов, разумеется, не всегда очевиден, и из-за этого происходит много споров. На мой взгляд, чем больше разных элементов темного текста освещает подтекст (или сочетание нескольких подтекстов), тем он предпочтительней. Но так или иначе компетентное исследование подтекста кладет предел произвольному пониманию трудных стихов и учит чтению тех «отсутствующих знаков и указателей», которые делают текст «понятным и закономерным». Такое требование четко сформулировал сам Мандельштам:

«<...> легче провести в России электрификацию, чем научить всех грамотных читателей читать Пушкина так, как он написан, а не так, как того требуют их душевые потребности и позволяют их умственные способности.

В отличие от грамоты музыкальной, от нотного письма, например, поэтическое письмо в значительной степени представляет большой пробел, зияющее отсутствие множества знаков, указателей, подразумеваемых, единствен но делающих текст понятным и закономерным. Но все эти знаки не менее точны, нежели нотные знаки или иероглифы танца; поэтически грамотный читатель ставит их от себя, как бы извлекая их из самого текста».

Кстати о Пушкине — здесь уместно критическое отступление. Подтекст, например исторический, если его знать понаслышке, может сыграть с беззаботным автором злую шутку, превратив патетическую интенцию в ненамеренно пародический, почти фарсовый эффект. Адамович написал стихи о своей оккультной попытке остановить дуэль Пушкина: «По широким мостам... Но ведь мы все равно не успеем, / Этот ветер мешает, ведь мы заблудились в пути, / По безлюдным мостам, по широким и черным аллеям / Добежать хоть к рассвету, и остановить, и спасти. / <...> / Море близко. Светает. Шаги уже меряют где-то. / Будто скошены ноги, я больше бежать не могу. / О, еще б хоть минуту! Но щелкнул курок пистолета. / Не могу... Все потеряно... Темная кровь на снегу». Увы, Адамович, как заметил Набоков, «совмешал интуицию и невежество». Дуэль на Черной речке происходила в пятом часу пополудни, когда уже смеркалось, а не светало: только в три-

виальных представлениях дуэль всегда на рассвете. Недивительно, что посланник Адамовича опоздал. Я об этом упомянул во время первого моего семинара об акмеизме и подтексте в Йеле весной 1971 года, и переписывавшийся с Адамовичем А. К. Раннит обратился к нему за разъяснениями. Адамович, сильно погодя, ответил характерным для него доводом: действие стихотворения происходит во сне, поэтому не важно, когда была дуэль — утром или вечером.

Если первая функция подтекста — семантическая, референтативная, то вторая — поэтическая, связанная с возвратностью, главной специфической чертой поэзии. Подтекст в его поэтической функции — источник дистанцированного повтора, ощущимого читателем так, как будто прочитанное сейчас уже в той или иной форме «было прежде», поэтическое «*déjà vu*». Например, строки Мандельштама о полночной Москве, «То слышится гармоника губная, / То детское молочное пьянино», воспринимаются как знакомые, и, если напрячь память, можно вспомнить слова Фамусова (тоже о музыке в Москве ночью): «То флейта слышится, то будто фортепьяно». В поэтике акмеизма такое «*déjà vu*» играет роль художественной доминанты: «Все было встарь, все повторится снова, / И сладок нам лишь узнаванья миг».

В 1993 году в петербургском издательстве «Композитор» вышел в свет диалогический роман «Мы вспоминаем», составленный Владимиром Григорьевичем Адмони из дневников, мемуарных записей и архивных документов своих и Тамары Исааковны Сильман, его жены, скон-

чавшейся в 1974-м. Эта незаурядная книга, кажется, не привлекла к себе того внимания, которого она заслуживает. Отчасти в связи с ней я хочу заново обратиться к открытию Т. И. Сильман в области строго научного определения и исследования подтекста как языкового и художественного явления. Кажется, она раньше всех пришла к определению лингвистической сущности подтекста — на основании образцов, взятых главным образом из немецкой литературы, — в устном сообщении на конгрессе лингвистов в Бухаресте летом 1967 года Адмони пишет («Мы вспоминаем», с. 433): «На конгрессе, на одном из секционных заседаний, Тамара сделала доклад о подтексте. Именно ей удалось впервые наметить те конкретные языковые средства, которые создают в художественной литературе подтекст — такой глубинный смысл, который непосредственно нельзя вывести из семантики соответствующего отрезка текста, но который в этом отрезке присутствует».

Две печатные работы Сильман на эту тему дошли до меня только в 1970 году, когда я уже и сам пришел к сходному выводу на другом материале. Однако я успел сослаться на них в статье о подтексте, написанной в 1969—1970 гг., но вышедшей в свет три года спустя. Сильман обладала замечательной интуицией, и только изолированность ученого быта советской высшей школы в те времена помешала ей разработать и описать свои интуитивные замечания в области, например, просодии в посмертно опубликованной книге «Заметки о лирике» (1977) с помощью эффективных методов и точного словаря современной научной поэтики. Это не умаляет ценности ее эмпирических наблюдений. При-

веду выдержки сначала из ее статьи «Подтекст как лингвистическое явление» («Филологические науки», 1969, № 1).

«Что такое подтекст в его обычном понимании? Это — невыраженное словами, подспудное, но ощущимое для читателя или слушателя значение какого-либо события или высказывания (иначе говоря — какого-либо отрезка текста) в составе художественного произведения. <...> Возникает вопрос, откуда же у читателя или слушателя появляется это ощущение <...>? Нет ли тут опасности возникновения субъективных толкований?

На самом деле такой опасности нет и не может быть, ибо эта уверенность появляется у читателя или слушателя в результате того, что соответствующее глубинное значение данного отрезка текста чаще всего бывает заранее подготовлено, предвосхищено в каком-то другом, предшествующем отрезке текста».

«<...> отрывок, который является носителем „подтекста“, с лингвистической точки зрения может рассматриваться как своеобразный повтор, иногда даже чисто словесный, но только отнесенный на известное, иногда значительное расстояние от своей первоосновы».

«Не будет поэтому натяжкой сказать, что в этом плане подтекст есть не что иное, как рассредоточенный, дистанцированный повтор, который именно благодаря своей дистанцированности использует лишь общую атмосферу ситуации, далеко не всегда опираясь на буквальное цитирование, хотя при этом в основе всякого подтекстного значения всегда лежит нечто уже однажды бывшее и в той или иной форме воспроизведенное заново».

Далее Т. И. Сильман разбирает примеры из Томаса Манна («образование подтекста путем прямого цитирования») и Гете («путем использования уже готовых, сложившихся в данном обществе исходных понятий»). Но мы обратимся к более знакомому материалу — у русского писателя, в драматургии которого и вышло на передний план явление, получившее имя «подтекст». Сильман описывает этот материал в более популярной своей статье «Подтекст — это глубина текста» («Вопросы литературы», 1969, № 1).

«У Чехова мы встречаемся с самыми разнообразными формами подтекста, как традиционными, так и нетрадиционными. <...> Обрывы монологов, неожиданные „уходы“ от темы, важной для данной ситуации, с переходом на нейтральную тему (или наоборот — с нейтральной на важную), отмеченные авторской ремаркой „пауза“, мы находим и в „Чайке“, и в „Трех сестрах“, и в „Дяде Ване“».

«Иронически-иносказательно и в то же время трагически звучат слова Астрова об Африке, которые он произносит, глядя на географическую карту: „А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!“

Здесь и желание переменить тему (это уже вторая перемена темы: чтобы уйти от главного, Астров только что говорил о хромой пристяжной, то есть пробовал вернуться к привычному, бытовому, и, не выдержав тяжелого контраста, „бросается“ к Африке), и в то же время косвенное выражение глубокой тоски. При этом особенно важно тут слово „жарища“ — в нем выразилась жажда сильных, ярких впечатлений, „опаляющих“ чувств на фоне мрачной, монотонной, холодной действительности».

Только усталостью вскоре тяжело заболевшей Т. И. Сильман можно объяснить, что она не отметила в пьесе «Дядя Ваня» эпизода, который наиболее убедительно иллюстрирует правоту теории подтекста как дистанцированного повтора.

Несуразная карта Африки в конторе имения, «видимо, никому здесь не нужная», Чехову нужна в последнем акте для того, чтобы привлечь подтекст, напомнив о другой карте, о карте из акта III, о картограмме уезда, которую начертил Астров в исторической перспективе, свидетельствующей об оскудении природы и вырождении людей. «...озябший, голодный, больной человек, чтобы <...> согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего». Астров каждый год сажал новые леса. Этому пришел конец, любимая женщина просит его уехать, и он говорит вслух об Африке, а подтекст — о том, что две его мечты, о лесах и о любви, разбиты.

Так неприметно, но тем более сильно действует поэтическая функция подтекста в прозе и в драме.

Третья функция подтекста представляет особый интерес в связи с теориями Бахтина. Это функция метаязыковая (как и выше, мы пользуемся понятиями и терминами Якобсона), активизирующаяся тогда, когда предметом высказывания является сам язык; сюда относятся и грамматика, и словарные определения, и цитаты (то есть «чужое слово»). Бахтин, как известно, скептически относился к возможности «чужого слова» и, следовательно, многоголосия в лирической поэзии. По его мнению, голос

первого лица подавляет в лирике все другие голоса. Между тем лирика акмеистов и в особенности Мандельштама с ее наклонностью к цитированию выказывает явные признаки «многоголосия». Собственно говоря, Мандельштам употребил термин *«полифония avant la lettre* в смысле использования «чужого слова», описывая еще в 1923 году в статье «Буря и натиск» лирику Андрея Белого: «В книге „Пепел“ искусно вводится полифония, то есть многоголосие, в поэзию Некрасова, чьи темы подвергаются своеобразной оркестровке». Эта, полифоническая, сторона поэзии XX века по-прежнему меньше всего исследована.

Мандельштам, как мы видели, впервые заговорил о цитатности и о интертекстуальности как о полифонии в связи с символистической поэзией, причем той, которая возвращается к прозаизованной, заземленной и в то же время трагичной поэзии Некрасова. «Коробейники» в особенности подверглись у Белого и у Блока символическому переосмыслинию. Такая явная перекодировка есть частный случай у символистов. В поэтической семантике, более типичной для символизма, ставившего себе задачей таинственность, а не загадочность, как постсимволисты, подтекст указывает не область решения загадки, а область, в которой или у входа которой лежит тайна: «Терем высок,
и заря замерла. / Красная тайна у входа легла». Это так и тогда, когда речь идет дословно о загадке, потому что у Блока, как у других символистов, она не имеет решения, кроме намека на другую, еще более темную тайну: «Жизнь, как загадка, темна, / Жизнь, как могила, безмолвна». У Бальмонта: «В лесу безмолвие возникло от Луны, /

Но внятно чудится дрожание струны». Здесь Бальмонт па-рафразирует самое жуткое, «потустороннее» место в «Преступлении и наказании». «Это от месяца такая тишина, — подумал Раскольников, — он, верно, теперь загадку загадывает». В следующем же стихе у Бальмонта — ерническая порфишкина цитата, «Дым, туман, струна звенит в тумане», из такого же жуткого места в «Записках сумасшедшего»: «...лес несется с темными деревьями и месяцем; сизый туман стелется под ногами; струна звенит в тумане». Так таинственный ночной пейзаж Бальмонта живет эмоциональным зарядом Достоевского и Гоголя. В свое время особенность поэзии модернизма определялась так: о прежней поэзии мы спрашивали, «как это написано», о новой, в первую очередь, «о чем это написано». У Бальмонта в стихах о луне загадки нет, вопрос «о чем это написано» не возникает: все открыто и в то же время окутано тайной.

Анненский, едва ли не единственный из русских символистов оставивший нам не только полисемантические, как у Брюсова или Вячеслава Иванова, или суггестивные, как у Блока, а не поддающиеся расшифровке символы, пользовался подтекстом, иногда явным, чтобы исключить доступные утверждения о смысле своих символов. Как дельфийские прорицания, по словам Гераклита Темного, так и эти символы не вещают и не таят, но указывают (*οὐτε λέγει οὐτε κρύπτει αλλα σημαίνει*). С ними, как с той звездой Анненского, которая к их числу принадлежит, «не надо света». Один из таких символов — будто бы аллегорическая женская фигура в «тринадцати строках», озаглавленных «На пороге»: «Дыханье дав моим устам, / Она на

факел свой дохнула, / И целый мир на Здесь и Там / В тот миг безумья разомкнула, / Ушла, — и холодом пахнуло / По древожизненным листам. // С тех пор Незримая, года / Мои сжигая без следа, / Желанье жить все жарче будит, / Но нас никто и никогда / Не примирит и не рассудит, / И верю: вновь за мной когда / Она придет — меня не будет».

Те, кто в темнотах Анненского неизменно ищет смерть, видят и здесь Либитину с погребальным факелом, который она задувает, уходя. В самом деле, существует стихотворение, где диалог с потусторонней гостью близко напоминает ситуацию «на пороге», и это диалог со смертью у Полонского: «...пришла и встала / У ног твоих, — да, это я — / Тень твоего существованья — / Стихийный мрак небытия — / Развязка лжи — конец страданья — / Твой призрак — смерть — да, это я!.. / <...> / Я догорающее пламя / В твоей груди пришла задуть. / <...> / И умрай, не сознавая, / Как меркнет свет моих очей... / — Нет! нет! пока еще до срока — / До забытъя, или пока / На грудь мне тяжко не наляжет / Твоя всевластная рука, / Я буду силиться без страха, / Дрожа, глядеть в твои глаза: / <...> / И пусть бесчувственное тело / Есть достояние твое: / Возьми его; но то, что будет / Твоим, то будет не мое... / Что ты такое? — Тень; но тенью / Была вся жизнь; и эта тень / Бежит от света — и не видит, / Как брезжит бесконечный день... / Настолько ж был я человечен / И чужд мертвящей суety, / Что вечен я или не вечен, / Про то я знаю, а не ты. / Да, ты ужасна! Поневоле / Я содрогаюсь; но когда / В последний раз вздохну я тихо, — / Мы разойдемся навсегда...»

Если это прямой «объяснительный» подтекст, и «Она» Анненского — смерть, то отчего же у него смерть дает первое дыхание жизни новорожденному и почему от ее ухода по древу жизни пробегает холод? Что это за свет факела, без которого мир размыкается на две части в «миг безумья» (ведь и шизофрения предполагает расколотое сознание)? У Фета, например, смерть тушит свой факел, убивая: «суровый ангел Бога, / Тушить свой факел погоди». Как у Полонского, а отчасти и у Анненского, у которого «нас» — «Ее», кто бы она ни была, и меня — «никто и никогда / Не примирит и не рассудит», в более поздних стихах у Фета смерть и «я» — равные силы в тяжбе: «И ты сотрешь меня со списка бытия, / Но пред моим судом, покуда сердце бьется, / Мы силы равные, и торжествую я. / Еще ты каждый миг моей покорна воле, / Ты тень у ног моих, безличный призрак ты; / Покуда я дышу — ты мысль моя, не боле, / Игрушка шаткая тоскующей мечты».

У Боратынского тоже есть стихотворение, которое, подобно «Смерти» Полонского, предвосхищает сюжет «тринацати строк». Оно первоначально было озаглавлено «Истина», и его героиня сродни Смерти (которая в другом его стихотворении «всех загадок разрешенье»): «...Вдруг Истину (то не было мечтаньем) / Узрел перед собой. // „Светильник мой укажет путь ко счастью! — / Вещала. — Захочу / И, страстного, отрадному бесстрастью / Тебя я научу. // <...> // Я бытия все прелести разрушу, / Но ум наставлю твой; / Я оболью суровым хладом душу, / Но дам душе покой“. // Я трепетал, словам ее внимая, / И горестно в ответ / Промолвил ей: „О гостья роковая! / Печален твой

привет. // Светильник твой — светильник погребальный / Всех радостей земных! / Твой мир, увы! могилы мир печальный / И страшен для живых. / Нет, я не твой! в твоей науке строгой / Я счастья не найду; / Покинь меня, кой-как моей дорогой / Один я побреду. // Прости! иль нет; когда мое светило / Во звездной вышине / Начнет бледнеть и все, что сердцу мило, / Забыть придется мне, // Явись тогда! раскрой мне очи, / Мой разум просвети, / Чтоб, жизнь презрев, я мог в обитель ночи / Безропотно сойти”».

Оба эти подтекста, Полонского и Боратынского, — особого сорта, они не открывают смысла, но, будучи со-поставлены, указывают, что он лежит не в них, а в гадательной глубине за ними. Мы можем только определить пресуппозиции этого смысла, которые высказаны у Анненского в переводе из Сюлли-Прюдома, озаглавленном «Сомнение». Здесь Истина — как в известном изречении — обитает на дне колодца, дыхание ее чувствует околодованный любовью к ней, спускаясь вниз на цепи, — но цепь коротка, искатель раскачивается в пустоте и в темноте: «Я — только маятник, и в сердце — только страх».

Итак, речь идет в «Тринадцати строках» о «дыханье» некой последней тайны-мировладельницы, — но какова разгадка этого «ребуса бытия»? Это не истина существенного знания, а скрытая от живого разума, разделенного на данные эмпирические представления (феномены, «Здесь», «Это») и заданные ноуменальные интуитивно мыслимые или чуемые неизвестности (ноумены, «Там», «То»), шопенгауэрская воля к существованию — страшная подоснова жизни. Небытие — до рожденного существования и после него — цельно, и название стихотворения, «На

пороге», знаменует порог между дуализмом бытия и монизмом (меонизмом) небытия. Мы помним, что у Минского первоначальная Единаца пожертвовала собой, чтобы дать бытие многому. Так символ Анненского указывает на синтез имманентного и трансцендентного, «Этого» и «Того», за пределом личного бытия.

Все перечисленное — не разгадка символики Анненского, а лишь предпосылки, необходимые для понимания, о чём он ведёт речь.

Зачем они, если тайна не должна перестать быть тайной?

Андрей Белый, полемизируя с футуристами в трактате «Жезл Аарона», ответил: без герменевтики, без дара объяснения большая часть новой поэзии останется пушкинским «лепетанием Парки», и читателя к ней будет привлекать не «умение прочитать лепетания Парок, а самый процесс лепетания».

Что пределом поэтической речи не будет чистая эвфония, звук как таковой, поняли и акмеисты, и научные наследники доктрины футуризма. Якобсон любил цитировать древнекитайское определение поэзии: «*shih yen chih*» («поэзия выказывает целенаправленность»; последний знак, впрочем, может означать и «цель», и «волю», и «мысленный порыв»). Определить эту направленность — задача посредника между поэтом и читателем, будь этот посредник критиком или ученым. У понимания поэзии два верных орудия: первое из них — научно обоснованная интерпретация искусства звуковых и грамматических построений как семантически целесообразных, а второе — опознавание тех текстов, в которых содержится информация, необходимая для понимания данного, то есть подтекстов.

ВЫБОР

Борис Слуцкий в стихотворении «Зал ожидания», где «ожидаешь с железной, железной дороги / золотого, серебряного звонка», назвал выбор единственno подлинной человеческой роскошью. Это главная роскошь и в любой области тех заманчивых усилий, от которых человек ожидает золотых или серебряных плодов. Только редким счастливцам дана привольная возможность попеременно или одновременно выбирать себе разнообразные упоительные занятия из богатой россыпи даров и склонностей. Таким человеком Ренессанса, жившим как дома в раю, мне помнится недавно скончавшийся Дмитрий Владимирович Набоков.

Пришелец же в саду Гесперид, будь он даже сам Геракл, не выбирает ни дара, который заранее предназначен, ни бремени, которым надо заплатить за него, а только профессиональную уловку в соревновании с простодушным хитрецом Атласом.

Паскаль размышлял о значении и предпосылках выбора «ремесла» (*du métier*): «*La chose la plus importante à toute la vie est le choix du métier, le hasard en dispose. La coutume fait les maçons, soldats, couvreurs. <...> A force d'ouïr louer*

en l'enfance ces métiers et mépriser tous les autres on choisit. Car naturellement on aime la vertu et on hait la folie; ces mots mêmes décideront; on ne pèche qu'en l'application. Tant est grande la force de la coutume que de ceux que la nature n'a fait qu'hommes on fait toutes les conditions des hommes. Car des pays sont tout de maçons, d'autres tout de soldats, etc. Sans doute que la nature n'est pas si uniforme; c'est la coutume qui fait donc cela, car elle constraint la nature, et quelquefois la nature la surmonte et retient l'homme dans son instinct malgré toute coutume bonne ou mauvaise». («Самая важная вещь в жизни — это выбор профессии, его решает случай. Принятый обычай делает людей каменщиками, солдатами, кровельщиками. <...> В силу того, что слышали в детстве, как одни профессии хвалят, а все другие презирают, производится выбор. Ибо естественно любить достоинство и ненавидеть дурь. Эти слова сами — решающие; ошибиться можно, лишь применяя их. Такова сила обычая, что из тех, кого природа произвела ничем иным, как людьми, делаются разные человеческие состояния. В одном краю все каменщики, в другом — солдаты и т. д. Несомненно, что природа не так однообразна; это обычай ее делает такой, ибо он стесняет природу, но иногда природа одерживает верх и предоставляет человека его инстинкту вопреки всякому обычаяу, хорошему или дурному» (перевод мой).

Malgré toute coutume! Француз с совсем другим темпераментом, чем Паскаль, Огюст Бланки, бунтовал не только против частной и поверхностной социальной принудительности, но и против общей и лежащей в самой основе

линейного существования принудительности выбора. Был у него сочиненный в заключении трактат о повторяемости одних и тех же ситуаций в бесконечном времени и пространстве — «Вечность по звездам». Эта причудливая книга повлияла на «Сон смешного человека» Достоевского, на тему вечного возвращения у Ницше, а может быть, и на идею свободы выбора — при точках ветвления функций — между бывшим и тем, что могло быть, — в пьесе настоящего математика Софьи Ковалевской «Борьба за счастье».

Бланки, математик-дилетант, писал: «Кто из людей не находился порой на перепутье? Перед ним были две карьеры. Та, от которой он отвернулся, дала бы ему совершенно другую жизнь, оставив за ним ту же человеческую индивидуальность. Одна вела к нищете, к позору, к рабству, другая к славе и к свободе. По случайности или по выбору, все равно, человек стал на один путь. Но в бесконечности нет места року, она альтернатив не знает. Она находит место для всего. Существует и такая земля, где человек следует по пути, которым его двойник на нашей Земле пренебрег. Его существование раздваивается на двух планетах, затем раздваивается во второй раз, в третий, тысячи раз. Таким образом, у человека есть бесчисленное количество двойников. Тем, чем каждый из нас мог бы быть в этом мире, он станет в каком-либо другом...» (перевод М. А. Алданова).

Мечту Бланки я разделял с детства, придумав ее сам в метафизическую минуту задолго до того, как прочитал его книгу. Но в жизни, обреченной на альтернативы Паскаля, я сначала следовал обычаю, потом, когда природа

взбунтовалась, — инстинкту. Роскошь выбора — ремесла, профессии, образа жизни, обстоятельства места (но не времени), как и всякие другие ценности, эта роскошь ограничена законами и обычаями своего распределения, разными при разных системах правления. Я повидал на своем веку их немало. Ближе всего к моим опытным выводам слова вымыщенного писателя Вермандуа из романа, на который я уже не раз ссылался. Политическая «философия» скучный предмет, но здесь она хороша своей убедительностью — во всяком случае для таких скептических индивидуалистов, как я. Не могу удержаться поэтому, чтобы не привести эту страничку в виде вступления к моему опыту о выборе в совсем другой, более интересной для меня области:

«По общему правилу, и в демократиях и в диктатурах естественный отбор приводит к власти людей хитрых и бессовестных. Но в странах свободных он преимущественно развивает в конкурентах дарования интригана, а в странах порабощенных — дарования бандита. Первое неизмеримо лучше второго. Конечно, процент жуликов при всех системах приблизительно одинаков благодаря закону больших чисел. Люди, утверждающие, что диктатура приводит к власти честный правящий персонал, бесстыдно лгут. Но в практическом отношении они совершенно правы: правящий персонал диктатуры прежде всего объявляет себя идеально честным и при полном отсутствии возражений скоро утверждается в этом достоинстве „безошибочным здравым смыслом народа“, — кажется, так говорят классики демократического мифотворчества?.. Думаю, что

существо и атрибуты демократии надо расчленить. Игра в министрики, кульп некомпетентности, торжество невежества, царство денег, продажность в грубых и тонких, в явных и скрытых формах — это демократия. Однако свобода мысли, свобода слова, человеческая независимость — это тоже демократия. Расчленим. Мы почему-то думали, что свобода мысли и человеческая независимость неразрывно связаны с народовластием. Оказалось, однако, что эта предустановленная гармония — чистейший миф: рядовой человек не очень дорожит собственной свободой и уж совершенно не настаивает на том, чтобы свято оберегалась свобода чужая. Мысли о возможной тирании народа не новы. Если память мне не изменяет, их высказывал сам Бланки, который выгодно отличался от большинства революционеров кроме душевной чистоты еще и тем, что он совершенно не верил в свое собственное дело. А если эта предустановленная гармония миф, то я чувствую себя в силах обойтись без народоправства: оно дает не больше гарантий нормальной человеческой жизни, чем умеренная монархия и сколько-нибудь культурная диктатура. Свобода, равенство, братство! Без равенства я могу обойтись, братства я даром не возьму, но свобода мне необходима... Вы говорите: надо создать учреждения. К сожалению, опыт показывает, что никакие учреждения ничего гарантировать не могут, так как, по общему правилу, скоро надоедают людям и начинают вызывать у них отвращение. Присущая человеку потребность поворачиваться в его вечном полусонном состоянии на другой бок исключает возможность непрерывного социально-политического прогресса».

Страна, где я родился, как и многие другие, долго ворочалась с боку на бок и наконец приняла то — удобное для меня — положение, которое мне позволило прийти в гости к старинной знакомой, знаменитой московской исследовательнице русской словесности советского периода. Прежде мы с ней встречались только в Америке и в Англии. Она прослезилась, или так мне почудилось: «Если вы у меня на кухне, значит, я живу в свободной стране». В самом деле, стоял декабрь 1996 года. Я в первый раз приехал в Москву после почти полувекового перерыва, чтобы принять участие в международном конгрессе памяти моего учителя Р. О. Якобсона, устроенном к столетней годовщине его рождения. Это был золотой выбор со стороны ведомства, управлявшего моей судьбой: в 1990 году мне было отказано в визе, когда я собрался было на юбилейную мандельштамовскую конференцию (что на поверку оказалось к лучшему). Может быть, поэтому, хотя и не сознательно, предметом своего выступления я тоже избрал выбор — выбор материала как один из решающих факторов научной деятельности. О конгрессе и о судьбе самого доклада у меня написано несколько слов в воспоминаниях, посвященных секретарю и редактору Якобсона, покойному Стивену Руди (см.: «Шрам», СПб., 2007, с. 183—184).

Наследие Якобсона, как всякого подлинного учителя, делится на открытое всем читателям письменное научное учение и на известное только слушателям и собеседникам «метанаучное» устное знание. К последнему в большой степени принадлежит и вопрос оценки и выбора.

Это вопрос, относящийся не только к области художественной критики. В снискавшем громкую славу докладе «Лингвистика и поэтика», который на деле сформировал и направление мыслей, и научные вкусы, и метод филологов литературоведческого склада в моем поколении, Якобсон строго отмежевал критический подход к искусству слова от научного, в качестве аналога привлекая различие между орфоэпий и фонетикой и подчеркивая при этом роль нормы, программы и плана в любой языковой культуре.

Непосредственно вслед за требованием четкого понимания разницы между литературной критикой и литературоизведением, он выдвинул плодотворнейший и по сию пору недостаточно оцененный тезис: литературоведение, с поэтикой во главе угла, подобно лингвистике состоит из проблем синхронических и диахронических, причем синхронию не следует принимать тривиально. «Синхроническое описание рассматривает не только литературную продукцию любой данной стадии, но и ту часть литературной традиции, которая осталась жизненной или же была воскрешена на подлежащем описанию этапе. Так, например, Шекспир, с одной стороны, и Донн, Марвелл, Китс и Эмили Дикинсон — с другой, воспринимаются нынешним англоязычным поэтическим миром, между тем как Джеймс Томсон и Лонгфелло до поры до времени не принадлежат к жизненным художественным ценностям. Выбор классиков и их переосмысление новейшим течением представляет собой насущную проблему синхронического литературоведения. Синхроническую поэтику, как и синхроническую лингвистику, не надо отождествлять со статикой;

каждый этап различает между более консервативными и более новаторскими формами. Всякий текущий этап воспринимается в его временной динамике, а исторический подход, со своей стороны, и в поэтике и в лингвистике, имеет своим предметом не только изменения, но и постоянные, устойчивые, статические факторы. Исчерпывающие основательная историческая поэтика или история языка должны зиждаться в качестве надстройки на ряде последовательных синхронических описаний».

В чем же особая связь между синхроническим подходом и ценностными суждениями у Якобсона?

Во-первых, она соответствует его пониманию литературной преемственности как прерывистой, в отличие от непрерывной традиции фольклорной, которая еще в основоположной статье Якобсона и Богатырева «Фольклор как особая форма творчества» (1929) противопоставлялась прерывистости в истории литературной системы ценностей. В разговорах с К. Ю. Поморской (русский подлинник: «Беседы», Иерусалим, 1982) Якобсон образно и прочувственно пояснил эту свою концепцию: «Привычная идея „вечных спутников“ (здесь приглушенное эхо старой футуристической и опоязовской борьбы с Мережковским, при конкретной принципиальной полемике с предисловием к «Вечным спутникам», датированным «ноябрь 1896 г.», — *O. P.*) сменялась идеей вечных встреч и разлук. Забытые писатели воскрешались на протяжении эволюции художественных вкусов и становились соучастниками в системе литературных ценностей данного момента наряду с современными художниками слова. Короче говоря, вставала на

очередь идея прерывистого времени и обратного времененного хода, то есть возможность возвращения к классикам или даже возможность включения в очередной репертуар художественных ценностей, первоначально непризнанных, их посмертная реабилитация и воскрешение».

Таким образом, синхронно то, что осознается как ценное на данном этапе. Кристина Поморска тут верно замечает сдвиг понятия эволюции в понятие ценности, что приводит нас к другой, уже философской скорее, чем чисто филологической, подоплеке взаимной зависимости между якобсоновской аксиологией и синхронией.

Основоположник того структурализма, о котором справедливо шутили, парафразируя в 1968 году лозунг «Пражской весны», что это структурализм с «человеческим», гуманитарным лицом, Якобсон всю жизнь сражался за снятие противопоставления между естественными и гуманитарными науками во всеобъемлющей науке о жизни. Между тем разделение между ними (как ответ на упрощенные аналогии позитивизма) было сформулировано как раз той школой в феноменологии, которая создала философию нормы и ценности. Русская мысль живо и очень остро откликнулась на эту философию. Лев Шестов атаковал Виндельбанда за жажду общезначимости: «Важно узнать то, чего еще никто не знает, а поэтому нужно идти не по общей дороге *Allgemeingültigkeit*, а по новым, еще не выдавшим человеческой ноги тропинкам» («Апофеоз беспочвенности», § 120). Бердяев в «Смысле творчества» отверг исключительное предпочтение классического идеала как общеобязательной нормы в критической гносеологии.

логии Риккерта. Андрей Белый, отождествляя ценность с символической значимостью и утверждая символ как ценность и гносеологию как творчество, обратился к изучению означающего (то есть «формы») как данного и, по сути дела, применил к литературной критике кантианский метод философского критицизма. И даже Мандельштам, в отрочестве горячо воспринявший «философию нормы», как свидетельствует его письмо к Вл. В. Гиппиусу, ответил на нее стихами «Есть ценностей незыблемая скала...», анаграммировав, кажется, в последнем слове фамилию своего гейдельбергского профессора Эмиля Ласка, пересмотревшего учение о ценности.

Позволю себе высказать предположение, что именно философия нормы и ценности послужила концептуальным и методологическим вызовом, на который отвечал Якобсон и в своей научной философии, и в художественно-критическом подходе к вопросу об оценке. Подобно тому как Шестов возражал Виндельбанду, Якобсон в 1921 году, в письме о «дада», взяв в союзники новую физику и книгу Шпенглера, то есть принцип относительности и в природе и в культуре, подверг уже сомнению общеобязательность кантовских норм, цитируя «Разговор двух особ» Хлебникова: «Кант, думая установить границы человеческого разума, определил границы ума немецкого».

Но то была еще юношеская потеха, шедшая пока впрок новому искусству, а не новой науке. Многолетние наблюдения и исследования, итог которых подведен в «Лингвистике и поэтике», вооружили Якобсона более разносторонними и вескими доводами в старом споре, в пятидеся-

тые и шестидесятые годы прошлого века именовавшемся на Западе дискуссией о двух культурах, а в СССР — о «физиках и лириках».

Генрих Риккерт в книге «Наука и история: критика позитивистской гносеологии», различая вслед за Виндельбандом и Дильтеем между науками теоретическими, или обобщающими, и науками историческими, индивидуализирующими, то есть между науками о природе и науками о культуре, отказался представить себе фундаментальную науку, подобную механике в физических дисциплинах, которая могла бы лечь в основу культуроведения постольку, поскольку последнее пользуется историческим методом.

В преодолении узко понятого историзма заключалась главная методологическая заслуга понятия о синхронии, будь то функциональная лингвистическая система ценностей как языковых значимостей (*valeur de Соссюра*) и норм-правил или же поэтическая система значимостей как эстетических ценностей и норм-обычаев. По мысли ее создателей, вдохновленных Гуссерлем, на языкознании как на фундаментальной науке был основан функционально-теореологический подход к словесному искусству, к культуре, ко всему человеческому как нечуждому лингвистике, по излюбленному каламбуру Якобсона, «*linguista sum et nihil humanum a me alienum puto*». Этот подход, ставший известным под названием структурального, рассматривал синхронию как выбор из данного и антиципацию заданного, снимая, таким образом, противопоставление между теоретическим и историческим, а значит, и между естествознанием и гуманитарными науками.

Недаром Фридрих фон Хайек пенял Риккерту в предисловии к англоязычному изданию «Науки и истории» (1962) за игнорирование «того вида синтетической или частной теории, какой был выработан экономикой и, может быть, лингвистикой, чтобы дать отчет о возникновении правильных структур не в результате сознательного человеческого умысла». Полвека синхронического подхода к языку не прошли даром.

Так представляется общая связь между синхронией и оценкой у Якобсона. Даже если она установлена здесь не во всей полноте, ничто в этой концепции не противоречит фактам его ценностных суждений, зафиксированных в печатных трудах или отмеченных его собеседниками, слушателями и учениками. Как и постулированная им литературоведческая синхрония, система его оценок включала в себя отнюдь не одни лишь те критерии, которые свойственны историческому модернизму или авангарду, но и более ранние нормы, подчас даже принадлежащие к внешним по отношению к искусству рядам. В первом приближении можно сказать, что Якобсон оценивал отдельные вещи по чисто имманентным их свойствам, а исторические периоды в целом, как и все творчество писателя и его художественную личность, — не только по узко эстетическим, но и по внеположенным искусству нормам. Плодотворно было бы сравнить два опыта посмертной оценки творчества поэта как «отстоявшейся» или «оставленной» или «отстаиваемой» ценности — доклад «Петроградского священника» (о. П. Флоренского), сделанный в 1926-м и напечатанный в парижском «Пути»

в феврале 1931 года, и «О поколении, растратившем своих поэтов» Якобсона (1931) — и сопоставить оба с «наброском первым» о Хлебникове в брошюре «Новейшая русская поэзия» (1921), где Якобсон советовал не инкриминировать поэту идеи. «Петроградский священник» как раз «инкримировал» идеи Блоку, но и Якобсон пользовался именно идеями в своей мастерски построенной защите Маяковского от его многочисленных обвинителей, выходя из литературы как замкнутой системы в другую, историко-биографическую систему смены поколений.

Однако же очерк памяти Маяковского представляет собой исключение, а не общий случай в письменном творчестве Якобсона. Такого типа оценки, как правило, представляют собой часть его устного учения или же присутствуют имплицитно в его выборе предметов для научного исследования, который всегда начинался у него с ценностного суждения, с восторженного интереса к исследуемому тексту — попросту говоря, с любви к материалу, и характерна дарственная надпись на его портрете у меня над книжной полкой: «В знак общей любви к Мандельштаму».

Он никогда не занимался произведениями или авторами, которые ему лично не нравились, и терпеть не мог, когда ученики его выбирали для анализа какой-нибудь посредственный текст из-за его облегченной и поэтому более наглядной структуры. «Принципы грамматических построений, может быть, и те же у Блока и у Тэффи, но у одной они тривиальны и предсказуемы, а у другого ярки, и неожиданны, и разнообразны».

Точно так же он никогда не занимался поэзией грамматики у тех поэтов, у которых она ординарна и сильно уступает образности; например, не пытался подверстать сюда Маяковского, никогда не делал натяжек и ученикам натяжек не спускал. Его совет был такой: «Не занимайтесь произведениями, которые вам не нравятся. Либо вы их просто не понимаете — тогда вам не следует о них писать, либо они и в самом деле нехороши — тогда подробного изучения они не заслуживают: в них бывает все, как на барине, только похуже, и за этими охотиться — только чутЬе испортить».

Здесь надо отметить, что из поэтов начала XX века Якобсон не любил как раз тех, у которых многое переняли футуристы. На лекциях он насмешливо декламировал в нос «Хочу быть дерзким...», имитируя манеру Бальмонта, и был заметно огорчен, когда ему как-то указали на ритмико-сintаксическое сходство «Синих гусар» Асеева («Раненым медведем мороз дерет...») и новаторских «прерывистых строк» в «Старом доме»: «Музыкой змеиною вальс поет...» Перечитывая Андрея Белого, которому отдавал должное как стиховеду, в издании «Библиотека поэта» он пожаловался, что ничего найти не может, что бы понравилось. Ему открыли на строках «Не смейтесь над мертвым поэтом, / Снесите ему цветок. / На кресте и зимой и летом / Мой фарфоровый бьется венок». Он сказал «да» — и проплакался, но грамматический анализ стихотворения «Японец возьми», необычайного по ассортименту падежей и инвентарю их окончаний, как и по осмысленному в духе лермонтовского «Бородина» контрасту компактных и диф-

фузных гласных («Муха жужукает в ухо...» — «Лай наступающих ратей...»), не вызвал интереса у него. Здесь мои воспоминания двоятся, как бывает в смешанной с воображением памяти об уже рассказанном случае из прошлого (см. мою статью «Пепел» в сборнике «Чужелюбие»). Кажется, он сказал: «Интересно», что в его системе оценок значило «малоинтересно».

Что же касается общей его оценки поэзии первой четверти ХХ века, то кличка «серебряный век» вызывала в нем крайнее презрение. Именно от него впервые услышали его студенты «удачный», как он говорил, термин Олега Масленникова «платиновый век», так метко определявший драгоценную новизну периода, который сам он считал веком эксперимента, веком новаторства, но предпочитал называть «по старинке, как мы называли в молодости вслед за Святополк-Мирским», — вторым золотым веком.

В отличие от многих своих современников и младших соратников, он строил иерархию ценностей во втором золотом веке, — как в распределении индивидуальных достижений, так и в лестнице жанров, — по образцу золотого века пушкинского. Концепцию ночного неба с россыпью звезд первой величины, которые все видны потому, что их не затмевает дневное светило Пушкин, он не принимал вовсе. Солнцем его второго золотого века был Хлебников. Надо подчеркнуть, что никогда Якобсон не определял ценности широтой спроса, как не считал и популярность признаком посредственности. Этот фактор просто не был релевантен в его аксиологии, как и многое другое, связанное с конфликтом между авторским кодом и кодом вос-

приятия. Зато очень важным критерием была для него способность перекрыть своим голосом общий гул современности и войти в будущий синхронный срез. Об этом свидетельствует не только знаменитая его оценка Пастернака и Мандельштама, но и, в непосредственной связи с тем, что сказал он о камерной поэзии, глубочайшее его убеждение, что, как и в пушкинское время, главенствующий жанр эпохи должен быть, есть и будет эпос, стихия которого в чистом виде представлена была в поэмах и в прозе Хлебникова.

Факты признания лирики Пастернака и Мандельштама молодыми художниками и учеными заставили Якобсона во многом пересмотреть свои взгляды 1920-х—1930-х годов. Лирика оказалась свернутой квинтэссенцией поэтической мысли его эпохи, которую мое поколение восторженно бросилось разворачивать — с его осторожного одобрения.

Как-то, раскрыв «Промежуток» Тынянова в ответ на вопрос озадаченного аспиранта о «Высокой болезни» — что это, лирика об эпосе или эпос о лирике, он процитировал: «Эпос еще не вытанцовался; это не значит, что он до л же не вытанцоваться. Он слишком логически должен наступить в наше время, а история много раз обманывала...» И задумчиво промолвил: «Мы думали, что слишком любим лирику как настоящую, а эпос ценили в прошлом и ожидали от будущего». В самом деле, он так любил «Высокую болезнь», в частности за строки, в которых видел портрет своего поколения: «Мы были музыкой во льду, / Я говорю про всю среду, / С которой я имел в виду / Сойти со сцены, и сойду». За это он любил и строки из

стихов Живаго: «Для этого весною ранней / Со мною сходятся друзья, / И наши вечера — прощанья, / Пирушки наши — завещанья, / Чтоб тайная струя страданья / Согреяла холод бытия».

Разбирая в своих многочисленных и никогда не повторяющихся трудах о поэзии грамматики почти исключительно лирические стихотворения с закрытой композиционной структурой, беря, например, из системы пушкинского романа в стихах только «Альбом Онегина», а об открытых структурах говоря (и делая ценнейшие наблюдения) лишь мимоходом, — например, о терцинах как об идеальной поступательной, цепной, шаг назад, два шага вперед, схеме повествования, или о повышенной, как в прозе, роли лексических факторов в больших поэтических формах, — он к эпосу обращался только средневековому (подобно тому, как Мандельштам, в ответ эпохе, требовавшей эпоса, перевел «Сыновья Аймона»), а у Хлебникова более или менее подробно исследовал только «Игру в ад», с точки зрения ее межтекстовых связей, а не с композиционной, и в остростку нашему брату, старавшемуся в подтекстах Рим известь.

Но эпоса он продолжал ожидать и дождался, приветствуя «Август четырнадцатого» и «Архипелаг ГУЛаг» именно как новый эпос в прозе, как эпическую по масштабам и точке зрения литературу факта.

В записях студентов Романа Осиповича много конкретных примеров критической оценки и текущей литературы и литературы прошлого. Они часто противоречивы по критериям, но в них есть своя, очень личная и в то же

время очень «номотетичная», целесообразно обобщающая по ощущимой, но глубоко спрятанной сверхзадаче, система. Эту плодотворную систему еще предстоит исследовать во всех ее деталях. Она проникнута тревогой за судьбу наследия своего поколения, ведь Якобсон был не только патриотом своего отечества, но и, пародизируя слова Эренбурга, патриотом своего времени.

Восемьдесят лет назад Якобсон писал: «Будущее, оно тоже не наше. Через несколько десятков лет мы будем жестоко прозваны — люди прошлого тысячелетия. У нас были только захватывающие песни о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт».

Может быть, из этой живой тревоги об уходе из «нашего» среза времени родилась научная мысль о единстве синхронии и диахронии. Историко-литературный факт, если его выбирает новый вкус, становится динамикой текущего дня.

Когда исполнилось сто лет со дня рождения Романа Осиповича Якобсона, в исходе века, в исходе тысячелетия, чудилось, что снова «действительность поэзии равна», как в дни, когда Шиллер писал в «Валленштейне», что событиям предшествуют их призраки, «и в настоящем дне / День будущий для нас уже грядет», — слова, которые в версии Шелли так любил цитировать наш учитель. Но в отличие от героики шиллеровского рубежа столетий и от конца позапрошлого, девятнадцатого века, когда проридцы и поэты говорили о мифе, последние годы прошлого столетия, двадцатого, избрали себе занятием «разгеро-

ивание» и «демифологизацию». Якобсону она не страшна. Высоко ценя лосевскую «Диалектику мифа», он сам был личным воплощением не мифа, каких бы легенд о нем ни рассказывали, а самой диалектики, той, которую учат по «Феноменологии духа».

Якобсон умер 18 июля 1982 года, тридцать лет назад, в день, когда в Иерусалиме был подписан к печати русский подлинник его «Бесед». Если только начавшийся век и новое тысячелетие будут, как он предсказывал, эпохой всеобъемлющей науки о жизни, эпохой осуществления заумной и зачеловеческой мечты Зангези о собирании «пыли, гонимой кладбищем», то в ней Якобсон — филолог и пророк зиждительной силы знака, глашатай творческой ценности поэтического слова, которому открыты пути в будущее, — не будет «пришпилен к вчерашнему дню», а станет своим в будущих синхрониях еще не грезившихся нам ценностей.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Двести лет назад старостиха Василиса и мадам де Сталь победили Наполеона, женский грамматический род, Москва, одолел род мужской, Париж. Это объяснение я, старый феминист, предпочитаю онегинскому историческому скептицизму: «Гроза двенадцатого года / Настала — кто тут нам помог? / Остервенение народа, / Барклай, зима иль русский бог?»

Но Бог помог: в культурных странах женщины обрели политическое равноправие. Это не значит, что в духовном и просто в личном отношении большинство противоположного пола приемлет их как равных. Борьба с подобным, еще более коварным видом неравенства, как правило, идет по неверному пути, иногда приводящему к отрицательным результатам, во всяком случае, с точки зрения тех, кто считает, что мы — один человеческий, а в некоторых языках и один грамматический род, хоть и два пола. Как ни трагично неравенство, некоторое чувство меры и юмора, не говоря уже о знании истории вопроса, здесь необходимо. Защитникам женских прав и чести, чем изобретать свою отдельную, каламбурную, но и карикатурную,

к сожалению, историю, herstory вместо history, не худо бы сначала составить для повседневных воспитательных нужд простой «Календарь феминизма». В нем надо уделить место и главным вехам женоненавистничества и же-нобоязни. В этом году есть относящиеся к ним памятные даты: сто лет назад умер знаменитый мизогин Август Стриндберг, а исследователи жизни и творчества его почитателя Александра Блока отмечают столетие драмы «Роза и Крест», на которой лежит трагическая тень разочарования в идеале вечной женственности.

Один великий борец за разнообразие и за равноправие в разнообразии, выступая на «дамском банкете» почти сто лет назад с застольной речью о «бабьем уме», сказал со своей обычной колючей глаза правдивостью: «Когда мужчина выступает в роли крайнего феминиста, это всегда немного смешно». Но феминист-мужчина замечает со стороны то, чего, может быть, не замечает женщина, потому что для нее это свое, привычное, свой ум, а не тот чужой «бабий ум», над которым издевался тургеневский Пигасов.

Между тем даже пигасовское «дважды два — стеариновая свечка», если вдуматься, «премиальная иногда вещица», и не в смысле ассессора из подполья, а в смысле Берtrandа Рассела: «Физика математическая не потому, что мы так много знаем о физическом мире, а потому, что так мало знаем; только его математические свойства мы можем открыть. Математическое знание на самом деле всего лишь словесное знание. „3“ значит „2+1“, а „4“ значит „3+1“. Отсюда следует (хотя доказательство длинно), что

„4“ значит то же самое, что „ $2+2$ “. Так математическое знание перестает быть таинственным». Спиноза в свое время сформулировал эту мысль не для физики, а для своей метафизической этики: «После того как люди убедили себя, что все, что происходит, происходит ради них, они должны были считать главным в каждой вещи то, что для них всего полезнее, и ставить выше всего другого то, что действует на них всего приятнее. Отсюда они должны были образовать понятия, которыми могли бы выражать природу вещей, как то: добро, зло, порядок, беспорядок, тепло, холод, красота, безобразие... Истина навеки осталась бы скрыта от человеческого рода, если бы только математика, имеющая дело не с целями, а лишь с сущностью и свойствами фигур, не показала людям иного мерила истины».

Делая выбор в этой дилемме Спинозы относительно «антропологического» принципа в познании, женщина, даже если она математик, — на стороне «целей», а не «сущностей». В частности, ее интересуют более следствия, чем причины, в особенности «первопричины».

Производя смотр своим опытам в рубрике «Из города Энн» за почти двенадцать лет, замечаю, как много их посвящено силе, заслугам и достижениям женщин. В слове «заслуги» нечто колет мою историческую память. Медаль «За боевые заслуги» во время войны чаще давали женщинам — не только штабному персоналу, но и связисткам, медсестрам и полевым санитаркам, и даже разведчикам и снайперам. Мужская боевая медаль была «За отвагу», ее ценили, а «За боевые заслуги» фронтовики к концу войны стали презирать и называли «За бытовые услуги».

Но я не зачеркну слова «заслуги», и медаль эта мне нравится, ее можно видеть на киевской фронтовой фотографии Бориса Лапина, о котором речь будет ниже, он получил ее за Халхин-Гол. «*Sume superbiam quaesitam meritis*», «исполнись особенной гордостью заслугами» — сказано в самой знаменитой оде Горация.

Этой весной я почти одновременно прочел две горестные книги. Одна отважная и самоотверженная, это высокоталантливые записки Ирины Ильиничны Эренбург (1911—1997), дочери И. Г. Эренбурга и Екатерины (Клары) Шмидт-Сорокиной: отрывочные, к сожалению, документы самоотверженного женского пути с детства до глубокой старости. Другая, самолюбивая и отчаянная, это дневник даровитого и бездольного подростка, Георгия Сергеевича Эфрана (1925—1944), сына Марины Цветаевой и С. Я. Эфрана. Сопоставление двух таких памятников жизненного опыта, долгого и краткого, умудренного и полудетского, не совсем несправедливо: в центре первой книги воспоминания «французской школьницы», и оба автора — дети знаменитых писателей, присутствие или отсутствие которых так или иначе отражено в их жизни.

Дневник Георгия Эфрана («Мура») заставляет вспомнить роман Фридриха Горенштейна «Место», это записи из подполья без самодельных экспериментов над собой и средой, они не нужны, потому что их ставит перед героями сама жизнь без «достоевского» надрыва: рассказчик спокоен, надрывается сердце читателя.

Судьба «Мура» — не только личная и фамильная, но и литературно-историческая трагедия.

Этот семнадцатилетний мальчик-сирота составил сборник (пометив его «Asie sovietique. 1942. Tachkent») «лучших стихов», «Diverses Quintessences de l'esprit moderne. Различные квинтэссенции современного духа (XIX—XX веков). Антология цитат». Здесь фрагменты прозы Жида, Хаксли, Селина и Хемингуэя, цитаты из Бергсона и Тэна, отрывки из «Senilia» Тургенева, стихотворения Бодлера, Верлена, Малларме, Валери, Мандельштама, Ахматовой и Гумилева. Цветаевой здесь нет. Когда «Гослит» отверг сборник ее стихов, сын записал в дневнике (23/XII—40): «я себе не представляю, как Гослит мог бы напечатать стихи матери — совершенно и totally оторванные от жизни и ничего общего не имеющие с действительностью». Вероятно, Мур был вполне прав с точки зрения «квинтэссенции современного духа». «Двадцатого столетия — он, / А я — до всякого столетья». 4 июля 1943 года, в Ташкенте, вечноголодный и главным образом о вкусной еде пишущий, он, бездольный подросток, обреченный на скорую гибель, нашел те лучшие слова, которые и останутся навсегда от его страшной жизни: «Вчера продал на 78 рублей книг — все книги продал: и Валери, и Маллармэ, и даже все книги М. И. И был сыт. Продавая эти книги, я гораздо более ощущал себя преступником, чем когда крал вещи у М. А. и часы у А. Г. Неизмеримо более! Но я рассудил, что если я попаду в Москву, как предполагаю, то там, если мне понадобится, я всегда смогу найти и Маллармэ и Валери в ГЦБИЛ. Вот насчет маминых книг — не знаю. Глупо и преступно против sa memoire то, что я продал эти ее книги с надписями ко мне: „Моему сыну...“ и т. д.

Неужели я так мало ценю ее память и все наше общее прошлое? Ох, не знаю. Надо все оборвать — и все воскресить; начать новую жизнь, — но которая должна вернуть старое».

Не знаю, кто дал сборнику Ирины Эренбург заглавие «Я видела детство и юность XX века», ведь сама она первоначально хотела назвать ее «Так я жила» или «Годы разлуки». Броский издательский титул не соответствует содержанию: автор видел и чудовищно жестокую зрелость и обманувшую надежды старость века. Ее книга — послесловие к XX столетию и к одной из важнейших книг в истории СССР: к воспоминаниям ее отца. Эти воспоминания были протясающей попыткой восстановить правду после десятилетий лжи, но их нельзя назвать правдивой книгой, ее правда пострадала от недомолвок, сглаживаний, сокращений и непреодоленных предубеждений. Да и нельзя сказать всю правду детям, а советский читатель 1960-х годов был ребенком. Мне нравится, как охарактеризовал воспоминания Эренбурга другой автор литературной автобиографии:

«Миллионы невинных будут воскрешены, если проснеться сознание: и Мандельштам в отрепьях, на куче отбросов, и Мирский, которого столкнули под лед Охотского моря, и Тухачевский, смерть которого дала возможность Германии ворваться в Россию. Их страдания страшны, но гораздо страшнее, если эти страдания не приведут к сознанию. Отсутствие сознания еще страшнее, чем страдание. Если проснеться сознание, то со страданием мы управимся сами!»

„Страдать? Страдают все. Страдает темный зверь“, — но сознавать умеют не все. Эренбург, в сетях своих умолчаний, полупризнаний, отходов, колебаний, построил две строки своего силлогизма. Третьей нет и не будет, не ждите ее от него. Она должна быть в нас. Но он ведет нас нужной дорогой: от повести о страданиях к моменту сознания».

Это написала женщина, которая была «свободна в своих умолчаниях».

Книга дочери Ильи Эренбурга, «книга для взрослых» (как назвал ее отец свою первую, беллетристованную попытку автобиографии), содержит только правду и ничего, кроме правды. Если это не вся правда, то потому, что она не описывает зловонных и зловещих послевоенных лет, о которых Слуцкий сказал: «Не отличался год от года, / как гунн от гунна, гот от гота / во вшивой сумрачной орде», и только из предисловия Фаины Палеевой, приемной дочери Ирины Эренбург, мы узнаем, что в 1951 году у них был обыск... Книга состоит из вступительных воспоминаний о детстве, из двух дневников, литературного и личного, и из небольшой подборки писем в приложении.

Первый дневник был напечатан Горьким в альманахе «Год XVII» (1934) под заглавием «Лотарингская школа (заметки французской школьницы)» и под псевдонимом «Ирина Эрбург». Вскоре он вышел и отдельной книжкой.

Второй дневник И. И. Эренбург вела во время войны. Он не мог тогда предназначаться для печати. Структурно и композиционно его объединяет с первой, литературно обработанной книгой записок то, что в обоих включен чужой дневник, «дневник в дневнике», дневник француз-

ской школьницы Габи Перье, ставшей наркоманкой и преступницей, и дневник героической «Васены», московской десантницы-диверсантки и партизанки. В обоих подспудно проходит тема несчастной любви. Она служит фоном для истории трагической любви самой Ирины Эренбург.

Французские «заметки» имеют чисто литературную ценность и сами по себе, и как удачное, мотивированное дневниковой формой состязание со знаменитым телеграфно-кинематографическим отрывистым стилем Ильи Эренбурга. Кроме того, наблюдения дочери зоркостью, а главное — непринужденностью и хладнокровием суждений нередко превосходят и журналистику и беллетристику ее отца. Вот несколько отрывков:

«В школе ужасное волнение. Мы должны выбрать лучшего товарища. <...> Вся школа заклеена афишами — одна больше другой. <...> Конкурентов обзывают рогоносцами, „вскрывают их личную жизнь“. Совсем как на выборах в Палату депутатов. Некоторые продавали свои голоса».

«Еще будучи в школе, я давала уроки. <...> Я вспоминаю об этих уроках со стыдом. <...> Это были обычно богатые люди. Детям они выдавали „в копилку“ по пятьдесят франков в неделю. Мне они платили по десять франков за урок в присутствии детей, великолепно разбиравшихся в цене денег, несмотря на свои восемь-десять лет».

«Я попробовала объявить в газете: „Даю уроки французского и русского“. Но все предложения исходили от мужчин, которым абсолютно не нужен был ни русский, ни французский языки, — их прельстило то, что я „русская“, — это сулило приключения».

«В первые дни университетских занятий я увлекалась покупкой учебников и вместо школьного портфеля завела студенческий коврик для книг. Грязная, темная и холодная Сорbonна вызвала во мне робость и уважение».

Этот «человеческий документ», заметки и дневник, оформлен так, что книга начинается с конца, с развязки. Перед отъездом в Москву автор читает в газетах о своей подруге Габи. «Розыски Габриэлы Перье остаются безуспешными». «Амazonка в автомобиле». «Студентка ограбила американца», восьмидесятилетнего дурака, который повез ее кутить в барах Монмартра. Двадцатидвухлетняя Ирина Эренбург, «Ирэн» дневника бедной Габи, ставит вопрос, на который книга ответит. Все ее герои — разные, но среди описанных ею одноклассников легко поместить Георгия Эфрана, хотя он четырнадцатью годами моложе. «Я вспоминаю снова наши школьные годы. Мне хочется понять, почему Пети плюет на все, Мартэн готов стать кем угодно, чтобы быть независимым, отчего Габи стала воровкой, Рауль равнодушен ко всему миру и к своему будущему... Все они были, в конце концов, неплохие ребята». Внимательный читатель «Лотарингской школы», где записки автора то и дело прерываются подлинным дневником Габи Перье, поймет: не «тайна подсознательного», о которой писали в глупых газетах, а тайна безлюбия или несчастной любви в злом мире заставила Габи искать отрады — с подругой-лесбианкой — в той утешительнице, которую она называет «туманной, нежной, горькой Мореллой». Это имя из рассказа Эдгара По, переведенного Бодлером, означает герoin. По-видимому, оно было рас-

пространено в кругах парижской богемы, и не оно ли вдохновило образ Мореллы в стихах Поплавского:

Пойте доблесть Мореллы, герои, ушедшие в море,
Эта девочка-вечность расправила крылья орла.
Но метели врывались, и звезды носились в соборе,
Звезды звали Мореллу, не зная, что Ты умерла.

Под датой 9 мая 1945 года автор «Записок школьницы», а теперь «Дневника во время войны», вспоминает свою подругу Габи в минуту, когда выдержка изменяет ей, военной вдове «пропавшего без вести» и «отчисленного из Действующей Армии»: «День Победы. Утром пошла в комиссионный узнать, не продано ли пальто Бори. Нет. <...> Сейчас Браззавиль передает марши. Не могу быть одна. Мне нужен мужчина. Но покупателя нет. Сейчас играют „Le Chant du départ“ (здесь в примечании к тексту ошибка: автором слов этой песни был не Андре Шенье, ко времени ее написания уже казненный, а его приспособленец-братья Мари-Жозеф. — О. Р.). Вспомнила Габи, почему? Как все суетно...»

Только один раз, в День Победы, она позволила себе женскую жалобу, поэтому и вспомнила Габи, которая записала в дневнике перед экзаменами: «Ночь такая теплая, такая прекрасная, что хочется плакать. Вот я плачу. Шарль, мне необходима ваша любовь». Но Шарль не любит ее...

Накануне, 8 мая: «Сегодня капитуляция Германии. Весь мир празднует <...>, а у нас полная неизвестность <...>. Опять неизвестность — мы в руках Сталина».

Большой писатель, который мог много дать русской, французской и двуязычной наднациональной словесности, жил, но по трагическим обстоятельствам не осуществился в Ирине Ильиничне Эренбург.

В чем ее особенность?

У Чехова в рассказе «Жена» герой постепенно осознает, что казавшееся ему «бабьей логикой» есть перевод высшего, очень сложного, одновременно биологического и этического закона жизни на простой человеческий язык: «...кого <...> тревожила пробудившаяся совесть и кто беспокойно метался с места на место, желая то заглушить, то разгадать свою совесть, тот поймет, какое развлечение и наслаждение доставлял мне женский голос <...>, говоривший мне, что я дурной человек. Я не понимал, чего хочет моя совесть, и жена, как переводчик, по-женски, но ясно истолковывала мне смысл моей тревоги».

Ирина Эренбург была прекрасный переводчик — не только с французского на русский.

Ее «Дневник во время войны» помимо его ценности самого по себе должен также сыграть роль тайного и только теперь ставшего явным послесловия к тому общеизвестному, что писал ее знаменитый отец. Бесстрашное прямодушие у дочери сочетается с той сдержанностью, которую Тютчев назвал «божественной стыдливостью страданья».

Первая запись сделана 3 ноября 1941 года в Куйбышеве. Ирина Ильинична передает ранние слухи о судьбе Киевской армии. «Говорят, она частично погибла, частично сдалась в плен. Приехал Осипов». Это журналист, он прошел шестьсот километров пешком по Украине. «Борю

видел 20 сентября» — под Киевом (Киев пал 19-го). С тех пор муж Эренбург, Борис Лапин, неизменно присутствует в ее дневнике, мысль о нем и надежда на то, что он выжил, не покидают ее. В глубине своей это дневник о неумирающей любви, как дневник несчастного Мура — о безлюбье.

Борис Лапин не пользуется той известностью, которую он заслуживает.

Его поэзия и проза до сих пор не собраны и не изучены. Мальчиком я читал «Сталинабадский архив» в серии «Библиотека избранных произведений советской литературы. 1917—1947». Подборка не слишком «авангардных» стихотворений Лапина (одно, «Недалеко от Оренбурга», — с изъятием важных строк) вошла в антологию «Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне» («Библиотека поэта», 1965). В 1976 году в Москве с предисловием Симонова увидел свет под заглавием «Только стихи» сборник Лапина и Хацревина, который недавно прислал мне из Лондона мой киевский школьный товарищ Ефим Славинский — с поправками и с вложением нескольких менее известных стихотворений, перепечатанных на машинке. Впервые я начал догадываться, каким поэтом был Лапин, по двум цитатам в «Воспоминаниях» Н. Я. Мандельштам и по статье В. Ф. Маркова о русском экспрессионизме в ежегоднике «California Slavic Studies» (VI, 1971). Двадцать лет спустя одна моя талантливая аспирантка собиралась писать диссертацию о его сборнике «1922-я книга стихов», сделала интересный доклад, но потом оробела — и не диво. Только совсем недавно на

Западе издали ценную монографию, сопровождающую первую публикацию ранней (1923) необыкновенной книги стихов Лапина «Гимны против века»: Valentin Belentschikow. Boris Lapins expressionistische *Hymnen gegen die Zeit*. Mit dem russischen Text und einer deutschen Interlinearversion von Ulrich Steltner (Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2011).

Лапин, автор «Гимнов против века», был пограничником между веков, зная, что в конечном счете они стоят друг друга, век расстрельщиков-казаков и век «Игрушкой Гильотена / Довольных школяров».

«Не ты ли ночью пожелал / Проникнуть мыслью в старый свет? // Стой. Дальше?.. Дальше нет пути. / Ты освещен. Нельзя пройти. / Ты на границе. Нет пути. // Ты в память думал убежать? // — Я здесь. Не бойся, прокурор. / Я убегу — вернусь опять. //...На улице лежит туман. / И фонари плывут, горя. / Решетка. Пьяный хулиган, / Как в годы Блока и царя. // <...> // Все скучной вечностью гро-зит, / Здесь скучой воздух заражен. / Пойдешь назад — нога скользит. / Вперед? — не лезть же на рожон. // <...> // Нет, хуже нету ничего, / Чем жить с тобою, старый мир» (1925).

Но и новый мир и новая улица всё те же, что томили Блока, и Лапин находит, с «вдумчивостью топора», в своей безнадежной «Оде» новые образы, еще более гнетущие, чем блоковская аптека: «Шел я как-то со сквера / По осенней Тверской. / День был серый. Химера / Мучила мой покой. / <...> / Каждый, здесь проходящий, / Мнит, что он — судия, / В нем весь смысл настоящий, / В нем венец бытия. / Но от сфер, где собака / Тумбы правит закон, / Выбегают из мрака / Сто таких же, как он» (1925).

«Закон тумбы» определяет место художника в мире, в новом, как и в старом.

В этом историческая точность Лапина, к которой он стремился в стихах: «А я хочу быть точен! / Весь мир дошкольных наших лет / Был мертв и опорочен, / И начался советский мир, / И этот мир был прочен».

Старый мир был убит, но самое страшное от него осталось и пережило его на много лет, быть может, навсегда. Это страшное в сентябре 1941 года убило Лапина. Такой конец он предсказал в стихотворении «Недалеко от Оренбурга» (1923): «Когда нас вели на закате / Казаки в багровый овраг, / Мы пели, что смертью заплатит / Наш Деспот, Мучитель и Враг. / (Тот Деспот давно похоронен, / А нас отводили в овраг.)».

Все это ранние стихи. Позже Лапин стал переходить географические границы в поисках других, экзотических стилей страха и бесстрашия.

«Честь имею донести / Снисхожденью капитана» — это из рапорта японского разведчика. А это из «Стихотворения повстанца», подшитого к делу «для доклада майору Исия»: «Меня привели в городской острог / Японцы в розовых башлыках. / Я был уведен с кремнистых дорог, / С хребтов, курившихся в облаках. // <...> // Теперь не поймаете вы меня / Ни в красных горах, ни в диком лесу — / Я обернусь в крота и в коня, / В волка, в лохматую бабу-лису».

Киплинг подчас бывал Лапину образцом. Вот два стиха из вольного переложения «The Rhyme of the Three Sealers» («Now this is the Law of the Muscovite, that he

proves with shot and steel»), «Повести о котиках»: «Но сибирский закон, говорят, суров (о, горе тебе, зверолов!). / Пушки и пули ждут хищников у русских берегов».

«Солдат, учись свой труп носить, / Учись дышать в петле, / Учись свой кофе кипятить / На узком фитиле. // Учись не помнить черных глаз, / Учись не ждать небес, / Тогда ты встретишь смертный час, / Как свой Бирнамский лес».

Вот кого потеряла Ирина Эренбург.

Я выбираю те места из ее дневника, которые относятся к моей теме: женщина как воплощение особенной личной и общественной силы, как переводчик темного языка совести, как автор пояснений к жизни и душе другого. Здесь этот другой, в первую очередь Илья Эренбург. Дочь нашла мужество сделать то, чего не осмелился сделать он. Фаина Палеева пишет в предисловии о своей приемной матери: «Два десятка лет она прятала и перепрятывала от КГБ рукопись „Черной книги“, переправила ее в Институт памяти жертв нацизма и героев Сопротивления — Яд Вашем (Израиль)». Отца в дневнике, как и в жизни, Ирина Ильинична называла «Илья», а отчима, Тихона Ивановича Сорокина (одного из прототипов доброго Алексея Спиридоновича Тишина в «Хулио Хуренито»), «папой». О ранних годах Ирины Ильиничны, о немецкой семье матери, о двух дядях, расстрелянных в Ленинграде в 1941 году за то, что они были немцы, читатель узнает из первой части книги, «Мое детство». Надо здесь отметить, что специальностью Эренбург, приобретенною в парижские годы, была прикладная психология, которой она и занималась сначала в Институте профессиональных заболеваний, а потом

в течение года в Центральном научно-исследовательском институте психологии, пока прикладную психологию не объявили «ложен наукой».

XI. 41. «Говорят, что покончила с собой Марина Цветаева. Надо же — приехать из эмиграции на родину и здесь повеситься. Довели». «Выступал Сталин. Сказал о 2-м фронте. <...> До этого разговор Ильи с Шолоховым об евреях. После поражения все всплыло. Шолохов говорит, что евреи трусы. Сколько антисемитизма». «Вспомнила кошмар последнего звонка. Меня разбудил телефон. Междугородний. Боря. Я свалилась с тахты и потеряла ориентир... <...> и в этот миг замолк телефон. Для меня навсегда». «Сегодня Илья и другие корреспонденты говорили, что в связи с поражением каждый пересматривает свою судьбу. У меня ее нет». «Я готова на вечную разлуку, лишь бы знать, что он жив. Слепой, безногий, но живой».

XII. 41. «Пока японцы бьют американцев, но это, наверное, в первые дни. Я верю в силу Америки». «8 лет нашего брака. 8 лет! И за это время я все больше любила Борю. Если ты жив... Как ужасно, что я не сделала тебя счастливым, а ведь могла. <...> Нам нужно было жить в другой век. Могло бы не быть всего, всего того, что нам мешало. Неужели тебя нет?»

«Жить в другой век». Это желание предугадал восемнадцатилетний Лапин: «На склоне кровавого темени / Военных пустяков / Слагайте гимн против времени / За мир упавших веков».

I. 42. Возвращение в Москву. «Илья еще не уехал. А я не знаю, чем мне бы помогла Москва. На фронте очень хоро-

шо. Слухи опережают сводки. Теперь все живут будущим, которое недавно всем казалось несуществующим. Заговорили всерьез о Сталинской премии, даже у нас дома. Илья будет кончать роман (потерянные при эвакуации главы «Падения Парижа». — *O. P.*)».

III. 42. «Завтра день моего рождения. Как же ты меня баловал. Илья и мама тоже будут стараться, но мне ничего не нужно. А вдруг... Сегодня появился Б. Волин. Он был в окружении в Дорогобуже, попал в плен, бежал к партизанам». «Илья выпил за мое здоровье, я тронута».

IV. 42. «Прочитала уйму дневников немцев, их письма. Ужасно, как один описывает истребление наших в Киевском окружении: как клопов.

Друг, товарищ, самое родное на свете существо — Боря!»

«В гостинице у Ильи проходной двор, а он ухитряется работать». «Подписала договор — буду собирать материалы о Зое Космодемьянской». «Сегодня Сталинская премия. Илья получил, и Валя ему достала торт. Многих волнует эта премия. Я их не понимаю». «Откуда взять хоть капельку надежды? Гайдар убит, почему же Боре остаться живым? Но так хочу верить».

«Кто-то говорит, что Борис и Захар <Хацревин> уехали в машине, в которую попала бомба. Полянов будто видел их по дороге на Сталино. Но я не верю, хотя очень хочу. Нет.

Была у матери Зои Космодемьянской. Деревянный дом без воды, без отопления, жили втроем в комнате в 16 кв. метров. Шура, брат Зои, спал на полу. Дощатый пол. <...>

Мать Зои дала мне все: детский дневник Зои, ее сочинения, рассказала охотно о дочери, но без тепла. Очень ожидалась, когда описала сцену установления имени повешенной партизанки. Приехало несколько матерей, но Любовь Тимофеевна одержала верх. Зое присвоено звание Героя Советского Союза, значит, Космодемьянским дадут квартиру. <...> Не знаю, кто будет ставить картину, но пока материал не для нашего времени. Будет очередная липа». «Был у меня Шура Космодемьянский. Хороший мальчик. Хочет стать художником, а мать требует, чтобы он пошел добровольцем на фронт. Рассказывал о Зое, ее не любили, а она и не нуждалась в близких ей людях. Мечтала совершивший героический проступок, всю свою недолгую жизнь боролась против несправедливости. Говорила всем в лицо правду, не шла на компромиссы».

«Американцы бомбили японцев, но не та радость, как если бы бомбили немцев». «Пишу для французского радио о приемных детях. Очень хочется написать о Зое, но не пропустят, даже если изменить имя».

V. 42. «Сейчас звонил Илья, сказал, что очень понравились мои выступления по радио. Боря бы обрадовался. А мне-то что? <...> Илья сейчас читает по радио, мне пришло в голову, что, может быть, Боря это слышит. Идиотка». «Илья увлечен работой. Был трогательно внимателен ко мне». <Примечание: «Илья был очень скрытен и страдал от этого. Из писем разным людям, из его поступков, которые были мне не известны, поняла, что он меня любил, а я обижалась на его холодное отношение. Поняла, но поздно — его уже не было в живых»>. Выступала по фран-

цузскому радио. Черт знает, как перекорежили мой текст». «Ужасно обидно, что Настя (домработница, в октябре 1941 года. — *O. P.*) сожгла рукопись Бориной книги — это непоправимо».

«Хоронили Зою на Новодевичьем. Убого и героично, как все у нас. Чудесные, совсем юные девушки в военном. Венок от парашютистов-десантников. Мать произнесла стандартную речь». «Читала по радио о Зое. Умеренно врала». «Матери Зои мало дочери-героини, ей нужно, чтобы сын сгорел в танке! Чудовищно, но Шура едет на фронт танкистом».

VI. 42. «Англичане второй раз налетели на Рур. Пять тысяч самолетов. Новый метод войны. Дай бог. Боря, я начинаю забывать тебя зрительно, это ужасно. <...> Как бы чудесно было, если бы мы были вдвоем, даже в окружении. <...> Боренька, знаю, что ты должен быть, иначе мы оба не будем. <...> Ты будешь мною гордиться — я работаю. Но что толку...» «Вернулся Илья. Обгорелый. Нерадостный». «С Ильей трудно — он погружен в себя».

VII. 42. «Илья счастливо устроен — активен плюс эгоцентризм. Прошу ли я историю с Борисом? <Примечание: „Киев был почти полностью окружен, и я попросила Илью поговорить с редактором «Красной звезды», чтобы тот отозвал Захара и Бориса. Для газеты они стали бесполезны. Почему-то Илья этого не сделал. Может быть, уже поздно?“>. «Рассказ об обращении Ильи к евреям — как все сокращали». «Устала я. Мне 31 год — богатое прошлое и никакого будущего. В этой чудовищной жизни была хоть большая любовь».

VIII. 42. «Сводка прежняя. Видела женщину с медальоном, на котором еврейская звезда и еврейская надпись. Молодая». «Кончилась моя работа на радио. Марти хочет одних французов. Я огорчена. Мне необходима работа и много». «Сегодня лезла на стенку от внутреннего возмущения. Завтра иду к зенитчицам для испанского радио». «В Институте психологии: тиши да благодать, бюрократизм. Война отсутствует. <...> лекции о характере: „Когда влюбляются, меняется характер“. А когда ведешь танк на таран?» «Марти таки выпер меня с радио». «Выступала по радио последний раз. Окончательно отказалась — все Марти. <Примечание: «Я знала, что Андрэ Марти не любит Илью со времен гражданской войны в Испании, но не думала, что такой крупный политический деятель может перенести свою вражду с Ильей на меня»>». «Я попросила выпустить Настю (Как следует из контекста, Настя была арестована за кражу и разорение квартиры Эренбургов в октябре 1941 года. — *O. P.*) — все равно не вернуть рукопись книги Бориса, которую она сожгла. Хитрая дура: ждала немцев, а повесила на видном месте фотографию Пассионарии с надписью Илье!» «Ночью вспоминала: жуткую мы жизнь прожили, но был Боря. Илья ужасно выглядит. Собирается на фронт».

IX. 42. «Я была в госпитале. Все хотят рассказать. Очень страшен человек, пробывший год в плена: по-детски радуется, что его не отправили в Сибирь». «Завтра Илья уезжает на фронт. Боюсь за него».

X. 42. «Илья говорит всю „правду“ инкорам. Он ездил на фронт. Второго фронта не будет, это ясно. Я болела

и переехала к нашим в гостиницу. Взялась составлять книгу немецких дневников и писем для Ильи». «Илье дали генеральскую столовую. Мама думает о картошке, папа о сахаре». «Все уговаривают, что надежды нет, а я тебя жду, жду, когда иду на радио, жду по дороге в гостиницу, когда Илья возвращается из „Красной звезды“, ищу в сообщениях о партизанах, в немецких дневниках. А в действительности до конца войны я ничего не узнаю. Нальчик взят. Сталинград чудом держится».

XI. 42. «Вчера вечером речь Сталина. Илью повезли в Кремль за час до начала. Зачем? Таковы порядки». «Разнообразные у меня знакомые. Хорошо бы знать, кто стукач». «Заключила договор: медработники на войне. Теперь хлопоты, чтобы наконец уехать на фронт». «Была у наших, папа сказал: „Если бы не было партизан, была бы нормальная война“». «Вчера вечером поразительное сообщение о разгроме немцев под Сталинградом». «Боря, даю тебе слово не опускаться. С сегодняшнего дня». «Теперь ежедневно „Последний час“».

XII. 42. «Вы знаете, что такое, когда человек устал мучиться? Я устала. Илья сегодня: „Что ты так хандришь?“ Боже мой, где узнать?» «За то, что ты тоже думал обо мне. Завтра еду».

I. 43. «В редакции „Уничтожим врага“». «В газете в основном белорусские евреи. Скорее всего, семьи их погибли, но об этом не говорят». «Кавалерист, кадровый. Из Запорожья. Прошел пять войн. <...> Он действительно любит лошадей. Говорит, что кобыла выносливее коня. Как у людей». «В 90-й полк меня отвез мальчик, воспитанник

полка. Командир полка Гриценко <...> проверил у меня документы. <...> Меня спросил: „Родной отец?“ <...> Разговор о евреях: „У нас есть один, Корф, вы его не увидите, он в разведке, смелый до хулиганства“. Снимала автоматчиков. Они устроили проческу леса, хотя я умоляла этого не делать. Надели белоснежные халаты, на которых видны следы утюга. Это все для фотографии. Здесь тоже показуха!»

«Была в 58-м полку. <...> Немцы были метрах в ста от меня. <...> На обратном пути начался минометный обстрел. Жуткий вой, шлепаются осколки, а мы идем по траншее, которая едва доходит мне до талии. Передо мной полз какой-то боец, вдруг я увидела, что у него вылезают кишki, кровавые, на белый снег. У меня подкосились ноги, но я твердо стояла. От страха. Сопровождающий меня лейтенант закричал мне: „Баба, ляжешь ты когда-нибудь?“ — и нехорошо выругался. Тогда я поняла — он считает, что я стою из храбрости, и он не может лечь, когда женщина стоит».

«У меня собрался интересный медицинский материал, но едва ли его используют — он такой страшный. Бедная, нищая мы страна, где нет ни бинтов, ни ваты, не говоря о всем остальном. Но люди замечательные».

«Ночью въезд в Москву». «Каплера посадили. Нечего влюбляться в дочь Сталина».

II. 43. «Илья на Воронежском фронте, вернее, на Курском». «Ненадолго хватило моего фронтового заряда. Ночью ты снился, утром ревела».

IV. 43. «Илья пишет поэму — изоляция, счастливый».

V. 43. «Меня пригласили с почетом на французское радио в связи с ликвидацией Коминтерна — Марти. На фронте ничего существенного. Дают 10 тысяч рублей семьям погибших офицеров. Ужасно больно и горько... Отдам маме, пусть купит себе жилье».

VI. 43. «Полное затишье на фронте. Отсюда пессимизм. Антисемитизм: „Уничтожим врага“ разогнали — „синагога и семейственность“».

VII. 43. «Вчера разгромная статья о Сельвинском». «Все еще стоит еврейский вопрос». «С Ильей совсем трудно, он погрузился в себя». «Я еще не писала об обещании дать второй фронт в мае-июне. Что-то не верится. Лучше бы они бомбили Германию, как делали два раза. Нужно разрушить страну. У меня чистая ненависть, чистая, как ручей. Гляжу на его фотографию и вижу его руки, больно до крика». «Сегодня Илья вернулся с Орловского направления, т. е. Орел—Брянск. Очень доволен. Говорит, что фрицы отступают, что наша техника сильнее».

VIII. 43. «Может быть, тебя мучают. <...> Почему мы с тобой так часто расставались? Надо было всюду ездить с тобой. Но у нас не та власть — кто бы мне дал загранпаспорт, когда вы плавали по Ближнему Востоку?»

Из примечания: «Искусству Илья был предан, талантливым художникам, поэтам все прощалось. Любовь к поэзии была у Ильи как бы врожденная. На талантливых людей он никогда не обижался, он их боготворил. Недаром Пастернак, не помню по какому поводу, сказал ему: „Ваша неумная любовь ко мне погубит меня“». Илья не завидовал чужому дару, а спешил его донести до других».

IX. 43. «Разговаривала с Кошевой. Очень славная». «Два дня назад приехали Илья и Гроссман. Были под Киевом. Рассказы о предательствах, уничтожении евреев. <...> И тот и другой говорят: надежды быть не может. Я и сама понимаю, что раз перешли Днепр, то где может быть Боря? Логически все ясно, в лучшем случае убит. А может быть, замучен и расстрелян, может быть, покончил с собой».

XII. 43. «Все новые и новые письма и рассказы о гибели евреев. <...> Сильная бомбардировка Берлина. Илья уехал вешать немцев в Харьков. <Примечание: „15—18 декабря 1943 года в Харькове состоялся суд над палачами, истребившими 30 тысяч человек. На трибунал поехали кроме Ильи Симонов и Толстой. Илья скрупульно рассказывал об этом трибунале и с удивлением говорил, что Симонов, Толстой и остальные присутствовали при казни преступников. Илья не пошел смотреть, как их вешали“>>>».

«Страх за мирное время, особенно у евреев: уже в университетах ограничения для евреев». «Теперь мы знаем, на что способны немцы. Сегодня видела Михоэлса. Он рассказывал об Америке — тоже фашизм. Гитлер победил — культура кончилась».

I. 44. «Илья мрачен и недоброжелателен. Каплер получил 5 лет».

II. 44. «Разговаривала с Васеной, партизанкой, как она себя называет, а в действительности — диверсанtkой. Она мне подарила свой дневник, сказала, что я могу с ним делать, что хочу, только не называть ее имени. Хрупкая, болезненная девушка, на меня не произвела никакого впечатления, но ее дневник меня поразил. Жестокая правда».

VIII. 44. «За это время взяли Париж. Взяли сами французы. У нас замалчивают. Илья поет „Марсельезу“». «Во мне есть еврейское свойство — находить, что все плохо. Но ужасно, когда оно оправдано. Да, почти для каждого еврея — это сейчас так».

I. 45. «Гитлер в новогоднем приказе упомянул Илью как „сталинского еврея“». «Илья собирается ехать на фронт на автомобиле, это 1200 км». «У Сорокиных: „Наши в Пруссии сажают детей на штыки“». «Илья говорит исключительно о своем отъезде в Пруссию. Наступление продолжается».

III. 45. «Вчера Илья уехал в Пруссию. Мне очень одноко». «Боренька!»

IV. 45. «Сегодня, открыв утром „Правду“, я увидела на 1-й странице огромными буквами „Товарищ Эренбург упрощает“ за подписью Александрова из ЦК о том, что немецкий народ есть и что немцы кидают все силы на наш фронт, а не на запад, чтобы поссорить нас с союзниками.

Дома мрак. Уже в ТАСС на вечере Тито упоминаются Леонов, Тихонов, Симонов, а Ильи нет. Началось и пойдет. Это нам знакомо».

«Меня преследует мысль — подойти к окну и шагнуть в пространство. Иногда эта мысль кажется упоительной. Останавливает чувство долга. Неужели это от деда-немца?»

«Тупой взгляд Ильи, полное отсутствие интереса ко всему, нежелание ничего есть, за исключением укропа... <Примечание: „Начался «укропный период» — он повторялся несколько раз в жизни. Крупная неприятность вызывала у Ильи отвращение к еде. Обычно он сидел с безжиз-

ненным взглядом и съедал за день только несколько вето-чек укропа. Илья мог питаться одним укропом много дней, он ослабевал, ложился одетым на тахту и тупо смотрел на стену. На этот раз такой период длился долго. Илье стоило больших усилий написать вялую статью, кажется, о взятии Берлина. Его изредка стали печатать, и он постепенно вернулся к жизни“>». «Написал Сталину письмо и ждет. Мне его страшно жалко, но, честно говоря, бывают вещи настолько страшнее.

Одного еврея спросили, как он относится к советской власти? „Как к жене: немного боюсь, немного люблю, немного хочу чего-то другого“.

Идет наше наступление на Берлин».

«Была на хронике, готовим „Освенцим“: 7 тонн женских волос, гора челюстей, гора очков...

Дома по-прежнему и даже хуже. <...> Обсуждение вопросов, которых раньше не было. Это не первый раз. Тут я себя чувствую мудрой — прошла хорошую школу. Теперь надо суметь на все наплевать и работать». «Нужно писать о восстановлении, а хочется о похоронах». «Москва готовится к 1 мая, все покупают бумажные цветы, моют окна. Merde!»

V. 45. «Москва одета в американские подарки или трофеи. 4-го будет новый заем. Сколько можно!» «Сегодня звонили Илье из радио, просили снова написать о Берлине. Может быть, перемена». «У Ильи требуют покаянной статьи. Он не будет ее писать». «Сегодня в „Правде“ снова Леонов, настала его пора. Вчера была Пасха, в магазинах продавали куличи и пасхи, говорят, с „ХВ“. Хочется чего-то другого...»

«День Победы». «На улицах всю ночь были песни и крики. Днем выступил пьяный Сталин. Фейерверк и пр. Видела много плачущих женщин. <...> Я увидела, что Илью качают, я испугалась, что его уронят. У него было испуганное лицо».

«„Что теперь делать?“ Этот вопрос возникает у многих. Возврата к старому нет. Люди стали другими.

Все, кто едет на Запад, навозит уйму барахла. Век крови, смешанной с барахлом».

«Илье телеграмма из Владивостока: будто Боря в лагере. Оказалось очередная утка, но сколько волнения!»

«К Фане (приемной дочери. — *O. P.*) приехал человек от брата, брат едет в Палестину». «Меня утешает Фаня, я ее по-настоящему полюбила, хотя путь к любви был трудным, а это и понятно — ведь она сложившийся человек. Хорошая девочка, гораздо лучше, чем я была в ее годы. Абсолютно нет лживости, порочности, что часто свойственно этому возрасту. Надеюсь, что мы с нею не расстанемся».

* * *

Я писал в начале этого опыта о женобоязни, о презрении к женщинам и к женскому. Нелепо разворачивать юбиляра Стриндберга после дневников Ирины Эренбург. Но можно перечитывать Чехова, которого она назвала любимым своим писателем (ее героиней в истории была Александра Коллонтай).

Чехов презирал женщин (об этом есть интересные замечания, отчасти на основании неопубликованных писем и медицинских материалов Чехова, у покойного А. П. Чу-

дакова и других исследователей) и, как правило, недолюбливал евреев, но в нем не было ни капли злого лицемерия, которое отравило нравственную проповедь великих художников-моралистов второй половины XIX века. «Я не знаю Дрейфуса, но я знаю многих „Дрейфусов“, и все они были виноваты»... Это сказал автор памфлета «Нет в мире виноватых». Чехов не читал моральных рацей, но в последних своих рассказах он подверг смелой ревизии старые обобщения. Он написал «Скрипку Ротшильда», а перед смертью — «Невесту», в которой завещал сильной женщине победу: «„Прощай, милый Саша!“ — думала она, и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее. Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город — как полагала, навсегда».

«Живая, веселая» — и «навсегда». Чехов не загадывает судьбу своей героини, он отстраняет себя от ее надежд осторожным вводным словосочетанием «как полагала». Это Чехов, до конца недоверчивый и не смеющий верить самому себе. Вскоре он умрет от чахотки в Баден-вейлере, как умер в Саратове «бедный Саша», но осталось то, что должно остаться после слова, — послесловие.

ГРУСТЬ

Имя поэта окружено созвучиями.

«Не солонина силлогизма, / а случай, свежий и парной / и в то же время полный смысла, / был в строчках, сочиненных мной. // Стихи на случай сочинились. / Я их запомнил. Вот они. / А силлогизмы позабылись. / Все. Через считанные дни».

Я вспоминал эти строки в сентябрьском номере «Звезды» одиннадцать лет тому назад — в опыте, посвященном годовщине гибели Марины Цветаевой.

«Пока столичные ценители / впиваются в мелос без конца, / поодаль слушают певца» «те, чей дух в груди спирает», — как слушал певца во времена, описанное Пушкиным, «гонимый слугами народ». Много было и есть таких, нестоличных, ценителей, кто поодаль слушал Бориса Слуцкого.

Так когда-то слушал за морем и я. Теперь отдаление поэта другое, не только географическое, а и безусловное. Его читатели смотрят «времен в приближенную даль». Прошло тридцать пять лет с тех пор, как замолчал Слуцкий. В его немоте и уходе немалая вина тех «столичных ценителей», которые «впиваются в мелос» в стихотворении

«Концерт в глубинке», а на деле впивали не мелос, а «прокатившуюся дурную славу», и одна из «энциклопедий» выкипного электронного злословия важно ссылается и в наши дни на мнение этих ценителей: «Борис Слуцкий имеет неоднозначную репутацию в литературных кругах».

Определение «неоднозначный» теперь употребляется не в математическом и не в семантическом смысле, а как многозначительный, но ни к чему не обязывающий намек на нечто нехорошее.

Лея Гольдберг, незабываемая, единственная в своем роде поэтесса, переводчица на иврит и Данте, и Льва Толстого, и Блока (больше всего она гордилась тем, что ей удалось перевести «Опять, как в годы золотые...»), мой профессор сравнительного литературоведения, побывала в СССР в 1954 году с женской делегацией одной из левых партий, а потом еще раз в начале 1960-х. От нее я впервые услышал, вероятно, в 1963-м или 1964 году имя Слуцкого, под редакцией которого в 1963-м вышел в издательстве «Иностранная литература» сборник «Поэты Израиля». Она хотела увидеть Слуцкого в Москве, но ей не разрешили, а позволили взамен встретиться с Маршаком. Она говорила об этом с иронической улыбкой, как и обо всех своих разочарованиях. Но в этой замене была своя случайная логика, как и в том, что в книгах о Слуцком не упоминается вышедшая под его редакцией антология, а в электронных справках о Леи Гольдберг ее вторая поездка в Москву. У Слуцкого есть стихотворение «Старик», где добродушно описаны разговоры с Маршаком, каждый раз вспоминавшим «еще перед первой войной / разрешенные

им задачи» и то, что он когда-то «слыхивал от Стасова», который для Слуцкого был отдаленнее, чем Тассо.

Около этого времени или раньше я прочел в «Социалистическом вестнике» стихотворение, полученное из СССР, которое теперь известно под заголовком «Говорит Фома». Оно было без подписи и называлось, если память мне не изменяет, «Пропаганда». Хороший был журнал, основанный еще Мартовым, печатался он на тонкой бумаге, в два столбца, в лучшей традиции нелегальной прессы царского времени. Интересно заметить, что и стихотворение Набокова «Каким бы полотном батальным ни являлась...», отвергнутое эмигрантским журналом «Новоселье», но распространявшееся в списках, появилось в «Социалистическом вестнике» в 1944 году без указания автора как заключительная цитата в антисталинской статье Г. Аронсона.

В давно прошедшие времена, в годы, когда решались судьба мира и еврейская судьба, мы с русскими были союзниками. В России об этом забывают, а в Израиле помнят. Писатель-ветеран Моше Шамир рассказывал мне, что во время арабской осады Иерусалима в 1948 году любимая книга в еврейских ударных отрядах была «Волоколамское шоссе». У Солженицына старый Сталин грустно думает, что осенью 1941 года не изменили ему только евреи — и русские.

Борис Слуцкий был поэтом РККА и, с тайной горечью, в не печатавшихся при жизни стихах, поэтом этого забытого боевого союза: «А нам, евреям, повезло. / Не прячась под фальшивым флагом, / На нас без маски лезло зло. / Оно не притворялось благом. // Еще не начинались

споры / В торжественно-глухой стране. / А мы — припер-
ты к стене — / В ней точку обрели опоры».

Его стихи медленно и поздно вошли в мою жизнь. Я мало оглядывался на текущую советскую поэзию, но как-то, проводя весенний триместр в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе и получив во временное пользование кабинет Владимира Федоровича Маркова, случайно заметил на его книжных полках лицевой стороной обложки наружу стоявший томик с сине-зеленой надписью: «Борис Слуцкий. Доброта дня». Я раскрыл его наугад и невольно вспомнил, как в студенческой молодости, в Иерусалиме, развернув антологию «Приглушенные голоса», составленную Марковым, впервые прочел стихи Мандельштама. Тогда это было: «Одиссей возвратился, пространством и временем полный». Теперь: «Был в преисподней и домой вернулся. / Вы — слушайте! / Рассказываю — я». И я начал слушать.

В 1980-е годы я копировал посмертные стихи Слуцкого из журналов. В 1990 году пришла в магазин Камкина книга стихотворений «Я историю излагаю...», изданная журналом «Знамя», а за нею «Собрание сочинений в трех томах». Их я прочел несколько раз от начала до конца с возбуждением, какого не испытывал со времен появления «Воронежских стихов», но и с чувством досадной неполноты, будто от харджиевского Мандельштама 1973 года в «Библиотеке поэта». Позже я уяснил себе две причины этого двойственного впечатления.

Одна причина лежала в композиционной структуре поэзии Слуцкого как единого целого.

Как у Мандельштама, у Слуцкого заметное место принадлежит парным стихотворениям. Их надо читать вместе. Редактор, душеприказчик, друг и издатель Слуцкого, поэт Ю. Л. Болдырев, по ряду соображений, из которых самое понятное и самое для меня неприемлемое — стремление «окрестить» позднего Слуцкого, поместил в «Собрании сочинений», например, только одно из двух его кладбищенских стихотворений, «Сельское кладбище», где красная звезда спорит с крестом, но не другое, где «Пятиконечная звезда с шестиконечной / Поспорили на кладбище еврейском». Марат Гринберг в английской книге о поэтике Слуцкого справедливо сопоставил эти две «элегии».

Другая причина — более общая и глубокая, укорененная в сознании собственного предназначения, самой ключевой и тревожной и самой неполно выявленной теме Слуцкого. О ней, об этой причине, можно догадываться по стихотворению «Косые линейки», многозначительному и непроницаемому. Его обманчиво-ясный сюжет, «заявленный без ошибки», как галстук робкого провинциального учителя, героя стихотворения, переходит, не развязываясь, в другой, в торжественное и бог весть исполненное ли обещание. «Косолинейная — в стиле дождя — ученическая тетрадка. // В ней сформулировано кратко / все, / до чего постепенно дойдя, / все, / до чего на протяжении / жизни / додумался он, / что нашел. // В ходе бумажного передвижения / это попало ко мне на стол. // <...> // Адреса же, обратного, нет. // <...> // Преподаватель истории, / тот, / кто сочинил это все / и скончался, / был в своем праве, когда не отчаялся. // Это — дошло. / Я сначала

прочту. / Я перечту. / Я пометки учту. // <...> / я поработаю, / чтобы Россия / тщательные прочитала слова, / вписанные в линейки косые».

О ком это? О ком бы то ни было, но как Слуцкий был уверен и уверял — «Я историю излагаю», так и этот мертвый тщательно записал в самом кратком изложении свои «мученические, а не ученические» мысли о русской истории для неизвестного адресата. Дальнейшая их судьба — в поэзии, а может быть, и в жизни того, кто их «учел».

Слуцкий хотел создать сжатую и всеобъясняющую историю своего века, «краткий курс», не прибегая к эпическим формам за пределом той малой, которую он называл «балладой».

Слуцкий — лирик ораторских жанров, даже когда речь идет о знакомстве с женщинами на улице: «Женщинам прямо в глаза я смотрел. / И подходил. Говорил: — Разрешите! / В дружбе нуждаетесь вы и в защите. / Вечер желаете вы провести? / Вы разрешите мне с вами — пойти!» Пребывающая черта, доминанта его стихов — красноречие, риторика, наука убеждать. Кто-то важный решил, что Слуцкому вредила его лирическая личина политрука. Да, он был политрук, идеальный политрук из тех, кто выиграл безнадежную войну, его наука убеждать была наука побеждать. Его стихи — речи, после которых голодные и разбитые «молчат, поют и снова в бой идут». Политрук и военюрист — это автор стихотворения «Расстреливали Ваньку-взводного...». Такой правды и так не писал никто из разоблачителей той войны. Чему учит военюрист и политрук Слуцкий, работавший с военнопленными? — «Не

убий, даже немца, / если есть малейшая возможность. /
Даже немца, даже фашиста, / если есть малейшая возможность. /
Если враг не сдается, / его не уничтожают. /
Его пленяют. Его сажают / в большой и чистый лагерь. /
Его заставляют работать / восемь часов в день — не больше. /
Его кормят. Его обучают; / врага обучают на друга. /
Военнопленные рано или поздно / возвращаются до дома. /
Послевоенный период рано или поздно / становится предвоенным. /
Судьба шестой мировой зависит / от того, как обращались / с пленными предшествующей, пятой».

Маяковский тоже был поэт-оратор. Слуцкий называл себя подмастерьем Маяковского, но риторика его другая, наигрыш никогда не проскальзывает у него, пафос не бывает слезлив, и просторечие не скомпрометировано искусственным книжным порядком слов: «Вам ли, любящим баб да блюда, / жизнь отдавать в угоду?!» Берковский проницательно заметил, что в агитационных стиховых речах Маяковского высокий стиль нередко подрывается гротескной тональностью. В самом деле, в патетических «Стихах о советском паспорте» кто не заподозрит непристойную шуточку, читая «Я достаю из широких штанин / дубликатом бесценного груза»?

У Слуцкого такого быть не может. «Словно именно я был такая-то мать, / Всех всегда посыпали ко мне». Всё на виду, а не в кармане. У него сама солдатская ругань высока, как грозовое небо в мае 1945 года: «а гром, гремучий и летучий, / звучит по-матерну меж нас». Вот как прерывается пафос у Слуцкого в стихах о попойке в честь победы — не гротеском, не ерническим намеком, не ре-

заным монтажом, а бытовым ласковым наплывом в финале: «За нашу горькую победу / мы пьем с утра и до обеда / и снова — до рассвета — пьем. / Она ждала нас, как солдатка, / нам горько, но и ей не сладко. / Ну, выпили? Ну — спать пойдем...»

Слуцкий — оратор и пропагандист — был учителем в школе для взрослых, в классе для интеллигенции, несколько лет к нему прислушивался его класс, и даже Ахматова сказала об одном его ненапечатанном стихотворении: нет дома, где бы его не было. Поэтому, должно быть, в воспоминаниях о Слуцком и в книгах о нем слишком большое место занимают история с осуждением Пастернака и роль, которую она якобы сыграла в «покаянии» Слуцкого, то есть во внутреннем его душевном мире, а не в догадках и пересудах его внешней интеллигентской среды. Придется и здесь непропорционально много внимания уделить этому эпизоду, самому выступлению Слуцкого и его глубокой подоплеке, а не «общественному мнению».

Биографы и авторы воспоминаний не перестают извиваться за Слуцкого, он-де защищал «оттепель», которой дело о Нобелевской премии угрожало. На самом деле Слуцкий писал об «оттепели» с большими оговорками. Развеется, он, член партии, не веривший в наветы 1937 года, приветствовал XX съезд, но хрущевщину он презирал как «характерную пляску шута». В то, что если зло простит добро, то добро, «поздней похвалой» польщенное, за это должно простить зло, подставив другую щеку, и тогда воцарится благоволение, он не верил, а верил в зуб за зуб, выбитый на допросах: «Чтоб судьбу, бестолковую

пряху, / Вновь на подлость палач не подбил, / Мир, предложенный вашему праху, / Отвергаете вы из могил. // Отвергаете сладость забвенья / И терпенья поганый верняк. / Кандалов ваших синие звенья / О возмездии только звеныт». Но возмездия не было, а были казенные «комиссии по литературному наследству», о которых Слуцкий сложил иронические стихи. О мятещих венгерских литераторах и о революции в Венгрии, в самом деле нанесшей удар советской казенной «оттепели», он, хорошо знавший Венгрию, деливший когда-то графскую землю между ее крестьянами, не написал, насколько я знаю, ни слова. Ни слова осуждения.

Извиняться за Слуцкого не надо. Надо читать его «Оду слушаю»: «Случай, только он. / Он мне на долю выпал. / Случился случай споро, / И я не пал. Не выпал / Кристаллом из раствора. / Я мог бы стать нечетным / И вот остался четным. / Я мог бы стать нечестным / И вот остался честным, / Ни лагерною пылью, / Ни позабытой былью, / Таинственной, как тать, / Не стал. / А мог бы стать».

Но была московских интеллигентских пересудов, темная, как тень, все-таки плется за гробом Слуцкого. Пора этой тени знать свое место.

Дело о «Докторе Живаго» — далекое прошлое, сам роман, который полвека назад повсеместно преподавали в американских колледжах как «великую книгу», сейчас, по мнению авторитетнейших литературоведов и ценителей, служит примером того, как опасно слишком рано производить бестселлер в классики. Эту раннюю репутацию романа выстроила, с одной стороны, передовая интелли-

генция США, для которой «Живаго», наравне со Спутником («как спутничек с собачкой Друг, / давно подошедший, между прочим», — писал Слуцкий), был «Советское Достижение», по проницательному замечанию героя «Бледного огня», и что́ перед этими взлетами ума и духа в стране победившего социализма какая-то раздавленная венгерская революция и повешенные летом 1958 года ее вожди! С другой стороны, православно-церковные круги русской эмиграции, за редкими исключениями, праздновали в Пастернаке первую ласточку христианского пробуждения в СССР. Последние были отчасти правы, в церковь пошел «пастернаковский призыв», и Слуцкий позже сочинил стихи, не включаемые в его сборники: «Православие не в процветанье: / в ходе самых последних годов / составляет оно пропитанье / разве только крещеных живодов. // Жид крещеный, что вор прощеный — / все равно он — рецидивист, / и Христос его — извращенный, / наглый, злой, как разбойничий свист». Один мой покойный знакомый, весьма церковный человек, посмеивался над евангельскими стихами Живаго: «Можно ли себе представить, чтобы Иисус выговаривал апостолам, как злющий игумен: „Вас Господь сподобил / Жить в дни Мои, вы же разлеглись, как пласт“».

Хотя в роли общепризнанного всемирного классика «Живаго» умер, дело его живет в социально-политической истории литературы. Это естественно, так как Нобелевская премия в первую очередь выражает идеиную или идеологическую оценку, одержавшую верх — «на данном этапе» — в тщательно отфильтрованных, облеченных

культурной властью общественных кругах. Такой подход соответствует формулировке Нобеля, завещавшего премию в области литературы «тому, кто создал наиболее выдающийся труд в идеалистическом направлении». Камень преткновения тут в том, что шведское слово *idealisk* значит и «идеалистический» (а это философский термин) и «идеальный» (а это термин эмоционально-нравственный). Слуцкий в своем кратком выступлении подверг резкой критике компетентность Шведской академии. В этом он был прав, а неправ в своем объяснении предвзятости шведов: ни Полтава, ни советская революция здесь роли не играли. Оценки Шведской академии редко основывались на художественных достоинствах и на универсальном значении выдвинутых на премию книг. Два свойства характерны для ее суждений: провинциализм (любовь к «народности») и религиозность (сочетающаяся с неприязнью к некоторым конфессиям). Среди своих, скандинавских, писателей она избрала только одного всемирно известного автора, Кнута Гамсунна. Но не того великого драматурга, который оказал безмерное воздействие на искусство и нравственную мысль современности, не Ибсена, и не крупнейшего из шведских авторов, не Стриндберга. Причина тут ясна: оба (как и Лев Толстой) были далеки от общепринятых понятий о морали. Труднее объяснить, что премию получил Кардуччи, поэт хороший, но открытый атеист и автор «Гимна Сатане». Вот здесь-то и одно из главных предубеждений Шведской академии. На Полтавскую битву шведы не обижаются, зато гибель Густава Адольфа под Лютценом во время религиозной войны помнят и ка-

толиков не любят, поэтому и дали Кардуччи премию назло Ватикану. Зато никто из великих католических авторов века премии не получил, ни даже Поль Клодель, а премии был удостоен его эпигон Элиот, принадлежавший официально к англиканской церкви, хоть и симпатизировавший «англо-католицизму». Вообще, единственный подлинно мирового значения, переведенный на все языки поэт, получивший Нобелевскую премию, был Киплинг, которому, впрочем, присудили ее за прозу. Что же касается Пастернака, то его по крайней мере один шведский академик путал по звучанию имен с Паустовским, которого тоже рекомендовали на премию еще в 1950-е годы некоторые влиятельные русские литературные деятели, переводчики и меценаты из США.

Итак, по сути дела Слуцкий был прав, что касается авторитетности шведских академиков в области словесного искусства.

Грубую фактическую ошибку он допустил, когда под натиском пошлых и подлых обстоятельств в самом начале речи промолвил что в голову взбрело о писателях-изгнанниках: «Поэт обязан добиваться признания у своего народа, а не у его врагов. Поэт должен искать славы на родной земле, а не у заморского дяди». Перечислим немногих, начиная с Данте. Лорд Байрон жил и погиб на чужой земле, сочинил оду «Звезде ордена Почетного легиона» и сделал изгнание символом свободы и поэзии. В Европе он стал кумиром, его портрет висит в кабинете Онегина, Гете изобразил его во второй части «Фауста», а на родине к нему и к его поэзии относились, да и сейчас относятся

в лучшем случае холодно. Мицкевич. Гейне. Эмигрант Герцен, поддерживавший Англию во время Крымской войны. Гюго. Ибсен. Джойс, бежавший из душной Ирландии и достигший всемирной славы за ее пределами. Его девиз был: «Молчание, изгнание и умение» (*«Silence, Exile, and Cunning»*). Брехт, которого Слуцкий любил и переводил. И наконец, Набоков.

Есть, конечно, и противоположная точка зрения в поэзии и самосознании несчастливых народов. Вёрёшмарти в кантате, считающейся неофициальным гимном Венгрии, завещал своим соотечественникам: «Благословляет или бьет рука судьбы, здесь тебе жить и умирать».

Мне кажется, Слуцкий сказал то, что сказал о «родной земле», думая не о литературно-исторических фактах, а о своей доле и о доле евреев, душевно связанных с Россией и с русской культурой. Когда хлынула европейская эмиграция из СССР, он написал: «Пред тем, как сесть на самолеты, / они сжигали корабли / и даже пыль родной земли / с подошв поспешно отрясли. / Но пыль родной земли в пыли / чужой земли они нашли, / не слишком далеко ушли / с тех пор, как в самолет влезали».

Как любил Россию этот еврей-политрук! «Не хочу быть ни дубом, ни утесом, / а хочу быть месяцем маем / в милом зеленоющем Подмосковье».

Назвался груздем, полезай в кузов; и пусть русский стихотворец напишет эпиграмму: «Ты еврейский или русский? / Я еврейский русский. / Ты советский или Слуцкий? / Я советский Слуцкий».

Вопросы — для отдела кадров, и у Слуцкого есть стихотворение «Улучшение анкет»: «В анкетах лгали, / Подчищали в метриках, / Равно боялись дыма и огня / И не упоминали об Америках, / Куда давно уехала родня». Интересно, записано ли в партийном деле Слуцкого, что его дядя, родной брат отца, Хаим Наумович, эмигрировал в Палестину в 1920 году.

В книгах, даже в новейшей монографии Марата Гринберга (Boston, 2011), я не нашел упоминания о том, что у Бориса Слуцкого был двоюродный брат в Израиле, генерал-майор Меир Amit (1921—2009), начальник оперативного отдела Генштаба в Синайскую кампанию 1956 года, а позже глава военной разведки и одновременно внешней разведки, легендарного Моссада. Он был и ученый-историк, исследователь и лауреат премии Израиля.

Это еврейские параллельные судьбы. И майор РККА и генерал-майор ЦАХАЛ воевали против общего врага, против тех, кто хочет стереть евреев с лица земли.

Как относился Слуцкий к Пастернаку вне зависимости от устроенной по поводу «Живаго» кампании? Почитать Пастернака как «учителя праведности» такому человеку, как Слуцкий, было не за что. Нравились ему стихи Пастернака или нет (а Липкину он сказал, что не любит их), это вопрос вкуса и, может быть, темперамента, а Пастернак как поэт не всем даже высококультурным читателям по вкусу. Трубецкой писал о нем Яacobсону (сохраняю характерную орфографию): «...никак не могу одобрить сопоставления П<астернака> с Маяковским: всё-таки П. помоему звезда десятой величины и эпигон».

Я знаю любителей поэзии, которые Пастернака читают ради умственной гимнастики, относясь к его стихам как к затейливым шарадам или ребусам. Разгадка их «на высоте всех опытов и дум» — это зачастую «точный смысл народной поговорки», и Андрей Белый жаловался когда-то в Берлине, что он «с трудом добирается до сути, и, когда добирается, суть оказывается совсем неинтересной». Однако же забавно, читая стишок, посвященный двадцатипятилетию революции 25 октября, догадываться, что слова «Заколдованное число! / Ты со мной при любой перемене» означают «Опять двадцать пять!». Да и «Доктор Живаго» иногда привлекает своими головоломками, сочиненными, как в «Спекторском» и в «Поэме без героя», из неожиданного склеивания различных прототипов. Берберова первая вспомнила, что Пастернак перевел на русский язык книгу Георга Гервега «Стихи живого человека» («Gedichte eines Lebendigen», точнее было бы именно «Стихи живого»), но не стала развивать свое наблюдение, хотя не могла не заметить, что сюжетная коллизия Комаровский—Лара—Живаго (и Стрельников) составляет аналогию треугольнику Герцен (богатый либерал)—Натали—Гервег (нищий поэт-революционер).

Проза, конечно, другое дело, тут играют значительную роль и внелитературные критерии. Но и в нравственном и в художественном отношении вкус Слуцкого, что касается русской прозы, был «Пушкина твердая повесть / и Чехова честный рассказ», то есть нечто противоположное дряблости и фальши. Нельзя сказать уверенно, читал ли Слуцкий «Доктора Живаго», скорее всего, читал неко-

торые части из версии, представленной Пастернаком в «Новый мир». Ее мог показать Слуцкому Эренбург, в частности то место, которое было обращено к евреям: «Опомнитесь. Довольно. Больше не надо. Не называйтесь, как раньше. Не сбивайтесь в кучу, разойдитесь. Будьте со всеми». Но даже если Слуцкий этого не читал, взгляды Пастернака были известны. В недавно опубликованных в «Звезде» очень прямодушных записях о Пастернаке Вяч. Вс. Иванов вспоминает такой эпизод. За столом у Вс. Иванова Пастернак, пьяный Ливанов и приглашенный Тамарой Владимировной Ивановой Василий Гроссман. Разговор сначала шутливый, Гроссман говорит, «что в нашей литературе положительный герой — это Остап Бендер», Пастернак шокирован, Ливанов донимает Гроссмана черносотенными восклицаниями, Гроссман уходит, Ливанов кричит вслед: «Надоел мне этот еврейский вопрос». Т. В. Иванова рассержена тем, что ее гостя оскорбили. Скандал. Это, как видно из контекста, зима 1951—1952 годов, романы Ильфа и Петрова уже объявлены антисоветскими, еврейские писатели арестованы, но еще не расстреляны. Пастернак говорит страшно расстроенному Вяч. Вс. Иванову «об ощущении Андрея Болконского, который, умирая, глядел в небо — „и для него тогда не было ни семитизма, ни антисемитизма“». Он говорил с большим убеждением: в круге его представлений эти именно противоположности, видимо, действительно не были тогда существенными». Это, разумеется, типичный Пастернак, не «божественный лицемер», как называла его Ахматова, а скорее обманщик, обманывавший и сам себя. Но Слуцкий-то прошел войну

и знал цену пастернаковским благостным небесам князя Андрея: «...те звезды, что хватали вы с небес. / Пришитые — они шестиконечны».

В отношении «еврейского вопроса» Пастернак и партия были едины. Пастернак хотел отменить самое имя «евреи». «Не называйтесь, как раньше». В СССР, на Украине, особенно при Семичастном, на рвах, где лежали расстрелянные, запрещалось писать «евреи», а полагалось писать «советские люди». Бабий Яр попытались и вовсе стереть с лица земли и из памяти, построив на нем жилые дома. Не удалось, начались оползни, «земля не принимала», говорили киевляне.

«Не называйтесь, как раньше». Конечно, хоть горшком назови, только в печь не сажай. Но в печь-то как раз сажали, в том числе и тех евреев, кто называл себя христианами — немцами, венграми, французами или поляками.

Идеологическая история романа Пастернака еще не написана.

Есть ли у Слуцкого стихи, навеянные эпизодом 1958 года? Вопреки мнению многих, ни из чего не явствует, что трагическое стихотворение «Где-то струсили...» посвящено выступлению по поводу «Живаго». Оно слишком таинственно и многозначительно для этого; в нем намек на универсальную тайну за семью печатями, а не на драму партийной дисциплины, на некое всеобщее зло, присутствующее в частной жизни вне времени и места. «Когда — не помню». «В Японии, на Ниппоне». Об этом или о подобном случае говорится в «Стихах на случай» («Да, было в случаях такое, / что поэтической рукою / касаться страшно

было их / <...> / случившееся ведь от догмы / поэзии так далеко») и в стихах 1977 года на смерть жены: «Я был кругом виноват...», «Непомерною расплатой / за какой-то малый грех» («Кучка праха»), «Получаю все, что положено / за свое персональное зло», «Мне свобода постыла / та, что ты бы не простила». Может быть, и в стихотворении «Выбор», о том, как два раза на распутье «сам решал, куда мне пойти», и это было посещение «мирового духа», вспоминается тот же случай. Мы не знаем, какая вина мутила Слуцкого. Интимная, семейная? Воспоминание ли она об «особенном и скверном», но тоже частном опыте военного юриста? «Кто они, мои четыре пуда / мяса, чтоб судить чужое мясо?» В этом грозная тайна его личности, личная тайна, частная, но причастная мировому злу, а не всем известный инцидент с «Живаго», в котором не трусость проявилась, а долг груздя в кузове.

Кузовы в прямом смысле были фронтовые полуторки («на полуторке в кузове / сутки я пролежал») и автофургоны «МГУ», мощных громкоговорящих установок, агитировавших немцев на передовой, инвентарь РККА. В переносном смысле кузовом была партия, где, как думал Слуцкий, вступая в нее в 1943 году на фронте, «лгать нельзя и трусом быть нельзя». Слуцкий не кривил душой ни тогда, вступая, ни в 1958 году, выступая, но в созданных партией и писателями условиях не быть на стороне Пастернака значило быть с Семичастным. Даже на Западе любая критика «Живаго» рассматривалась как поддержка преследователей Пастернака или в лучшем случае, в случае Набокова, как проявление зависти.

Что же можно и нужно было сказать, выступая перед братьями-писателями и тов. Семичастным, если уж приходилось выполнять приказ партии? То же слово, да не так бы молвил. «И роман Пастернака — не бог весть что, и Нобелевская премия в области литературы — не бог весть что. О чём же огород городить? Они друг дружки стоят. Посмеемся и разойдемся. А роман надо напечатать, тогда его репутация не будет основана на одних раздутых слухах из-за кордона и среди восторженных поклонников. Советская власть от этого не пострадает».

Дело прошлое, было это давно, при царе Горохе и царице Кукурузе, когда грибы воевали и Хрущев говорил писателям за чарочкой: «Ешь пирог с грибами, держи язык за зубами».

Слуцкий был не из тех, кто ел пирог с грибами и строил дачи: «Грузди соленые — / не про меня, // Дачные псы обозленные, / Смело кусайте меня». Он был из тех, что в русской сказке: «Мы грузди, ребятушки дружны, пойдем на войну!»

Диллемма Слуцкого была трудна в день, когда парторг и беспартийный друг-поэт вынудили его выступить, но, положа руку на сердце, бывали диллеммы похоже в истории российской словесности. Когда Сталин захотел у Пастернака по телефону навести справку о профпригодности Мандельштама, «мастер или не мастер», Пастернак отказался ответить и предложил лучше поговорить о жизни и смерти. Не нуждаясь, надо думать, в консультации по такому вопросу, Сталин повесил трубку и больше не звонил.

Этому случаю посвящены два стихотворения Слуцкого. В одном, сатирическом, речь, конечно, не только о Пастернаке, и оно включено в трехтомник: «От нашего любимого / великого вождя / звонка необходимого / я ждал не отходя. // <...> // Я ждал и не дождался. / Молчал мой телефон. / Он так и не раздался, / Беспрекословный звон». Другое, трагическое, в собрание не включено, очевидно, потому, что нарушило бы московское интеллигентское табу: «Диктаторы звонят поэтам / по телефону / и задают вопросы. / Поэты, переполненные спесью, / и радостью, и страхом, / охотно отвечают, ощущая, / что отвечают чересчур охотно. // <...> // Потом — черта. / А после, за чертою, / поэт становится цитатой / в речах державца, / листком в его венке лавровом, / становится подробностью эпохи. / Он ест, и пьет, и пишет. / Он посыпает изредка посылки / тому поэту, / которому не позвонили. // Потом все это — / диктатора, поэта, честь и славу, / стихи, грехи, подвохи, охи, вздохи / на сто столетий заливает лава / грядущей, следующей эпохи».

О грядущей, следующей эпохе Слуцкий написал: «В ней мне будет так же плохо».

Не так страшна, как в былые времена, была и дилемма самого Пастернака в 1958 году. Ему не угрожала ни пытка, ни пуля, ни ссылка, а только высылка из страны, и к близким его не применили бы тогда, как и впоследствии по валютному делу не применили ту меру, что к Зинаиде Райх. Его пугали изгнанием. Представим себе, что у Павла Васильева, Клюева или Мандельштама была возможность получить такую меру наказания... Почему он не из-

брал высылку, почему не уехал, не стал предтечей Солженицына на этом пути, а не только уроком ему и карательным органам? Очевидно, по тому же чувству вины и сознанию своей искупительной предназначенности, что Живаго не уехал с Комаровским и Ларой в международном вагоне на Дальний Восток.

О самом инциденте, если судить без натяжек и не навязывать Слуцкому покаянных тропарей, речь идет в двух его стихотворениях.

В одном — о реальной дилемме того времени: о страхе инакомыслия у руководящих и о страхе нового 1937 года у руководимых. Литературная общественность помнила, что лес рубят, щепки летят, а вожди хотели накинуть плащок на роток Пастернака и срубить этот росток под корень, но и сами побаивались: «Стоял вопрос про роток и плащок, / стоял вопрос про лес и щепки. / Все подготовлено было крепко. / Осталось включить ток. / Но было страшно его включать, / начать исключать, а потом заключать». «Исключать» — вот ключевое слово, отмыкающее ларчик совсем простых, очевидных исторических намеков Слуцкого. Пастернака исключили, а заключать пока никого не стали, во всяком случае за политику, и общественность осмелела, оставшись, впрочем, при своих привычных догмах: «Поэтому лес пока шелестел. / Никто его рубить не хотел, / и щепки, вцепившись цепко / в привычку, в быт, в свое „дважды два“, / такие вот произносят слова, / высказываются крепко». Особенно крепко высказывались о Слуцком, ведь он был из своих, интеллигент, еврей. Твардовскому, чтобы взять пример для сравнения, передовая

публика прощала все, он был чужой, из деревенских, интеллигенция была ему отвратительна, как то, что Эренбурги любили собак и Пикассо, но «власть над думами» этой интеллигенции была ему нужна, а либеральный («с понтом», как сказал бы Иван Денисович) «Новый мир» был власть, такая власть, что, когда Твардовского давно не было на свете, а журнал сошел на нет, чтобы стать совсем уж великим, Брежnev там напечатал свой вклад в словесность.

В другом стихотворении, связанном с инцидентом 1958 года, «Заповедь самому себе», говорится об утрате благорасположения победителей, а победителями в пастернаковском деле были «передовые», те, кто Слуцкому вручал тридцать сребреников пятиалтынными и за кем стала удачно ухаживать неглупая группа в органах: «Важно не примкнуть к победителям, / не приветствовать их парад. // <...> Эта штука сильнее „Фауста“: / не понравиться. / Позабавиться / не любовью, а злобой к себе. / Эта штука равна судьбе».

Что касается самого Пастернака, то у Слуцкого я вижу одно стихотворение, содержащее явный отклик на важную тему из стихов «Живаго», «Ты значил все в моей судьбе». Это не полемика, это другая молитва, может быть, мытаря, а не того, кто «все готов разнести в щепу / и всех поставить на колени»: «Что ты значил, господи, / в длинной моей судьбе? / Я тебе не молился — / взмаливался тебе. / Я не бил поклоны, / не обидишься, знал. / Все-таки, безусловно, / изредка вспоминал. // В самый темный угол / меж фетишней и пугал / я тебя поместили. / Господи, ты простил?»

Подтекст у Слуцкого работает ясно. Как у Чехова, он задает ключевую тему или эмоцию, и часто он отсылает именно к Чехову. В стихотворении «Угрюмый ноктюрн», о том как «у сукинова сына / наследственность проснулась», «бутылочное горло / сияло под луной». Это, конечно, знаменитое место из рассказа «Волк», которое Треплев цитирует в «Чайке»: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки». Но в рассказе идет речь о бешеном волке, и читатель чувствует, что бешенство владеет и «сукиным сыном» и его матерью, и догадается, что это за бешенство.

Слуцкий был поэтом РККА, победа лишила Красную Армию имени, проснулась угрюмая, черносотенная наследственность «сукиных сынов». В этом была трагедия Слуцкого и его друзей.

С самого начала мысль о войне была у них неотделима от мысли о мировой революции, и Слуцкий грустил об этой мечте и о тех, кто, как Кульчицкий, погиб, не дожив до «последнего боя»: «Я не жалею, что его убили. / Жалею, что его убили рано. / Не в третьей мировой, / а во второй. / Рожденный пасть / на скалы океана, / Он занесен континентальной пылью / И хмуро спит / в своей глухи степной». Но третья мировая, океанская, а не материковая, не пришла. В конце второй «взламывали тюрьмы за границей / и взрывали. Из обломков / строили отечественные тюрьмы».

Прискакал опричник-погромщик. «Вижу лицо его подлое, злое, / нагло подмигивающее мне. / Рядом! Не на чу-

жой стороне — / в милой Москве на дебелом коне / рыжий опричник, а небо в огне: / молча горят небеса надо мною». Вот он, мировой пожар, о котором мечталось на чужой стороне в конце войны: «И мировой пожар раздуем, / чтобы на горе всем буржуям / согрелась у огня жена».

«Мировая мечта, мировая тщета, / высота ее взлета, затем нищета / ее долгого, как монастырское бдение, / и медлительного падения». Слуцкий по-монастырски смиренно ждал ее пришествия, но обетование обмануло. Он верил в мировую революцию и в русскую интеллигенцию, но обе выродились у него на глазах, одна в международное черносотенство, другая, «исполнена важности жреческой», в своего рода блатной мир, лживый, нетерпимый и коварный. Принимая такие фигуры речи, как «монастырское бдение», за биографический факт, иные пишут о последних, молчаливых, девяти годах Слуцкого как о религиозном обращении, покаянии и даже «епитимье». Это надуманное представление. Когда кладбищенская жесть креста заспорила в его стихах с жестью звезды, еще в 1971 году Слуцкий написал (и напечатал) «Вскрытие мощей», о том, что, «когда отвалили плиту», за бездной пустого гроба открылась вторая бездна. «Так что ж, ничего? Ни черта. // Так ставьте скорее гранит, / и бездну скорей прикрывайте, / и тщательнее скрывайте / тот нуль, что бескрайность хранит».

«Жестяные стихи», — сказала о поэзии Слуцкого Ахматова. Да, бывает голос не только у золота, серебра и меди, но и у скромной жести, жести консервных банок военного времени, из которой вырезали знаки для надгро-

бий: «Лежат, сомкнув бока могил. / И так в веках пребыть должны, / кого раскол разъединил / мировоззрения страны. // Как спорили звезда и крест! / Не согласились до сих пор! / Конечно, нет в России мест, / где был доспорен этот спор. // А ветер ударяет в жесть / креста и слышится: Бог есть! / И жесть звезды скрипит в ответ, / что бога не было и нет».

Благородному, благонамеренному, набожному Болдыреву так хотелось по-православному спасти душу и добре имя своего друга, что он цензировал стихи с неприемлемым для него развитием еврейской темы или вовсе не допускал их в печать. Марат Гринберг основательно объясняет: «Болдырев устранил из Слуцкого непонятные ему места, представив поэта как дитя своего времени, пришедшего к раскаянию в конце пути. Его Слуцкий был социальной и исконно русской фигурой, чье время от времени пробуждавшееся еврейство являлось частью неприятия им любого зла; его же непосредственная причастность к жертвам этого зла расценивалась сугубо как воля случая. Более того, Болдырев, правоверный христианин, относился к еврейству Слуцкого с определенным снисхождением и жалостью».

Вот одно из таких прямо еврейских стихотворений, которые Болдырев сокращал или выправлял. Мы должны быть благодарны Г. Свирскому за то, что он сохранил и опубликовал полный текст: «Созреваю или старею — / Прозреваю в себе еврея. / Я-то думал, что я пробился. / Я-то думал, что я прорвался, / Не пробился я, а разбился, / Не прорвался я, а зарвался... / Я читаюсь не слева направо, / По-

еврейски: справа налево. / Я мечтал про большую славу, / А дождался большого гнева. / Я, шагнувший ногою одною / То ли в подданство, то ли в гражданство, / Возвращаюсь в безродье родное, / Возвращаюсь из точки в Пространство...»

Придавая пастернаковским дням такое значение в жизни Слуцкого, которое они имели только в представлении известной среды, биографы изображают его трагическое молчание расплатой за то, что он полез в кузов. Но всякий сострадающий, а не судящий читатель Слуцкого заметит, что на самом деле оно было следствием безысходной грусти сиротства и вдовства — исторической трагедии и личной утраты. «Мы, грузовы, груз любой свезем / и только с грузом грусти и тоски / не одолеем, не возьмем подъем».

Героическая грусть — вот Слуцкий. Героизм держал его в жизни, его увела от жизни грусть.

Его надгробье работы В. С. Лемпорта, голова, осененная черным знаменем, несет глубокий смысл, это иллюстрация к страшным стихам Бодлера: «l'Espoir, / Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir». «Надежда / Побежденная, плачет, и самовластная свирепая Тоска / Над моим черепом поникшим водружаает свой черный флаг».

Такая властительная грусть погубила Слуцкого.

Рейн, птенец его гнезда, сказал о нем лучше всех: «Он был поэтом трагедии, и трагедия отпустила ему черствый кусок жизни, болезни и смерти. Он останется крупнейшим поэтом середины XX века, участником и жертвой вре-

мени. Грохотом стиха и силой духа он перейдет в будущее и пребудет в нем».

Я думаю, не только середины.

«Смерть вычеркивает, упрощает / и совсем легко, без труда / очень многих навеки прощает, / очерняет иных на-
всегда. // Мне она предоставит случай / снисхожденья не-
много добыть, / к категории несколько лучших / походя
причислену быть».

Не «несколько» и не «походя».

Рано судить о месте Слуцкого, пока нет у нас полного собрания его сочинений. Которое в России вряд ли напечатают, потому что даже покойному Болдыреву не удалось ни крестить Слуцкого, ни откреститься от его военной должности «попа» — политработника. Но, может быть, в Израиле?

«Политработка — трудная работа». Слуцкий сравнивал с нею работу поэта. «Из профессии этой, как с должности председателя КГБ, / Много десятилетий не уходили живыми. / Ты — труба. И судьба исполняет свое на тебе. / На важнейших событиях ты ставишь фамилию, имя, / А по-
том тебя забывают».

Нет. Бориса Слуцкого не забудут.

В Сети пишет читатель, кажется, из Казахстана: «Борис Слуцкий — это Величайший Поэт, которого знают крайне незаслуженно мало. А жаль».

У Слуцкого есть стихотворение «Казахи под Москвой» и другое, тоже о 1941 году, «Ко мне на койку сел сержант-казах...».

Поэзия — последний судия истории. «Поэты отличаются от прочих / Людей / приверженностью к прямоте / И краткости». Таков был Тютчев, которого Слуцкий, застигнутый ночью, неожиданно пересказал по-своему: «Отчего же ропщется обществу? / Ведь не ропщется же обществу».

События, о которых писали поэты, не бывают забыты. Именно они становятся «важнейшими событиями». Слуцкий написал о них так, что не забудут и его.

ГОЛОВОЛОМКИ

Увлекательная книга Михаила Безродного «Конец цитаты» (СПб., 1996) завоевала признание в конце прошлого века не только своими художественными достоинствами, но и захватывающими научными открытиями. В частности, страницы, посвященные поэтике Пастернака, прежде опубликованные в академической редакции журналом «De visu» (№ 5/6, 1994), на мой вкус, наряду с основоположным трудом И. П. Смирнова «Порождение интертекста», — лучшее и наиболее содержательное из всего написанного о формальных художественных приемах одного из самых головоломных поэтов прошлого века.

Краткость и точность выделяют работу Безродного среди расплывчатого мимоговорения, портящего даже ценные частными удачами научные и критические разборы творчества Пастернака в их большинстве.

Как читатель — ценитель чужой правоты и как автор, проверяющий собственную, я неизменно радуюсь, когда мои беглые наблюдения совпадают с результатами исследований Безродного в какой бы то ни было области.

Первый раз это произошло, кажется, в связи с параллелью «золотой петушок» — «серебряный голубь», которую я проводил мимоходом в университетских лекциях: пушкинского золотого петушка как немезиду обреченной державы сменил серебряный голубь в пророческих романах Андрея Белого. Об этом впервые в печати было указано в статье трех авторов в шестом «Блоковском сборнике» (Тарту, 1985, с. 91), а до того в устном выступлении Безродного. Не зная о его работе, в первом издании книжки «Серебряный век как умысел и вымысел» я ошибочно сослался на А. Эткинда, повторившего без сноски это наблюдение Безродного, но исправил свою оплошность во втором издании.

Другой раз, по поводу двусмысленного, любовного и смертоносного взгляда России-сфинкса в «Скифах» Бло-ка, мы с Безродным одновременно заметили в 1996 году, что у Андрея Белого «социалистическое государство — Сфинкс. Пустота и небытие смотрит из его темных глаз» —ср.: «Конец цитаты» (с. 46) и «Россия — сфинкс. К исто-рии крылатого уподобления» (НЛО, № 17, с. 425—426).

Наконец, третье наше схождение, то, которое я больше всего ценю, касалось поэтической техники Пастернака. Осенью 1990 года на международной конференции по авангарду в Лос-Анджелесе при обсуждении моего доклада я кратко определил фонику Пастернака как установленную на скороговорку, то есть затрудненный звуковой по-втор, а семантику — как головоломку, условия которой заданы загадочной игрой слов, каламбуром (а punning conundrum) или обнаженной парономазией, разгадка же

часто заключается в пословице или ходячей истине — бытовой или философской.

Наглядный пример отказа от гладкого «благозвучия» находим в ранней экспериментальной прозе поэта, в «Апеллесовой черте»: «...как школьники, осаждающие Трою на дровянном дворе». В основе звукового и отчасти словесного рисунка здесь народная скороговорка, в которой только «трава» замещена «Тройей»: «На дворе трава, на траве дрова». В поэме «Высокая болезнь» легко заметить сходный узор: «Тяжелый строй, ты стоишь Трои». Но когда такие явления замечает один читатель, они могут сойти за индивидуальное восприятие, за «натяжку». Я знал специалиста по Пастернаку, упорно не желавшего заметить известной скороговорки в бреде Жени Люверс о вывесках, «на которых турок курит трубку. На которых турка... курит... трубку. Курит... трубку».

Поэтому я был рад найти подтверждение своей теории в книге «Конец цитаты». Приведу из нее место о скороговорке (через несколько лет после Безродного, в 2004 году, покойный Максим Шапир на широком ассортименте примеров осветил вопрос о «косноязычии» Пастернака — его своеобразной и разносторонней борьбе с правилами русского языка и обычаями русской поэтической речи на всех уровнях структуры высказывания).

Скороговорка, согласно концепции Безродного, один из видов труднопроизносимости как средства характерной для Пастернака моторно-речевой заразительности:

«Речь, рассчитанная на артикуляционное сопереживание, — это речь аффектированная и интенсивная, т. е. ак-

тивно преодолевающая препятствия. А. Синявский в своем „историческом“ предисловии 1965 года определил пастернаковский метод как „метафорическую скоропись действительности“. Оставив в стороне дискуссионный вопрос „метафора или метонимия?“ (Р. Якобсон за тридцать лет до Синявского писал как раз о метонимической природе поэтики Пастернака), заметим, что правильнее было бы называть это не скорописью, а скороговорением.

Вообще „поэтическая организация речи рассчитывает не на скороговорку“, а „скороговорка, в свою очередь, не предназначена для чтения, имеющего в виду поэтические эмоции“ (Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники. — Вопросы языкознания, 1963, № 1, с. 100). В пастернаковском случае, однако, все иначе. Звуки интермеццо Брамса:

Мне Брамса сыграют, — я вздрогну, я сдамся

— вызывают у него ассоциацию (см. выше о слежении за музыкой „голосовыми мускулами“) с известной скороговоркой:

Я вспомню покупку припасов и круп

—ср.: „Из-под Костромщины шли четыре мужчины, говорили они про торга да про покупки, про крупу да про подкрупки“».

Интересно, что с аффектированной речью поэзии («высокой болезни») Пастернак в поэме, так названной, сравнил словесность политического убеждения, прославив

«голую картавость» Ленина как «болезнь высшую». Позже он разоблачил эту подмену «былей» «их звуковым лицом» в черновиках к «Доктору Живаго»: «<...> словесно провозглашенная, новая система заменяет настоящую действительность. <...> Все ваши положения аффективны, мятежны, кажутся истиной только в момент страстности...» Поэтому, если в самом деле выражение «высокая болезнь» ведет начало, как предположил Ю. М. Лотман, от пушкинской «высокой страсти / Для звуков жизни не щадить» в «Онегине», то загадочное уравнение «в театре террор / Поет партеру ту же песнь, / Что прежде с партитуры тенор / Пел про высокую болезнь» решается каламбуром: террор — тенор = Ленин — Ленский.

Прежде чем хоть и выборочно, наудачу, но не наугад обратиться к заманчивым примерам трудных для понимания речений у Пастернака, уместно сперва сказать нечто о его тропах и о его эмоциональной модели мира («мироощущении»).

Как отметил Безродный, в вопросе о преобладании метафоры (основанной на сходстве) и метонимии (основанной на смежности) у Пастернака есть разногласия. Я вижу их причину вот в чем. Противники точки зрения Якобсона не принимают во внимание того, что метафорический инвентарь Пастернака насквозь метонимизирован: смежность накладывается на сходство. Вот ранний (1914) пример в его критической прозе. Сначала автор дает теоретическое обобщение: «<...> только явлениям смежности и присуща та черта принудительности и душевного драматизма, которая может быть оправдана метафорически».

И сейчас же строит такую принудительность, оправдывая сложную сюжетную метонимию обращением к известной любому школьнику географической метафоре, к «Апеннинскому сапогу, <...> тому самому, след которого не изгладился, вероятно, и по нынешний еще день на половиках московских коридоров» («Вассерманова реакция»). Речь идет об итальянце Маринетти в Москве: Италия, Апеннинский полуостров, похожа на сапог, но след на половиках — это след сапога Маринетти, «часть вместо целого», означающий и след, оставленный Маринетти в русском футуризме. Так в уже приведенном примере «террор поет партеру» метафоричен только глагол, а «террор» — метонимия Ленина, как «партер» — метонимия Большого театра, где Ленин выступал.

Какова семантическая поэтика Пастернака в целом, каково у него в акте коммуникации отношение высказанного как данного «на выходе» к мыслимому как заданному «на входе»? Затрудненный, иногда какофонический звуковой облик мира в его поэзии совершенно оригинален — особенно на фоне эвфонии символистов, например, Блока. Вот Пастернак: «О город! О сборник задач без ответов, / О ширь без решенья и шифр без ключа!». «Ширь» и «шифр» нелегко выговорить в одном стихе. А вот Блок: «О, город! О, ветер! О, снежные бури! / О, бездна разорванной в клочья лазури!» — «Разорванной» и «лазури» произнести нетрудно, несмотря на скопление плавных в повторах р-з-р, л-з-р.

Зато эмоциональная модель мира у Пастернака восходит именно к одному из стихотворений Блока. Есть нема-

ло случаев, когда стихи Блока, не характерные, как бы случайные для него, содержат «генотип», по выражению Вяч. Вс. Иванова, будущих поэтов. «Осенняя воля» предвосхищает Есенина, «Я жалобной рукой сжимаю свой костыль» — Вагинова. О том, что из Блока вышел «Близнец в тучах», говорил сам Пастернак — из стихотворения «Темно в комнатах и душно...»: «Выйди ночью — ночью звездной, / Полюбуйся равнодушно, / Как сердца горят над бездной». Но вот другое раннее (1901) стихотворение Блока, опубликованное впервые в 1914 году, — в нем уже задано и разгадано отношение стихового мира Пастернака к стихии природы какозвучность и «соучастие»: «Они звучат, они ликуют, / Не уставая никогда, / Они победу торжествуют, / Они блаженны навсегда. / Кто уследит в окрестном звоне, / Кто ощутит хоть краткий миг / Мой бесконечный в тайном лоне, / Мой гармонический язык? / Пусть всем чужда моя свобода, / Пусть всем я чужд в саду моем — / Звенит и буйствует природа, / Я — соучастник ей во всем!»

Буйство природы не отменяет ее загадок, вопреки тютчевской эпиграмме о сфинксе. Естествоиспытатели по мере сил решают их. Но заменим тютчевский губительный «кикус» природы человеческим искусством, и нам страстно возразят, что понимание мешает органическому восприятию поэзии. Об этой фанатичной неприязни к пониманию писал Гумилев: «Экзальтированный любит поэзию и ненавидит поэтику. В прежнее время он встречался и в других областях человеческого духа. Это он требовал сожжения первых врачей, анатомов, дерзающих раскрыть тайну

Божьего создания. Был он и среди моряков, освистывавших первый пароход, потому что мореплаватель должен молиться Деве Марии о даровании благоприятного ветра, а не жечь какие-то дрова, чтобы заставить вертеться какие-то колеса. Вытесненный отовсюду, он сохранился только среди читателей стихов».

Со временем сам Пастернак захотел отказаться от загадок и написал об этом самоотречении знаменитые строчки: «Нельзя не впасть к концу, как в ересь, / В неслыханную простоту. // Но мы пощажены не будем, / Когда ее не утаим. / Она всего нужнее людям, / Но сложное понятней им». Это парафраза из Герцена: «Хроническое недоумие в том и состоит, что люди под влиянием исторического преломления лучей и разных нравственных параллаксов всего меньше понимают простое, а готовы верить и еще больше верить, что понимают вещи очень сложные и совершенно непонятные, но традиционные, привычные и соответствующие детской фантазии... Просто! Легко! Да всегда ли простое легко?»

Как Пастернак конструировал представление о «людях», о читателе? В «Вассермановой реакции» он писал: «Есть передовой и есть отсталый читатель, вот и все. Привычка — добный гений последнего, непривычное — описанное первого». Кому понятнее сложное, чем простое? Это «передовой», тренированный и опьяненный сложным искусством ум-разгадчик. Однако опытный в деле герменевтики Андрей Белый, по свидетельству Берберовой,жаловался, что с трудом добирается до сути у Пастернака. «„И ничего за это не получаешь!“ — закричал Белый по-

среди Виктория-Луизаплатц (мы шли ночью с какого-то литературного собрания, на котором Пастернак читал стихи, еще затемняя их своим очень искусственным чтением), так что голос Белого ударился о темные дома, и эхо берлинской площади гулко ему ответило, что привело его в восторг».

Вильмонту Пастернак говорил, что поэзия должна «высказывать хоть что-то, хоть пустячки, но — не по чужим прописям». «Никто не спросит, на каком масле готовила кухарка, лишь бы было вкусно». Хоть бы и на прованском (то есть постном) масле, как — наперекор своим словам о кухарке — каламбурил Пастернак о «лефах».

Поэтому нас манит не столько разгадка, которая может быть и чепухой на постном масле, сколько искусство шифра и азарт расшифровки.

Иным он чужд. Западный биограф Пастернака, когда его спросили четверть века назад, что значит, например, «Мы были музыкою чашек, / Ушедших кушать чай во тьму», ответил, что этого понимать не надо, это *wie singt ein Vogel*, мы-му-ча-уш-уш-ча-му. Ведь и Мандельштам писал, что «поэзия Пастернака прямое токование (глухарь на току, соловей по весне)». Однако человек — животное, ищущее смысла. Вот камень на картине Крамского «Христос в пустыне». Просто камень. Но геолог определит: базальт. Теолог предположит: камень, отвергнутый строителями. Любитель поэзии вспомнит Анненского: «Не за бога в раздумье на камне, / Мне за камень, им найденный, больно». Сам Пастернак считал свои загадки понятными, и в самом деле, для посвященных строка «Мы были

музыкою чашек» яснее ясного, одинаково ее читали и Вильмонт, и Якобсон. Это (пишет Вильмонт) «севрские, гарднеровские или, на худой конец, кузнецковские чайные сервисы», обмененные на пшено и увезенные крестьянами в тьму «косых замашек» глухой деревни.

Зато «простота» оказалась нужной читателю другого посвящения, ищущего «задушевности», именно «задушевности», «Задушевного слова» с повестью Клавдии Лукашевич «Жизнь пережить — не поле перейти», а не «душевности такой», которую Пастернак видел «в опыте больших поэтов». «Неслыханной», то есть новаторской, простоты не получилось. Простота Живаго — под Чарскую, как сам Пастернак признавал, это путь самоумаления ради широкого читателя, Голгофа былого головоломного новатора. Но не попытка ли его признание выдать художественную неудачу за преднамеренный «замысел упрямый»?

Оставим же эту непонятную простоту и обратимся к умопостигаемому сложному, к тем дразнящим местам у Пастернака, где «прошелся загадки таинственный ноготь», к смыслу, организованному так, что добираться до него «вкусней», чем оказывается сама приманка.

Риторическая загадочность Пастернака в области тропов (*in verbis singulis*, как говорит классическая риторика) — в комбинировании метафоры и метонимии, сходства и смежности, о котором говорилось выше. Что такое «содроганье сращенное» в «Определении души», метонимия листа или метафора песни? В «Спекторском», в стихе «Был разговор о принципах и принцах», что такое «принципы» с риторической точки зрения? Слово «принцип»

сходно, если не тождественно с фамилией сараевского убийцы наследника престола, оно «смежно» поэтому с бойней войны и русской революции: панславистский принцип, воплощенный в Гавриле Принципе, убил и этого «принца» и других.

В области фигур (*in verbis coniunctis*, то есть в слово-сочетаниях) Пастернак наиболее своеобразен. Абрам Лежнев, критик зоркий, заметил у Пастернака нечто первостепенной важности, но капитулировал перед замеченным, не найдя нужных понятий и терминов. «Строение образа (где вещи, которые мы привыкли видеть неподвижными, снимаются с места, рушатся, скользят), метафора, помещение в один ряд представлений, находящихся в разных смысловых „плоскостях“ („скорей со сна, чем с крыш, скорей — задумчивый, чем робкий, стучался дождик у дверей“), — все это у Пастернака необычно, но вместе с тем затрудняет восприятие его поэзии, так же, как ассоциативное строение стихотворений. В них трудно проникнуть, их трудно понять» («Литературные будни», 1929). И в другом месте, точнее и с блестящей параллелью в анекдоте: «*Скорей со сна, чем с крыш, скорей / Забывчивый, чем робкий, / Топтался дождик у дверей.* По этому принципу построено анекдотическое: Шел дождь и два студента. Один в унынии, другой в калошах» («Современники», 1927). На самом деле это силлепсис, прием, который служит синтаксическим каламбуром. В качестве однородных членов предложения здесь употребляются семантически неоднородные слова. Нельзя в русском языке, например, соединять союзом «и» неоднородные прилагательные, ка-

чественные и относительные. Но Блок пишет: «Глядясь в холодный и полярный круг», и прилагательное «полярный» из географического термина превращается в многозначительный эпитет. У Пастернака синтаксический каламбур мотивирован синонимическим развитием языковой метафоры «шел дождь»: «Топтался дождик». Идиоматический оборот «со сна» (например, «говорить со сна») сопоставлен с семантически не отмеченным «с крыш» (« капать с крыш, течь с крыш»). Это создает, как обычно у Пастернака, одушевление неживого, но не метафорой, а синтаксической игрой слов, обнаженной в сюжетном развитии, а не скрытой, как, например, у Кузмина: «Стояли холода, и шел „Тристан“». Словарь Ахмановой (с. 287) называет это явление «синтаксическим омонимом» на основании сходного анекдотического примера: шли два студента, один — в пальто, другой — в университет.

Рассмотрим вкратце ассортимент загадок у Пастернака. Их можно разделить, по сложившейся в фольклористике традиции, на три главных тематических круга или «группы предметов», по терминологии Садовникова. Две группы принадлежат к «первым и последним вещам», к тайне происхождения (традиционной в загадках как основе сюжета от мифа об Эдипе и романа о Дафнисе и Хлоре до «Воздушных путей» и цикла «Я их мог позабыть») и к тайне рождения на свет — в стихотворениях «Определение души» и «Душа», о которых речь будет далее. «Последняя» вещь, тайна смерти и посмертия, обычно дана у Пастернака мимоходом («Загадка зги загробной»). Основной же круг, вернее система концентрических кру-

гов загадывания загадок у него — жизнь, которая, «как тишина осенняя, подробна», а в центре — ее творец, «всесильный бог деталей», и его откровение. Это откровение само загадка, которую надо разгадать, потому что голос творца невнятен, как «седые догадки», по которым дети ищут отца в стихотворении «Клеветникам». Два стихотворения говорят об этой загадке — то прямо, то обиняком. «Не всегда, в столетье раза два / Я молил тебя — членораздельно / Повтори творящие слова» («Не как люди, не еженедельно...», 1915). «Тебя» здесь можно было бы написать с прописной буквы; позже Пастернак сочинит как бы продолжение этих стихов: «И через много-много лет / Твой голос вновь меня встревожил. Всю ночь читал я твой завет / И как от обморока ожил» («Ты значил все в моей судьбе...»). Смысл моления о членораздельности станет ясен, если вспомнить эту тему у предшественников Пастернака. Бальмонт: «Когда б хоть миг один звучал Твой голос внятно, / Я был бы рад сиянью дня». Сологуб: «Давно мне голос твой невнятен, / И образ твой в мечтах поблек. / Или приход твой невозвратен, / И я навеки одинок?»

Загадка жизни у Пастернака состоит из концентрических кругов, которые изоморфны. Главные из них — природа и история, они существуют смежно и являются признаками сходства, мысль, к которой не раз возвращался Герцен: «В природе нет торопливости, она могла тысячи и тысячи лет лежать в каменном обмороке <...>. Исторического бреда ей хватит надолго: им же превосходно продолжается пластичность природы». Главное сходство природы и истории — долгая неуследимая постепенность из-

менений и редкий внезапный переворот. «Истории никто не делает, ее не видно, как нельзя увидеть, как трава растет. <...> Революции производят люди действенные, односторонние, фанатики, гении самоограничения. <...> Переиздания делятся недели, много лет, а потом десятилетиями, веками, поклоняются духу ограниченности, приведшей к перевороту, как святыне». Так думал доктор Живаго, — а между тем и христианство и октябрьский переворот описаны в романе в сходных патетических выражениях как прекрасные чудеса: «хотите существовать по-новому, как не бывало? <...> Этот праздник, это избавление от чертоземья посредственности, этот взлет над скучоумием будней»; «Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто <...> в первые подвернувшиеся будни».

Мнение о коммунизме (но не о христианстве) по ходу действия изменилось — в духе написанного Пастернаком как раз к десятилетию октября стихотворения, которое рассмотрел в первом приближении покойный Ю. И. Левин: «Когда смертельный треск сосны скрипучей / Всей рощей погребает перегной, / История, нерубленою пущей / Иных дерев встаешь ты предо мной». Не стану приводить всего стихотворения, а только предложу материал к разгадке конкретных «движущихся ребусов», как назвал Пастернак исторические изменения в «Высокой болезни».

«И с топором порубщика ведут». Сосна, которую свалил порубщик, — образ одновременно общий, исторический, и частный, биографический. Ключ к первому смыслу — в стихах Вяземского о государственном корабле: «Потомок древних соснов, Петра рукою мощной / Во прах

низверженных в степях». Ключ ко второму, личному, — стихотворение в прозе Тургенева, которое послужило подтекстом и для образа калечащей «телеги проекта» в стихах Пастернака о «годах строительного плана». Оно называется «Попался под колесо»: «Что значат эти стоны? — Я страдаю, страдаю сильно. <...> стоны твои никого не разжалобят. Ты не удерживай их, но помни: это все звуки, звуки, как скрып надломленного дерева... звуки — и больше ничего».

Стон человека в истории — как смертельный скрип низверженной сосны. «Звук исчез / За гулом выросших небес».

Труднее чудовищная синекдоха казенщины, «медаль и деревяшка лесника», стража порядка, тоже калеки, как изувеченное дерево. Где мы уже видели инвалида на страже буден, прерванных событием, которое обманывает ожидания? У Анненского в стихотворении «Тоска вокзала», подробности которого перешли в железнодорожные стихи Пастернака. Здесь — в повседневной обстановке — жалок, но и зловещ стоящий на часах кондуктор: «О, канун вечных будней, / Скуки липкое жало... <...> И эмблема разлуки / В обманувшем свиданьи — / Кондуктор однорукий / У часов в ожиданьи...» Любое событие, ползущий поезд, грозящий уничтожением, предпочтительнее «вечных будней»: «Что-нибудь, но не это...»

Иные исторические образы у Пастернака, герой которого считал, подобно народовольцу Морозову, что история началась в христианскую эру, а до того была мифология, зашифрованы каламбурными шарадами по смежно-

сти и по сходству. Пастернак знал, что история была и до нашей эры, он читал римских историков в гимназии, когда будни были прерваны событиями («Январь, и это год Цусимы, / И, верно, я латынь зубрю»), но знание это шифровал, уводя в подтекст, например, в стихах 1931 года: «Зубровкой *<ср. зубрить>* сумрак бы закапал, / Укропу *<ср. кропать>* к супу б накрошил, / Бокалы, грохотом во-
кабул, / Латынью ливня *<ср. Тит Ливий и Jupiter Pluvius, Юпитер дождливый>* оглушил».

Главный же парадокс религиозной идеологии Живаго в том, что его христианство предполагает начало истории как истории «личностей», а не конец истории. Тысячелетнее царство как Царство Божие — уже после первого пришествия! — подменяет то, которому «не будет конца», небесный Иерусалим. Апокалипсис, которого чаяли, не пришел, а пришло загадочное заключение стихов «К Октябрьской годовщине»: «Однажды мы гостили в сфере / Преданий. Нас перевели / На четверть круга про-
тив зверя». («Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочи число зверя».) Очевидно, впервые «нам» была дана отсрочка: «Мы первая любовь земли».

Так и в головоломном стихотворении «Пей и пиши, непрерывным патрулем...» вместо трубы архангела тру-
била отступление память о «горнистах Самсонова», и «мо-
тоцикл тараторил, / Громкий до звезд, как второе прише-
ствие». Вильмонт рассказывает, как на утро после пируш-
ки перед отъездом Пастернака в Берлин гуляк разбудил посланный наркомвоенмором мотоциclist — чтобы везти поэта на аудиенцию. «Это был мор. Это был мораторий /

Страшных судов, не съезжавшихся к сессии» (так семантизировались обрубки слов в сокращениях: военмор — мор, предгуб — душегуб).

В 1925 году Пастернак пишет Мандельштаму: «Домы-сел чрезвычайности эпохи отпадает».

Перейдем от истории к географии.

Здесь загадки не в том, что означают стихотворения, а почему избраны те или иные топонимы. В стихах о пушкинском пророке даны координаты события — пушкинского черновика. Юг и центр пространства стихотворения — это Сахара, пустыня, перепутье, где серафим явился пророку, а сфинкс-предок — Пушкину в спальне Михайловского. Север — Архангельск, напоминающий и о серафиме и об архангеле Михаиле, в честь которого назван город. Но откуда запад — Марокко, и восток — Ганг? (Последний фигурирует у Пастернака и в других стихах как метонимия восхода солнца, «Земля пробуждалась, как Ганг», явно под влиянием межязыковогоозвучия: восход солнца по-немецки SonnenaufGANG). Здесь в качестве координат «Пророка» Ганг и Марокко взяты из средневековой географии Данте в песнях II и IV «Чистилища» и XI «Рая», где Марокко на западе и Ганг на востоке равноудалены от Иерусалима, лежащего в середине земной суши (у Пастернака эта середина там, где «прислушивался сфинкс к Сахаре»). Вот эти стихи у Данте: «nasque al mondo un sole, / come fa questo tal volta di Gange (солнце в мир взошло, / Как всходит это, в Ганге возникая)»; «Vienne omai; vedi ch'e tocco / meridian dal sole, e a la riva / cuopre la nottegia col pie Morrocco (Где ты? Солнце уж высоко / И трону-

ло меридиан, а ночь / У берега ступила на Моррокко»). Читатель заметит, что опоясывающий звуковой повтор у Пастернака, море — Марокко, вторит дантовскому *meridian* — *Morocco*. Значение этого потаенного подтекста в том, что он соприроден миру стихов Пастернака о Пушкине, расширенному до пределов всей вселенной.

Характерно для Пастернака, что так же космичен и железнодорожный мир «Сестры моей — жизни». Расписание поездов «грандиозней святого писанья», точно как у людей будущего в романе Замятина «величайший из додшедших до нас памятников древней литературы — „Расписание железных дорог“». И Пастернак и Замятин взяли свое откровение мирового порядка из фантасмагории Честертона «Человек, который был Четвергом», где поэт порядка, враг анархии восхваляет как высшую победу человечества расписание Брэдшоу, «Bradshaw's General Railroad Guide». Названия пастернаковских станций, как «Victoria» у Честертона, символичны. Это не только очевидный «Распад», но, кажется, и «Балашов», станция — тезка душевнобольного, изрезавшего картину Репина с криком «Довольно крови!»: «взошел, зашел / В больной душе, щемя, мечась, / Большой, как солнце, Балашов» (а в другом стихотворении — «Солнце, словно кровь с ножа»).

Смыслоное пространство «Сестры моей — жизни» — вселенная, и Поволжье, бассейн Волги — «Поволжье мира», «бассейн вселенной». Эта вселенная в бреду: «И в роже пух и бредил Бог». Так было в ранней версии. Она значила: Бог болен рожей и опух. Позже Пастернак смягчил эту строку: «И в лихорадке бредил Бог».

Больны у Пастернака миры — они больны поэзией. «Гошу, гостит во всех мирах / Высокая болезнь». Этот мотив поэзии-болезни взят из «Романтической школы» Гейне через посредство Хлебникова: «И мир лишь раковина, / в которой жемчужиной / То, чем недужен я». У мира есть и другие болезни. В стихотворении «Болезни земли» это и стафилококки, и столбняк, и — главное — водобоязнь, поэтому центральный образ здесь — бешеная собака: «И блеснут при молниях резцы. / <...> / Вот и ливень. Блеск водобоязни, / Вихрь, обрывки бешеной слюны. / Но откуда? С тучи, с поля, с Клязьмы / Или с сардонической сосны? // Чьи стихи настолько нашумели, / Что и гром их болью изумлен? / Надо быть в бреду по меньшей мере, / Чтобы дать согласье быть землей». Сюжет стихотворения навеян главой «О великих событиях» из книги «Так говорил Заратустра». Оболочка Земли поражена болезнями, одна из которых называется «человек», а другая — «огненный пес», которого Ницше отождествляет с «извержением и возмущением», пеплом, дымом, слизью и воплем «Свобода» в устах тех, кто нагревает тину до кипения и творит «новый шум» вокруг «великих событий». В первой публикации (1919) эти стихи были озаглавлены «Из цикла „Свежесть вещих“», и в самом деле, образ огненного пса из бездны вулкана был свеж и актуален в годы революции. Пророчество Ницше, в свою очередь, восходит к стихотворению Гейне «Ganz entsetzlich ungesund / Ist die Erde»: «Болен, болен безнадежно / Шар земной, и неизбежно, / Чем земля была горда — / Всё исчезнет без следа. // Не людские ль заблужденья, / Как миазмов испаренья, / Под-

нимаясь к небесам, / Отравляют воздух нам?» и т. д. (перевод Минаева).

Подтекст у Пастернака работает по-разному, о межтекстовых связях его поэзии есть отличный труд И. П. Смирнова, освещдающий и теоретическую сторону вопроса. В сборнике, посвященном Игорю Павловичу, я попытался раскрыть подтекст стихов, в которых философия служит областью разгадки заданного поэтом ребуса, в частности и темного стихотворения «Болезни земли», приведенного выше, в котором «садоническая сосна» едва ли не намекает на сарказмы Фихте, чье имя по-русски «сосна». В цикле «Занятия философией» этим стихам предшествует «Определение души». Главным его подтекстом служит Платон, поэтому уместно здесь привести высказывание прославленного русского платоника А. Ф. Лосева: «Вспоминаю и Пастернака. Он был моим товарищем по университету. Очень симпатичный, добродушный человек. Хорошо знал языки. Творчество его образно, очень насыщенно. Но его поэзия была для меня в значительной мере чуждой, потому что он интеллектуализирован, рассудочен. Нет, он мне не близок. Андрей Белый, с которым я познакомился в доме моего друга Георгия Чулкова, гораздо глубже и разностороннее». В самом деле, Пастернак по большей части заинтриговывает ум, но иногда, в редких и тем более мотивных случаях, трогает чувство навсегда. «Юродствующий инвалид / Пиле, гундося, подражал. // Мой друг, ты спросишь, кто велит, / Чтоб жглась юродивого речь?» Кто велит? Ведь юродство — симптоматичная составляющая византийско-русской набожности.

Как увидим, расшифровка «Определения души» строго рациональна, а между тем стихотворение проникнуто страстным лирическим порывом. Рассмотрим это сочетание «рассудочности» и напряженной эмоции: «Спелой грушею в бурю слететь / Об одном безраздельном листе. / Как он предан — расстался с суком! / Сумасброд — задохнется в сухом! // Спелой грушею, ветра косей. / Как он предан, — „Меня не затреплет!“ / Оглянись: отгремела в красе, / Отплыла, осыпалась — в пепле. // Нашу родину буря сожгла. / Узнаешь ли гнездо свое, птенчик? / О мой лист, ты пугливей щегла! / Что ты бьешься, о шелк мой застенчивый? // О, не бойся, приросшая песнь! / И куда порываться еще нам? / Ах, наречье смертельное „здесь“ — / Невдомек содроганью срашенному». Условия задачи изложены здесь экстатически, но ответ интеллектуален.

О чем эти стихи? Что за буря сжигает родину? «Безраздельный лист» назван в самом стихотворении — это «приросшая песнь». «Груша» — метафора, относящаяся к заглавию стихов: «Определение души». Моя однокашница по семинарам К. Ф. Тарановского Катерина О'Коннор в книге «Boris Pasternak's *My Sister—Life*» (Ann Arbor, 1988) отметила, что звуковое сходство «душа» — «груша» послужило «толчком для метафорического отождествления». Верно, но к этому надо прибавить, что метафора с помощью игры слов развивается в сюжет-шараду, ключ к которой народное присловье: «Люби, как душу, тряси, как грушу».

Расположим подтексты стихотворения в порядке от общих к частным.

У Платона («Государство», X, 621, а-б) души перед новым воплощением пьют из реки Амелет, а затем, в полночь, при ударе грома и землетрясении, рассыпаются по небу к местам своего пакирождения.

На платоновский миф Пастернак накладывает сюжет Лермонтова, которому посвящена «Сестра моя — жизнь», сюжет о душе перед рождением и песне ангела над нею: «Он пел о блаженстве безгрешных духов / Под кущами райских садов / <...> // Он душу младую в объятиях нес / Для мира печали и слез; / И звук его песни в душе молодой / Остался — без слов, но живой. // И долго на свете томилась она / Желанием чудным полна, / И звуков небес заменить не могли / Ей скучные песни земли». Этот подтекст «срещен» с другим лермонтовским, «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...», который и мотивирует отождествление песни у Пастернака с «бездельным» древесным листом. Если в более раннем стихотворении о душе, «О вольноотпущенница, если вспомнится...», подробно истолкованном у меня в статье в честь И. П. Смирнова, бьется и гибнет «внедренная» в «камень стиха» душа — «тень без особых примет», то в «Определении души» бьющаяся песнь так приросла к душе, удел которой — «наречье смертельное „здесь“», что следует за ней, утратившей небесную родину, на землю. Для полноты картины нужно привести и контрастный, «гражданский» подтекст из Минского, у которого Смирнов нашел много подобных вторичных и подвергнутых «десубституции значения» источников: «Увы, дрожащий лист осины / Сильнее прикреплен к родной земле, чем я; / Я — лист, оторванный грозою. /

И я ль один?.. Вас всех, товарищи-друзья, / Сорвало бурею одною».

Когда намеренно или сама собой возникает у Пастернака подобная «десубституция значений», в его самых морализирующих, «гомилетических» стихах попадаются интригующие образчики того, что по-английски называется poetic justice, когда подтекст, как бумеранг, вольно или невольно работает против заданного поэтом смысла, личного или идеологического.

Так получилось со стихотворением Живаго «Чудо». «Смоковница высилась невдалеке, / Совсем без плодов, только ветки да листья. / И он ей сказал: „Для какой ты корысти? / Какая мне радость в твоем столбняке? // Я алчу и жажду, а ты — пустоцвет, / И встреча с тобой безотрадней гранита. / О, как ты обидна и недаровита! / Останься такой до скончания лет“ // По дереву дрожь осужденья прошла, / Как молнии искра по громоотводу. / Смоковницу испепелило дотла».

Евангельский эпизод пересказан у Пастернака/Живаго так, что слова Иисуса гораздо обидней, чем проклятие смоковнице в Евангелии, «да не будет же впредь от тебя плода вовек» (Мф.); у Марка и вовсе сказано, что еще не было время собирания смокв, и говорит дереву Иисус: «отныне да не вкушает никто от тебя плода вовек». Это соблазнительный эпизод, проклятие неповинному дереву. Шкловский по этому поводу сострил: «Знаешь ли ты историю бесплодной смоковницы? Это был мужской экземпляр. От него требовали плодов, а эта смоковница оплодотворяла».

Пастернак помнит, что символизирует смоковница иудейскую синагогу, и вкладывает в уста Иисуса презрительный упрек: «О, как ты обидна и недаровита». Затем смоковница не иссыхает, как в Писании, а сгорает. «По дереву дрожь осужденья прошла, / Как молнии искра по громоотводу. / Смоковницу испепелило дотла». У Пастернака важно отклонение от новозаветных текстов. Там смоковница иссыхает. У Пастернака она сгорает, и здесь я вижу скорее всего бессознательный и поэтому еще более разительный отзвук стихотворения Лермонтова «Три пальмы». Вот на что откликается 4-стопный амфибрахий Пастернака — на такой же размер Лермонтова, в свою очередь спорившего с пушкинским амфибрахием «И путник усталый на бога роптал». Пальмы ропщут, что цветут без пользы. Приходит караван, отдыхает в их тени, утоляет жажду из ручья, — но даровитые пальмы кончают так же, как бесплодная смоковница Пастернака, — их испепеляют: «Изрублены были тела их потом, / И медленно жгли их до утра огнем. / И следом печальным на почве бесплодной / Виднелся лишь пепел седой и холодный». Судьба трех пальм — судьба тех, кто щедро отдает, у кого берут и, взяв, потом жгут. У Лермонтова три стихотворения о пальмах — «На севере диком стоит одиноко...», «Ветка Палестины» и это.

Так подтекст у Пастернака работает наперекор сюжету, прикровенный поэтический прием опровергает откровенно морализирующее сообщение. Это налицо и в его интимной лирике. В стихотворении «Стихи мои, бегом, бегом...» подтекст действует против задачи стихотворения:

убедить брошенную жену, что разрыв не значит нелюбовь, это наследие мещан так думать.

Но в строках «Наследье страшное мещан, / Их посещает по ночам / Несуществующий, как Вий, / Обидный призрак нелюбви, / И привиденьем искажен / Природный жребий лучших жен» в последнем стихе явственно слышится пушкинский «Ревнивый шопот модных жен», то есть подавленное Пастернаком слово «ревность».

Так и Вий — призрак не «нелюбви», а мести за нелюбовь, ведь он мстит Хоме Бруту за обиду женщины — прекрасной панночки, скрытой в обличье старой уродливой ведьмы. «Вот он!» Палец Вия не на обиженную женщину обращен, а на обидчика.

Личность поэта — вот загадка лирики.

При определении специфических свойств первого лица в прагматике поэтического высказывания есть два широких понятия и соответствующих термина, «лирический герой», «лирический субъект» и более узкое, сюжетно ограниченное — «лирическая маска».

Все три, особенно последнее, лирическая маска, подразумевают различие между личностью автора как «ликом» и ее презентацией в поэзии как лирической «личиной». Загадочность лирики — самый непроницаемый покров авторской личности.

В сборнике «Загадки русского народа» Садовникова есть такая: «Без лица в личине?» Ответ: «Загадка».

ТАЛИСМАН

Недавно отмечалось столетие драмы Блока «Роза и Крест», настолько противоречивой и как будто не заладившейся окончательно по сюжетной структуре и по внутренней системе ценностей, что ее анализ — в том числе и в замечательной монографии Жирмунского, едва ли не единственного современного ему филолога, к которому поэт питал уважение, — ограничивался исследованием источников.

Указывалось неоднократно, что в этой пьесе явственно обозначены, отчасти вследствие дружбы Блока с перевовым предпринимателем и вольным каменщиком Терещенко, современные применения, социально-идеологические, связанные с борьбой непривилегированных классов за эмансиацию.

Но присутствует в ней и другое применение, не замеченное исследователями. Оно касается женского вопроса в его общественно-политическом, биологическом и мистическом смысле.

В опыте, посвященном Ирине Ильиничне Эренбург, мне уже приходилось упоминать, что в 2012 году прошла —

почти незамеченной — столетняя годовщина смерти величайшего противника женских прав и притязаний Августа Стрингберга.

Сто лет назад, к 1912 году, недвусмысленно обозначился и трагический поворот в главной идее, которая питала поэзию Блока, — в сотериологической идее женственности. Воплощение Софии, Девы, Зари, Купины изменило облик уже в «Итальянских стихах» 1909 года, но там женский образ был еще зыбок и, сочетая спасительность с поруганьем, освящался личным мифом о жертвенном младенце и покровителе-обручнике.

Блок давно страшился такой перемены священного для него образа: «Но страшно мне: изменишь облик Ты, / И дерзкое возбудишь подозренье, / Сменив в конце привычные черты» (1901). Эту опасную перемену толковали по-разному. Сам Блок отверг мысль своих критиков, будто первоначальная сущность, явленная ему, подверглась превращениям: «До сих пор я встречаюсь иногда с рассуждениями о „превращении“ образа Прекрасной Дамы в образы следующих моих книг: Незнакомки, Снежной Маски, России и т. д. Как будто превращение одного образа в другой есть дело простое и естественное! Как будто сущность, обладающая самостоятельным бытием, может превратиться в призрак, в образ, в идею, в мечту!»

Дело, очевидно, не в «превращениях», а в иерархическом распределении различных женских персонажей у Блока в разные периоды. После 1912 года есть только одно стихотворение, в котором спасительный образ фигурирует, не возбуждая сомнений: «...Чем ближе веянье кон-

ца, / Тем лучезарнее, тем зримей / Сияние Ее лица», и еще одно, в котором он снова обретает черты личного спасительного мифа, черты Беатриче: «...Та, кого любил ты много, / Поведет рукой любимой / В Елисейские поля» (1914).

В других стихах женский образ другой: «молчаливая ложь» (1909), «коварные Мадонны», «ты, Мария, вероломна» (1909), «не хочет воскресать она...» (1910), «В ее лице, девически прекрасном, / Бессмысленный восторг» (1912), «И мне страшны, любовь моя, / Твои сияющие очи: / Ужасней дня, страшнее ночи / Сияние небытия» (1912), «Гляди, — продашь Христа / За жадные герани, / За алые уста!» (1912), «Вон лицо мое — злое, влюбленное! / Ах, как мне надоело оно!» (1913), «За твоими тихими плечами / Слышу трепет крыл... / Бьет в меня светящими очами / Ангел бури — Азраил!» (1913), «Страстная, безбожная, пустая, / Незабвенная, прости меня!» (1915) и т. п.

Самое «дерзкое подозренье» о Софии возбуждают варианты, примыкающие к характеристике отца в «Возмездии»: «Его прозрения глубоки, / Но их глушит ночная тьма, / И в снах холодных и жестоких / Он видит „Горе от ума“». Черновая редакция 1911 года перекодирует «Горе от ума» мистически. Горе Чацкого — от ума, от Софии, а она: «Ты, Софья... Вестница небес, / Или бесенок мелкий в юбке?...» Даже самое слово «небес» частично здесь анаграммируется в «бесенок».

Так у Блока возникают «подозренья», и в своих страданиях он ищет товарищей по несчастью.

14 мая 1912 года умер Август Стриндберг, жертва и великий ненавистник женщин. Вскоре после вести об

этом, 14 мая по старому стилю, Блок записал «Соображения и догадки о пьесе», то есть о пьесе «Роза и Крест», и в них — о «Châtelaine» — самое грубое, что он когда-либо писал о «даме»: «низкое бабье самолюбие», «истая баба». Но в женственности он ей не может отказать, и облик ее двоится, в ней два стремления, «одно пошлое, житейское сладострастное», другое — в котором «скрыты высокие и женственные возможности». Так и в Стриндберге, памяти которого он посвятил патетическую статью, Блок, видевший в нем союзника, «товарища», хотел отличить презрение и вражду к «женскому» от уважения к «женственному».

В литературе вопроса «Блок и Стриндберг», приводимой у Д. Магомедовой («Автобиографический миф в творчестве А. Блока», 1997, с. 164 и прим. 309), проблематика «Розы и Креста», насколько я могу судить, не затрагивается. Между тем она важна, потому что под влиянием Стриндберга сложился в 1912 году у Блока новый, стоический, взгляд на взаимоотношение поэтического и женского.

Блок хотел умерить женоненавистничество Стриндберга, будто бы отличавшего «женское» от «женственного»: «Женоненавистничество, наконец, черта, столь свойственная среднему мужчине, есть почти всегда пошлость; для Стриндберга же, который им прославился, оно было Голгофой. В жизни Стриндберга было время, когда все женское вокруг него оказалось „бабьим“; тогда во имя ненависти к бабьему он проклял и женское; но он никогда не произнес кощунственного слова и не посягнул на женственное; он отвернулся от женского только, показав тем

самым, что он не заурядный мужчина, так же легко „ненавидящий женщин“, как подпадающий расслабляющему бабьему влиянию, — а мужественный человек, предпочитающий оставаться наедине со своей жестокой судьбой, когда в мире не встречается настоящей женщины, которую только и способна принять честная и строгая душа» («Памяти Августа Стриндберга», май, 1912).

Отчасти Блок был прав: Стриндберг писал, что «мужчина, как правило, превосходящий женщину умом, оказывается счастливым только тогда, когда находит себе равню». Но разделение между женским и женственным у него встречается очень редко — например, в замечательной пьесе о королеве Кристине, где он пользуется гегелевским «отрицанием отрицания», чтобы утвердить женственность, как ясно из его предисловия к пьесе: «Будучи воспитана как мужчина, она боролась за свою самостоятельность, хотела победить свою женскую природу, но, в конце концов, уступила ей... Кристина, сама женщина до кончиков ногтей, была женоненавистницей. В мемуарах она отмечала, что женщина не следует допускать к власти. Я нахожу естественным нежелание Кристины вступать в брак, и мне представляется в высшей степени драматичным тот факт, что, играя с любовью, она попала в свои же собственные сети».

В самом важном и памятном выступлении Стриндберга против женского, в «Слове безумца в свою защиту», похвала женственности встречается один раз — и отнюдь не в том смысле, что в традиции Софии-Премудрости и Das Ewig-Weibliche. Женственность Стриндберга отнюдь

не мироправительница, не та, которая «помазана от века». Она — добрая благонравная немочка: «В Германии, стране солдат, где еще сохранился патриархальный уклад жизни, Мария со своими глупостями о правах женщины сразу потеряла почву под ногами. Там девушкам запрещено учиться в университете, <...> там все должности по закону принадлежат только мужчине как кормильцу семьи. <...> ... я охотно бывал в их (немецких женщин. — *O. P.*) обществе, греясь теплом, исходящим от настоящих женщин, которые внушают уважительную любовь и которым бессознательно подчиняется мужчина, именно потому, что они бесконечно женственны».

Такова «женственность» у Стриндберга, а о «женском» в заключении «Слова безумца» сказано: «Я заклинаю законодателей как следует обдумать все возможные последствия, прежде чем подписать закон о гражданских правах для этих полуобезьян, для этих низших животных, для этих больных детей, страдающих от недомогания, впадающих чуть ли не в безумие тринацать раз в году во время месячных, для этих буйных припадочных в период их беременностей и полностью безответственных существ во все остальные дни их жизни, для всех этих не осознающих себя негодниц, инстинктивных преступниц, злобных тварей, не ведающих, что творят!»

Зато у Блока противопоставление женственного женскому сохранилось до конца — и оно очень ярко в образе Изоры.

Ее женственность — это ее презрение к Рыцарю-Несчастью и к «старику» Гаэтану, это ее счастье с пажом Алис-

каном («мальчик красивый лучше туманных и страшных снов!»), это ее стриндберговская извращенность (наперсница Алиса недаром почти тезка Алискана) и это ее страх перед крестом на груди певца вместо черной розы, о которой она грезила. Роза и крест не сочетаются, а враждуют в сердце Изоры: «Возьми эту розу! / Так черна моя кровь, как она! <...> Дай страшный твой крест / Черною розой закрыть!..» Черная роза Изоры — это черная кровь блоковского цикла о неутолимой и презренной женской страсти. Самое имя Изора, которое во французской традиции связано с Clémence Isaure и тайным «языком цветов», в русской напоминает о пушкинском «даре Изоры» — об отраве и смерти гения.

В чем же вечная женственность Изоры?

Она — в туманной, мистической памяти о песне, в которой радость и страданье — одно, как радость и скорбь в стихотворении Жуковского, не разводящем розу-любовь и крест-страдание, как они противопоставлены в сюжете Блока, а соединяющем их:

Роз разновидных семья на одном окруженном шипами
Стебле — не вся ли тут жизнь? Корень же твердый цветов —
Крест, претворяющий чудно своей жизнедательной силой
Стебля терновый венец в свежий венок из цветов?
Веры хранительный стебель, цветущие почки надежды,
Цвет благовонный любви в образ один здесь слились, —
Образ великий, для нас бытия выражающий тайну;
Все, что пленяет, как цвет, все, что пронзает, как терн,
Радость и скорбь на земле знаменуют одно: их в единый
Свежий сплетает венок Промысл тайной рукой.

В этом контрасте между темной драмой войны полов, заданной Стриндбергом, и воспоминанием о розенкрайцерской аллегории Жуковского, в которой представлено религиозное единение креста как мужского начала и розы как женского, мне кажется, состоит подспудный сюжет «Розы и Креста».

Одна из функций поэзии — оберегательная, талисманная. Мандельштам. «Розы» Жуковского описывают талисман розенкрайцерства, это стихотворение само должно было быть талисманом, но тем талисманом, который оберегает не земную жизнь, а переход от нее к вечной. Это было последнее стихотворение Жуковского.

За двадцать лет до того в его переложении баллады Уланда «Роланд оруженосец» рыцари охотятся за талисманом короля Артура, делающим владельца неуязвимым в бою.

Раз Карл Великий пировал;
Чертог богато был украшен;
Кругом ходил златой бокал;
Огромный стол трещал от брашен;
Гремел певцов избранных хор;
Шумел веселый разговор;
И гости вдоволь пили, ели,
И лица их от вин горели.

Великий Карл сказал гостям:
«Свершить нам должно подвиг трудный.
Прилично ль веселиться нам,
Когда еще Артуров чудный
Не завоеван талисман?
Его укравший великан

Живет в Арденском лесе темном,
Он на щите его огромном».

Отважный Оливьеर, Гварин,
Силач Гемон, Наим Баварский,
Агландский граф Милон, Мерлин,
Такой услыша вызов царский,
Из-за стола тотчас встают,
Мечи тяжелые берут;
Сверкают их стальные брони;
Их боевые пляшут кони.

Тут сын Милонов молодой
Роланд сказал: «Возьми, родитель,
Меня с собой; я буду твой
Оруженосец и служитель.
Ваш подвиг не по лётам мне;
Но ты позволь, чтоб на коне
Я вез, простым твоим слугою,
Копье и щит твой за тобою».

В Арденский лес одним путем
Шесть бодрых витязей пустились,
В средину въехали, потом
Друг с другом братски разлучились.
Младой Роланд с копьем, щитом
Смиренно едет за отцом;
Едва от радости он дышит;
Бодрит коня; конь ржет и пышет.

И рыщут по лесу они
Три целых дня, три целых ночи;
Устали сами; их кони
Совсем уж выбились из мочи:

А великана все им нет.
Вот на четвертый день, в обед,
Под дубом сенисто-широким
Милон забылся сном глубоким.

Роланд не спит. Вдруг видит он:
В лесной дали, сквозь сумрак сеней,
Блеснуло; и со всех сторон
Вскочило множество оленей,
Живым испуганных лучом;
И там, как туча, со щитом,
Блистающим от талисмана,
Валил громада великана.

Роланд глядит на пришлеца
И мыслит: «Что же ты за диво?
Будить мне для тебя отца
Не к месту было бы учтиво;
Здесь за него, пока он спит,
Его копье, и добрый щит,
И острый меч, и конь задорный,
И сын Роланд, слуга проворный».

И вот он на бедро свое
Повесил меч отцов тяжелой;
Взял длинное его копье
И за плеча рукою смелой
Его закинул крепкий щит;
И вот он на коне сидит;
И потихоньку удалился —
Дабы отец не пробудился.

Его увида, сморщил нос
С презреньем великан спесивый.

«Откуда ты, молокосос?
Не по тебе твой конь ретивый;
Смотри, тебя длинней твой меч;
Твой щит с твоих ребячых плеч,
Тебя переломив, свалится;
Твое копье лишь мне годится».

«Дерзка твоя, как слышу, речь;
Посмотрим, таково ли дело?
Тяжел мой щит для детских плеч —
Зато за ним стою я смело;
Пусть неуч я — мой конь учен;
Пускай я слаб — мой меч силен;
Отведай нас; уж мы друг другу
Окажем в честь тебе услугу».

Дубину великан взмахнул,
Чтоб вдребезги разбить нахала,
Но конь Роландов отпрыгнул;
Дубина мимо просвистала.
Роланд пустил в него копьем;
Оно осталось с острием,
Погнутым силой талисмана,
В щите пронзенном великана.

Роланд отцовский меч большой
Схватил обеими руками;
Спешит схватить противник свой;
Но крепко стиснут он ножнами;
Еще меча он не извлек,
Как руку левую отсек
Ему наш витязь; кровь струею;
Прочь отлетел и щит с рукою.

Завыл от боли великан,
Кипучей кровию облитый:
Утратив чудный талисман,
Он вдруг остался без защиты;
Вслед за щитом он побежал;
Но по ногам вдогонку дал
Ему Роланд удар проворной —
Он покатился глыбой черной.

Роланд, подняв отцовский меч,
Одним ударом исполину
Отрушил голову от плеч,
Свистя, кровь хлынула в долину.
Щит великанов взяв потом,
Он талисман, блиставший в нем
(«Сосьмое чудо красотою»),
Искусной выломал рукою.

И в платье скрыл он взятый клад;
Потом струей ручья лесного
С лица и с рук, с коня и с лат
Смыл кровь и прах и, севши снова
На доброго коня, шажком
Отправился своим путем
В то место, где отец остался;
Отец еще не просыпался.

С ним рядом лег Роланд и в сон
Глубокий скоро погрузился
И спал, покуда сам Милон
Под сумерки не пробудился;
«Скорей, мой сын Роланд, вставай;
Подай мой шлем, мой меч подай;

Уж вечер; всюду мгла тумана;
Опять не встретим великана».

Вот ездит он в лесу густом
И великана ищет снова;
Роланд за ним, с копьем, щитом —
Но о случившемся ни слова.
И вот они в долине той,
Где жаркий совершился бой;
Там виден был поток кровавый;
В крови валялся труп безглавый.

Роланд глядит; своим глазам
Не верит он: что за причина?
Одно лишь туловище там;
Но где же голова, дубина?
Где панцирь, меч, рука и щит?
Один ободранный лежит
Обрубок мертвеца нагого;
Следов не видно остального.

Труп осмотрев, Милон сказал:
«Что за уродливая груда!
Еще ни разу не видал
На свете я такого чуда:
Чей это труп?.. Вопрос смешной!
Да это великан; другой
Успел дать хищнику управу;
Я прόспал честь мою и славу».

Великий Карл глядел в окно
И думал: «Страшно мне по чести;
Где рыцари мои? Давно
Пора б от них иметь нам вести.

Но что?.. Не герцог ли Гемон
Там едет? Так, и держит он
Свое копье перед собою
С отрубленною головою».

Гемон, с нахмуренным лицом
Приближась, голову немую
Стряхнул с копья перед крыльцом
И Карлу так сказал: «Плохую
Добычу я завоевал;
Я этот клад в лесу достал,
Где трое суток я скитался:
Мне враг без головы попался».

Приехал за Гемоном вслед
Тюрпин, усталый, бледный, тощий.
«Со мною талисмана нет:
Но вот вам дорогие моши».
Добычу снял Тюрпин с седла:
То великанова была
Рука, обвитая тряпицей,
С его огромной рукавицей.

Сердит и сумрачен, Наим
Приехал по следам Тюрпина,
И великанова за ним
Висела на седле дубина.
«Кому достался талисман,
Не знаю я; но великан
Меня оставил в час кончины
Наследником своей дубины».

Шел рыцарь Оливьер пешком,
Задумчивый и утомленный;

Конь, великановым мечом
И панцирем обремененный,
Едва копыта подымал.
«Все это с мертвца я снял;
Мне от победы мало чести;
О талисмане ж нет и вести».

Вдали является Гварин
С щитом огромным великана,
И все кричат: «Вот паладин,
Завоеватель талисмана!»
Гварин, подъехав, говорит:
«В лесу нашел я этот щит;
Но обманулся я в надежде:
Был талисман украден прежде».

Вот наконец и граф Милон.
Печален, во вражде с собою,
К дворцу тихонько едет он
С потупленною головою.
Роланд смиренно за отцом
С его копьем, с его щитом,
И светятся, как звезды ночи,
Под шлемом удалые очи.

И вот они уж у крыльца,
На коем Карл и паладины
Их ждут; тогда на щит отца
Роланд, сорвав с его средины
Златую бляху, утвердил
Свой талисман и щит открыл...
И луч блеснул с него чудесный,
Как с черной тучи день небесный.

И грянуло со всех сторон
Шумящее рукоплесканье;
И Карл сказал: «Ты, граф Милон,
Исполнил наше упованье;
Ты возвратил нам талисман;
Тобой наказан великан;
За славный подвиг в награжденье
Прими от нас благоволенье».

Милон, слова услыша те,
Глаза на сына обращает...
И что же? Перед ним в щите,
Как солнце, талисман сияет.
«Где это взял ты, молодец?»
Роланд в ответ: «Прости, отец;
Тебя будить я побоялся
И с великаном сам подрался».

Но в истории, в литературе воображения и в поэзии есть талисманы не только от плотского, но и от душевного страдания — от него Артур, как мы знаем, не спасся, когда Гиневра-Гвенхуивар, которую кельтский эпос о Тристане называет невернейшей из британских жен, изменила ему.

Талисман — от преступленья.¹

¹ Развитие темы этого очерка шло в дальнейшем по пушкинской линии («последний дар моей Изоры»). Заготовленная длинная цитата из «Моцарта и Сальери» здесь опущена. Очевидно, подверглась бы какому-нибудь сокращению и баллада Уланда. — И. Р.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Аверинцев С. С. — 32
Адамович Г. А. — 257, 258
Аддинсэлл Р. — 236
Аденауэр К. — 68
Ади Э. — 185
Адмони В. Г. — 258, 259
Азадовский М. К. — 233
Алданов М. А. — 271, (272), (273)
Александр I — 10, 11, 209
Александров Г. Ф. — 312
Алексей Михайлович — 175
Аллилуева С. И. — 110, 309
Альтман А. — 308
Альтман И. — 308
Амблер Э. — 245
Амит М. — 329
Амусин М. Ф — 86
Андреев Л. Н. — 40, 248
Анненский И. Ф. — (17), 145, 155,
(174), 199, 204—207, 248, 264—
268, 352, 358
Апис (Драгутин Димитриевич) —
137
Апухтин А. Н. — 40
Арнольд Э. — 31
Аронсон Г. Я. — 318
Арсеньев Н. С. — 246
Асеев Н. Н. — 282
Афиногенов А. Н. — 163, 164
Ахманова О. С. — 355
Ахматова А. А. — 51—53, 56,
(57), 128, 151, 152, 189, 197—
207, 209—211, (214), (215), 292,
323, (330), 331, 339
Ашери Д. — 67
Б.-Я. Д. (Дани) — 71—73
Бабанова М. И. — 176
Бабель И. Э. — (72), 220
Багрицкий Э. Г. — 15
Байрон Дж. — 6, 239, 240, 327
Бакст Л. Н. — 23
Балаш (Балаж, Блез, Влас) Б. —
128, 129, 131, 132, 135—148
Балашов А. А. — 361
Бальмонт К. Д. — 17, 24, 162, 263,
264, 282, (282), 356
Бар-Гилльель И. — 241
Баратов Н. Н. — 26
Барклай де Толли М. Б. — 288
Барков И. С. — 111
Барнс Кр. — 352

¹ В скобках даны страницы, где произведения или их герои фигурируют без имени автора. Указатель составлен Г. Л. Кондратенко.

- Барток Б. — 129, 143, 144, 178, 236
Баршай Р. Б. — 183
Бауэр Г. — см. Балаш Б.
Бахтин М. М. — 115, 228, 250, 262
Бедный Демьян — 164
Безродный М. В. — 344—348
Безыменский А. И. — 164
Бейлис М. М. — 137
Бек А. А. — (318)
Бек Р. — 243
Белинков А. В. — 214, 215,
Белинский В. Г. — 58
Белый Андрей — 46, 119, (120),
231, 246, 263, 268, 278, 282,
(283), 330, 345, 351, 352, 363
Бельчиков Н. Ф. — 31
Беляев С. М. — 99, 102, (234)
Беляевы — 102
Бенедиктов В. Г. — 175
Бенкендорф А. Х. — 128
Беранже П.-Ж. — 174
Берберова Н. Н. — 19, (293),
(294), 330, 351, (352)
Берг Л. С. — 75, 76
Бергсон А. — 292
Бердяев Н. А. — 277
Берзер А. С. — 16
Берковский Н. Я. — 322
Бетховен Л. — 169, 178, (179),
180
Бивербрук В. М., барон — 42
Бирс А. — 90
Битов А. Г. — 218, (219)
Блаватская Е. П. — 31
Бланк Х. — 245
Бланки О. — 98, 270, 271, 273
Блейк В. — 106
Блок А. А. — 40, (66), 101, 159,
160, (181), 187, 198, 199, 218,
224, 225, 229, (248), 263, 264,
281, 289, 300, 317, (339), 345,
349, 350, 355, 369—375
Блок А. Л. — 371
Блуа Л. — 10
Бобров С. П. — 253
Богатырев П. Г. — 276
Богданов А. А. — 101
Богров Д. Г. — 170
Бодлер Ш. — 56, 228, 292, 296,
341,
Бойд Б. — 19
Болдырев Ю. Л. — 320, 340, 342
Боратынский Е. А. — 266, 267,
(330)
Борисов С. Б. — 141
Борхес Х. Л. — 91
Боря — см. Лапин Б. М.
Боткин В. П. — 58
Брамс И. — 170, 183, 248, 347
Брежнев Л. И. — 337
Бретт Дж. — 8
Брехт Б. — 328
Бродский И. А. — 110, (111),
112—114, 220, (223)
Бройль Л., де — 73
Брукнер А. — 183
Бруно Дж. — 87
Брэдшоу — 361
Брюсов В. Я. — 15, 24, 67, 264
Бугаев Н. В. — 231
Булгаков М. А. — (86), 90, 91,
215, 217, (218), 237,
Бунин И. А. — 37
Бухарин Н. И. — 164

- Бухарова З. Д. — 24
Бэр (Бер) И. — 72
Бэлинг М. — 24, 25
- Вавилов С. И. — 235
Вагинов К. К. — 350
Вагнер Р. — 24, 170, (171), (182),
(183), 184, (355)
Вайль П. Л. — (225), (226)
Валери П. — 292
Валя, домработница — 304
Васена, диверсантка — 295, 311
Василиса — см. Кожина В.
Васильев П. Н. — 335
Вега Л., де — (176)
Вейнберг П. И. — 55
Вербицкая А. А. — (34)
Вергилий — 60
Верлен П. — (15), 228, 292
Верн Ж. — 93 — 97
Вертинский А. Н. — 165, 166
Вёршмарти М. — 328
Виктория (королева) — 38
Вильгельм II — 38, 72
Вильмонт Н. Н. — 352, 353, 359
Виндельбанд В. — 277—279
Витицкий С. — см. Стругацкий Б. Н.
Владимир, князь — 233
Волин Б. М. — 304
Волков С. М. — 223
Волошин М. А. — 17, 211, 246
Вуд Р. — 235
Высоцкий В. С. — 165, 220
Вяземский П. А. — 357, (358)
- Габи — см. Перье Г.
Гайда Р. — 35
Гайдар А. П. — 304
- Гальвани Л. — 91
Гамсун К. — 50, 326
Гардони Г. — 65, 66
Гарнет К. — 35
Гаршин В. М. — 216
Гаспаров М. Л. — 17, 46, 77, 79,
112, 175, 190, 198,
Гегель Г. В. Ф. — 58, 238, (287),
(373)
Гейзенберг В. — 73
Гейне Г. — 54, (55), 60, 78, 328,
362, (363)
Генис А. А. — (225), (226)
Георг V — 38
Гераклий, император — 26
Гераклит — 26, 264
Герберт Дж. — 242
Гервег Г. — 330
Гергарди (Джерхарди) В. — 33—43
Герцен А. И. — 214, 215, 328, 330,
351, 356
Герцен Н. А. — 330
Герцль Т. — 66
Герштейн Э. Г. — 255
Гесс Р. — 72
Гете И. В. — 43, 59, 78, 126, 261,
327, (337)
Гибbon Э. — 26
Гильотен Ж. — 300
Гинзбург Л. Я. — 152, 153, (154),
155
Гиппиус Вл. В. — 278
Гиппиус З. Н. — 24, 92, 94—96
Гитлер А. — 37, 41, 137, 143, 311,
312
Глазунов А. К. — (171)
Гобино Ж. А., де — 23, 28

- Гогенцоллерны — 72
Гоголь Н. В. — 9, (15), (24), 25, (42), 119, 264
Годвин Ф. — 87
Гольдберг Л. — 68, 81, 244, 317
Гомулка В. — 239
Гончаров И. А. — 30, 121
Гончарова Н. С. — 24
Гораций — 67, 291
Горенштейн Ф. Н. — 220, 221, 225, 291
Горький М. — 40, 149, (173), (174), 175, 222, 294, (337)
Гофман Э. Т. А. — 89
Гофмансталь Г., фон — 143
Грабенко Е. А. — 131
Грибоедов А. С. — (17), (258), (371)
Григорьев Б. Д. — 64
Грин А. С. — 217, 218
Грин Г. — 42
Гринберг Марат — 320, 329, 340
Гринберг М. И. — 168, 169,
Гринберг Ф. — 185
Гриневская И. А. — 24
Грипич А. Л. — 17
Гриценко — 309
Гросс Г. — 73
Гроссман В. С. — 311, 331
Гулак-Артемовский С. С. — (170)
Гумилев Н. С. — 40, 52—56, 58, 188, 190, 192, 197, 199—201, 204, 208, 210, 211, 292, 350
Гуннарсон Б. — 43
Гурджиев Г. И. — 243
Гурион Б. — 72
Гуссерль Э. — 279
Густав II — 326
Гюго В. — 328
Гюисман Ж.-К. — 135
Гюнтерин Р. Н. — 244
Даль В. И. — 12, 70
Дани — см. Б.-Я. Д.
Данькевич К. Ф. — 171, (172)
Данте — 43, 52, (53), 54, 60, 61, 317, 327, 360, (371)
Дашковская Т. Б. — (333)
Даян М. — 242
Делиб Л. — (171)
Демокрит — 106
Демьян Бедный — 164
Денем Дж. — 79
Деникин А. И. — 139
Державин Г. Р. — 218
Джеймс Г. — 90
Джойс Дж. — 115, 137, 328
Дизраэли Б. — 25, 27, 38
Дикinson Э. — 275
Диккенс Ч. — 18, 36
Дильтей В. — 279
Димитров Г. — 142
Добжанский Ф. — 76
Добычин Л. И. — 9
Довлатов С. Д. — 223—227
Дойл А. К. — (8), 33
Донн Дж. — 275
Достоевский Ф. М. — (12), (14), 16, 27, 32, 33, 37, 41, 97—99, 109, 111—127, 131, 132, 220, (253), (254), 264, 271, (289), 291
Дохнаны Э. — 178
Дрейфус А. — 315
Дэвис Д. — 34, 43
Дэнникен Э. фон — 90
Дюма А. — 37
Дюма А., сын — 37

Именной указатель

- Евреинов Н. Н. — 172
Еврипид — 196
Екатерина II — 248
Ерофеев В. В. — 216, (220)
Ершов В. Л. — 174
Есенин С. А. — 18, 49, 220, (317),
350
Ефим Самойлович, директор школы — 170
Ефремов И. А. — 102—104
- Жаботинский В. Е. — 289
Жаров А. А. — 164
Жванецкий М. М. — 223
Жид А. — 292
Жирмунский В. М. — 369
Жуков Г. К. — 168
Жуковский В. А. — 47, 189, 375,
376
- Зайденшинур Э. Е. — 5
Замятин Е. И. — 361
Зандерлинг К. — 169
Зелинский Ф. Ф. — 18, 77
Зенкевич М. А. — 51, 93
Зеров М. — 230
Зимин С. И. — 179
Зиммель Г. — 135
Зиновьев А. А. — (222), (223)
Золя Э. — 37
Зощенко М. М. — 13
Зуховицкий С. И. — 49
- Ибсен Г. — 326, 328
Иванов Вс. В. — 331
Иванов Вяч. Вс. — 212, 331, 350
Иванов Вяч. И. — 210, 264
Иванова Т. В. — 331
- Иванов-Разумник Р. В. — 151, 152
Иисус Христос — 61, 86, 91, 96,
103, 112, 118, 126,(196), 243, 255,
325, 366, 367, (370), 371
Ильф И. А. — (17), 165, (177), 331
Инбер В. М. — 149—153, 155—
166
Иоанн, ап. — 85, 86, (100), 126,
250
Ион — 112
Иосиф Обручник (плотник) —
254, 255, (370)
Искандер Ф. А. — 221
Истомин Ю. Дж. — 183
Иуда — 91
Йейтс У. Б. — 38
- Кадар Я. — 180
Казальс П. — 183
Кальдерон П. — 241
Каменский В. В. — 17
Камкин В. П. — 319
Кант И. — 197, 278
Каплер А. Я. — 309, 311
Карахран Л. М. — 176
Карайян Г., фон — 182
Кардуччи Дж. — 326, 327
Каринти Ф. — 140, 239
Карл Великий (Карл I) — 376, 381,
384
Карлайль Т. — 8, 246
Каройи М. — 136, 138, 139, 146,
148
Катаев В. П. — (215), (216)
Катков М. Н. — 5
Кац Б. А. — 115
Кемаль М. — 139
Кеплер И. — 87

- Кестлер А. — 242
Киплинг Р. — (22), (24), 27, 79,
80, 301, 327,
Китс Дж. — 275
Клаус Х. — 74
Клемперер О. — 178, 181
Клеопатра — 159
Клодель П. — 15, 16, 327
Клюев Н. А. — 18, 335
Клюева Н. Г. — 164
Кнер И. — 130, (131), 140
Княжнин Я. Б. — 17
Ковалевская С. В. — 271
Коварский Н. А. — 31
Ковач Д. — 180
Кодай З. — 178, 179
Кожина В. — 288
Коллонтай А. М. — 314
Колмогоров А. Н. — (214)
Колчак А. В. — 35, 37
Кольридж С. — 39
Комаровский В. А. — 10, 11
Комиссаржевский Ф. Ф. — 179
Конан Дойл — см. Дойл А. К.
Конт О. — 231
Копелев Л. З. — 16
Корелли М. — 91, 92
Корнилов Л. Г. — 36
Корф, разведчик — 309
Космодемьянская З. А. — 304—306
Космодемьянская Л. Т. — 304—
306, 311
Космодемьянский А. А. — 304—
306
Костер Ш., де — 221
Костоланьи Д. — 239
Кошевая Е. Н. — 311
Крамской И. Н. — 352
Краснов П. Н. — 36, 37
Крафт Р. — 183
Крестовский В. В. — (14)
Кречмер Э. — 146
Кржижановский С. — 6—8, 11,
20, 21,
Кристина, королева — 373
Кро Ш. — 17
Кромвель О. — 173
Кронеберг А. И. — 208
Кружков Г. М. — 38
Кубрик С. — 106
Кузмин М. А. — 20, 107, 152, 355
Кульчицкий М. В. — 338
Кундера М. — 111, 112
Курочкин В. С. — 174
Л., профессор — 67
Л., вдова Л. — 67, 68
Лакиер А. — 19
Ламарк Ж. Б. — 51, 57—61, 63
Ландау Г. А. — 120, (121—124)
Лапин Б. М. — 291, 297—301,
303—308, 310—312, 314
Ларионов М. Ф. — 24
Ларошфуко Фр., де — (64), (77)
Ласк Э. — 278
Леви Дж. — 137
Леви-Стросс К. — 247
Левидов М. Ю. — 222
Левин Ю. И. — 44—51, 56, 63,
191, 192, 195, 202, 210, 222, 357
Левинтон Г. А. — 188
Лежнев А. З. — 160, (161), 354
Лем С. — 91, 94
Ленин В. И. — 41, 81, 82, 109,
158, 159, 161, 348, 349
Лемпорт В. С. — 341

- Леонардо да Винчи — (53)
Леонов Л. М. — 16, 17, 312
Леонтьев К. Н. — 44, 117
Лермонтов М. Ю. — (10), 40, 50,
78, (90), 255, 282, 365, 367
Ливанов Б. В. — 17, 331
Лившиц Б. К. — 255
Лимонов Э. В. — 220
Липкин С. И. — 329
Ллойд Дж. — 38
Лозинский М. Л. — 70
Лонг — (355)
Лонгфелло Г. — 275
Лопе де Вега — см. Вега Л., де
Лосев А. Ф. — 109, 116, (287),
363
Лоти П. — 66
Лотман Ю. М. — 8, 55, 115, 249,
250, 348
Лукач Гертруда — 238
Лукач Д. (Георг) — 131, 136, 138,
140—143, 147, 148, 238, 239,
Лукашевич К. В. — 353
Львов Г. Е. — 24
Льюис К. — 91
Любимов Н. М. — 247
Людвиг Баварский — 171
Люттер М. — 189
- М. А. (Мария Александровна), хо-
зяйка комнаты в Ташкенте — 292
Магомедова Д. М. — 372
Мазепа И. С. — 111
Мазон А. — 244
Майков Л. Н. — 193, 194
Максимилиан I — 112, (113)
Малатеста П. — 51
Малер Г. — 178
- Малларме С. — 292
Мандельштам Н. Я. — 47, 192,
198, 299
Мандельштам О. Э. — 11, 15, 17,
44, 45, 47—51, 54, 56, 57, 59, 60,
78, (79), 83, 84, 152—154, (155),
162, 175, (176), 186, 189—192,
194—196, 198, 199, (200), 201—
204, 206—208, 210, (211), 222,
(234), 252, (253), 254—256, (257),
258, 263, 274, 278, 281, 284, 285,
292, 293, 319, 320, 334, 335, 352,
360, 376
Манн Т. — 143, 236, 237, (238),
239, 240, 261
Марвелл Э. — 66, 275
Маринетти Ф. Т. — 349
Мария Магдалина — 91
Марк, ап. — 196, 366
Маркс К. — 231, 237
Марков В. Ф. — 299, 319
Марти А. — 307, 310
Мартов Ю. О. — 318
Мартынов Л. Н. — 159
Мартэн, одноклассник И. И. Эрен-
бург — 296
Маршак С. Я. — 215, 317, 318
Масарик Т. Г. — 127
Масленников О. А. — 283
Массальский П. В. — 174
Матфей, ап. — 126, 196, 366
Маяковский В. В. — 6, (17), 44,
150, 185, 220, 281, 282, 322, 329
Медина, троюродная сестра О. Р. —
182
Межиров А. П. — 79
Мелетинский Е. М. — 108
Мелик-Пашаев А. Ш. — 179

- Мельникова Е. Г. — 347
Мендельсон Ф. — 168
Мендилов А. — 242
Мережковский Д. С. — 18, 53, 117, 118, 276
Месмер Ф. — 91
Метерлинк М. — 21, 31, (173), 251
Мехт З. — 184
Мигрон Ш. — 67
Миллер Дж. — 241
Миллер П. — 75
Минаев Д. Д. — 363
Миндсенти Й. — 147
Минский Н. М. — 268, 365, (366)
Мирский — см. Святополк-Мирский Д. П.
Михайловский Н. К. — 116, (117), 360
Михоэлс С. М. — 311
Мицкевич А. — 111, 328
Молотов В. М. — 110
Монтень М. — (186), 187
Монферан Ш., де — 297
Морозов Н. А. — 90, 358
Моцарт В. А. — 50, (170), 179, 183, (184), 185
Мочульский К. В. — (149), (150)
Мравинский Е. А. — 169
Мур — см. Эфрон Г. С.
Мусоргский М. П. — 216
Мэннинг О. — 42
- Набоков В. Д. — 20
Набоков Д. В. — 269
Наполеон — 235, 288
Наполеон II (Орленок) — 112
Нарбут В. И. — 51
Настя, домработница — 306, 307
Нейгауз Г. Г. — 169
Некрасов Вс. Н. — 118, (328)
Некрасов Н. А. — 263
Нижинская Р. — 64
Низами — 126
Николай I — (127), 128
Николай II — 37, 38, (300)
Ницше Ф. — 98, 106, (106), 119, 238, 271, (362), 362
Нобель А. — 326
Новалис — 237
- Озава (Одзава) С. — (233)
Ойстрах Д. Ф. — 169
О'Коннор К. — 364
Олди Г. — (50)
Олеша Ю. К. — 17, 105, 214
Онеггер А. — 236
О'Нил Ю. — 176
Оношкович-Яцына А. И. — 79
Орленок — см. Наполеон II
Орлов А. И. — 179
Осипов В., журналист — 298
Островский А. Н. — 173
Отрепьев Г. — 111
- Павел, ап. — 95
Павлов И. П. — 27, 164
Палеева Ф. М. — 294, 302, 314
Пальмерстон Г. — 25
Паперный В. М. — 347

- Парнис А. Е. — 192, 199
Паскаль Б. — 106, 269—271
Пассионария (Долорес Ибаррури) — 307
Пастернак Б. Л. — 17, 18, 45, 70, 71, 96, 97, 159, 163, 164, 169, (179), 210, (215), 219, (248), 284, (285), 310, 323, (324), 325, 327, 329—337, (341), 344—368
Пастернак Ж. Л. — 18
Паустовский К. Г. — 327
Перельман Я. И. — 234
Перро Ш. — 130
Перье Г. — 295—297
Петерс В. — 71
Петефи Ш. (Петрович А.) — 137
Пети, одноклассник И. И. Эренбург — 296
Петр I — 209, 255, 357
Петров Е. П. — (17), 165, (177), 331
Петрушевская Л. С. — 18
Пизарро Фр. — 179
Пикайзен В. — 170
Пикассо П. — 337
Пиккио Р. — 188
Пиндар — 78
Пиотровский А. И. — 18
Пирогов Г. С. — 179
Пирс Ч. — 145
Писарев Д. И. — 215
Писемский А. Ф. — (15)
Плавт — 244
Планкетт Р. — (170)
Платон — 363, 365
Платонов А. П. — 217, 218, 222
По Э. — 50, 87, 88, 91—93, 296
Покровский Б. А. — 179
Полевой Б. Н. — 67
Полетика И. Г. — 128
Поливанов Е. Д. — 347
Полонский Я. П. — 265—267
Полянов — 304
Померанс А. — 73, 74
Поморская К. Ю. — 45, 77, 276, 277
Помяловский Н. Г. — 216
Поплавский Б. Ю. — 297
Порта Дж. — 145
Потапенко И. Н. — 24
Принцип Г. — 354
Пристли Дж. — 42
Прокофьев С. С. — 169
Проффер К. — (226)
Пруст М. — 9, 11, 41, 179, 184, (185)
Пугачев Е. И. — 203
Пуччини Дж. — (171)
Пушкин А. С. — (10), (16), 40, 49, 50, (90), 111, 112, 119, 128, 165, 174, 175, (184), 202, (203), (209), (210), 218, 219, 240, 244, 255, 257, 268, 283—285, (288), 316, (327), 330, 345, (348), 360, 361, 367, 368, 375, 384
Пяст В. А. — 50, 247
Рабле Ф. — (14), 247
Радклифф А. — 89
Райк Л. — 147
Райх З. Н. — 335
Ракоши М. — 137, 142, 143, 147
Раневская Ф. Г. — 176
Раннит А. К. — 258
Расин Ж. — 43
Распутин Г. Е. — 37

- Распе Р. Э. — (71)
Рассел Б. — 289, (290)
Рауль, одноклассник И. И. Эренбург — 296
Рахиль — 242
Рахлин Н. Г. — 169, 170
Ревай Й. — 143
Рейн Е. Б. — 341, (342)
Рембо А. — 243
Ренан Ж. — 90
Ренников А. М. — 101
Репин И. Е. — 361
Перих Н. К. — 24
Ретиф де ла Бретонн Н. — 87
Реформатский А. А. — 10
Риккерт Г. — 278 — 280
Римини Фр. — 51
Рина Зеленая — 160
Рис М. — 236
Рис Фр. — 236, 238
Рифеншталь Л. — 143, (146), 147
Рихтер С. Т. — 169
Розанов В. В. — 104, 120
Роллан Р. — (170)
Романовы — 38
Ромэн Ж. — 73
Ронен Г. — 183
Ронен И. — 75, 183, 384
Роскин Г. И. — 164
Ротшильд М. — 66
Роуз Л. — 183
Рудаков С. Б. — 255
Руди С. — 274
Руже де Лиль К. Ж. — (146)
Рэй Чарльз (Робинсон) — 235

Савонарола Дж. — 53
Сагал Фр. — 170

Садовников Д. Н. — 355, 368
Саки (Манро Г. Х.) — 134, (135)
Салаши (Салашян) Ф. — 137
Салтыков-Щедрин М. Е. — 223
Сальери А. — 50
Самсонов А. В. — 359
Самуэли Т. — 215
Сац И. А. — 251
Свирский Г. Ц. — 340
Свифт Дж. — (87)
Святополк-Мирский Д. П. — 283, 293
Сегал Д. М. — 48
Селин Л.-Ф. — 292
Сельвинский И. Л. — 310
Семенова М. Т. — 176
Семичастный В. Е. — 169, 332—334
Сен Р. — 71
Серкин Р. — 183, 184
Сетон-Уотсон Р. — 27, 38
Сечени О. — 66
Сибрук В. — (235)
Силк Д. — 243
Сильман Т. И. — 258—262
Симонов К. М. — 17, 172, 299, 311, 312
Синявский А. Д. — (219), 347
Сирано де Бержерак — 87
Сирин — см. Набоков В. В.
Скабичевский А. М. — 117
Скорульский М. А. — 171
Скрябин А. Н. — 169
Славинский Е. — 299
Слайпер Э. — 74
Слезкин Ю. Л. — (42)
Слуцкий Б. А. — 219, 220, 226, (227), 269, 294, 316—343

- Слуцкий Х. Н. — 329
Случевский К. К. — 204
Смирнов И. П. — 344, 363, 365
Сноу (Джонсон Р. Х.), баронесса — 42
Соколов Саша — 222
Сократ — 112
Солженицын А. И. — (15), 16, 149, 216, 217, (285), 318, 336, (337)
Солженицын И. А. — 184
Соловьев В. С. — 62, 88, 89, 127
Сологуб Ф. К. — 24, 99, (100), 356
Солсбери Р. — 25
Сорени Б. З. — 48, 167, 168, 177, 181, 182, 184, 233
Сорени Е. — 171
Сорени Ем. — 147, 167, 170 172, 174, 177, 179, 181, 182, 231, 235
Сорени Т. — 65, 66
Сорокин Т. И. — 302
Сорокины — 312
Соссюр Ф., де — 279
Софокл — 77
Спаниер П. — 74
Спенсер Г. — 231
Сперанский М. Н. — 175
Спиноза Б. — 31, 290
Стайн Г. — 41
Стайнер П. — 247, (248)
Сталин И. В. — 72, 142, 164, 176, 221, 297, 303, 308, 312—314, 318, 334, (335), (337)
Сталь Ж., де — 288
Станиславский К. С. — 174, 251, 252
Стасов В. В. — 318
Стеллецкий Д. С. — 24
Стендаль — 11
Стерн И. — 183
Стоя Д. (Стоякович Д.) — 137
Стравинский И. Ф. — 183, 236
Страхов Н. Н. — 5, 76
Страшун И. Д. — 164
Стриндберг А. — 289, 314, 326, 370—376
Струве Г. П. — 43
Стругацкие А. Н. и Б. Н. — 85, (86), (87), 91, 94, 100, 104—108, 187, (188), 225
Стругацкий А. Н. — 108
Стругацкий Б. Н. — 86, 107, (108)
Стэйплдон О. — 107
Суинберн А. — 22, 135
Сурков А. А. — 164
Суров А. А. — (173)
Сюлли-Прудом Р. Ф. А. — 267
Т. — 152
Тайров А. Я. — 174
Такер Дж. — 88
Тальманн М. — 238
Тарановский К. Ф. — 46, 47, 48, 188, 191, 195, 222, 247, 250, 252, 253, 364
Тарковский А. А. — 105
Таро Жером и Жан — 138
Тассо Т. — 318
Твардовский А. Т. — 16, 336, 337,
Твен М. — 235
Терещенко М. И. — 369
Терц А. — см. Синявский А. Д.
Тит Ливий — 359
Тито И. Б. — 312
Тихонов Н. С. — (42), 312
Тициан — 73
Тодоров Ц. — 89, 94, 96

- Толстая Т. Н. — (110)
Толстой А. К. — 88
Толстой А. Н. — 21, (22), (88), (100), 101, (102), (103), 311
Толстой Л. Н. — 5, 6, (10), (11), 23, 37, 39, 117, 118, 132, (172), (234), (315), 317, 326, (331), (332)
Томашевский Б. В. — 88, 89
Томилин А. Г. — 74
Томпсон Д'Арси — 76
Томсон Дж. — 275
Топоров В. Н. — 189
Тороп П. — 115
Троцкий Л. Д. — 81, 82, 161—165
Трубецкой С. Н. — 51, (62), 63, 329,
Тургенев И. С. — (14), (25), 31, 121, 185, 289, 292, 358
Турьян М. А. — 232
Тухачевский М. Н. — 293
Тынянов Ю. Н. — 101, 284
Тэн И. — 292
Тэффи Н. А. — 281
Тютчев Ф. И. — 51, 70, 93, (94), 105, 149, 152, 220, 298, 343, 350
Уальд О. — 134, (173)
Уваров С. С. — 128
Украинка Леся — 171, 172
Уланд И.-Л. — 376, (377—383), 384
Ульянов В. И. — см. Ленин В. И.
Ульянов Н. И. — 30
Yo — см. Waugh Evelyn
Уолпол Г. — 28
Уолпол Х. (Уольполь Х.) — 28, 29
Успенский Г. И. — 216, 217
Успенский Н. В. — 216, 217
Успенский П. Д. — 243
Уэллс Г. — 35, 42, 100, 103, 107
Фадеев Р. А. — 27
Фаст Г. — 67
Федотов И. С. — 179
Федоров Н. Ф. — 107
Ференчик Я. — 180
Фет А. А. — 196, 197, 266
Феферман — 68
Филарет, митрополит — 50
Фихте И. Г. — 363
Фишер Л. — 80, 81, 82
Фламмарион К. — 235
Флиер Я. В. — 167, 168
Флоренский П. А. — 229, 280, (281)
Флюссер Д. — 243
Форш О. Д. — 215
Франк А. — 73, 74
Франс А. — (17), 91
Франше д'Эспере Л. — 138, 139
Фрейд З. — 74
Френд Р. — 243
Френкель Л. Д. — 6, 7
Фридлянд Н. Ф. — 141
Фридрих Великий (II) — 72
Фурье Ш. — 99
Фюшт М. — 239
Хайек Ф. фон — 280
Хаксли О. — 31, 292
Халиди Т. — 126
Харджиев Н. И. — 319
Хатвани Ф. — 139
Хаусман А. Э. — 243
Хачатурян А. — (171)

- Хацревин З. Л. — 299, 304, 306
Хейзинга И. — 73
Хелман Л. — 176
Хемингуэй Э. — 292
Хиндемит П. — 236
Хлебников В. В. — 278, 281, 283, 284, 285, (287), 362
Ходасевич В. Ф. — (23), 176, 207, 223, 240, (316)
Хорольский В. В. — 32
Хорти М. — 144
Хрущев Н. С. — (323), 334
- Цветаева М. И. — 15, 18, 76, 291—293, 303, 316,
Цукерман Б. И. — (216)
- Чаговец В. А. — 171
Чаговец Р. В. — 172
Чайковский П. И. — 169, (170), 171
Чарльз Р. — 235
Чарская Л. А. — 353
Чернышевский Н. Г. — 215
Черчилль У. — 107
Честертон Г. — 24, 25, 26, 78, 361
Чехов А. П. — 23, (28), 29—34, 36, 37, 39, (40), (41), 42, 43, 117, 165, 261, 262, 298, 314, 315, 338
Чехов Ал. П. — 43
Чижова Е. С. — 18
Чосер Дж. — 78
Чоховы — 43
Чудаков А. П. — 31, 314, 315
Чудакова М. О. — 212, (274)
Чуковская Л. К. — 128
Чулков Г. И. — 363
- Шагал М. З. — 172
Шагинян М. С. — 17
Шамир М. — 318
Шапир М. И. — 175, 346
Шарль — см. Монферан Ш., де
Швайковская Е. И. — 249
Шварц Е. Л. — 18
Шевченко Т. Г. — 111, 171, 200
Шекспир В. — 19, 43, 69, 70, 97, (129), 184, (208), (246), 275, (302)
Шелли П. Б. — 286
Шенберг А. — 143
Шенье А. — 297
Шенье М.-Ж. — 297
Шеридан Р. Б. — (173)
Шерр Б. — 46
Шестов Л. И. — 27, 118, 277, 278
Шёнхоф, владелец магазина — 45
Шиканедер Э. — 179
Шиллер Ф. — 286
Шкловский В. Б. — 141, 366
Шкловский И. В. (Дионео) — 28
Шмидт Г. — 302
Шмидт О. — 302
Шмидт О. М. — 312
Шмидт П. П. — 97
Шмидт Е. О. (Сорокина) — 291, 302, 304, 308, 310
Шолохов М. А. — 303
Шопен Фр. — 168
Шопенгауэр А. — 267
Шостакович Д. Д. — 168, 236
Шоу Б. — 27, (28), 30, 32
Шпенглер О. — 278
Штраус И. — 90
Штраус Р. — 143, 182
Шуберт Фр. — 168, 183
Шуман Р. — 39

Щепкина-Куперник Т. Л. — 24
Щербацкий Ф. И. — 83

Эверс Г. — 90
Эдуард VII — 38
Эйзенштейн С. М. — 128, 129,
144, 145, 146
Экк Н. В. — (146)
Элиот Т. — 241, 327
Эльслер Ф. — 112
Эрбург И. — см. Эренбург И. И.
Эренбург И. Г. — 16, 18, 158, 198,
213—215, 286, 291, 293—295,
298, 302—314, 331, 337
Эренбург И. И. — 291, 293—299,
302—304, 308, 314, 369
Д'Эспере Л. Ф. — 138, 139
Эткинд А. М. — 345
Эфрон Г. С. (Мур) — 291—293,
299
Эфрон С. Я. — 291

Юдина М. В. — 168
Юнг К. Г. — 91

Языков Н. М. — 233
Якоби Г. — (102)

Якобсон А. А. — 48
Якобсон Р. О. — 44—46, 48, 76,
213, 241, 245, 250, 252, 262, 268,
274—287, 329, 347, 348, 353
Яси О. — 139

Abbott S. — 238
Balázs — см. Балаш Б.
Belentschikow V. — 300
Berg L. S. — см. Берг Л. С.
Democritus — см. Демокрит
Disraeli I. — 5
Gerhardie — см. Гергарди В.
Joly L. — 138
Kner I. — см. Кнер И.
Kugel J. L. — 94
Miller P. J. — 75
Newton — 106
Odon-pasha — 66
Pasternak B. — см. Пастернак Б. Л.
Schwitzer T. — 240
Steltner U. — 300
Taranovsky K. — см. Тарапонов-
ский К. Ф.
Tharaud J. et J. — см. Таро
Waugh E. — 42
Zsuffa J. — 135

Содержание

Заглавия	5
Тщетность	23
Катабасис	44
Переводы	64
Наизнанку	85
Антитезисы	109
Balázs	128
Место	149
Репертуар	167
Луч	186
Семидесятые	212
«Gaudеamus»	228
Подтекст	249
Выбор	269
Послесловие	288
Грусть	316
Головоломки	344
Талисман	369
<i>Именной указатель</i>	385

Ронен Омри

Р 71 Заглавия. Четвертая книга из города Энн. Сборник эссе. — СПб.: ООО «Журнал «Звезда», 2013.— 400 с.

ISBN 978-5-7439-0172-2

Омри Ронен (1937—2012) — филолог-славист. Окончил Еврейский университет в Иерусалиме и Гарвардский университет. Автор исследований по истории, поэтике и герменевтике русской словесности, в частности комментариев к стихам О. Мандельштама, а также работ в области сравнительного литературоведения. В России вышли в свет его книги: «Серебряный век как умысел и вымысел» (2 изд., М., 2000), «Поэтика Осипа Мандельштама» (СПб., 2002), «Из города Энн» (СПб., 2005), «Шрам» (СПб., 2007), «Чужелюбие» (СПб., 2010). Лауреат премии журнала «Звезда» за 2002 г.

ББК 84 7 США

Верстка *B. M. Бердник*

Корректор *O. A. Назарова*

Менеджер издания *B. B. Рогушина*

Подписано к печати 15.07.2013. Формат 70 x 90 $\frac{1}{32}$.
Печать офсетная. Бумага офсетная № 1. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,0. Тираж 1000 экз. Заказ №

Знак информационной продукции
(Федеральный закон № 436-ФЗ от 29.12.2010 г.): 

ООО «Журнал «Звезда».

191028, Санкт-Петербург, ул. Моховая, 20.

Отдел реализации (812) 273-37-24

Отпечатано с готовых диапозитивов в «ИПК „Бионт“»
199026, Санкт-Петербург, В. О. Средний пр., 86.