Елена Айзенштейн

Из моей тридевятой страны

Статьи о поэзии

Елена Айзенштейн

Из моей тридевятой страны. Статьи о поэзии

«Издательские решения»

Айзенштейн Е.

Из моей тридевятой страны. Статьи о поэзии /
Е. Айзенштейн — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-740954-8

Название «Из моей тридевятой страны» взято из письма Марины Цветаевой князю Д. А. Шаховскому: «из моей тридевятой страны, откуда все стихи». Автор книги представляет читателю страну своих любимых стихов, статьи о стихах Ахмадулиной, Бродского, Кушнера, Шварц, Седаковой, а также размышления об образах царя Давида, Тристана и Изольды в русской поэзии.

ISBN 978-5-44-740954-8

© Айзенштейн Е.
© Издательские решения

Содержание

«Я из людей, и больно мне людское…» 6
Мгновенья бытия 17
«Поклон прощанья» 24
«Сны о Грузии» 25
«Блаженство бытия» 27
«Пациент» 30
«Вишневый садъ» 32
«Мир – собранье одиночеств…» 35
«На службе обожанья» 41
«По кличке Муза» 46
«Колокол с эхом в сгустившейся сини…» 55
«Поэзия, следи за пустяком…» 69
«Тот, кто бился с Иаковом…» 72
«Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово» 79
«Внутригрудной Ерусалим» 79
Конец ознакомительного фрагмента. 82

Из моей тридевятой страны
Статьи о поэзии

Елена Айзенштейн

Оформление Елена Оскаровна Айзенштейн

© Елена Айзенштейн, 2018

ISBN 978-5-4474-0954-8
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

«Я из людей, и больно мне людское…» Избранные страницы творчества Беллы Ахмадулиной

«У поэта не должно быть „лица“, у него должен быть *голос*, голос его – его лицо», – писала Марина Цветаева. Поэт – «только голос». Неважно, о чем он пишет, важно, чтобы он сказал это свое «что» как никто другой. Наличие голоса, своей неповторимой интонации, своего стиля (а голос и стиль – одно) отличает Беллу Ахмадулину. Его физическое воплощение (авторское исполнение стихов) прекрасно. Те, кто бывал на творческих вечерах Ахмадулиной, наверное, помнят, как льются стихи из ее уст и как непросто, с многочисленными остановками, почти мучительно Ахмадулина отвечает на вопросы слушателей. Чем объясняется этот контраст? Думается, тем, что на наших глазах, в непосредственной близости к нашему слуху рождается слово. Ахмадулина перестает говорить стихами и, пытаясь сказать на человеческом языке, чувствует его несовершенство. А может быть, все дело в том, что в этот момент от нее отлетает «меж звездами где-то» дирижер с грозной палочкой, управляющий ею?

Белла Ахмадулина – поэт, которого влечет «старинный слог», обаянье «древней речи».[1] Вся она невидимыми узами связана с ушедшей эпохой и ее поэтами, с Державина и Пушкина начиная. Державин, Пушкин, Лермонтов, Блок, Мандельштам, Пастернак, Ахматова, Цветаева – все те, с кем общается Ахмадулина в чудном театре стихотворения, чьи лица видятся ей сквозь призрачность дневной, мирской суеты, с кем вольно или невольно она соотносит свое поэтическое призвание, умение «использовать гортань для песнопенья». Душа Ахмадулиной – ларец, полный сокровищ, улей, в который слетаются, подобно пчелам, любимые ею души поэтов:

То, что ларцом зову (он обречен покраже)
и ульем быть могло для слета розных крыл:
пчелит аэроплан, присутствуют плюмажи,
Италия плывет на сухопарый Крым.

Но к Цветаевой у Ахмадулиной совершенно особое чувство. Это ясно хотя бы по количеству текстов Ахмадулиной, так или иначе проникнутых цветаевским духом, одушевленных Цветаевой. Выступая на вечере в Литературном музее 25 января 1978 года, Ахмадулина начала с того, что произнесла: «Сказано в программе вечера, в билете: поэт о поэте. Я скажу иначе: поэт о ПОЭТЕ. Это очень важное соотношение для меня звуковое». Для Ахмадулиной неравенство, которое она сама подчеркивает и осознает, – терзание и мучение. И все же «осознать свою усеченность в сравнении с чьей-то завершенностью, совершенной замкнутостью круга» – это «попытка совести», или, говоря словом Цветаевой, «попытка иерархии» духовных величин разного уровня.

Цветаева для Ахмадулиной иерархически неизмеримо выше. В самом начале поэтического пути, в «Уроках музыки» она пыталась объяснить свое родство *с* Цветаевой, похожесть пути из музыкального детства в поэзию, в окружность одиночества и судьбы:

Марина, до! До – детства, до – судьбы,

---

[1] *Стихи привожу по книгам: Ахмадулина Б. Избранное. М.: Советский писатель, 1988. Ахмадулина Б. Гряда камней. Стихотворения. 1957—1992. М.: ПАН, 1995.*

до – ре, до – речи, до – всего, что после,
равно, как вместе мы склоняли лбы
в той общедетской предрояльной позе,
как ты, как ты, вцепившись в табурет, —
о карусель и Гедике ненужность! —
раскручивать сорвавшую берет,
свистящую вкруг головы окружность.

Желание накричаться «я – как ты, как ты!» вовсе не фамильярничанье, а попытка найти точку опоры в своем пути. Ахмадулиной есть на кого оглядываться за духовной поддержкой. «Марина Ивановна, во всем исходя из Пушкина, вела нас к иному слову, то есть куда-то туда, как полагалось по времени. Я же теперь полагаю, что приходится вести немножко туда, к былой речи, то есть проделать как бы весь этот путь сначала в одну сторону, потом в другую и искать утешения в нравственности и в гармонии нашего всегда сохранного и старого, в том числе, русского языка. Обратно к истокам», – объясняет Ахмадулина. Ее тоска по старинному слогу – воплощение тоски по высоте духовной жизни. Она тот вечный Орфей, идущий в Аид за Эвридикой (лирикой)…

Любовь к Цветаевой у Ахмадулиной совсем не книжная, хотя и пришла через цветаевские стихи. Ахмадулина физически ощущает присутствие Цветаевой внутри себя, в тарусском пейзаже, в облике бёховской церкви, в цветении Оки. Чувство наполненности Цветаевой так неизбывно, что заставило в какой-то момент воскликнуть:

Морская – так иди в свои моря!
Оставь меня, скитайся вольной птицей!

Но, произнесши это, Ахмадулина тут же спохватывается:

Ступай в моря! Но коль уйдешь с земли
я без тебя не уцелею. Разве —
как чешуя, в которой нет змеи:
лишь стройный воздух, вьющийся в пространстве.

Степень ее «люблю» в этом признании: я без тебя не уцелею. Цветаева – неотъемлемая часть ее духовного существования и внутреннего зрения, мудрости поэтического дара.

Молчали той, зато хвалима эта
И то сказать – иные времена:
не вняли крику, но целуют эхо,
к ней опоздав, благословив меня.

Ахмадулинский голос – тихое эхо, «отзыв» на цветаевский «крайний крик». Ахмадулиной кажется, что к ней «брезгливы» любившие Цветаеву чернила, что она – рыба на «безрыбье» и пригорок «на безглыбье». Из-за незаслуженных, по ее мнению, читательских похвал «разум слепнет», ей стыдно перед Цветаевой за любовь, которой та была лишена. Но внутренний голос шепчет о необходимости стать тем, что требуется людям, стать величиной, увиденной в ней их благословляющими взорами:

Коль нужно им, возглыбься над низиной
из бедных бед, а рыбья немота

не есть ли крик, неслышимый, но зримый,
оранжево запекшийся у рта.

Возглыбиться, стать не пригорком, а горой (слово-символ из цветаевского словаря) можно только «из бедных бед», через мучительное преодоление своего несовершенства. Не отсюда ли возникший позднее образ:

Я – лишь горы моей подножье…

А еще другой:

Я лишь объем, где обитает что-то
чему малы земные имена.
Сооруженье из костей и пота —
его угодья, а не плоть моя.

Это что-то – поэтическое слово, «притеснитель тайный и нетленный» человеческого существования, «смысл-незнакомец», вселившийся в тело, от чьего маятникового раскачивания внутри поэта объем растет, «сооружение из костей и пота» «становится вселенной», превышает плоть:

Я растекаюсь, становлюсь вселенной,
мы с нею заодно, мы с ней – одно.

Стать горой можно, только дорастая до неба, в творчестве. Поэт – та гора, которая не знает своей вершины. Слово

…в уста целует бездыханность
Ответный выдох – слышим и велик.
Лишь слово попирает бред и хаос
и смертным о бессмертье говорит.

Поцелуй, даримый бездыханности, – любовь поэта к неодушевленному и одушевляемому им миру. «Ответный выдох» – выдох-любовь, возвращающаяся к поэту великим и слышимым, звуковым, поэтическим даром, несущим гармонию единства с мирозданием, состояние блаженства:

Я стала жить и долго проживу.
Но с той поры я мукою земною
зову лишь то, что не воспето мною,
все прочее – блаженством я зову.

Говоря «смертным о бессмертье», Ахмадулина часто пользуется старым словарем. словами-образами той же Цветаевой. Не есть ли это признак поэтической нищеты? Напротив. Пастернак считал, что наиболее значительные открытия в культуре делаются тогда, когда художник переполнен тем, что хочет сказать, пользуется старым языком, так как спешит высказаться, и старый язык преображается изнутри. Это преображение изнутри находим в стихах Ахмадулиной. Ее «Сад-всадник», основанный на цветаевских реминисценциях, не стилизация, а живые стихи о себе-поэте, соблазненном Лесным Царем Поэзии, обречен-

ном на человеческую гибель в отчем доме природы во имя страждущей от неназванности красоты:

Сад-всадник летит по отвесному склону
Какое сверканье и буря какая!
В плаще его черном лицо мое скрою,
к защите его старшинства приникая.
……
Сад-всадник свои покидает угодья
и гриву коня в него ветер бросает.
Одною рукою он держит поводья,
другою мой страх на груди упасает.

О сад-охранитель! Невиданно львиный
Чей хвост так разгневан? Чья блещет корона?
– Не бойся! То – длинный туман над равниной,
то – желтый заглавный огонь Ориона.

Прелесть ахмадулинской вариации на тему «Лесного Царя» Гёте – в пропущенности собственно-авторского взгляда сквозь призму цветаевских образов. Скрещенье взглядов создает пересечение нового, открываемого Ахмадулиной для себя (и читателя) смысла. Охранителем ребенка (автора) от Лесного Царя у Ахмадулиной выступает сад-всадник, соединивший в себе сразу несколько персонажей Гете: коня, всадника, то есть отца, окружающую их природу. Предметом изображения послужили деревья, стоящие в Тарусе, на берегу Оки, что само по себе имеет цветаевскую почву. Образы деревьев-всадников заимствованы у Цветаевой (цикл «Деревья»). Сама тема Лесного Царя связана не только с Гете, но и со статьей Цветаевой «Два „Лесных Царя“», а тема сада – со стихотворением «Сад», строки из него стали эпиграфом к «Саду-всаднику»:

За этот ад,
За этот бред
Пошли мне сад
На старость лет.

Цветаева в этих стихах просит у Бога сада одиночества, сада того света. Ахмадулина сквозь лик сада-отца – природы, загнанной человеком в уютные декоративные рамки, видит лик Лесного Царя, правящего свободной, стихийной, ту-светной природой, превышающего сад-всадник, летящий в непогоду по отвесному склону. Поэт-ребенок, избранник Лесного Царя, боится страшного взора стихии, открывшегося ему над садом в сгустках тумана, в узоре созвездий. С хвостом и в короне, Лесной Царь нечеловеческим гневом и блеском своим пугает ребенка-поэта, торопящегося укрыться в отчем плаще земного сада, вернуться «в отчизну обрыва-отшиба», с небес на землю. Но спасение от Лесного Царя сопровождается сожалением:

Живую меня он приносит в обитель
на тихой вершине отвесного склона.
О сад мой, заботливый мой погубитель!
Зачем от Царя мы бежали Лесного?

Побег от Лесного Царя оборачивается отказом от встречи с божеством природы, человеческой слабостью перед встречей с «завременьем», с силой высшего порядка, жаждавшей заполучить душу поэта, а значит, поставить на службу себе его голос. «Все было дано, а судьбы не хватило», – пытается объяснить невстречу с Лесным Царем автор. Судьбы не хватило, то есть величины дара, духовных сил, чтобы понять, что сад и Лесной Царь – одно:

...Полночью черной
в завременье позднем сад-всадник несется.
Ребенок, Лесному Царю обреченный,
да не убоится, да не упасется.

Призыв не убояться Лесного Царя автор обращает к самому себе. Гибель в руках Лесного Царя, «короткая гибель под царскою лаской», – судьба, предназначение поэта. Эпиграф из Цветаевой выводит Ахмадулину из своего поэтического мира в контекст общепоэтический и превращает «Сад-всадник» в стихи о роковой неизбежности, законе власти над душой поэта демона природы, от которого исходят все стихи.

Труд души поэта – стать частью природы, ее горлом, услышать волю цветка и луны, стать «сообщником» лунного света и снегопада, травы и воздуха:

Сквозь растенья, сквозь хлесткую чашу воды
принимая их в жабры, трудясь плавниками,
продираюсь. Следы мои возле звезды
на поверхности ночи взошли пузырьками.

Вхождение поэта в природу – погружение и восхождение: поэтические строки – рыбий выдох пузырьками любви воздуха природы, выдох, возносящий поэта в вечность, в пространство «возле звезды».

Во взгляде Ахмадулиной на Цветаеву столько знания, знания изнутри, что создается ощущение куда большей породненности Ахмадулиной и Цветаевой, чем об этом скромно говорит сам поэт:

Теперь о тех, чьи детские портреты
вперяют в нас неукротимый взгляд:
как в рекруты забритые в поэты,
те стриженые девочки сидят.

У, чудища, в которых все нечетко!
Указка им – лишь наущенье звезд.
Не верьте им, что кружева и челка.
Под челкой – лоб. Под кружевами – хвост.

В этих стихах речь о детских фотографиях Цветаевой и, вероятно, Ахматовой, об их обреченности на поэтическое ремесло, *забритости* в поэтическую гвардию с детства; о поэтах как о нечеловеках, чья принадлежность роду людскому отмечена кружевами и челкой, скрывающими «лоб» и «хвост», даримые звездами атрибуты «чудищ», чьи родственники – львы и рыси, Лесной Царь и сад-всадник:

...о, их глаза... – как рысий фосфор зрячи,

и слышно: бьется сильный пульс в уме.

С поэтической «отметиной чудной во лбу» родилась и сама Ахмадулина. И не от этого ли знания собственной кожей, не оттого ли, что ей тоже «двоюродны люди и ровня – наяды», так убедителен и великолепен ее голос в заключительных строфах стихотворения:

Ты мучил женщин, ты был смел и волен
вчера шутил – не помнишь нынче с кем.
Отныне будешь, славный муж и воин,
там, где Лаура, Беатриче, Керн.

По октябрю, по болдинской аллее
уходит вдаль, слезы не уронив, —
нежнее женщин и мужчин вольнее,
чтоб заплатить за тех и за других.

Жизнь – поэтический черновик, из которого рождаются бессмертные строки. Как и Цветаева, Ахмадулина тоже уходит вдаль «по болдинской аллее», аллее поэтического вдохновения, заложенной еще Пушкиным «в надзвездном верхе». Ее удел – быть избранником небес и жертвой, поэтом и изгоем, расплачивающимся за свой дар:

Что за мгновенье! Родное дитя
дальше от сердца, чем этот обычай:
красться к столу сквозь чащобу житья,
зренье возжечь и следить за добычей.

Звание поэта отнимает возможность жить как все, отнимает поэта у семьи, у детей, перед которыми Ахмадулина чувствует себя виновной:

Завидна мне извечная привычка
быть женщиной и мужнею женою,
но уж таков присмотр небес за мною,
что ничего из этого не вышло.
……..
Все более я пред людьми безгрешна,
все более я пред детьми виновна.

В сущности, ахмадулинский «Пашка» – об этом. Рассказ о пятилетнем мальчике», сам по себе трогательный, становится авторским покаянием: «О, для стихов покинутые дети! / Нет мочи прочитать: эм—ам—а». «…скорбь всех детей вобравший Пашкин глаз» – символ принесенной поэтом жертвы, отказа от семьи во имя творчества. Но этот отказ – и благо, и необходимость:

Не то чтоб я забыла что-нибудь —
я из людей, и больно мне людское, —
но одинокий мной проторен путь:
взойти на высший камень и вздохнуть,
и все смотреть на озеро морское.

……..
Меня не опасается змея
Взгляд из камней недвижен и разумен.
Трезубец воли, скрытой от меня,
связует воды, глыбы, времена
со мною и пространство образует.

Поднебно вздыбье каменных стропил
Кто я? Возьму Державинское слово:
я – некакий. Я – некий нетопырь,
не тороплив мой лёт и не строптив
чуть выше обитания земного.

Я думаю: вернуться ль в род людей
остаться ль здесь, где я не виновата
иль прощена? Мне виден ход ладей
пред-Ладожский и – дальше и левей —
нет, в этот миг не видно Валаама.

Кто из нас может сказать о себе: я из людей, и больно мне людское? «Я из людей» скажет только тот, кто на самом-то деле не совсем из людей, *совсем не* из людей, он только отчасти принадлежит к роду человеческому ощущением людской боли. Так может о себе сказать поэт. Полет Ахмадулиной, по ее собственному признанию, «чуть выше обитания земного». В том самом небе поэта, которое «верх земли и низ неба» (М. Цветаева). Поэт может (а может ли? и не поэтическая, и не детская ли это игра?) вернуться в род людей и чувствовать себя юродивым или остаться в своем небе, в творчестве, ощутив гармонию вселенной, откуда ему «виден ход ладей пред-Ладожский», откуда видна мирская жизнь точнее, прекраснее, чем самим мирянам, живущим ею. Вся ли жизнь? Все ли бытие открыто поэту с высоты, дарованной ему природой и его Гением?

Мне виден ход ладей
пред-Ладожский и – дальше и левей —
нет, в этот миг не видно Валаама.

Оказывается, все же высота эта – понятие относительное, с нее виден ход ладей земных, но «в этот миг не видно Валаама». Валаам здесь не земной ориентир, а символ духовной реальности, невидимой с того «высшего камня», на котором стоит Ахмадулина. «В этот миг не видно»… Значит ли это, что в следующий миг *будет видно*? Откуда смотреть. Может быть, речь о еще большем наборе *высоты*, и придется не вернуться в род людей, а *отдалиться* от него?

Но прочтем признание поэта: «больно мне людское». Не только свое, людское, чужое людское равно больно. Об этом свидетельствуют прежде всего стихи больничной тетради. Одно из лучших в ней – «Елка в больничном коридоре» – христианские стихи Ахмадулиной, выражение ее любви к ближнему:

Мне пеняли давно, что мои сочиненья пусты
Сочинитель пустот, в коридоре смотрю на сограждан.
Матерь Божия! Смилуйся! Сына о том же проси.
В день рожденья его дай молиться и плакать о каждом!

Она испытывает сострадание не только к старухам, лежащим с ней в одной палате, но и к безмерно одинокому покойнику, только что расставшемуся с жизнью. Думая о местопребывании его отделившейся от тела души, она хочет побыть с ней, пока судьба новопреставленного не определилась:

Санитары пришли. Да и сам ты не жил без вина.
Где душе твоей быть? Пусть побудет со мною покамест.

(«Воскресенье настало. Мне не было грустно ничуть…»)

«Жизнь со смертью – в соседях». С особой силой тема потусторонней границы, бессмертия зазвучала в таких стихах Ахмадулиной, как «Воскресенье настало. Мне не было грустно ничуть…», «Был ход возбранен. Я не знала о том и вошла…», «Бессмертьем душу обольщая…»,» – Что это, что? – Спи, это жар во лбу…». Последнее названное стихотворение – великолепный поэтический бред, возникший, по-видимому, по чисто человеческим причинам, из-за высокой температуры («Спи, это жар во лбу»), а глубинно – из-за высокой температуры души, вызвавшей прекрасное видение: некоего латника, подымающегося в гору и ведущего «льва в поводу», а затем спускающегося «с горы небес» к автору стихотворения:

С горы небес шел латник золотой.
Среди ветвей, оранжевая, длилась
его стезя – неслышимой пятой
след голубой в ней пролагала львиность.

Следующее четверостишие приоткрывает читателю смысл видения:

Вождь льва и лев вблизь подошли ко мне
Мороз и солнце – вот в чем было дело.
Так день настал – девятый в декабре.
А я болела и в окно глядела.

«Мороз и солнце; день чудесный!» – пушкинская строка. Кто же прекрасный латник, рыцарь со львом, возникший на разрисованном морозом декабрьском стекле? Не Пушкин ли заставил Ахмадулину сказать об этом зимнем дне как о Дне Любви, о Дне разлуки между нею, смертной, и бессмертным ее знакомцем (а для нас – незнакомцем)? И сравнить эту разлуку с временным расставанием в Вероне двух влюбленных – Ромео и Джульетты, соединившихся в смерти?

Затмили окна, затворили дом
(день так сиял!), задвинули ворота.
Так страшно сердце расставалось с Днем,
как с тою – тот, где яд, клинок, Верона.

Уж много раз меняли свет и темь
В пустыне мглы, в тоске неодолимой,
сиротствует и полыхает День,
мой невоспетый, мой любимый – львиный.

Утвердиться читателю в мысли о Пушкине помогают другие стихи Ахмадулиной, «Игры и шалости» и «Шестой день июня». В первом нам слышится та же тема прихода Пушкина из Вечности в морозный солнечный день:

Мне кажется, со мной играет кто-то.
Мне кажется, я догадалась – кто,
когда опять усмешливо и тонко
мороз и солнце глянули в окно.
……
Как ты учил – так и темнеет зелень.
Как ты жалел – так и поют в избе.
Ведь этот день, твоим родным изделье,
хоть отдан мне – принадлежит тебе.

А во втором, написанном в день рождения поэта (она внутренне и стихом отметила его не раз), Ахмадулина соотносит себя со львом, стерегущим «белых ночей приворот», чугунеющим памятником Пушкину, охраняющим его поэтические владения. Не берусь утверждать, но предполагаю, что львиный образ связан с Цветаевой, равно как образ «вождя льва». Ведь это Цветаева сказала о Пушкине, как о вожде поэтов: «Нет, бил барабан перед смутным полком, / Когда мы вождя хоронили…». Итак, вождь льва… Пушкин. А что же лев?

Растает снег. Я в зоопарк схожу
С почтением и холодком по коже
увижу льва и: – Это лев! – скажу.
Словечко и предметище не схожи.

А той со львами только веселей!
Ей незачем заискивать при встрече
с тем, о котором вымолвит: – Се лев.
Какая львиность норова и речи! —

эти слова Ахмадулиной о Цветаевой. А объясняются они вот чем: в Праге над Влтавой стоит статуя рыцаря Брунсвика со львом, которую Цветаева безумно любила; в облике рыцаря со львом она видела черты своего Гения, своего Ангела-хранителя. И даже писала: «Если у меня есть ангел-хранитель, то с его лицом, его львом и его мечом». Мне кажется, что Ахмадулина в стихотворении» – Что это, что? – Спи, это жар во лбу…» написала о Пушкине как об ангеле-хранителе поэтов, *своем* ангеле, помогающем ей подниматься в гору, нести нелегкое поэтическое бремя: «Коль это мой разыгран бред вовне, / пусть гением зовут мою хворобу». Встреча с гением. Встреча с Пушкиным. Поэтическая высокая болезнь.

Человеческое, людское иногда побеждает в Ахмадулиной вселенское: «не хочет плоть живучая, лукавая про вечность знать и просится домой». Но чаще ее влечет «в те места, каким названия нет». И происходит это, как правило, ночью. Ахмадулина – ночная птица, состояние творчества, мучительное молчание и озарение, связаны с ночным часом (в этом она антипод Цветаевой, птицы утренней). Ахмадулина подобна сомнамбуле, процесс ее творчества совершенно не зависит от ее воли, стихиен. Она лютня в чужих (небесных) руках, никогда не знающая, запоет ли, сможет ли запеть на этот раз:

Дневная жизнь – уловка, ухищренье
приблизить ночь. Опаска все сильней:

а вдруг вчера в над-Ладожском ущелье
дотла испепелился соловей?

Нет, Феникс мой целехонек и свищет
слог, слог – тире, слог, слог – тире, тире.
Пунктира ощупь темной цели ищет,
и слаще слова стопор слов в строке.

Округла полночь. Все свежо, все внове
Я из чужбины общей ухожу
и возвращаюсь в отчее, в ночное.
В ночное – что? В ночное – что хочу.

Дневная людская жизнь – чужбина, ночное бытие – «отчее», отчий дом. «Ночное что хочу» – житие в искусстве, рождающемся от соприкосновения с миром: дождем в окне, мокрыми цветами, луной, сиренью, грядой камней, «черемуховой гроздью бытия». О черемухе стоит сказать подробнее. По-видимому, для Ахмадулиной черемуха соотносится с ее представлением о КРАСОТЕ в абсолютном выражении. Черемуха – «вкрадчивый привет от важного событья, с чьим именем играть возбранено перу». Наверное, черемуха – один из ликов божества, одно из его воплощений. Любовь к черемухе превращает поэта, который «родом из людей», во вместилище черемуховой красоты, в форму, подчеркивающую древесную божественную прелесть:

Благодарю тебя за странный мой удел —
быть контуром твоим, облекшим неизвестность,
подробность опустить, что – родом из людей,
и обитать в ночи, как местность и окрестность.

Душа каждого предмета «желает быть воспета» и непременно ее, Ахмадулиной, голосом. Не успев оплакать черемухи «праздник выпускной», поэт устремляет свой безутешный взгляд на сирень, также жаждущую хвалы поэта, его любви, «неусыпной ласки» его эпитетов, его обожанья:

Оборок, складок, кружев, рюшей
сегодня праздник выпускной
и расставанья срок горючий
моей черемухи со мной.
……..
Но жизнь свежа и беспощадна
в черемухи прощальный день
глаз безутешный – мрачно, жадно
успел воззриться на сирень.

«…Обитать в ночи, как местность и окрестность», под силу только тому, кто способен забыть самое себя от любви, под силу поэту, каждая строка которого – объяснение в любви к миру. Стихи – возвращение долга жизни и природе, потребность «свести себя на нет»

на каторге любви. Ведь каждый «День жизни, как живое существо, стоит и ждет участья». В *этом* – залог бессмертия, существования «навсегда, наизусть».[2]

1997

[2] *Статья впервые опубликована: // Звезда, 1998. №2, с. 215—222.*

Мгновенья бытия
О новой лирике Беллы Ахмадулиной

Только стихов виноградное мясо
Мне освежило случайно язык…
(О. Мандельштам)

Читателей журнала «Знамя»[3] удивила своей масштабностью подборка новых стихов Беллы Ахмадулиной. Эти стихи надо читать подряд, ибо они являют читателю лирический дневник души поэта, мгновений его человеческого и душевного бытия. Цикл из семнадцати стихотворений назван «Глубокий обморок». Судя по тому, что поэт сообщает о себе, стихи цикла возникли в Боткинской больнице, куда Ахмадулина попала вследствие недуга:

В тех нетях
где была я,
на что семь суток извели врачи,
нет никого. Там не было Булата.
Повелевает тайна тайн: молчи!

Прикосновение к тайне небытия, «глубокий обморок» – запретная тема. Поэт полагает, что «мозг – не сообщник помыслов о мозге», «высший миг» нельзя воспеть, и все же именно нездоровье вызывает к жизни поток «Новых стихов» Ахмадулиной. Это заставляет вспомнить «Больничную тетрадь», написанную ею в 1984 году также в пору серьезной болезни. Заглавие – «Новые стихи» вполне соответствует стихам конца 1998 – начала 1999 года. В чем же их новизна? Вероятно, в новой ступени самопознания, в полном игнорировании какой бы то ни было читательской цензуры, заявленное в заключающем цикл стихотворении. «Нет, ни на чье внимание не зарюсь», – утверждает Ахмадулина: она пишет для себя, не для читателя. Новизна этих стихов и в тяготении к цикличности – свидетельство особенного творческого подъема, того, что поэта как будто мало места в одном стихотворении, и он пытается произнести недосказанное в следующем. Ахмадулина думает вслух, и поток мыслей, ассоциаций, воспоминаний становится ведом читателю.

Если заглянуть в трехтомник Ахмадулиной, обнаружим всего несколько циклов, да и количество текстов, входящих в цикл, колеблется от 3 до 6. В «Глубоком обмороке» их семнадцать. Последнее, видимо, символично для автора, поскольку число стихотворений указано в подзаголовке. То ли оттого, что Ахмадулина родилась в 1937 году, то ли по иной причине, но ей непременно нужно было, чтобы стихов получилось 17 в цикле: цифры VIII и IX объединены в едином стихотворении («Прощание с капельницей. Помышление о Кимрах»). Возможно, ей хотелось, чтобы число (стихи – цветы) было нечетным. Это – еще один знак жизни, «занятья – жить», как напишет поэт в одном из стихотворений.

Сквозными в цикле я бы определила две темы: тему жизни и смерти – и тему творчества. Они не исчерпывают круг, очерчиваемый поэтическим сознанием Ахмадулиной, и все же наиболее значимы для автора «Новых стихов». Лейтмотивна в «Глубоком обмороке» и пушкинская тема, слышимая читателем то явной, то скрытой, не вполне отчетливой цитатой из Пушкина, думой о нем. И дело здесь не в 200-летнем юбилее: Пушкин всегда был *ее*; день рождения Александра Сергеевича неизменно внутренне отмечался и воспет

[3] (Новые стихи Беллы Ахмадулиной: //Знамя, 1999, №7)

в ряде ахмадулинских стихотворений. Строка пушкинского стихотворения «Отцы пустынники и жены непорочны…» (1936) воспринимается поэтическим завещанием поэта поэту:

Неодолимой порче
подверг мой разум сглаз ворожеи.
Но слышится: а ты пиши попроще.
…И дух смиренья в сердце оживи…

На деле оказывается, что писать попроще означает лишь позволить себе не лгать, быть абсолютно искренней, не разрешить себе празднословия:

Что плох мой стих – забуду
в нем забудусь,
как девочка, он беззащитно прост —

читаем авторское объяснение в «Послесловии I». Ахмадулинское отношение к стиху соединяется из творческой неудовлетворенности результатом своего служения Музе и признания в его безыскусности, чистоте и простоте. Не она, собственно, пишет стихи, а стихи сами себя пишут. «Строки обрыв» заранее неведом ей, а ее ручка ухитряется спорить со своей владелицей («Жалобы пишущей ручки»).[4]

Как будто иронизируя над стремлением писать попроще, автор свое «Отступление о Битове» создает двухголосием. Разговору с А. Битовым о Пушкине отвечает музыкальная тема: Ахмадулина ищет звуковой эквивалент своим чувством, восприятию общения с А. Битовым, перебирает инструменты: флейту, контрабас, рояль, орган, останавливаясь все-таки на струнных:

Сам Пушкин… (полюбовная беседа
двух скрипок) весел, в узкий круг вошед.
Над первой скрипкой реет
прядь Башмета,
Удел второй пусть предрешит Башмет.

Собственно, почему Бамшмет, когда Башмет играет на альте? Но видно, так дорог Ахмадулиной его серафический альт, что, еще не дойдя до альта, который появится потом («Стенает альт»), Ахмадулина видит его и над двумя скрипками, первой и второй. Башмет в контексте стихотворения – образ высоты и совершенства диалога с Битовым. Следом находим вонзившуюся в пол и слух виолончель, затем стенание альта, свидетельствующие о глубине разговора, о том, сколь многосторонен он из-за участия в нем по-настоящему понимающего и веселого, и трагического Пушкина А. Битова. Пиршество души и ума завершает звучание серебряного звука колокольчика («Сверг вьюгу звуков гений «динь – динь – динь»), который читатель может воспринять намеком на колокольчик, слышанный Пушкиным в Михайловской ссылке («Мой первый друг, мой друг бесценный…»)[5] Присутствие Битова для Ахмадулиной – «опека и охрана надежней, чем Жуковский и Данзас», оно вызывает к жизни «согласье слез и вымысла», озаряет лучом вдохновляющего пушкинского присутствия.

---

[4] По-видимому, отголосок стихотворения Пушкина «К моей чернильнице»

[5] Возможно, здесь присутствует отголосок пушкинских «Бесов».

Пушкинская тема венчает никак не связанное с именем поэта «Посвящение вослед» (памяти Галины Старовойтовой). Впрочем, видимо, в бесшумном выстреле, раздавшемся в петербургском подъезде, увидела Ахмадулина перекличку с другой пулей – Дантеса:

Смерть – торжеству собратна
соволшебна.
Избранника судьбы не истекла.
Сюжет исполнен стройно, совершенно,
и завершен – как гения строка.

Юбилейная тема осмысливается Ахмадулиной лично, она касается не только Пушкина, но и самой Ахмадулиной, родившейся в «роковом» 1937 году. Эту дату она назовет приговором младенцу, не ведающему, в какой скорбный, полный трагедий мир он пришел. «Сюжет» – автобиография автора – и сюжет века, летопись эпохи. Иронический портрет юбилейных торжеств 1937 года:

Не все ли сделались мертвы
не все ли разом овдовели,
пока справлял разбой молвы
столетний юбилей Дуэли? —

– уничтожающе-прост; он воссоздает фальшивое славословие одних и искреннюю скорбь других. Рождение в год столетия гибели Пушкина нового поэта – *свое* рождение – Ахмадулина рисует под взглядом доносчика:

Едва зрачок возголубел
дитяти розных одиночеств,
кто населяет колыбель —
уже разглядывал доносчик, —

строки, проецирующиеся и на биографию Пушкина, и на биографию всякого поэта в России. «Избранник ласки коммунальной», ребенок становится участником и очевидцем трагических страниц российской истории: репрессий, войны и разрухи, Победы, стадного пионерского-комсомольского Ге-Те-Ошного воспитания:

Он не готов. Во тьме ночей
он призрак Вия видит в окнах.
Вот избиение врачей
на школьниц пало чернооких.

Поэт не готов принять этот мир, где в реальности разворачивается «все гуще, все мрачней сюжет», пострашнее гоголевского, но чудом поэт оказывается цел, изумляясь тому, «как долго он живет в родном краю убийц и убиенных».

Двухсотый день рождения Пушкина Ахмадулина встречает «с опаскою»: будет ли сюжет XXI века светлей, ведь мрачней как будто уже и некуда?! Но воспоминание о пушкинском дубе уединенном, вероятно, служит утешением. Что бы ни принесла судьба, вечна красота окружающего нас мира природы, и остается поэту быть стойким уединенным древом внутренней жизни и творчества.

Одно из лучших в цикле «Глубокий обморок» – стихотворение «Мгновенье бытия», вариация пушкинского «На свете счастья нет…» Ахмадулина в такой степени умеет любить отдельные мгновенья бытия, ощущать свое родство с природой, радость пребывания за творческим столом, счастье услышать по телефону любимый голос, столько в ее бытии «кратких счастий», что она отвечает Пушкину: «Нет счастья одного – бывает счастий много». «Живая мысль о смерти» заставляет ценить те милые сердцу мгновения, что дарит жизнь, и не искать одного счастья – «сплошного», «навсегда», которое, по-видимому, связывает поэт с иным миром.

Ахмадулиной всегда было свойственно разговаривать с предметами, ощущать за их формами нечто, что сродни человеческой душе. В «Прощании с капельницей» последняя оказывается образом, через который поэт видит суть своего бытия:

Люблю мою со всем, что есть, игру
за тайный смысл, за кроткие приветы
намеренье вонзить в меня иглу —
пусть нехотя ей поддаются вены.

Поэт вечно находится под капельницей желающего влиться в его кровь и быть воспетым им мира, скорбит он или ликует: «Кровать и жар светильника ночного / помещены среди большой страны». Но вот поэт покидает свое больничную постель и оказывается в другом, ставшем чужим мире. Трудно вернуться в «квартиры чужеродный континент», в холодок домашнего халата, «греховно стынет немота души», стихи не пишутся. «…одиночеств скит – вот родина стихов», – объясняет Ахмадулина («Ночь до утра»). Путь поэта нелюдим, как Млечный путь, общение с домашними, уют – преграда для творчества. Ночная попытка стихотворного улова бывает тщетной, и тогда Ахмадулина ищет спасения и утешения в чтении: «Заслышав зов, уйду, пред утром непосильным, / в угодия твои, четырехтомный Даль».

В стихотворении «Закрытие тетради» (XIII цикла) Ахмадулина уподобляет поэта, занятого лишь «созерцаньем мозга», Нарциссу. Поэт состоит пусть в дальнем, но родстве с Нарциссом, ему не нужна нимфа Эхо, потому что он занят изучением лишь *своего* отражения. И он не красавец, а уродец; его «юдоль ущербна и увечна». Стихи – «цветов прохладных и прощальных слезы», сами собой растут из его крови. Пиршество поэта, его радость и его мучительный подчас поиск слова – диалог *себя с собой* («стол празднества – в моих черновиках»). Так уж устроен его мозг, что мысль без спроса идет, куда вздумается: так в ночь Рождества, в ночь на 25 декабря, почему-то стремится в Элладу, на ум приходит «странный облик Пана, что нимфою Дриопою рожден», козлоногого и двурогого существа, вызывающего у Ахмадулиной нежность:

Какое счастье, что отец дородный —
Гермес – ребенка на Олимп отнес
Узрев дитя, возликовали боги:
нечастно появляются на свет
дитяти, что прельстительно двуроги
и козлоноги – ожиданий сверх.

Поэт все время занят мыслью о себе же, странном уродце, которому нашлось в этом мире, среди нормальных людей, применение. Поэт и есть тот Пан, пропавший в погоне за своей свирелью (лирикой), забывший, кроме нее, все иное; Пан в погоне за Сирингой. У Ахмадулиной Пан рыдает оттого, что Сиринга превратилась в тростник; чтобы унять боль, Пан творит свирель из этого тростника (Сиринга – буквально «свирель»):

Лишь волшебным средством
уймет он боль – о, только бы скорей!
Нож был при нем. Он нежный стебель срезал,
и просверлил, и сотворил свирель.[6]

Поэт проговаривается этим «о только бы скорей», уж он-то знает, что единственное средство унять боль, единственная возможность обладать всем, что любимо, – сотворить свирель, которая выдует музыкальным сквозняком все «стада дум»:

Всю жизнь я жду веления свирели:
вдруг сжалится и мой окликнет слух… —

признается наконец поэт, уязвленный, как Пан, «стрелою, не сравнимой с другим оружьем», чье основное занятье – пасти стада дум и дудеть в свою дудочку.

Безусловно, путешествие в Элладу, предпринятое в № XIV цикла – одно из самых замечательных в «Глубоком обмороке». Идущие следом «Жалобы пишущей ручки» и «Предпроводы елки» звучат читателю трагической нотой: это скорее стенанье альта, чем пение свирели. «Уходит год стремглав, и вместе – жизнь уходит». Поэт ощущает себя нагой, безоружной, обобранной елкой, погибшей актрисой, чей праздник позади:

Сникли шлейфы усталые, перья поблекли
шляп ее знаменитых и пышных боа —
словно елки отверженной мертвые блестки
на помойке, – давно ли прекрасна была?

Любование блеском царицы-елки, тоска по ней же, скорбь от предчувствия конца праздника – и жизни слышатся в голосе автора: «Я с древом-божеством, всерьез скорбя, прощаюсь: / а вдруг на этот раз прощусь в последний раз?» Черные мысли поэта связаны с магическим числом – 200-летием со дня рождения Пушкина: «Коль рождена в году Его посмертья скорбном, / двухсотый с чем придет Его рожденья год?» Ахмадулину страшит и шум празднества, ложь юбилейных славословий, и сомнение в том, сможет ли она поднести «цветок» «Цветку», выразить стихами любовь и нежность Пушкину? «Накликать не хочу незнаемого часа», – спохватывается Ахмадулина, благодарно вспоминая: «…я несомненно есть, любима и люблю». Все-таки Ахмадулина – поэт жизни, и ее мысли о том свете весьма напоминают общечеловеческое суеверное прикосновение и, как от ожога, отталкивание – возвращение к тому, что она в этом мире любит.

Заключает цикл «Послание», в котором автор «оправдывается» перед читателем-критиком, ведет внутренний диалог с воображаемым спорщиком, кому не по вкусу придутся его стихи. Поэт не желает прислушиваться к советам освободить и растолкать стих, вылезти из «качалки устаревшей», где стих спит, прочно связанный с былыми днями, с речью с пометой «устар.» Он «галеры раб – сам по себе проворен». Поэт не вправе покинуть свою галеру, а посему его слог «беспечен и приволен» настолько, насколько может быть свободен внутри галеры, несущейся «в морях ли мрачных, на пустой тропе»[7] Признание, что «свита» Ахма-

---

[6] Перекличка с третьим стихотворением Цветаевой из цикла «Час души»: «Да, час Души, как час ножа, / Дитя, и нож сей – благ» (14 августа 1923).

[7] Любопытно, что образ галеры встречается в черновиках Цветаевой, которые Ахмадулиной вряд ли известны: «На какой галере / Какие рабы / Когда-либо так гребли?» РГАЛИ, ф.1190, оп. 3, ед. хр. 22, л. 23 об. Перебравшись из Царского села в Петербург, в 1831 году молодожены Пушкины поселились на Галерной улице (улица, параллельная Англий-

дулиной несколько поредела, что читателей и почитателей ее поэзии стало меньше – справедливо ли оно? Возможно, Ахмадулина полагает, что ее не вполне понимают, и ее отказ от читателя, звучащий в финале цикла просто заявка на абсолютную, тайную свободу, на верность своему дару и одинокому, бредущему своей дорогой «паркеру»?

Разговор с собой, предпринятый автором в «Глубоком обмороке», по-настоящему талантлив, интересен, драматичен, искренен:

Стих сам себя творит, он отвергает стыд,
он – абсолют от всех отдельных одиночеств
Он наиболее прав, когда с ним сладу нет,
когда заглотит явь и с небылью сомножит, —

объясняет Ахмадулина в «Ночи возле елки» свое восприятие науки стихосложения. Она сама изумляется, что так много написала за краткий промежуток времени, «так много извела свечей» («Он и я»), раздумывает, а не пора ли остановиться, уклониться от письменного стола, «не осилив склон»? Молчание же – трудное ожидание рифмы и ритма, рождения стиха не однажды становится предметом поэтического монолога. Вечная боязнь: «Мой лоб пустынен и ленив. Неужто / слова о том, что знают, умолчат?» Проговорится стих или останется неразглашенной тайной, неведомо заранее. Из тайн *разглашенных*, бесспорно, в числе лучших – «Святочные колядки», где каждая строка поет смыслами почти колдовской силы:

В честь колядок, как от пагубного зельица,
захмелел дружок-стишок, да не солгал.
Не пришелица я и не чужеземица
во родимых, моих собственных, снегах.
……
Все томят меня предзнания, предчувствия.
Ум замерз, как водотеча-акведук.
Может, анделы, чьи милости причудливы,
мне назначенные беды отведут…

Если пытаться определить новизну стихов 1999 года, то, вероятно, это еще и ритмическая новизна, ворожба, игра ритмом и в «Святочных колядках», и в «Ночи под Рождество».

Отношение к Христу у Ахмадулиной вне канонов церкви. «Захожий – не прилежный прихожанин», она пытается твердить слова молитвы и с языческим восторгом склоняется к своему идолу – к елке. Но ее христианское чувство подлинно, безыскусно; попытка молитвы рождает надежду восхождения в лирический, «словесный рай» («На мотив икоса»), который воспринимается поэтом частью дивного мира Сына Божьего. Несмотря на видение себя помертвевшей елью, несмотря на «неблагополучье» «Новых стихов» и постоянное маячанье лика смерти, любовь к жизни, интерес к тому, «что есть красота» (Н. Заболоцкий), не остановим. Свидетельство тому – «Девочка с персиками», венчающая подборку «Знамени»:

Сияет сад, и девочка бежит

ской набережной), в доме Брискорн (1831), поэтому Цветаева сто лет спустя обыгрывает образ парусного судна. Жизнь Пушкина, рассказанная им самим и его современниками. М.: Правда, 1987. т. 2, с. 388. Кроме того, дядя Александра Сергеевича, В. Л. Пушкин был участником общества «Галера». Это петербургское общество «золотой молодежи», «несколько разгульное», по словам П. А. Вяземского (Вяземский П. А. Стихотворения. Воспоминания. Записные книжки. М., 1988. С. 436).

еще свежо июня новоселье.
Ей весело, ее занятье – жить,
и всех любить, и быть любимой всеми.

Именно «занятье – жить» и влечет автора к тому, чтобы воспеть Верочку Мамонтову еще раз, но только – стихами. И здесь присутствует нота печали, потому что остановленное художником прекрасное мгновенье прекрасного утра Верочки уже стало невозвратно прошедшим: «…Ей данный вкратце, иссякает век. / Она осталась в полдне бесконечном». Ахмадулиной жаль девочку: несмотря на бессмертие, подаренное ее лицу Серовым, ее век ушел. В этой тоске *по утраченному времени*, вероятно, – и мысль о смерти, о невозможности иначе как в искусстве остановить время; «… в пристальных соседях жизнь и смерть», – это соседство неизменно сквозит в «Новых стихах» Ахмадулиной.

«Стихи – вознагражденье или плата за все грехи?» – спрашивает себя поэт. Боюсь, вознаграждаемся мы, читатели, а вот платит поэт. Ценой своей жизни он добывает жемчуг, которым любуемся мы. Почему-то взращенное из бед и печалей «виноградье» поэтического сада оказывается самым совершенным…[8]

1999

[8] Статья впервые опубликована: // Звезда, 1998. №2, с. 215—222.

«Поклон прощанья» Стихи Б. Ахмадулиной последнего десятилетия

...и сны мои целуют лбы
тех, чье пристанище – могила.[9]
Б. Ахмадулина

А. Битов, выступая в Доме литераторов в день прощания с Ахмадулиной отметил, что она родилась в год столетия со дня смерти Пушкина, а умерла в год столетия ухода Толстого, самим этим соответствием определив значительность места Беллы Ахмадулиной в русской литературе. Творчество Ахмадулиной и в самом деле – эпоха в развитии отечественной поэзии. У такого особенного поэта, как Ахмадулина, свое почетное место в поэтическом «Граде Друзей» (М. Цветаева). Среди соседей по поэтическому тому свету, точнее, среди поэтов 20 века, наиболее близких ей, в траурные дни называли имена Ахматовой и Цветаевой. Это справедливо по духовному, нравственному и человеческому влиянию, которое оказывали эти поэты при жизни Ахмадулиной. Но, с точки зрения поэтической иерархии, вряд ли стоит сравнивать с ними Ахмадулину. Она стоит ближе к Тютчеву, к Фету и Пастернаку. В ее стихах, далеких от политики и гражданских страстей, природа и любовь к ней всегда занимали главное место. Ее стихи хотя и воспринимались читателями как голос времени, были всегда стихами частного человека, со своим представлением о поэзии. В особенном, одной ей свойственном взгляде на мир, в окно, на небо, на природу и искусство, и заключена прелесть ее стихов, их оригинальность и сложная простота. После смерти Ахмадулиной захотелось перечитать публиковавшиеся в периодике и в сборниках стихи последнего периода ее жизни, оглянуться назад, попытаться осмыслить, каким было ее последнее творческое десятилетие.

[9] // «Дружба народов», 2000, №10. Все ссылки на журнальные публикации даны: // http: magazines.russ.ru

«Сны о Грузии»

Среди журнальных публикаций отмечу, видимо, важную для Ахмадулиной подборку стихотворений «Сны о Грузии», написанных в период болезни. В Грузии у нее вышла книга «Сны о Грузии», и вот новые «грузинские» стихи Ахмадулина называет так же, подчеркнув названием верность своей любви к этой стране как к особому, родному для себя миру дэвов, Мцыри, святого Давида, царицы Тамар, Важа Пшавелы, Тициана Табидзе, Лермонтова, Грибоедова и Пастернака. «Грузия, Сакартвело – свет моей души, много ласки, спасительного доброго слова выпало мне в этом месте земли, не только мне – многим, что – важнее, – пишет она в предисловии к стихам. Имена тех, кому посвящены эти стихи, да не будут забыты». В этой публикации собраны стихи, посвященные грузинам и грузинской земле: «Памяти Симона Чиковани», «Памяти Гии Маргвелашвили» и другие. Грузинские стихи Ахмадулина не зря назвала снами. Они и построены как сны, например, стихотворение «Памяти Симона Чиковани» на сновиденно-сбивчивом перемежении больничных эмоций, на воспоминаниях и мечтах о Грузии. Двуплановость стихотворения «Памяти Симона Чиковани» как бы подчеркивает пребывание лирической героини в двух мирах, ощущение сквозь бытовые зарисовки русской жизни поэтичной грузинской реальности. О себе, о своем сложном эмоциональном состоянии автор рассказывает через образы грузинской природы, точно перечисляя топографические ее детали: плач лирической героини как «засуха», как могила «за твердою оградой», который мог бы разлиться, «словно Кура с Арагвой – / там, возле Мцета». «Домой» можно вернуться только в пространстве сна, в пространстве стихотворения. Это ясно дает понять автор, рисуя современную картину войны и земного ада. Вопреки нездоровью, больничным, предсмертным мыслям, Ахмадулина тогда мечтала о выздоровлении: «О Господи! не задувай свечу / души моей, я – твой алгетский камень». Завершается стихотворение возвращением в реальность Боткинской больницы. От эпитафии Дельвига, от пушкинской Тани Лариной автор возвращается к больничной реальности, к утешающей нянечке Тане. Посещение надземного царства умерших поэтов дает силы жить дальше: «Надземную я навестила синь – / итог судьбы преображен в начало». Не только поэту стало легче от стихотворения-сна. Всем больным «заметно полегчало», – автор как бы видит таинственное влияние того мира на этот, ведь общалась она с дэвами грузинской земли, с любимыми поэтами. Дружба с ними была для Ахмадулиной подобна братству Пушкина и Дельвига, именно поэтому оба имени упомянуты в «Снах о Грузии»:

То чувство славил Лицеист
по ком так жадно сердце бьется.
Оно – целит, оно – царит
и вкратце дружбою зовется.
Возмывшие меж звезд блестеть,
друзья меня не оставляли.
Вождь смеха, горьких дум
близнец,
вернись, Гурам Асатиани.
Не сверху вниз, в аид земной,
где цитрусы и кипарисы
войной побиты и зимой,
и не домой, не в город твой, —
вернемся вместе в Кутаиси.

(«Памяти Гурама Асатиани»)

Для Ахмадулиной Грузия ее молодости – это страна без межнациональной розни: «Я помню Тифлис, что не ведал вражды / меж русским и турком, меж греком и курдом»; «Всемирен объем твоего благородства», – отмечает поэт, тоскуя о *своей* Грузии («Памяти Гии Маргвелашвили»). Пятое стихотворение цикла – воспоминание об умерших поэтах, размышление о вечнозелености творчества, о том, из чего складывается унаследованный от Пушкина ямб стиха, о яви, помноженной «на полночи сквозняк и жженье», составляющей основу лирического Слова. В пятом стихотворении, «День августа двадцать шестой…», Ахмадулина признается, что ее стих, «сгусток прошлого», ее «дремучий, до-античный сон», абсолютно искренен, потому что она не задумывается о читателе своих стихов, пишет для себя («Читатель не предполагаем / и не мерещится уму»). Это не первый пример отдаления от читателя в ее творчестве. Стихотворение становится способом исповедального разговора с собой и с ушедшими поэтами. Ахмадулина видит себя через соотнесение маленького глобуса – и Земли. Она сознает, что ее стихи – такое же отдаленное, образное отражение чего-то огромного и важного, данного в стихах символически, что поэт – соблазняющий знак представления окружающих о Боге и Вселенной:

Я знаю странный свой удел
как глобус стал земли моделью,
мой образ – помысел людей
о большем – обольстил Медею
и многих, коим прихожусь
открыткой, слухами, портретом,
иль просто в пустоте кажусь
воображаемым предметом.

Медея – волшебница, колдунья, умевшая летать по небу и оживлять мертвых, помогшая Ясону овладеть золотым руном. Тема неразделенной любви Медеи к Ясону развита в одноименной трагедии Еврипида, где она стала убийцей своих детей. У Сенеки (*трагедия* «Медея») она предстает как суровая мстительница. У Ахмадулиной Медея – то ли «слиток пращуров», вестница из мира мертвых, то ли Муза, свидетельница и участница ее грузинских снов: «Вид гостьи не был мне знаком, / незваной и непредвестимой, / но с узнаваемым цветком – / не с Тициана ли гвоздикой?» Речь идет о Тициане Юстиниановиче Табидзе (1895—1937), поэте, носившем в петлице алую гвоздику. [10]Ему посвящены стихотворения Ахмадулиной «Брат мой, для пенья пришли, не для распрей…» и «Сны о Грузии – вот радость! …». Последнее заканчивалось стихами о Тициане и Пастернаке, о содружестве языков «двух неимоверных стран» – России и Грузии: «речь и речь нерасторжимы, / как Борис и Тициан». Возможно, страшная Медея вспоминается и потому, что Ахмадулина упоминает о войне, о войне в Грузии, о погибших чеченских младенцах. Стихотворение создается в течение нескольких дней, и автор отмечает это непосредственно в тексте, отчего оно приобретает черты лирического дневника. Перед нами сложный ассоциативный текст, который лишь намекает на духовные переживания автора. Сам поэт определяет свой стиль как «клинопись письма» и «тайнописи иероглиф».

[10] См.: http://www.niworld.ru/poezia/ahmadylina/achmad2.htm.

«Блаженство бытия»

Важен и заметен на фоне других публикаций поэта цикл стихотворений, впервые опубликованный в «Знамени» в 2001 году (//Знамя, 2001, №1), творчески начинающий последнее десятилетие жизни. Ахмадулина посчитала нужным снабдить стихи небольшим вступительным словом, *из вежливости к предполагаемым читателям.* Стихотворения изданы Ахмадулиной не в хронологическом порядке, «а в соответствии с иной, ощутимой ею логикой, облегчающей их прочтение». Это стихи так называемого больничного цикла, стихи из больницы, где острее ощущается соблазн жить, сама прелесть и поэзия жизни, а тема жизни и смерти звучит, осмысленная изнутри состояния *между*, когда можно оказаться *здесь* или *там*, когда кажется, только вмешательство высших сил и друзей-поэтов спасает и возвращает на землю:

То, что и впрямь узрело свет, то — немо.
Булата мне не разрешила власть
отправиться вдогонку за Булатом.
……..
Душа бессмертна, но моя душа
отведала бессмертья и вернулась
туда, где смерть, пусть не вы, но я,
где я целую день зимы пред-первый.

(«Шесть дней небытия»)

Цикл «Шесть дней небытия» состоит из двух стихотворений, написанных в декабре 1999 и в августе 2000 года. В стихах «Шесть дней небытия» Ахмадулина вспоминает о шести днях, когда она была вне сознания («шесть дней благих бесчувственных каникул»), когда она была *там*, в том мире, о котором она говорит коротко «я была там», *там*, то есть в смерти, но вернулась в жизнь, возможно, окликнутая любящими ее людьми? Именно близость смерти учит ценить «блаженство бытия», учит самой разлукой «с несбывшейся примеркой смерти». Теме возвращения в жизнь сопутствует образ Спаса, даровавшего возвращение именно в воскресный день. Ахмадулина убеждена, что «атеистов исцелять труднее». Религиозное начало дано в стихотворении в какой-то простонародной интонации. Цифра шесть символично-сакральна. Седьмой — день возвращения, день воскресения. Ахмадулина считает, что невозможно описать испытанное ею состояние небытия, но «должно», как важный опыт души и духа. «Что мозг познал? О чем он умолчал? / Пустело тело. Кто был бестелесен?» Шесть дней небытия «не вовсе тщетны», думает поэт о своем странном отсутствии. Возвращение в жизнь происходит не одновременно с возвращением к Слову: сначала Ахмадулина возвращается к стихам любимых поэтов, к Пушкину, а потом уже к себе-поэту. И рядом — санитарка Таня, история чьей-то безымянной смерти, история найденной в снегах покойницы. И здесь, в чужой судьбе — тайна смерти, тайна посмертного преображения: «она хладела, а лицо светлело». Одна, всеми нами любимая, вернулась в жизнь. Другая, никому не известная, ушла. «Не мне ли предназначенное место / ей довелось занять взамен меня — безвестно, безымянно, незаметно» — пером поэта движет чувство вины перед умершей, долг воспеть последний миг жизни незнакомки, и шире — тайну смерти как таковой.

Первое стихотворение цикла завершается мыслью, что из шестнадцати дней стихотворчества «ничего не вышло». Второе начинается ответом на пушкинские стихи, пронизанное радостью возвращения из небытия: «На свете счастье есть. Нет солнца, нет мороза». И где-то в ее поэтическом, душевном *рядом* «в два голоса поют стихи Марина с Асей».

Таким образом, возвращение в жизнь — общение в «небе поэтов», как сказала бы Цветаева. Но Ахмадулина самокритична. Ей не нравятся ее новые стихи: кажется, поэтический дар иссяк, и настоящими стихи делают воспоминания о любимых поэтах, те великолепные цитаты, которые она вводит в свою речь, беседуя с ушедшими, прежде всего с Пушкиным, с Дельвигом, с Цветаевой, с Ахматовой, с живыми именами русской поэзии, которые продолжают оставаться для Ахмадулиной собеседниками, потому что каждый поэт одинок и ищет понимания:

Один, одна — мертвы, а все царят
Я ожила, а слово опочило.
Мой дар иссяк, но есть дары цитат.
Нашлись для точки место и причина.

Среди даров цитат — пушкинские стихи, которые Ахмадулина выделяет курсивом. В предисловии к циклу Ахмадулина объясняла: «Мысль о Пушкине сопутствует мне едва ли не постоянно, при этом я редко решаюсь тревожить его имя и обхожусь бережными намеками, надеюсь …..прозрачно понятными». Думая о Пушкине, вспоминая его стихи и жизнь под надзором, Ахмадулина высказывает мысль, что «мы все ему смешны и безразличны», и наше нынешнее вмешательство в его жизнь — это тоже присмотр за ним, подобный Бенкендорфову, тоже насилие. «Его бессмертье — деятельность надзора».

Стихотворение, обращенное к Битову, «О том, чье имя…», также о Пушкине. Размышляя о смерти Пушкина, Ахмадулина думает о том, что «смерть понятней помысла о смерти». Можно ли хотеть уйти из жизни? В ее стихах жизнеутверждающий, жизнелюбивый ответ. Она не понимает стремления не жить, играть со смертью, свойственного некоторым поэтам. И здесь Ахмадулина отмечает, как одинок всякий поэт, как одинока она сама, ищущая друга-собеседника. Это стихотворение написано 31 августа, в годовщину смерти Цветаевой, поэтому воспринимается как раздумье и о Марине.

Не все стихи госпитального происхождения. Некоторые написаны, по словам автора, в Малеевке. В цикл стихов «Блаженство бытия» Ахмадулина включила стихи о природе — стихи о черемухе, о сирени— традиционная дань Ахмадулиной столь любимой ею теме цветения. А «Пуговица в китайской чашке»— полушутливое стихотворение, где сообщником и собеседником поэта оказывается чашка с рисунком *опекающего год дракона*. «Имею слабость я к драконам», #думает поэт, видя себя его подобием. Побег пуговицы в китайскую чашку толкуется как отсутствие Слова, угасание таланта. Несмотря на строгость авторской оценки, это одно из лучших стихотворений, объединенных в цикле «Блаженство бытия».[11]

«Роза на окне» — очередное обращение к Пушкину в шестой день июня и в *его* день, воспоминание о прошлогодних торжествах в честь Пушкина в Петербурге, стихи о розе для поэта, о бесполезности красоты, о любви к Петербургу и к Москве, живущей в душе Ахмадулиной «не врозь, не розно». И петербургское же «Ночное посвящение», устремленное к Елене Шварц, к поэту, чьи «печаль и ум», «отверстых пульсов дрожь», «гордыни строгость и отваги робость» так восхищали и прельщали Ахмадулину. Продолжительность разлуки поэта с поэтом даны в стихотворении через упоминание столетья прошлого и тысячелетья. Начало новой эпохи как бы усугубляет разлуку, делает год веком («И дольше века длится день»). Хотя «величина разлук неисчислима», расставание замещают стихи и «ненаглядность снимка». Странного человека-поэта может по-настоящему любить только поэт, так просто сказавший о своем сходстве с поэтом:

[11] См. одноименный сборник: Ахмадулина Белла. «Пуговица в китайской чашке». М.: Астрель, 2010, 2011.

Мне дан талант ее талант любить
капризный, вольный, с прочими несхожий.
И мысль о ней, прозрачно-непростой,
свежа, как весть от Финского залива.
Быть ей никем: ни другом, ни сестрой.
Родства такого праведность взаимна.

Они умерли в один год, Елена Шварц —11 марта, Белла Ахмадулина — 29 ноября 2010 года, московский и петербургский поэты, творчески так не похожие друг на друга.

«Пациент»

«Пациент» (2002) – еще один *больничный* цикл Ахмадулиной, написанный в тех условиях, когда человек отрывает в себе и окружающих новые грани: кажется, можно говорить, что Ахмадулина создала новый жанр – жанр больничного текста. Больничная «роль» поэта, заточение в стенах больницы – возможность подумать, помечтать, вспомнить: «Лежебока беспечный – таков его сан». Лень, беспечность еще с пушкинских времен характеризовали творчество. И писать, и читать в больнице не дозволено, но пациент нарушает режим:

Труд письма недозволен, им врач недоволен
Всё же кашу он ест не совсем задарма:
то старательно рослые буквы выводит,
то листает ума своего закрома.[12]

Пациенту интересна его новая роль. «Тот, былой, знаменитый, мне скушен и дик», – говорит Автор о себе, прежнем, добольничном. Не случайно слова Поэт и Пациент похожи в звуковом отношении: «…де, чужой, непонятный», даже придурковатый, – таким видится Пациент со стороны. Стихи – о больничном бытии поэта, о его попытках жить в уединенном мире больницы, иногда сопротивляясь больничной несвободе, когда потерявший уверенность в своих силах робеющий Пациент заставляет себя с высоты больничной палаты спуститься вниз, в магазин, словно в преисподнюю, и это путешествие помогает пациенту «растянуть мгновенья бытия», почувствовать себя счастливым. Мгновеньем счастья оказывается и воспоминание о Булате Окуджаве, и приход необычного посетителя, Михаила Жванецкого, «чей многославен ум», и сон о Владимире Высоцком:

Казалось, что душа пред ним виновна
Уж близился закат ночных светил,
когда, над спящим сжалившись, Володя
заплаканные очи навестил.

В последние годы жизни из-за болезни Ахмадулина совсем была лишена возможности самостоятельно читать, – особенно, вероятно, становится значимым разговор с собеседником, который может прийти в «заплаканные очи», как бы в нарушение барьеров, расставленных самой жизнью и болезнью. А №4 цикла «Пациент» пишется в день рождения Пушкина. Ахмадулина вспоминает черновики Пушкина, читающего их Битова. «Чем каторжней черновика обширность, / тем праведней желанная строка», – думает Поэт, недовольный своим черновиком, своим поэтическим дарованием. И в концовке цикла слышится авторское чуть ироничное смущение:

Сочинитель смущён: путь и длинен, и дивен
кто он сам? домосед? верхогляд пассажир?
Он затеял стремительный путеводитель
иль медлительный опус, что непостижим?

(№10, «Пациент»)

[12] [1] //Знамя, 2002, №10.

Поэта словно не заботит, кто станет читателем стихов: «Кто всё это прочтёт и прочтёт ли – ни разу / он не думал. Пред кем же прощенья просить?» И все же автор просит прощенья, вероятно, потому что цикл стихов о больничном бдении и бытии кажется ему неудавшимся. И самом деле, трудно в больнице создать нечто абсолютное, и автор сознает мимолетную повествовательность своей речи, «неглубину» и простоту затронутых тем. Для любящего Ахмадулину читателя больничный цикл интересен, потому что в нем поэт приоткрывает одну из страниц душевной и умственной работы, рассказывает об иносказании как основе творческого процесса. Последнее стихотворение цикла, названное «Путешествие», вводит в повествование о пациенте религиозную, православную тему. Пациент прощается со своим больничным образом, уезжает из больницы в Ярославль, в Ростов Великий, в Карабиху. Мысль о Некрасове, возможно, и мысль о своем земном пути:

Взгляд пытливый обзором Карабихи занят
Благоденствия стройный и прибранный вид
сродствен мысли: именья последний хозяин
был несчастен не менее, чем знаменит.

Бывший пациент возвращается в жизнь, по-некрасовски беседует с простыми людьми («Всё косила разбоя плечистая сажень: / и хоромы, и храмы, и души, милок»), узнает об их жизни, вспоминает дорогие ему православные храмы, Троице-Сергиев посад, храм Иоанна Предтечи. Отъезд из Ярославля в Москву, а затем и в Петербург, сопровождается взглядом на себя как бы со стороны. Автор, заблудший искатель спасительных истин, бурлак, тянущий свою лирическую бечеву, создает текст, в котором рядом оказываются нерадостный больничный быт и очарование любимых уголков России. Автор с грустью отмечает, что «затворилось оконце последней главы», хотя написанное не кажется ему удачным. Последнее стихотворение выпадает из всего цикла, но его присутствие закономерно утверждает, как увлекательна Жизнь, прекрасно творчество. Поэт в стихах строит свой поэтический «дом», со львами на деревянном наличнике: «Расписной и резной возглавляют наличник / златогривые и синеглазые Львы». Возвращение «домой» – возвращение к стихам, к сладостной сумме созвучий лирического Слова.

«Вишневый садъ»

Не раз отмечалось, что в словаре Ахмадулиной много слов девятнадцатого века: любезный, собрат, досточтимый, зело, отрину, ужель, хлад, живописатель… Включение старинной лексики в современный контекст – поэтическая игра, «стихотворения чудный театр». Как декорации для театральной пьесы, Ахмадулина собирала в свои стихи поэтический словарь девятнадцатого века, с наслаждением рассматривала и любимую старую графику, загадочные сокровища ятей, еров, азов, ижиц русской азбуки. Художественная игра, некоторым кажущаяся нарочитой, давала силы жить и писать, приближала к пушкинскому и цветаевскому веку, рождала особую авторскую стилистику. Вообще, связь с театром у Ахмадулиной гораздо глубже и значимее, чем может показаться на первый взгляд. В посвящении художественному руководителю «Театра на Таганке» Ю. Любимову Ахмадулина написала свое пожелание:

Прямик указывают к цели
и повеленье, и совет:
жить так – как на отверстой сцене,
на страже совести своей.[13]

Эта мысль и о себе, для Ахмадулиной предстояние перед читателем часто уподоблялось присутствию на сцене («Пришла и говорю…»). Именно с театром, с его прекрасными колоннами, связывалось у Ахмадулиной в детстве первое понятие о счете, с театром – ее собственное поэтическое назначение:

Считать я стала до восьми
в семь лет. Вёл путь высокородный
дитятю, сквозь разор весны,
в театр – большой, восьмиколонный.

С театром связано у Ахмадулиной и первое осознание своей близости народу. Народ, в понимании Ахмадулиной, – те, кому дорого искусство, искусство театра, в том числе:

Балета маниаком став
роднёй и ровнею народа
очнулся он. И всем устам
всех ярусов он вторил громко

Как мне взлетать и падать где?
Я – старой грамоты віола
Моё с Борисом па-де-де,
примите, Катя и Володя.

Себя в этом стихотворении Ахмадулина определяет старинной виолой, одним из инструментов камерного оркестра, сопровождающего балетное действие. «Па-де-де» – нерасторжимая творческая и духовная связь с мужем, с театральным художником Борисом Мессерером.

[13] Б. Ахмадулина. Посвящения. // Знамя, 2004, №1.

Вполне закономерно обращение Ахмадулиной в стихах к одной из самых замечательных пьес А. П. Чехова – «Вишневый сад». Свое стихотворение Ахмадулина так и назвала «Вишневый садъ» *(2006),* с ятем на конце, в подражание 19 столетию, в знак родства с Чеховым. Стихотворение открывает мысль о невозможности творчества, о немоте, но вот поэт начинает писать, несмотря на то, что «белый свет – спектр, сумма розней, распрей», мир – сумма трагедий, но Автор уходит из настоящего в воображаемый, радужный мир, и возлюбленный Ахмадулиной образ сада становится знаком прекрасного февральского дня. Стихотворение дописывается ночью: поэт рисует картину ночи: зарю, сад, по-ночному освещенные заснеженные деревья:

Не описать ли… не могу писать…
Весь белый свет – спектр, сумма розней, распрей.
В окне моём расцвёл вишнёвый сад —
белейший семицветный день февральский
Сад – самоцветный самовластный день.
Сомкнувши веки, что в окне я вижу?
Сад – снегопад – слышней, чем вздор людей.
Тот Садъ Вишнёвый – не лелеет вишню —
не потому, что саду лесоруб
сулит расцвет пустыни диковатый.
Был изначально обречён союз:
мысль и соцветья зримых декораций.
Так думал Бунин – прочитает всяк,
кто пожелает. Я в сей час читаю.
Чем зрителю видней Вишнёвый садъ,
тем строже Садъ оберегает тайну.
Что я в ночи читаю и о Ком —
мне всё равно: поймут ли, не поймут ли.
Тайник – разверст и затворен. Доколь
скорбеть о тайне в скрытном перламутре?
Вишнёвый сад глядит в моё окно.
Огнь мыса опаляет подоконник.
Незваный, входит в дверь… не знаю: кто.
Кто б ни был он, я – жертва, он – охотник.
Вишнёвый сад в уме – о таковом
не слыхивал тот, кто ошибся дверью
Как съединились сад и Таганрог, —
понятно лишь заснеженному древу
в окне моём. Тот, думаю о Ком, —
при бытия мучительном ущербе,
нам тайн своих не объяснил. Но, он
врачу диагноз объяснил: «Jch sterbe».
«Жизнь кончена», – услышал доктор Даль.
Величие – и в смерти деликатно.
Вошедший в дверь, протягивая длань,
проговорил: – Насилу доискался.
Жизнь кончена? Уже? – Он в письмена
свой вперил взгляд, возгоревав не слишком.
– К несчастью, это – не мои слова.

Склонившийся, их дважды Даль услышал.[14]

Стихотворение «Вишневый сад» – это стихи о жизни и смерти. Умер Чехов 15 июля 1904 года. Ахмадулина пишет свои стихи в феврале 2006-го. В те дни Ахмадулина читала что-то, что было связано с Чеховым. Перечитывала пьесу Чехова «Вишневый сад»? Может быть, читала рассказ И. А. Бунина «Антоновские яблоки» (1900), где Бунин поэтично нарисовал картину вишневого сада? Ахмадулина в своем стихотворении размышляет о видимом и незримом, о несоответствии внутреннего видения, мысли с явью, с соцветьями «зримых декораций», о диссонансе зрительского понимания последней пьесы Чехова и замыслом драматурга. Для зрителя «Вишневый сад» – одно, для художника, его создавшего, – другое. Ахмадулина могла вспомнить и то, что Чехов умер, как бунинский «Человек из Сан-Франциско» (1915) [15](подчеркивая социологическую линию этого рассказа, критики иногда забывают, что за главным героем автор видел самого себя и плакал, когда писал, горюя о своей старости). Ахмадулина могла соединить имена Бунина и Чехова из-за любви обоих к природе. Ахмадулина по-бунински, по-чеховски умеет любить природу и видеть ее необыкновенные миги. В своем стихотворном размышлении Белла Ахмадулина вспоминает и Пушкина: Чехов (по новому стилю) родился 17 (29) января 1860 года, в день смерти Пушкина (29 января /10 февраля 1837). Для Ахмадулиной Чехов и Пушкин близки величием своего таланта, величием личности. «Жил, как человек, и умер, как поэт», – написала Цветаева о смерти Маяковского. Ахмадулина, думая о Пушкине и Чехове, размышляет о том, как уходит гений; вспоминает последние слова, произнесенные Пушкиным и Чеховым: «Жизнь кончена» (Пушкин – Далю) и «Ich sterbe» («Я умираю» – Чехов). Для нее смерти Пушкина и Чехова – образцы незаметности, тихости, скромности, деликатности, мужества, служения, уроки прощания с этим миром. Смерти Чехова и Пушкина ведут автора к мысли о собственной кончине. Преддверие смерти дается через появление некого «охотника», по отношению к которому Автор ощущает себя «жертвой». Этот охотник – врач, вестник смерти или, скорее всего, тот, кто повелевает писать: см. этот же образ в «Хвойной хворобе»: «Ночь прошла за уклончивым словом в охоте». [16]Трижды в стихотворении звучит слово «тайна»: тайна чеховской пьесы, тайна чтения Автора стихотворения, тайна заснеженного сада воображения. Последними строчками оказываются строки о Пушкине и Дале, о пушкинском взгляде в даль бессмертия, о тайне гения. Стихотворение «Вишневый сад» выделяется среди стихов последнего периода философской глубиной, гармонической красотой формы, умением автора расширить пространство текста за счет интертекстуальных связей. Намеренные умолчания («Как съединились сад и Таганрог, – / понятно лишь заснеженному древу/ в окне моём») придают ему таинственный характер записи только для себя и для странного, живого собеседника и читателя – Природы. Тайну в стихах любила Ахматова. Можно сказать, что Ахмадулина в позднем творчестве тяготеет к разговору только с «посвященным» читателем, который способен понять недосказанности художественного шифра, который и делает текст Поэзией. «…букварь не может быть буквален», – написала Ахмадулина в цикле «Пациент». В стихах последнего десятилетия она все больше отходит от буквального описания в сторону метафорического слова-знака, мысли-метафоры, слова, ведущего к чужим словам и контекстам.

[14] //Знамя, 2006, №3.

[15] О смерти Чехова: Игорь Клех. «Чехов: Ich sterbe». // Знамя, 2003, №2.

[16] Б. Ахмадулина. Хвойная хвороба. // Знамя, 2003, №1.

«Мир – собранье одиночеств…»

В одном из стихотворений об иерархии поэтов Ахмадулина размышляла о том, что почти не бывает творческих и человеческих совпадений: одному поэту хочется беседовать с другим, но избранный ею, может скучать в ее обществе. Самой Ахмадулиной повезло: вокруг нее всегда были друзья, поэты, писатели, художники, отдававшие дань восхищения ее дару. Эта культурная среда способствовала росту поэта, побуждала к творчеству. Многие стихи последних лет – стихи-послания, стихи-экспромты талантливым друзьям и собратьям, к тем, кто помогал Ахмадулиной чувствовать себя любимой, понимаемой, почитаемой: Булату Окуджаве, А. Вознесенскому, В. Войновичу, В. Аксенову, Ю. Росту, М. Жванецкому, Ю. Темирканову, Б. Мессереру[17]. Такие стихи не обязательно стихи-портреты. Например, цикл «Хвойная хвороба» Борису Мессереру – это стихи-размышление для наиболее близкого слушателя-художника, стихи-дневник, стихи-разговор о сути искусства, попытка «неописуемое описать», «в поминанье сирени, жасмину, черешням», цвету небес, попытка, сходная с жребием художника:

Цвет небес уж не сам ли творит Дионисий,
съединив с приозёрною охрой лазурь?
Всё – единожды и не появится снова.
Два мгновения вечности – не близнецы
Ровня им – лишь единственность точного слова,
не умеешь – забрось твою кисть и засни.

(«Хвойная хвороба»)

«Сердцу цвета не быть наречённым насильно»: так же, как художник, Поэт творит по веленью сердца и совести, и ему иногда удается совершенно явить в стихах остановленное пером мгновенье чуда, но счастье обладания сокровищем дня, сокровищем природного дива соседствует с печальным осознанием кануна чего-то ужасного, противостоящего радостному, божественному, вечному началу:

Как любовники вечные вечной Вероны
цвет и свет неразъёмно на миг обнялись.
Изумрудные отсверки хвойной хворобы
смерклись, канули. Воздуха чист аметист.

Спелость дня – обозрима, объёмна, весома.
Эй, счастливец! Ночные добычи сочти.
Но зачем? Мне зачтутся заслуга восхода
и предчувствие бедствий – длиной в три свечи.

(«Хвойная хвороба»)

Третье стихотворение цикла изображает тесное и необходимое соседство быта и бытия Поэта и Художника, ежедневный союз рукописей и красок через воспоминание о картине «Завтрак на траве» Э. Мане, воспетой М. Прустом «В поисках утраченного времени»: «Сколь завтрака любви цветиста волокита, / пускай не на траве – но в травяном мазке». Искусство оказывается почти единственным пространством бытия, поскольку даже завтрак Поэта

[17] См. Б. Ахмадулина. Записка конюху. Экспромты и посвящения 2008—2009 годов. // Знамя, 2009, №8.

и Художника превращается в беседу об искусстве, в диалог двух художников. Но в стихотворение вплетается мысль о трагедии: 2-го июля 2002 года над Германией разбился самолет, летевший из Уфы в Барселону. «В июля день восьмой, всескорбный, похоронный», Ахмадулина вспоминала эту трагедию, вспоминала и себя, в тот июльский день захваченную красотой небес, но словно предчувствовавшую несчастье: «Покуда я похвал искала небосклону/ и действия свечи казались мне умны, / отличных от других полётом в Барселону, / каков был сон детей под пологом Уфы?» Подлинной человечностью проникнуты обвиняющие строки:

Подслеповатый мозг под утро стал беспечен.
День наступил, и так пульс меж висков устал,
как будто это я – рассеянный диспетчер
что в небеса смотрел и смерти не узнал.

Трагедия соседствует с радостью творчества, творчество и жизнь – с трагедией, не случайно Ахмадулина упоминает героев Шекспира, рисуя гармонию цвета и света наступающего дня. На чем же Автор ставит точку? Цикл стихов заканчивается мыслью о приснившемся Батюшкове, затем Поэт задумывается о читателе-недруге, с которым Автор недружелюбен: «Игра с какой иглой – в обычае зрачков? / И сыщет ли её выискиватель смысла?», – сомневается Поэт, «живописатель цвета», говоривший с Художником. Посвящения нужны Поэту для того, чтобы он мог писать, иначе ему было бы не с кем разговаривать, ибо в расчет не должен браться нечуткий, поспешный читатель, да он и не берется в расчет. Выше мы не случайно упомянули о Прусте. Умение детально всматриваться в предмет, вживаться в мгновение близко прустовскому, недаром Ахмадулина посвятила Прусту стихотворение «Помысел о Прусте», датировав эти стихи сразу двумя датами: 1970-е—2002 гг. Можно предположить, что первая дата – первое чтение Пруста, вторая, по-видимому, связана с повторным чтением в 2002 году: «Дремотно теплилось родство / лишь с книгой и свечой оплывшей». Соблазн чужбины, соблазн чужого творчества борются в сознании Поэта с желанием самому писать свой «Руан», город своего воображения:

Есть миг, когда хладеет пот
свет безымянен, кисть свободна —
и воздух обретает плоть
громоздко-стройного собора.

Как на ночь замкнутый рояль
хранит созвучья скрытных таинств,
двор мглист, как в сумраке Руан.
Ещё темно. Уже светает.

(«Помысел о Прусте»)

«Сообщник тени на стене, / чужак в столетья светлом устье», – такой видит себя Ахмадулина в 21 веке. Именно поэтому так ценно и важно для поэта найти в чуждом для себя веке родственные, вечные темы. Одна из них – музыка. Среди стихов в жанре послания, опубликованных в 2008 году, – стихотворение, обращенное к Ю. Башмету. Ахмадулиной, как Мандельштаму и Цветаевой, казалось, что музыка выше поэзии. Но одновременно с восхищением музыкой она приходила в восхищение от самого явления музыканта как объекта Поэзии. Стремясь показать дистанцию между своей скромной персоной и музыкальным Гением, Ахмадулина с иронией поясняет:

Мне нот знакомы имена.
Возрос мой голос и напрягся:
учили музыке меня.
Но каркает бекар: напрасно![18]

Довольно часто Ахмадулина вспоминала в стихах о музыке и ее графическом воплощении как о родственной, родной сфере. И ее учили музыке («Уроки музыки»), может быть, именно поэтому так отчетлива грань между «учили», данная в ироническом «каркает бекар», и волшебством, которое совершается душой, умом, руками, смычком абсолютного Музыканта. Но стихотворение не только о Башмете. «…что я на этой сцене значу?» – пытается понять поэт. На *этой* сцене, в *этой* жизни, Ахмадулина хочет осознать *свой* вес, ставит себе в вину свою музыкальную обыкновенность, по сравнению с альтистом, дирижирующим оркестром бемолей и диезов. И все же – «гортань – оркестрик самоволья», у поэта своя музыка, лирический оркестрик, поющий *стихами*. Ахмадулиной отлично известно, что талант – «согласье розных мук». Стремясь увидеть в музыканте похожего на Моцарта праздного счастливца, Ахмадулина сбивается на ноту печали:

За музыкантом по пятам
брести бы в маске анонима.
Он – не гордец и не педант.
Его величье – шаловливо.

Услада службу отстоять —
одним, других терзают звуки.
Мой признаётся диссонанс,
что музыка – сообщник муки.

Казнящим сообщником муки являлась для Ахмадулиной и поэзия. Творчество трудно пишущего Поэта противопоставлено моцартовскому гению Альтиста, кажется, не знающему творческих мук? За внешней, блаженной, золотой легкостью игры скрывается серьезная работа души, умение «поймать» альт, превратить чернозем души в музыку:

Но эту грациозность жеста
и эту прядь, и этот альт
спроста мы примем за блаженство.

Рассудок бытия смещён.
Душа свежа и плодородна.
Пусть ей потворствует смычок
и альт в ловушке подбородка.

Веселье рифм на нет сошло.
Остался мне поклон прощанья.
Хотелось говорить смешно.
Простите. Вышло, что – печально.

[18] // Знамя, 2008, №5.

И в стихах, как в музыке, как на сцене и в жизни, рядом смешное и печальное: читатель отмечает нескрываемую самоиронию: поэт занят музыкантом и его музыкой, поэтому стремится уйти в тень, в ночь, которую вспоминает не только как пространство для стихов, но и в качестве наиболее близкой себе природной стихии:

Всего, что есть, иссякнет срок.
Пребудет музыка бессмертна,
знать не желая – кто экспромт
в ночи содеял для Башмета.

Стихотворение построено на основе кольцевой композиции, образ поэта открывает и завершает стихотворение, от «что я значу?» до «знать не желая, кто экспомт …содеял». Ответа Поэт ожидал «от солнц и лун». Музыке все равно, что сказала о ней Поэзия, – с грустью думает Поэт, должник бессмертного звука, черпающего в музыке вдохновение. Таким образом, лирическим собеседником Поэта в последнее десятилетие его жизни оказываются Природа или Художник, которым она восхищается, уникальный представитель мира искусства. Совершенно особый случай, если этим интересующим Автора лицом становится Поэт. Тема первенства музыки открывает стихотворение памяти И. Бродского – «Траурная гондола», опубликованное в «Знамени» в 2004 году:

Музыка выше словесности, но с незнакомой
Местностью дай разминуться, Венеции лев золотой.
Марка Святого прошу: да простит меня свет заоконный
за – моё всё. За – запекшийся лоб, за – ладонь.[19]

(«Траурная гондола»)

Говоря с поэтом-философом, с поэтом-мыслителем, высказываясь на языке своего поэтического мира, в качестве связующего «канала» для разговора с поэтом выбирает родную ему тему Венеции, в качестве «музыкальной» основы стиха – молитву. Скорбная тональность этих стихов ныне оказывается созвучной печальным дням прощания с самой Беллой Ахмадулиной: «Ночь наплывает на лоб и чернеет её гондольер». Стихотворение Ахмадулина назвала в память о стихотворении Томаса Транстрёмера «Траурная гондола», которое Бродский мечтал перевести,[20] название напоминает и о пушкинском «Арионе», об одиночестве и назначении поэта:

Зимний апрель превращается в яркую осень
Что же там дальше за гранью последней весны?
Может быть, так и спокойней, и легче, Иосиф:
Остров Успенья и вечные воды вблизи.

Остров, о коем я думаю, – неподалёку
местность – знакома, отверсты объятья соседств.
Как отказаться от шуток, забыть подоплёку?
И – наотрез рассвело то ль во лбу, то ль окрест.

Тайна зари: пожелала незримо зардеться

[19] //Знамя, 2004, №1.

[20] Об этом стихотворении: Бенгт Янгфельд. «Заметки об Иосифе Бродском». // Звезда, 2010, №5.

выше, чем вижу. Гребцы притомились грести.
Благостный остров не знает ни войн, ни злодейства.
Ночь извела понапрасну. Иосиф, прости.

В апреле родилась Ахмадулина. Не потому ли она поминает апрель в стихах к Бродскому, родившемуся в мае, ушедшему в январе? Или пытается представить последний год его жизни, его последнюю осень, зиму, предшествующую Острову Успенья, месту вечного покоя? Ахмадулина не может «отказаться от шуток, забыть подоплеку», то есть земные поводы к стихам. «Жизнь со смертью в соседях», на память приходит не печальное, а разное, Ахмадулина не может забыть беседы с *живым* Бродским. Ахмадулиной кажется, что ее ночное измышление к Бродскому написано недостаточно хорошо для такого высокого, первоклассного, вселенского читателя. Ахмадулина, взыскательна к своему Слову, сравнивая свои стихи со стихами самого Иосифа. В ее «Иосиф, прости» не только чувство любви поэта к поэту. Здесь отсутствие позы, искреннее стремление договориться до необыкновенного, абсолютного конца. Метафорически родство двух поэтов выражает «свет заоконный» и метафора «объятья соседств». Венецианский пейзаж, незримая заря являются как бы архитектурным образом поэтических владений Бродского, к которому по реке поэзии движется воображаемая творческая гондола. Иосиф стал частью венецианской воды и неба, райского итальянского пейзажа, с которым у Ахмадулиной кровное родство. «Свет заоконный» встречается с тайной зари – Поэт с Поэтом.

Природа всегда была для Ахмадулиной роднее, чем людской мир. Она ее ощущала изнутри, она сама была ее соцветием. Одно из стихотворений 2008 года Ахмадулина назвала «Озябший гиацинт». В этом стихотворении о празднике жизни и предзнаньи смерти поэт отождествляет себя с замёрзшим, но неувядающим гиацинтом, который трудно живет в пасмурном, неприютном мире. В цветочном подарке поэт видит знак жизни, необходимость помочь цветку и себе пережить зиму:

Возьму зимы поблажку и отдам
озябшему в предсмертье гиацинту.[21]

В стихах «Озябший гиацинт» отразилась интертекстуальная связь с балладой Жуковского «Светлана», не раз вспоминаемом Ахмадулиной, в качестве любимого образа и контекста («Раз в Крещенский вечерок…») и с «Молодцем» Цветаевой, где цветок превращается в Марусю – образ самого автора:

Горшок с цветком вселился во чертог
столь пасмурный, что и несхож с жилищем.
О чём гадать в Крещенский вечерок?
Его тепло посмею ль счесть излишним?

Обе эти сказочные, волшебные параллели ведут из подмосковного зимнего дня в мир искусства, в романтический мир поэзии, крещение которым сопровождало весь жизненный путь Ахмадулиной.

В одном из стихотворений 2002 года Ахмадулина заметила: «Стал непрогляден стог моих черновиков…».[22] Большое количество незавершенных произведений было у Цветаевой за несколько лет до смерти. Множественность неоконченных замыслов – свидетель-

[21] // Знамя, 2008, №5.

[22] Б. Ахмадулина. Хвойная хвороба. // Знамя. 2003, №1.

ство поэтического кризиса или, напротив, примета того, что поэт слишком строго относится к своим произведениям? Вероятнее всего, и то, и другое. Язык поздних ахмадулинских вещей #это язык не эпоса, как считают некоторые ее критики, а слог диалога с собой, с собеседником из мира иного, с другом-читателем, когда мысль развивается, иногда не связанная явными, прямыми «мостками» смыслов, а диктуется внутренними воспоминаниями и размышлениями, скрытыми цитатами. По значительности творчество Ахмадулиной в нашей поэзии стоит сразу после творчества Бродского, а может быть, рядом с ним. Наверное, Бродский крупнее Ахмадулиной, тематически разнообразнее. Без ее поэзии невозможно представить лик Поэта нашего времени: Белла Ахатовна в начале 21 века является соединяющим с пушкинским веком лучом, каким была для своего времени Анна Андреевна Ахматова. Ахмадулина находится сейчас в роли такой *королевы* (предсмертное слово Ахматовой о Цветаевой), является воплощением красоты и грации речи, чистого истока русской словесности, питающегося из серебряного ковша, зачерпнутого Пушкиным, Цветаевой, Пастернаком. Иосиф Бродский, обращаясь к американским студентам, однажды сказал об Ахмадулиной перед ее выступлением: «Сейчас вы услышите лучшее, что есть в русском языке».[23] И сегодня поэзия Ахмадулиной – высокая планка красоты слова, еще раз обнаруживающая, что «язык, который нам дан, он таков, что мы оказываемся в положении детей, получивших дар. Дар, как правило, всегда меньше Дарителя, и это указывает нам на природу языка» (И. Бродский). Дар Ахмадулиной, как определила она сама, «невзрачное растенье», такой же камерный, как упомянутая выше старинная виола. Иногда «прихоть чтения» требует одинокого, чуткого, певучего голоса, похожего на таинственный, бархатный голос альта, который споет свою музыку, расскажет свою Историю Души – о бесхитростном родстве Поэта и Природы. В стихотворении «Отсутствие черемухи» («Блаженство бытия») Ахмадулина писала, может быть, из суеверного человеческого страха:

В чужом столетье и тысячелетье
Навряд ли я надолго приживусь.

Ахмадулина прижилась в русской поэзии надолго, навсегда. «Блаженство бытия», «Сны о Грузии», «Вишневый сад», посвящения друзьям и современникам, пейзажная лирика — последнее десятилетие поэта было по-человечески трудным, поэтически, творчески значительным. Вероятно, когда будут опубликованы ненапечатанные при жизни произведения Беллы Ахмадулиной (наверное, такие есть), эти публикации помогут нам лучше понять, полнее, объективнее осмыслить творческое наследие одного из лучших поэтов второй половины ушедшего века, первого десятилетия века 21-го.[24]

2012

[23] Вступительное слово на вечере поэзии Беллы Ахмадулиной для студентов Амхерст-колледжа (штат Массачусетс), напечатано в переводе В. Куллэ в «Литературном обозрении» (1997. №3), перепечатано в «Литературной газете» (1997. 9 апр.).

[24] Впервые: // Кормановские чтения. Выпуск 13. Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (апрель 2014), Ижевск, 2014. с. 249# 266.

«На службе обожанья» Белла Ахмадулина

Любовь – движущая сила стихов Беллы Ахмадулиной. Ее поэзия, как дом в одном из стихотворений, похожа на детскую копилку, туго набитую «судьбой людей, добром и злом», обожанием красоты природы. Для лирики Ахмадулина умела открывать «незначительные» поводы: цветение черемухи, медуницы, ландыша, мать-и-мачехи, чары белых ночей, созерцание дождя и сада, грозы в Малеевке. Она вечный *Орфей*, которого заставляли *оглянуться* розовое небо над лесом, берег Оки и Бёховская церковь, синий томик Мандельштама или рассвет в Репино. Ей необходимо было воспеть все совершенные миги бытия, остановить, подобно Фаусту, прекрасное мгновенье, воспеть «День-божество». Стих Ахмадулиной «падает пчелой на стебли и на ветви, / чтобы цветочный мед названий целовать». «Все вещества и существа» ищут благосклонного взора поэта, преображающего быт: «Люблю я дома маленькую жизнь, / через овраг бредущую с кошелкой». Особою властью над ее сердцем обладает *город* с его неповторимыми архитектурными чертами, будь это Петербург, Тбилиси или Москва, причем город становится более понятным, «своим» через сопоставление с *речью* («Ровно полночь, а ночь пребывает в изгоях…», 1984). Для Ахмадулиной «Санкт-белонощный град» прекрасен прежде всего своими призраками, – душами воспевших его поэтов.

Ахмадулина верна традиции, шедшей с пушкинских времен, – объясняться в любви к Грузии, мечтать о встрече с дивным, певучим краем: «Сны о Грузии – вот радость! / И под утро так чиста / виноградовая сладость, / осенившая уста. («Сны о Грузии», 1959) В одном из «грузинских» стихотворений Ахмадулина видит себя «обнаженной ниткой серебра, продернутой в … иглу Тбилиси» (1960). Ее восхищение Грузией не просто дань обычаю. Она много, с любовью переводила грузинскую поэзию: Т. Табидзе, Г. Леонидзе, С. Чиковани, А. Каландадзе, Т. и О. Чиладзе. Для нее Грузия – загадочный, фантастический, пьянящий сознание мир, особенно *Тифлис*, говорила она с удовольствием по-старинному, воскрешая в памяти страну Пушкина, Грибоедова и Лермонтова. Тифлис – ее «любовь» и «плач», и она возвращала дары, которые дарила ей Грузия своей красотой, в слове:

Природы вогнутый карниз,
где бог капризный, впав в каприз,
над миром примостил то чудо.
Возник в моих глазах туман,
брала разбег моя ошибка,
когда тот город зыбко-зыбко
лег полукружьем, как улыбка
благословенных уст Тамар.

(«Он утверждал: «Между теплиц…», 1962)

Сотворение Грузии Ахмадулиной видится божественным капризом, прихотью художника. Город подобен улыбке Тамары. А сама Ахмадулина – Демон, «наповал» сраженный, навечно околдованный Грузией: «Я такая живучая, старый Тифлис, / твое сердце во мне невредимо» (1978). Поэтическое ремесло уподоблено ремеслу пекаря, неутомимо ныряющего головой в печной жар:

Ничего мне не жалко для ваших услад.

Я – любовь ваша, слухи и басни.
Я нырну в огнедышащий маленький ад
за стихом, как за хлебом – хабази.

(«Тифлис, 1978»)

В стихотворении «Собрались, завели разговор…» (1970) Ахмадулина видела себя родственником двора, чудом сохранившегося в Замоскворечье. Она не только помнила «свиток имен» московской истории, она сама ее голос, «душа-колокольчик» звонит в свои колокола вместо голоса Марины Цветаевой. Ахмадулина надеялась, что ее собственное существование не прервется после физического конца, что ее лирика – неотъемлемая часть Москвы, московской культуры:

Я, как старые камни, жива.
Дождь веков нас омыл и промаслил.
На клею золотого желтка
нас возвел незапамятный мастер.

Как живучие эти дворы,
уцелею и я, может статься.
Ну, а нет – так придут маляры.
А потом приведут чужестранца.

Автор не очень рассчитывал на прижизненное понимание. Для восхищенного «чужестранца» в 1970-ом сокровища России, в том числе, в области словесной, оказывалась желаннее, любопытнее, чем для сограждан… К счастью, прогноз оказался неверным. К Ахмадулиной при жизни пришло признание. Не переставать верить в свои силы, справляться с бытом Ахмадулиной помогал непоколебимый «союз мольберта с граммофоном» – «дом-артист» и муж, художник Борис Мессерер, которому посвящены многие ее стихи («Поездка в город», 1996). Мессереру обязаны читатели подготовкой и изданием «Сочинений» поэта в трех томах (1997).

Несмотря на то, что Ахмадулина неоднократно в разные годы писала о состоянии поэтического кризиса, все же «немым очевидцем природы» ей было быть неинтересно:

От неусыпной засады моей
не упасется ни то и ни это.
Пав неминуемой рысью с ветвей,
вцепится слово в загривок предмета. (1973)

Умение «вцепиться» в слово, свою поэтическую родословную Ахмадулина ведет от Цветаевой, не случаен в данном контексте образ рыси – намек на игру в семье Цветаевых (Марина дочерью Алей звалась Рысью). Когда Ахмадулина писала о духе азиатства в себе («Незапамятный дух азиатства / до сих пор колобродит во мне»), она писала об одиноком скитальце, кочевнике-поэте, и вспоминаются «Скифы» Блока, «Сказка о черном кольце» Ахматовой и мифическая татарщина «Ханского полона» Марины Цветаевой («Мне скакать, мне в степи озираться…», 1956). А февральская метель, февральские «любовь и гнев погоды» посвящены Борису Пастернаку:

Ручья невзрачное теченье,
сосну, понурившую ствол,

в иное он вовлек значенье
и в драгоценность перевел.

(«Метель», 1968)

Подобно своему гениальному предшественнику, Б. Ахмадулина «марала» тетрадь, чтобы переводить на поэтический язык все, что ранило или врачевало ее душу. «Словно дрожь между сердцем и сердцем, / есть меж словом и словом игра», – объясняла она своим читателям («Это я…», 1968). Творческое ремесло для Ахмадулиной сродни детской игре, труду художника или самой природе, создающей свои неповторимые зарисовки:

Как это делает дитя,
когда из снега бабу лепит, —
творить легко, творить шутя,
впадая в этот детский лепет.

(«Зимний день», 1960)

Или работе дачника, спозаранок бредущего на участок:

Лишь грамота и вы – других не видно родин.
Коль вытоптан язык – и вам не устоять.
Светает, садовод. Светает, огородник.
Что ж, потянусь и я возделывать тетрадь.

(1981)

Слово Ахмадулиной материально, вещно, эквивалентно Жизни, точно замещает реальность. В нем простор райского сада: «Я вышла в сад, но глушь и роскошь / живут не здесь, а в слове «сад». / Оно красою роз возросших / питает слух, и нюх, и взгляд» (1980). Умение преображать мир охватывает столь непоэтичную, окрашенную страданием область медицины, когда уют проникает в действие лекарства – прозаической валерьянки: «И вот теперь разнежен весь мой дом / целебным поцелуем валерьяны, и медицина мятным языком / давно мои зализывает раны (1962). Всякая больница – место неуютное, печалью не только твоей, но и чужой хвори. Одно из замечательных стихотворений Ахмадулиной, обращенное сразу к двум Борисам – Мессереру и Пастернаку, написано в момент болезни («Когда жалела я Бориса…», 1984). Ахмадулина в тот час жизни была тяжело больна, но вместо ужаса и страха смерти, в памяти воскресает пастернаковское стихотворение:

Когда жалела я Бориса,
а он меня в больницу вез,
стихотворение «Больница»
в глазах стояло вместо слез.

У Пастернака в его «Больнице» – болезнь; предчувствие смерти; последнее очарование совершенством мира; обращение к Богу с благодарным словом. Бог даровал Ахмадулиной жизнь – и «в алмазик бытия бесценный / вцепилась жадная душа». Смертельную болезнь победили чудные строки Пастернака «про перстень и футляр», про поэзию жизни и смерть. Выздоровление – прежде всего возвращение к творчеству: «Опробовав свою сохранность, / жизнь стала складывать слова». Стихотворение «Когда жалела я Бориса…» посвящено *Поэзии*. Поэзия в воспоминании о Пастернаке (футляр – последнее слово его «Больницы» – и стихотворения Ахмадулиной: этим словом обозначен *конец*, от которого

уберегли стихи); поэтичны чугунные львы, возлежащие у больничных дверей, поэтичен рассказ о посещении родных с «вредоносно-сильной едой». Игра со львами – игра жизни «напоследок» и *поэтическая* игра, длящаяся до конца жизни. Так случилось, что ряд циклов последних лет связан с больничной темой. Несмотря на минорную тональность, обусловленную темой, это стихи жизнеутверждающие, стихи-благодарность («Глубокий обморок», «Блаженство бытия», «Пациент»). К жизни возвращало тоже искусство Слова, своего или чужого. Вселенная – сокровище, постоянно искушающее «скрягу» -поэта, скупого рыцаря слов, для которого «детище речи» – неодолимый соблазн. Белла Ахмадулина – «старый глагол в современной обложке», чей словарь – смешение нескольких языков, пушкинского, цветаевского и нынешнего московского слова. Для нее «долгая дорога из Петербурга в Ленинград» мгновенна. Достаточно спутника-поэта, чтоб был разыгран «стихотворения чудный театр» и появились стихи о встрече у колонны с тем, кто «так смугл и бледен», к кому любви «не перенесть», чтобы, вспомнив лицейское братство Пушкина и Дельвига, написать стихотворное послание Булату Окуджаве («Шуточное послание к другу», 1977).

Крутой характер одиночества скрашивали прекрасные черты друзей. «Подражание» (60-е) воскрешает строки пушкинского «Ариона». В нем та же тема путешествия вместе с товарищами на челне. С лирической героиней – *четверо спутников*, уцелевших «меж бездною и бездной», но сошедших на берег «поврозь». Друзья Ариона погибли, дорогие сердцу Ахмадулиной друзья остались живы. Кто в этой четверке? Речь о современниках? Ахмадулина уверена, что не сумеет прельстить дельфина своим пением, что поэты, плывшие с ней на челне, талантливее: «Зачем? Без них – ненадобно меня», – отказывается она от славы. Челн погиб. Обломки челна («Лишь в его обломках / нерасторжимы наши имена») – напоминание о поэтическом челне Пушкина («И на обломках самовластья / Напишут наши имена», «К Чаадаеву») и надежда на временность отчаяния, ибо только в момент творчества каждый из друзей-поэтов оказывается в одиночестве: «Но лоб склоню – и опалит ладони / сиротства высочайший ореол». Позже, в стихотворении «Надпись на книге: 19 октября» (1996), обращенном к Фазилю Искандеру, она скажет: «Согласьем розных одиночеств / составлен дружества уклад». И снова – любовь к Пушкину, *цветок стихотворения*, преподносимый лицейской дате – 19 октября. «Моя неразрешимая державность», — сказала Ахмадулина о Пушкине в одном из интервью.

В поэзии за стихом всегда остается тайная недосказанность, всякая поэтическая речь, речь большого художника, раскрывает его духовный мир только отчасти. *Темное дно стиха* оставляет возможность вживания в поэтическое слово, проникновение в глубины подтекста. «Все сказано – и все сокрыто. / Совсем прозрачно – и темно», – написала Ахмадулина в июне 1984 года в стихотворении, созданном в ленинградской больнице, о загадке личности Блока («тайник, запретный для открытья»). Ахмадулина полагает, гений «не сведущ в здравомыслье зла», не в состоянии предвидеть низости жизни. Блок умер, потому что не мог петь, не снес пошлого ответа века на свой вопрос: «Вослед замученному звуку / он целомудренно ушел». Стихотворение венчает метафорический образ признания самой природы: «белой ночи розы / все падают к его ногам». Ахмадулина утверждает вечную силу присутствия любимого поэта, дарит читателям еще одну «розу» своей лирики. Эта же тема тайны ухода гения звучит в стихотворении «Вишневый садъ» (2006), где Ахмадулина размышляет о смерти Пушкина и Чехова.

Беллу Ахмадулину коробило отношение к поэзии как к чему-то утилитарному, оттого она извинялась с некоторой иронией, впрочем:

Прости, за то прости, читатель,
что я не смыслов поставщик,
а вымыслов приобретатель

черемуховых и своих.

(1985)

В последние годы Ахмадулина меньше оглядывалась на читателя, меньше придавала значение тому, сколько человек ее поймет. Это связано с определенным этапом жизни и творчества, когда художник знает, что хочет сказать, знает, что читатель обязательно отыщется. По-прежнему много в позднем творчестве Ахмадулина обращала свои стихи к друзьям-современникам. Стихотворение становилось разговором, монологом, иногда шутливым (В. Войновичу, Ю. Росту), иногда драматическим (Галине Старовойтовой). Нередки у нее диалоги не с человеком, а с черемухой, сиренью, с елкой или с китайской чашкой. Ахмадулина любила, особенно в позднем творчестве, цитировать слова Пушкина о том, что поэзия должна быть глуповата. Наверное, ей казалось, что стихами должны становиться не умственные, а какие-то иные, близкие живому чувству поводы. Может быть, то, что пробуждает наш восторг? печаль? радость? Стихи последних лет: «Глубокий обморок», «Блаженство бытия», «Хвойная хвороба», «Пациент», стихи-посвящения, пейзажные стихи — стихи нового, трудного времени, когда бесценным даром для поэта оказывается возвращение из небытия в Жизнь, к любимым поэтическим строчкам, к Пушкину, ко всему тому, что в этом мире составляет «блаженство бытия»:

Но как же ослепительно светло
Даруемое жизнью напоследок!

(«Блаженство бытия»)

«Лежаний, прилежаний, послушаний я кроткий и безмолвный абсолют», — говорит о себе Поэт, остро воспринимающий сквозь болезнь и вынужденное больничное затворничество радость жить, чувствуя себя ближе к страдающему человечеству:

Не нужно ей навязывать заданий.
Достаточно понять при свете дня,
насколько все вокруг многострадальней,
добрей, превыше и умней меня.

Приобретатель вымыслов, Белла Ахмадулина «в беззащитном всеоружье» и после смерти стоит «на службе обожанья» природы, ее стихи — бесценный дар любви и творчества, соцветий красоты, «любви великой маленькие плачи» – развивает умение ощущать «нежный вкус родимой речи», рождает чувство прекрасной приобщенности драгоценностям отечественной и мировой словесности.[25]

2007—2012

[25] Публикуется впервые.

«По кличке Муза»
О стихотворении «Муха» Иосифа Бродского

Стихотворение Бродского «Муха» (1985) некоторые критики называют поэмой, настолько оно интересно, многомерно, насыщено философскими размышлениями автора. [26]«Муха» посвящена Альфреду и Ирене Брендель. Альфред Брендель – талантливый австрийский пианист, один из лучших пианистов мира, Кавалер Ордена Британской Империи, долгое время дружил с Иосифом Бродским. Именно в доме Бренделя жил Бродский, когда узнал о присуждении Нобелевской премии. Музыкальность строфики «Мухи», таким образом, объясняется посвящением. Ее композиция (21 главка) могла тоже связываться с музыкой. Наиболее близкая фортепианная аналогия – тема с вариациями. Альфред Брендель исполнял сонаты и вариации Гайдна [27]и все сонаты Бетховена (Бетховен – в числе его любимых авторов). На музыкальную параллель наталкивает неоднократное повторение Бродским мотива «пока ты пела и летала», принцип развития поэтической мысли: в первой главке звучит тема жизни и смерти, которая развивается на протяжении всего стихотворения. Возможно, такое построение стихотворения продиктовано не только музыкой, но и чужим текстом. В «Кабалле» священное число 22. В картах Таро 22 – число старших арканов. В кириллице 33 буквы, у иудеев – 22 буквы еврейского алфавита. В стихотворении Бродского о жизни и смерти – 21 – число жизни, 22, вероятно, – число бессмертия, которое находится за пределами текста, символ бесконечности. Среди интертекстуальных источников «Мухи» называют басни Крылова, «Осень» Пушкина, «Осень» Баратынского, «Муху» Блейка.[28] Возможно, сюда следует добавить и стихи Э. Дикинсон («Как пробка пьяницу пьянит…», «Жужжала Муха в тишине…». [29]По мнению А. Ранчина, воспринимая осень как бесплодное и предсмертное для поэта и поэзии время, в «Мухе» Бродский вступает в спор с Пушкиным – певцом творческой осени. Наконец, обреченной на гибель мухе подобен не человек вообще, а именно поэт, ощущающий приближение старости – своей «осени»: «Восьмидесятые связаны с наступлением кризиса во взглядах поэта. Мотивы раздражения и усталости все настойчивее звучат в его творчестве. На смену бабочке-Музе, крылья которой и после смерти поражают красотой и гармонией запечатленного в них узора, приходит обессиленная, полусонная муха. В стихотворениях этих лет просматриваются прямые параллели между мухой и Музой поэта <…>».[30]

На наш взгляд, «Муха» написана Бродским в качестве утверждения одной из главных мыслей, в которых он находил поддержку для творчества. Эта мысль выражена в формуле: «В сумме, души любое превосходят племя». Эти души – души любимых Бродским поэтов, тех, чьи стихи он вспоминал, когда писал свою «Муху». Вредоносность мухи соотносится с «вредностью» самого Бродского, вынужденного в 1972 году эмигрировать за границу,

---

[26] См. о «Мухе» Бродского: Андрей Ранчин. От бабочки к мухе. Метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. // Новый мир, 2010, №5. См. также: Аркадий Львов. Александрийский многочлен. Окончание. Начало в №1, 4, 2008.// ЛЕХАИМ. ИЮНЬ 2008 СИВАН 5768—6 (194). http://www.lechaim.ru/ARHIV/194/lvov.htm. «Муха» Бродского стала основой для спектакля в Александринском театре.

[27] Например, J. Haidn. Variations. Hob. XVII. 6 in F minor. До 2008 года Альфред Брендель являлся концертирующим пианистом. Недавно он отметил свое 80-летие (родился 5 января 1931 г).

[28] Н. С. Гаврилова. Англо-американский мир в рецепции Бродского. Реальность. Поэзия. Язык. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата фил. наук. Томск. 2007. Стихи Блейка известны в переводе С. Я. Маршака 1965 года.

[29] См. переводы Г. Кружкова. Эмили Дикинсон. Стихи из комода. Азбука. СПб., 2010.

[30] Глазунова О. И. Иосиф Бродский: метафизика и реальность. СПб., 2008, стр. 108. Приводим по статье А. Ранчина. От бабочки к мухе. Метаморфозы поэтической энтомологии Иосифа Бродского. // Новый мир, 2010, №5.

с бесполезностью искусства, враждебного казенщине, государственному, чиновничьему, обывательскому взгляду на жизнь. «Мушка» – часть огнестрельного оружия. Выражение «взять на мушку» обозначает прицел; беседа с мухой – ощущение прицела мушки жизни, но в отношении Бродского к мухе что-то от японцев и японской поэзии, умение увидеть поэзию в таком мелком, невзрачном и нездоровом существе:

Жить бы получше —
И тебя позвал бы, мушка:
«Отведай риса!»[31]

Бродский рисует жизнь мухи от апреля до осени, от начала ее жизни на кухне до ее грядущего умиранья, которое поэт видит далеким, потому что с умираньем мухи отождествляет свой уход из этого мира. Разговор с мухой – это беседа историка, «смерть для которого скучней, чем мука», с воображаемым вторым «я», которое не мешает ему думать.[32]

Упоминаемая в первой главке лучина («Лучина печку растопила») напоминает русскую «Лучинушку», которую Пушкин цитировал в стихотворении «В поле чистом серебрится… и возникшую на пушкинской почве «Лучину» Цветаевой, с ее возгласом к России: «# Россия моя, Россия, #/ Зачем так ярко горишь?» По-видимому, находившийся в США Бродский, тосковавший по родине, мог бы по-цветаевски воскликнуть: «# Россия моя, Россия, – / Зачем так ярко горишь?», тем более что в своем стихотворении Цветаева сравнивает русскую лучину с Эйфелевой башней, а Бродский видит свою муху родственницей ее подруги, взлетевшей на Эйфелеву. Бродский намеренно рисует пространство вокруг мухи неяркими, домашними и даже низкими эпитетами, воссоздавая многообразие и сложность жизни («ползешь по глади / замызганной плиты», «дух лежалый/ жилья, зеленых штор понурость. /Жизнь затянулась»).

Обращение к мухе «цокотуха» вызывает у читателя улыбку, напоминая о «Мухе-Цокотухе» К. И. Чуковского. Нет выросшего русского ребенка, который бы не любил «Муху-Цокотуху», и это сразу привязывает разговор о мухе к разговору о поэзии, потому что Бродский – ее сын. Сказка Чуковского, написанная в 1923 году и опубликованная под другим названием, поначалу была запрещена цензурой: во фразе «А жуки рогатые, – Мужики богатые» комиссия Государственного Учёного Совета увидела «сочувствие кулацким элементам деревни». Впервые под названием «Мухина свадьба» сказка была напечатана издательством «Радуга» в 1924 году с иллюстрациями В. Конашевича. Шестое издание сказки в 1927 году впервые вышло под современным названием. Бродский мог видеть соответствие между трудной судьбой своего творчества, на родине читавшегося в самиздате, и судьбой детской сказки. Семье Чуковского Бродский был обязан хлопотами, связанными с его досрочным освобождением. Кроме того, 26 октября 1965 года[33], по рекомендации К. И. Чуковского и Б. Б. Бахтина, он был принят в профгруппу писателей при ЛО Союза писателей СССР, что позволило избежать в дальнейшем обвинения в тунеядстве. [34]Лично с К. И. Чуковским Бродский познакомился 6 января 1966 года в Переделкине – это были первые месяцы после освобождения из ссылки в Норенской. «Жизнь затянулась», – 1985 год был для Бродского кризисным, драматичным, может быть, поэтому он обращается к теме детства, откуда берет начало сопоставление с «юнкерсом»:

---

[31] Одинокий сверчок. М.: Детская литература, 1987, с. 33.

[32] См. образ мухи в стихотворении «Прощайте, мадемуазель Вероника» (1967), см. также образ мухи «в гортани высохшего графина» в стихотворении «Римские элегии» (1981) в качестве символа остановки жизни.

[33] 23 сентября 1965 года Бродский был официально освобожден.

[34] Лосев Л. Иосиф Бродский. Жизнь замечательных людей, 2008.

Ах, цокотуха, потерявши юркость,
ты выглядишь, как старый юнкерс,
как черный кадр документальный
эпохи дальней.[35]

Родившийся в 1940 году Бродский, ребенок военного времени, из американской жизни вспоминает дальнюю эпоху детства и юности, воспринимая не только муху, – себя документальным кадром прошлого. В третьей главке:

Не ты ли заполночь там то и дело
над люлькою моей гудела,
гонимая в оконной раме
прожекторами?

Стародавнее «люлька» уводит к стихам поэтов-предшественников, в частности, к поэме Цветаевой «На красном коне»:

Не Муза, не Муза
Над бедною люлькой
Мне пела, за ручку водила.
Не Муза холодные руки мне грела,
Горячие веки студила.
Вихор ото лба отводила – не Муза,
В большие поля уводила – не Муза.

(«На красном коне»)

Бродский намеренно почти повторяет ее напев. Цветаева писала свою поэму как посвящение Ахматовой, о чем Бродский, конечно, знал. Рисуя портрет не своей, а ахматовской Музы, ее косы, и бусы, и басни, вспоминая Ахматову, Цветаева утверждает, что писать стихи ей помогает совсем не Муза, а Гений, Всадник на красном коне, взвевающий в лазурное небо, делающий невесомыми цветаевские крылья. Бродский, с оглядкой на Цветаеву, сообщает, что ему писать помогает муха, жужжащая над его бедною люлькой, уводящая из жизни в окно поэзии, сознательно сводит Музу с высокого пьедестала, да и себя изображая весьма серыми, прозаическими, лишенными цветаевской романтики штрихами. Во второй половине 20-го века все стало тривиальнее, будничнее, мельче:

А нынче, милая, мой желтый ноготь
брюшко твое горазд потрогать,
и ты не вздрагиваешь от испуга,
жужжа, подруга.

Желтый ноготь поэта, брюшко мухи, и это в ответ на пушкинские стихи о Музе-возлюбленной, в ответ на пушкинское «Быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей». Вспоминает Бродский сразу всех муз русской поэзии, начиная от девы тайной, вручившей Александру Сергеевичу семиствольную цевницу, от некрасовской кнутом иссеченной музы-крестьянки, от цветаевской задумчивой Музы со смуглыми веками и обветренною

[35] Стихи Бродского приводим по кн.: Сочинения Иосифа Бродского. СПБ. 1994. т. 3, с. 99—107.

рукою, до ахматовской, диктовавшей Данту «страницы ада». Страстная, со златокрылым пожаром в глазах подруга-Муза Цветаевой, смуглоногая Муза-сестра Ахматовой. И – скромная шестирукая муха Бродского в этом почетном ряду! Впрочем, сама ее шестирукость – символ многоталанности самого Бродского, его нынешних и грядущих поэтических дорог. По нашему предположению, к цветаевским стихам, к ее «Сахаре», уводит читателя образ четвертой главки. Цветаева писала о сахаре души. Бродский рисует неприглядную картину непоэтичного холостяцкого быта:

Но не пленить тебя не пирамидой
фаянсовой давно не мытой
посуды в раковине, ни палаткой
сахары сладкой.

Возможно, образ пирамиды заимствован из поэзии Г. Р. Державина, чье стихотворение «Пирамида» построением строфы иконически напоминает пирамиду.

Зрю
Зарю
Лучами,
Как свещами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу,
Но что? – от солнца в ней толь милое блистанье?
Нет! – Пирамида – дел благих воспоминанье.[36]

У Бродского тоже пирамида воспоминаний. Говоря о непохожести своей Мухи-музы на предшественниц, Бродский отмечает и ее родство с ними:

Как старомодны твои крылья, лапки!
В них чудится вуаль прабабки,
смешавшаяся с позавчерашней
французской башней —

– век номер девятнадцать, словом.
Но, сравнивая с тем и овом
тебя, я обращаю в прибыль
твою погибель,

подталкивая ручкой подлой
тебя к бесплотной мысли, к полной
неосязаемости раньше срока.
Прости: жестоко.

Своей прабабкой называет Бродский поэзию 19 века. Под этой вуалью, скорее всего, скрыты черты конкретных русских поэтов, но, может быть, Бродский имел в виду кого-то

[36] Лосев отмечает, что Бродский был знаком со стихами Державина уже подростком: «Любимые стихи он легко запоминал и с удовольствием цитировал большими отрывками и целиком – „На смерть князя Мещерского“ Державина». ЖЗЛ.

из французов: Верлена, Рембо, Аполлинера, Малларме? Его Муха старомодна, потому что в поэзии прошлого, в ее языке черпает Бродский силы, от нее отталкивается. Шестая главка – об орбитах творческого интереса Бродского: муха графически похожа на шестирукую букву русского алфавита – «Ж», напоминающую о пушкинском крылатом серафиме из «Пророка». Бродскому кажется, что творчество обмелело, что предметом поэзии оказываются брюнетки, ужимки и жесты, а не серафимы, ангелы и всадники, как это было у Пушкина и Цветаевой. Седьмая главка констатирует наступление зимы, убывание творческого начала и оптимизма: «Пока ты пела и летала, птицы / отсюда отбыли. В ручьях плотицы / убавилось, и в рощах пусто./ Хрустит капуста». Жутковатость одиночества среди угасанья природы скрашивает содружество с мухой, надежда на способность писать, «поражать живое» словом:

И только двое нас теперь – заразы
разносчиков. Микробы, фразы
равно способны поражать живое.

Поэту кажется, что муха «отлеталась», да и сам он немолод, хотя утешает себя, что «для времени, однако, старость / и молодость неразличимы». Бродский вспоминает ссылку, жизнь «вполнакала», вот почему в обращении с мухой-музой возникают слова «союзник», «соузник», «подельник», «кореш». 21 год прошел с момент суда над Бродским, состоявшегося в 1964 году, – не отсюда ли количество главок в «Мухе», точно соответствующее пройденному пути? И потому призыв к мушиному существованию – обращение к самому себе, зов бороться с небытием и старостью:

Не умирай! сопротивляйся, ползай!
Существовать не интересно с пользой.
Тем паче, для себя: казенной.
Честней без оной

смущать календари и числа
присутствием, лишенным смысла,
доказывая посторонним,
что жизнь – синоним

небытия и нарушенья правил.
Будь помоложе ты, я б взор направил
туда, где этого в избытке. Ты же
стара и ближе.

В следующей главке, думая о жизни и смерти, о своем эмигрантском одиночестве, Бродский вспоминает последние стихи Пастернака, его «Ветер» («Я кончился, а ты жива…»[37], его раннее стихотворение «Плачущий сад».[38]*:*

Нас двое, стало быть. По крайней мере,
когда ты кончишься, я факт потери

[37] У Пастернака:Я кончился, а ты жива.И ветер, жалуясь и плача,Раскачивает лес и дачу.Не каждую сосну отдельно,А полностью все дереваСо всею далью беспредельной,Как парусников кузоваНа глади бухты корабельной.И это не из удальстваИли из ярости бесцельной,А чтоб в тоске найти словаТебе для песни колыбельной. (1953)

[38] У Пастернака в стихотворении «Плачущий сад»: Ужасный! Капнет и вслушается, Все он ли один на свете. (Мнет ветку в окне как кружевце) Или есть свидетель

отмечу мысленно – что будет эхом
твоих с успехом

когда-то выполненных мертвых петель.
Смерть, знаешь, если есть свидетель,
отчетливее ставит точку,
чем в одиночку.

«Плачущий сад» Пастернака цитирует Цветаева в статье «Световой ливень», говоря о мастерстве Пастернака, о теме дождя у него, возможно, из-за этой статьи Бродский и вспомнил эти стихи. «Мертвые петли» мухи соотносят стихотворение Бродского и с «Поэмой Воздуха» Цветаевой, где она сравнивает душу, летящую в бессмертие, с летчиком, делающим в воздухе мертвые петли. У Цветаевой свидетелем ее воображаемой смерти оказывается Рильке. В стихах Бродского свидетелем его жизни и смерти, его поэтического существования является не ветер, не плачущий сад, не Рильке, а муха. О Рильке и Цветаевой, видимо, вспоминает Бродский и в главке 14, когда рассуждает о вещи, вышедшей из повиновенья.[39] Этой теме посвящена цветаевская поэма «Лестница». Понятие вещи – одно из краеугольных в творчестве Рильке:

Плевать на состоянье мозга:
вещь, вышедшая из повиновенья,
как то мгновенье,
XV
по-своему прекрасна. То есть,
заслуживает, удостоясь
овации наоборот, продлиться.
Страх суть таблица

зависимостей между личной
беспомощностью тел и лишней
секундой. Выражаясь сухо,
я, цокотуха,

пожертвовать своей согласен.
Но вроде этот жест напрасен:
сдает твоя шестерка, Шива.
Тебе паршиво.

Выражение «Сдает твоя шестерка» Бродский почерпнул из карточного словаря. Кстати, существует игра в «мушку», имеющая около шести разновидностей, предполагающая во время игры рассказывание анекдотов, пение, повествования о дневных новостях. Самая главная карта – «мушка» – пиковый туз, самая младшая – шестерка. Сдавать карты, в словоупотреблении поэта, – сдаваться, падать духом. Роясь среди сокровищ своей памяти, перебирая драгоценности лирики ушедших поэтов, назвав тезку мухи («по кличке Муза») Бродский думает о своей «сдаче» с существования, о своем вкладе в «кощеевы» богатства

[39] См. мотив вещи в «Бабочке» (VI строфа), где бабочка дана Бродским как вещь, отразившая замысел Бога о Земле и человеке:Кто был тот ювелир,что бровь не хмуря,нанес в миниатюрена них тот мир,что сводит нас с ума,берет нас в клещи,где ты, как мысль о вещи,мы # вещь сама? (2, 294)

лирики после смерти, когда придется оставить «насиженный» узор обоев жизни и перелететь в иной мир, «чтоб ошарашить серафимов хилых / там, в эмпиреях, где царит молитва, / идеей ритма и повторимости», стать «насекомым туч». Эта мысль Бродского близка стихотворению Цветаевой из цикла «Маяковскому», где она представляла разговор Есенина и Маяковского на том свете. Есенин и Маяковский, в изображении Цветаевой, готовы взорвать тот свет гранатой своих стихов: «Под царство и это – / Подложим гранату!»). Бродский тоже рисует небесное бытие как новое творчество. В главке 18 Бродский вновь вспоминает Цветаеву, ее поэму «Крысолов», главу «Детский Рай», с его темой обольщения искусством, где Крысолов соблазнял детей и жителей Гаммельна звуками своей флейты. Это обольщение стихами Бродский рисует через образ мух, кружащихся над малиновым вареньем:

Чем это кончится? Мушиным Раем?
Той пасекой, верней – сараем,
где над малиновым вареньем сонным
кружатся сонмом

твои предшественницы, издавая
звук поздней осени, как мостовая
в провинции. Но дверь откроем —
и бледным роем

они рванутся мимо нас обратно
в действительность, ее опрятно
укутывая в плотный саван
зимы…

Работая над поэмой «Крысолов», Цветаева мысленно посвящала ее Г. Гейне. В связи со стихотворением Бродского, нельзя не вспомнить, что Муха в мировой поэзии жила до Бродского в стихах Гейне: Мушка – последняя возлюбленная Генриха Гейне, Элиза Кранц (Камилла Зельден). К ней обращен ряд стихотворений Гейне, в том числе последние, предсмертные его стихи. Ее, Мушку, можно назвать последней музой Гейне.

Одно из шутливых прозвищ мухи Бродского – Шива, древнейшая божественная сущность человечества, в индуизме – олицетворение разрушительного начала вселенной и трансформации (созидательное разрушение); одно из божеств верховной триады, наряду с Брахмой и Вишну. Пять божественных ролей Шивы: создание, поддержка, растворение, сокрытие и дарование благодати соответствуют для поэта роли Музы. Муху Бродский именует по-разному: подруга, гумозка, цокотуха – Шива тоже известен под несколькими именами, его свиту составляют духи и демоны, поэтому еще одна вероятная зимняя параллель Мушиного Рая Бродского – пляшущие пушкинские «Бесы».

Для Бродского, жизнь – «синоним небытия и нарушенья правил». «Души обладают тканью, материей, судьбой в пейзаже», а мушиный рай Бродского – лирический рай, в котором носятся души любимых поэтов. Эти души в сумме – лирическим строем своим – «любое превосходят племя». Определение поэтов племенем – из стихотворения Цветаевой «Променявши на стремя…», в 1925 году видевшей поэтов единым вымирающим племенем поэтов: «Невозвратна как племя / Вымирающее (о нем / Гейне пел, – брак мой тайный: / Слаще гостя и ближе, чем брат…)» – речь идет о стихотворении Гейне «Азра». В контексте темы размышления о времени («цвет есть время»), Бродский упоминает в стихотворении великого Галикарнасца – Геродота, родившегося в Галикарнасе (19 главка), но его мысль близка и Цветаевой, рассуждавшей о цвете, времени и вечности в цикле «Деревья» (1922), в стихотворении

«Не краской, не кистью!…» («Цвет, попранный светом»). В 20-й главке крылатое войско то ли мух, то ли муз стихотворения Бродского корреспондирует с концовкой поэмы Цветаевой «На Красном Коне», в которой лирическая героиня вместе со своим войском («Солдаты – какого врага бьем?») сражается с Гением в лазури. Так возникает вторая перекличка с цветаевской поэмой:

Отпрянув перед бледным вихрем,
узнаю ли тебя я в ихнем
заведомо крылатом войске?

«Ихнее» – детское, просторечное слово, передающее отсутствие дистанции между Бродским и мухой, к которой он относится «по-свойски». Затылок поэта молодого рыжеволосого Бродского по цвету напоминал древесные опилки, родственные деревьям и бумаге, на которой записываются стихи, что соотносится с цветаевскими строками о Всаднике-Гении: «вихор ото лба отводила – не Муза» (поэма «На Красном Коне»). В заключительной 21 главке Бродский, размышляя о конце своей и мушиной биографии, пытается сказать о том, что его судьба и судьба его мухи-музы закончится посмертным превращением, нарисованным как бы в двух ракурсах: бытовом и бытийном. Превращение мухи, ее несуществование – переход в почву, в навоз, который должен породить новую муху, новую Музу нового поэта. Тема навоза напоминает финал пастернаковского стихотворения «Март» (1946), в котором поэт изображал свежесть жизни, ее преображение послевоенной весной: «Пахнет свежим воздухом навоз». Мотив весеннего обновления звучит и у Бродского в «Мухе», только в концовке его стихотворения явно сквозит самоирония:

дав дуба позже всех – столетней! —
ты, милая, меж них последней
окажешься. И если примут,
то местный климат
XXI
с его капризами в расчет принявши,
спешащую сквозь воздух в наши
пределы я тебя увижу
весной, чью жижу

топча, подумаю: звезда сорвалась,
и, преодолевая вялость,
рукою вслед махну. Однако
не Зодиака

то будет жертвой, но твоей душою,
летящею совпасть с чужою
личинкой, чтоб явить навозу —
метаморфозу.

Последняя ироническая рифма: навозу – метаморфозу. Конечным в стихотворении оказывается слово, обозначившее преображение, которое, намеренно или нет, хотя и в саркастической форме, создает смысловую перекличку с «Брожу ли я вдоль улиц шумных…» Пушкина, с «Завещанием» Заболоцкого. Бродский вспоминает о небесном Зодиаке, живописует свое преображение после смерти как тлен тела и вознесение души в созвездие дру-

гих поэтов. В 1985 году Бродский задумывался о поэтическом бессмертии. Свой физический конец и смерть своей мухи поэт рисовал в северных широтах, на родной земле. Иосиф Бродский не дожил до своего семидесятилетия, но его «Муха» переживет автора, вероятно, не на одно столетие.[40]

2011

[40] Впервые статья опубликована: //Нева, 2011,№9.

«Колокол с эхом в сгустившейся сини…» Рождественские стихи Иосифа Бродского

Поэзия Иосифа Бродского, как мир всякого большого поэта, слагается из разных русл и течений[41]. Среди всего этого многообразия выделяются стихи на рождественскую тему. В Москве отдельной книжечкой рождественские стихи были изданы в 1993 году, по инициативе П. Л. Вайля. Даря книжку знакомым, Бродский подписывал ее: «От христианина-заочника». «Независимо от степени и характера религиозности в стихах Бродского, одно несомненно – именно он возвратил в русскую поэзию исчезнувший было из нее метафизический дискурс», – отмечал Л. Лосев. [42]«Юный Бродский, не принадлежа ни к какой религии и не имея даже начатков религиозного воспитания, оперирует понятиями „душа“ и „Бог“, принимая религиозное мировоззрение, так сказать, „от противного“, поскольку атеизм для него неотделим от советского политического режима», – писал Лосев здесь же. Для читателя неважно, к какой христианской церкви относит себя Бродский и относит ли; гораздо важнее духовная, метафизическая и творческая глубина, в которую погружается читатель рождественских стихов.

Бродский писал рождественские стихи на протяжении всей жизни, но с перерывами. Например, стихов, посвященных Рождеству, не было с 1972 года по декабрь 1980-го, с 1980-го по 1987-ой годы. Затем рождественские стихи поэт пишет ежегодно, в 1988, в 1989, в 1990, в 1991, в 1993, 1994 и 1995. Можно заметить, что к концу жизни Бродский чаще возвращается к рождественской теме. Любопытно отметить, что стихи рождественской тематики начинают появляться с 1961 года, в роковые времена, предшествовавшие заключению и ссылке. Вероятно, вера в Бога, в свое предназначение помогала Бродскому переносить испытания, которые выпадали на его долю. Наверное, помимо христианского импульса к созданию рождественских стихотворений, Бродским руководил и художественный импульс, оказывали влияние иконопись и живопись, соборы, в которых он бывал, работы старинных итальянских мастеров, поездки в Рим, Венецию и Флоренцию. Бродский много бывал в Италии, особенно часто на Рождество. Его первая поездка осуществилась в 1972 году.[43]

К 1961 году Бродский должен был знать «Рождественскую звезду» Пастернака[44]. Одно из своих стихотворений он назовет так же. Кажется, после Пастернака и его Евангелия в стихах писать о Рождестве уже невозможно. Бродский рисует свои рождественские картинки, и делает это каждый раз по-новому. У Пастернака в стихотворении «Рождественская звезда» два плана: мир Рождества и мир грядущего – «все елки на свете, все сны детворы», «все будущее галерей и музеев». Рождество – торжество рождения Сына и влияние этого события на духовную, художественную жизнь человечества, грядущий суд столетий. В творчестве Бродского Рождество дано в трех измерениях: Тогда, Теперь, Там, в царстве Бога-отца. Его интересует не только историческая роль Рождества, но и космическая его роль, поэтому он все время смотрит на это событие с трех сторон: из колыбели христианства, из нынешнего дня и из Космоса.[45]

---

[41] Впервые: //Нева, 2012, №1.

[42] Лосев Л. Иосиф Бродский. Жизнь замечательных людей, 2008. ЖЗЛ.

[43] Лосев в своей книге о Бродском предполагает, что «общение с Басмановой, которая, как это принято у художников, не расставалась с орудиями ремесла и постоянно тренировала руку и глаз эскизами, повлияло и на поэтическую практику Бродского». ЖЗЛ.

[44] 6 июня 1962 года, в день рождения Пушкина, Бродский написал стихотворение «Диалог» (« #Там он лежит, на склоне…»), памяти Пастернака)

[45] Предположительно известно, что Бродский был окрещен в раннем детстве чужой женщиной. В апреле 1942 года

Бродскому был 21 год, когда был написан «Рождественский романс», посвященный «Евгению Рейну, с любовью». «Пловец в несчастие случайный» – так называет себя Бродский в стихах, датированных 28 декабря 1961 года. Осенью 1960 года Бродского впервые вызвали в КГБ и ненадолго задержали в связи с участием в самиздатском журнале Александра Гинзбурга «Синтаксис» (№3). Вероятно, поэт уже тогда предчувствовал, какие тучи сгустятся над его головой. Надо сказать, что «Рождественский романс» Бродский написал в Москве. Четырежды, рефреном повторяется стихи о необъяснимой тоске. Эта тоска окутывает весь текст, за исключением, пожалуй, последней строфы. Любопытно, что среди грядущих счастливых событий жизни Бродский называет свет и славу: 21-летний поэт мечтал об успехе, признании. Эти рождественские стихи завершаются мыслью о переменчивости судьбы, надеждой на то, что тоска сменится новой, лучшей жизнью:

Твой Новый год по темно-синей
волне средь шума городского
плывет в тоске необъяснимой,
как будто жизнь начнется снова,
как будто будут свет и слава,
удачный день и вдоволь хлеба,
как будто жизнь качнется вправо,
качнувшись влево.[46]

(1, 150)

В 1963 году 23-летний Бродский впервые читает Библию и «Божественную комедию» Данте[47], вероятно, это чтение скажется на формировании мировоззрения и художественного видения поэта. В стихах 1963 года поражает, как живописно, ярко, как очевидец событий, поэт изображает Рождество, верблюдов с лохматыми ногами, бушевавший, выматывавший душу буран, бедных царей, живую огнеокую вифлеемскую звезду, пещеру с младенцем, словно все это он видел своими глазами:

Спаситель родился
в лютую стужу.
В пустыне пылали пастушьи костры.
Буран бушевал и выматывал душу
из бедных царей, доставлявших дары.
Верблюды вздымали лохматые ноги.
Выл ветер.
Звезда, пламенея в ночи,
смотрела, как трех караванов дороги
сходились в пещеру Христа, как лучи.

(1, 298) («Рождество 1963 года», 1963—1964)

Поэт смотрит на происходящее таинство сначала снизу, из пустыни, где пылали разожженные пастухами костры, затем – сверху, уже с высоты вифлеемской звезды, символизирующий космическую важность события, когда дороги караванов отождествляются

Мария Моисеевна Бродская вместе с сыном уехала в эвакуацию в Череповец. По рассказам Натальи Грудининой, в передаче Виктора Кривулина, Мария Моисеевна сообщила ей, что женщина, которая присматривала за маленьким Иосифом в Череповце, крестила его. Лосев Л. ЖЗЛ.

[46] Стихи Бродского приведены по кн.: Сочинения Иосифа Бродского. Санкт-Петербург, 1995.

[47] Все даты приводим по биографическому указателю из книги Л. Лосева. ЖЗЛ.

с лучами звезды, чье бытие дано как одушевленное («Звезда… смотрела»). Замечательна концовка стихотворения, передающая единство земли и неба.

Каждое рождественское стихотворение Бродского прекрасно по-своему. Как на картинах старинных итальянских мастеров, Бродский пишет новую вариацию Рождества, «Рождество 1963», неизвестный читателю рождественский пейзаж: мы словно слышим шуршание песка и треск костра, видим, как «дым шел свечой», «огонь вился крючком». Этот пейзажный мотив соединяется с мыслью о начале новой эры в истории человечества, о том, что «жизни счет начнется с этой ночи». В стихотворении «Волхвы пришли. Младенец крепко спал…» Бродский, кажется, использует предельно простые в синтаксическом отношении предложения, чтобы показать бесхитростность земной картины:

Волхвы пришли. Младенец крепко спал.
Звезда светила ярко с небосвода…
Холодный ветер снег в сугроб сгребал.
Шуршал песок. Костер трещал у входа.

(1, 314) («Рождество 1963»)

Почти каждое предложение начинает существительное: волхвы, младенец, звезда, костер, дым, огонь. Этой назывной повествовательности противопоставлены предложения, начинающиеся с глаголов. Их всего четыре, отметивших состояние природы и младенца, сопоставивших Природу и Младенца, равенство важности их бытия. Всемирную значимость события, эпохального для всех людей земли, Бродский подчеркивает употреблением слов, связанных с мотивом круга, кружения: «крутые своды ясли окружали», «кружился снег», «клубился белый пар». Вместе с младенцем человечеству дарится любовь Бога. Именно это говорит Бродский в заключительной строке, соотнося ребенка и дары, принесенные волхвами: «Лежал младенец, и дары лежали». Эти стихи Бродский написал в 1963 году[48], накануне суда над ним, ссылки и всей последующей трудной и славной своей биографии. Он не мог знать, какими драматичными окажутся 1964 и 1965 годы его жизни. Новый год 1964 года Бродский провел в психиатрической больнице в Москве: 27 декабря 1963 г. состоялся «военный совет» у Ардовых с участием Ахматовой. Решено, что Бродскому можно избежать ареста, если лечь с помощью знакомых психиатров в психбольницу им. Кащенко и получить свидетельство о «психической неустойчивости». 8 января 1964 года, на следующий день после православного Рождества, «Вечерний Ленинград» публикует подборку возмущенных «писем читателей», требующих расправы над «тунеядцем Бродским». В январе Бродским было написано стихотворение «Новый год на Канатчиковой даче». Эти стихи окрашены в мрачные тона. Поэт отмечает отсутствие основных образов Рождества в качестве примет несчастливого года и своих бедствий:

Ни волхвов, ни осла,
ни звезды, ни пурги,
что младенца от смерти спасла,
расходясь, как круги
от удара весла.

(1, 304) (январь 1964)
(«Новый год на Канатчиковой даче»)

[48] Все даты приводим по биографическому указателю из книги Л. Лосева. ЖЗЛ.

Стихотворение, построенное на мотив колыбельной для самого себя, – из палаты шестой, это чеховская «Палата №6», и палата страшного постоя, «край, где царь – инсулин», в которой оказался Бродский «в облаках простыни», вместо неба свободной мысли. Поэт видит себя съедаемым властью государства рождественским гусем. Колыбельная помогает лирическому герою не бояться своей участи: «Спи, рождественский гусь. / Засыпай поскорей». Еще один образ лирического героя, – поющий в плинтусе сверчок (вспоминал ли Бродский о прозвище Пушкина?), чье пение соотносится с пением большого смычка, как бы вопреки институту насилия:

Эта песня сверчка
в красном плинтусе тут,
словно пенье большого смычка,
ибо звуки растут,
как сверканье зрачка
сквозь большой институт.

(1, 304) (январь 1964)

Рождественский мотив дан в СССР отсутствующим, как «двойная зима», длящаяся две тысячи лет: только пурга и зимний пейзаж напоминают о Рождестве. Текст намерено строится автором как не совсем «нормальный», больничный: актуализирована в стихах тема страха, белого цвета как аналога больницы, безжизненности, смерти, несвободы. Но присутствует в стихотворении печально-иронический взгляд автора на происходящее: «ночь белеет ключом / пополам с главврачом». Стихотворение завершается трехстишием, в котором рифмующимися оказываются больницы, глазницы и птицы, образы существования автора в психиатрической больнице, его ощущение жути переживаемого момента:

ужас тел – от больниц,
облаков – от глазниц,
насекомых – от птиц. (1, 305)

Стихотворение «Волхвы забудут адрес твой…» написано 1 января 1965 года в деревне Норенской Архангельской области, где Бродский находился в ссылке с апреля 1964 года по сентябрь 1965 года[49]. В стихах «Волхвы забудут адрес твой…» Бродский борется с ожесточением души, не желающей смиряться с забывчивостью Бога, с отсутствием праздника. Одинокая встреча нового года вызывает грусть и благодарность Богу:

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сиплый вой
расслышишь ты, как встарь.
Ты сбросишь тень с усталых плеч,
задув свечу пред тем, как лечь.
Поскольку больше дней, чем свеч,
сулит нам календарь.

(1, 414) («1 января 1965 года»)

[49] 23 сентября 1965 года Бродский был официально освобожден.

Это стихотворение проникнуто верой в то, что все не случайно, что у поэта есть своя миссия на земле. Конечно, он печалится, но все-таки верит в будущее, смотрит в даль судьбы с благодарностью. Бог не послал подарка, потому что «слишком стар» и «поздно верить чудесам». «Явно пуст чулок», но это недарение – тоже присутствие Бога, считает Бродский. Сам поэт и есть – «чистосердечный дар» человечеству, сын, который должен пройти свой путь, отпущенный ему Отцом. В этих стихах мы ощущаем не только веру в Рождество, в Бога, а настоящую веру в себя и свое назначение:

И, взгляд подняв свой к небесам,
ты вдруг почувствуешь, что сам
– чистосердечный дар.

(1, 414)

Стихи «Волхвы забудут адрес твой…» написаны как будто от лица Христа, которого забыли поздравить. Мог ли Бродский тогда, глядя вдаль, знать, какие подарки готовит ему Бог в виде Америк, Венеций, Стокгольмов, Нобелевской премии? Бродский сам был великим, избранным сыном, пришедшим в мир со своим Словом. Выдающийся поэт своего времени, он оказался подарком человечеству, с которого начался новый лирический счет жизни, но такое понимание собственной роли сменялось переживанием человеческого изгойства, злой иронией.

14 января 1967 года, в старый новый год, написано стихотворение «Речь о пролитом молоке» («Я пришел к Рождеству с пустым карманом…»). « (Я, вероятно, терзаю Музу)» (2, 30), – констатирует Бродский в скобках. Действительно, эти стихи довольно длинные, иронические и грустные. Антиобщественные стихи, в которых поэт отстаивает «скорость внутреннего прогресса», большую, «чем скорость мира» (2, 32). «Я делаю из эпохи сальто. / Извините меня за резвость!» – сообщает Бродский, утверждая свое несоответствие Времени. Поэту не хватает кислорода, недостает понимания в мире, где людей объединяет не христианская вера, а экономика, не любовь к личности, а массовость этил-морали. Поэт ощущает себя «мишенью в тире», но не собирается сдаваться: «Зло существует, чтоб с ним бороться» (2, 37). Но вот в стихотворении января 1971 года, написанном в Ялте, «Второе Рождество на берегу…», саркастическом, горьком, безысходном по своему настроению, читатель ощущает неверие в Рождество, в будущее. Стихотворение обращено к Э. Р. Тема Рождества дана как отсутствие, как временная дата, с которой поэт соотносит превратности своей человеческой судьбы:

Второе Рождество на берегу
незамерзающего Понта.
Звезда Царей над изгородью порта.
И не могу сказать, что не могу
жить без тебя – поскольку я живу.
Как видно из бумаги. Существую;
глотаю пиво, пачкаю листву и
топчу траву.

(2, 264) (1971)

Поэт-беглец, уехавший в Ялту под натиском обстоятельств, рисует свое существование как переносимое, но лишенное гармонии и любви: «скрипач выходит, музыка не длится, и море все морщинистей».

Как и все сборники Бродского, за исключением «Новых стансов к Августе», «Часть речи» открывается рождественским стихотворением «24 декабря 1971 года», одним из лучших на тему Рождества, – «В Рождество все немного волхвы…». Это удивительные стихи, которые сочинены с двух точек зрения: в них очень живо переданы и мгновения неверия, страха, отсутствия божественной помощи – и вдруг пространство озаряет «свет ниоткуда», знаменующий неизбежность чуда, постоянство волшебного воздействия «механизма Рождества». Употребив столь несвойственное христианскому событию слово – механизм, Бродский говорит на языке своего автоматического, атомного века, считая Рождество событием повторяющимся, неизбежным, подчиняющимся математическому, физическому закону. «В Рождество все немного волхвы» (2, 281) – первый стих определяет тональность всего стихотворения, утверждая всечеловеческую суть праздника: «каждый сам себе царь и верблюд». Первые три шестистишия рисуют предпраздничные, предновогодние хлопоты, несмотря на то, что в СССР давно умы и души граждан далеки от Христа, «не видно тропы / В Вифлеем из-за снежной крупы», Бродский высказывает парадоксальную мысль близкую концовке «Двенадцати» Блока: тропы к Христу не видно, но это не значит, что ее нет,. «… даже зная, что пусто в пещере», неверующие жители города снуют по магазинам, торопятся куда-то с подарками, как древние волхвы. Самое потрясающее: изображая внешние приготовления к празднику тех, для кого пещера *пуста*, Бродский, усугубляя обстоятельства, уточняет не просто несуществование для неверующих пещеры, но и всего рождественского мифа. Само перечисление того, чего для обывателей нет, но что для Бродского истина и чудо, превращает перечисление образов Рождества в свидетельство о вере поэта, о горечи безверия и отсутствия любви Богоматери: «ни животных, ни яслей, ни Той, / над Которою – нимб золотой». То есть нимб золотой над Марией есть в иной реальности, где нет всех этих спешащих по магазинам людей. Надо сказать, глядя на происходящее немного сверху, с улыбкой, автор совсем не судит их за жадность, потому что «разносчики скромных даров» заботятся о любимых близких, которых они накормят и одарят. Обаяние повествования Бродского в двух взглядах на Рождество: обывательском и авторском. Авторская отделенность от неверующей толпы дана в следующем стихе, в назывном предложении, обозначившем небо как отсутствие Бога: «Пустота». Пустота так страшна для поэта, он так не верит в возможность отсутствия Бога и его Сына, что тут же добавляет: «Но при мысли о ней / видишь вдруг как бы свет ниоткуда». Не случайно после этого следует воспоминание об Ироде и его злодействах: «Знал бы Ирод, что чем он сильней, / тем верней, неизбежнее чудо». «В человеках видна издали» благая воля к торжеству праздника, потребность в любви к ближнему. «Не потребность в звезде», – уточняет Бродский. Это поэтам нужно, чтобы на небе загоралась хоть одна звезда (Маяковский). В этом «человеки» усмешка не высокомерного Бродского, а Бога, глядящего вниз, на свое подобие. И поэт смотрит на своих сограждан «издали», с высоты вифлеемской звезды: «Не потребность в звезде пусть еще, но уж воля благая / в человеках видна издали,/ и костры пастухи разожгли». Вот это добавление о разложенных кострах так необходимо читателю, потому что тут же возникает надежда на счастье и рождественская история, рождественская картинка, заслоняющая продовольственные магазины, давку и суету. Костер здесь – костер земной любви. До любви небесной придется дорасти. «Человеки» еще не смотрят в небо, занятые земными, дольними делами, но «костры пастухи разожгли». Чудо неотменимо. Рождество состоится. Это событие дается Бродским как вечно длящаяся сказка.

В предпоследней строфе Бродский воссоздает ощущение тревожной ночи, когда матери боялись за детей, боялись нашествия слуг царя Ирода. «Валит снег; не дымят, но трубят / трубы кровель. Все лица, как пятна. Ирод пьет. Бабы прячут ребят». Возникает ощущение, что Бродский рисует картинку не из иудейской, а из русской жизни, где царь Ирод очень напоминает пьяного русского мужика. А простонародное «бабы прячут ребят» как будто

о России написано. Придет ли мессия? Узнают ли его люди? Как не ошибиться и не принять Ирода за Христа и наоборот: «…мы не знаем примет, и сердца / могут вдруг не признать пришлеца». Выбирать надо сердцем. И вот финал с появлением Богоматери, Младенца и Духа Святого, спасительный, потому что вместе с поэтом читатель тоже боится, что Рождество не наступит:

Но, когда на дверном сквозняке
из тумана ночного, густого
возникает фигура в платке,
и Младенца, и Духа Святого
ощущаешь в себе без стыда;
смотришь в небо и видишь – звезда.

(2, 282) (январь 1972)

Последняя строфа отмечает происходящее не на земле, а в воздухе, на метафизическом сквозняке, когда Богоматерь («фигура в платке») появляется из тумана. Финальное слово стихотворения – «звезда», обозначает удаление автора от земли, его радостное сознание единства с Небом. Таким образом, финальное четверостишие объясняет, что переживание Рождества, душевное и духовное, на физическом уровне выражено рождественскими дарами: «В Рождество все немного волхвы». Последнее слово «звезда» возвращает читателя к началу текста. Подобно волхвам, Бродский видит в Звезде символ Рождества, символ христианской веры и любви к Богу.

Стихотворение о Рождестве 1980 года проникнуто сознанием отверженности поэта, который видит себя отщепенцем, личностью вне закона, поэтому в этих стихах нет рождественского уюта. Теме несчастливого настоящего, ощущения сиротства противопоставлена праздничная тема Рождества:

Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве.
В эту пору – разгул Пинкертонам,
и себя настигаешь в любом естестве
по небрежности оттиска в оном.
За такие открытья не требуют мзды;
тишина по всему околотку.
Сколько света набилось в осколок звезды,
на ночь глядя! Как беженцев в лодку.
Не ослепни, смотри! Ты и сам сирота,
отщепенец, стервец, вне закона.
За душой, как ни шарь, ни черта. Изо рта —
пар клубами, как профиль дракона.

(3, 8)

Вместо царя Ирода – современные Пинкертоны: чувствовал ли Бродский в это время слежку за собой? Вспоминал прошлое? В это время Бродский уже получил американское гражданство, но в стихах возникает образ светящегося осколка звезды, который Бродский уподобляет беженцам: Мария с Иосифом, бегущие из Египта, соотносятся с самим поэтом, в своей судьбе ощущающим сходство с судьбой мальчика Христа, с судьбой мученика и святого Георгия, сражавшегося с драконом («Изо рта – / пар клубами, как профиль дракона»).

Лосев сообщает, что во время войны, в эвакуации, «Иосиф с матерью провели всего около года. К череповецким впечатлениям, запомнившимся на всю жизнь, относятся

и страшные. Мать, благодаря знанию немецкого, устроилась работать в лагерь для военнопленных. «Несколько раз она брала меня с собой в лагерь. Мы садились с мамой в переполненную лодку, и какой-то старик в плаще греб. Вода была вровень с бортами, народу было очень много. Помню, в первый раз я даже спросил: «Мама, а скоро мы будем тонуть?»». Лосев. ЖЗЛ. «Беженцы в лодке – в конце семидесятых, в начале восьмидесятых годов их едва ли не ежедневно можно было увидеть в телевизионных новостях или прочитать о них в газете: вьетнамцы и кубинцы, пытающиеся в утлых, иногда самодельных суденышках бежать от коммунистических тиранов» (Лосев Л. См. об этом также в эссе «Состояние, которое мы называем изгнанием» (СИБ-2, Т. 6)). Рождественской фактически оказывается только концовка, последние четыре строки:

Помолись лучше вслух, как другой Назарей,
за бредущих с дарами в обеих
половинок земли самозванных царей
и за всех детей в колыбелях.

(1980) (3, 8)

С концовкой соотносится первый снежный стих: «Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве». Кажется, снежный мотив отмечает и вечную, и христианскую тему. И только в финале появляется спасительная тема молитвы за царей и детей, за настоящее и будущее человечества. Интересно отметить, что земля дается Бродским как две половинки (обыгрывается созвучие: земной *шар* – как ни *шарь*), как будто он смотрит на нее из космоса, с высоты Бога, для которого половинки земли должны быть похожи на две половинки яблока, например. Что касается образа самозванных царей, здесь, нам представляется, Бродский с улыбкой говорит о себе и таких, как он, царях-поэтах, которые по своей воле славят Рождество стихами («и себя настигаешь в любом естестве»).

13 декабря 1987 года состоялась первая после эмиграции встреча Бродского с поэтом А. С. Кушнером, а 24 декабря написано стихотворение «Рождественская звезда». Начало стихотворения «Рождественская звезда» рисует картину «сверху»: это общее впечатление автора от Рождества. Во многих рождественских стихах Бродский очерчивает картину ветреного дня. Этот ветер – символ стихий, преображения пространства, символ Судьбы:

В холодную пору, в местности, привычной скорее к жаре,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мести.

(3, 127) («Рождественская звезда»)

«Ему все казалось огромным: грудь матери, желтый пар / из воловьих ноздрей, волхвы – Балтазар, Гаспар, / Мельхиор; их подарки, втащенные сюда», – отмечает Бродский, глядя на происходящее глазами Сына. «Он был всего лишь точкой», – пишет Бродский о Сыне Господнем, соотнося точечность маленького человека с маленькой вифлеемской звездой. Для него в понятии точки заключен философский, метафизический смысл: младенец – точка, по отношению к Земле и землянам и – с высоты Вселенной:

Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.
Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка, издалека,

из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

(3, 127)

Бродский представляет звезду и младенца понятиями одного уровня, воспринимает звезду взором Отца. Над младенцем склоняется не только мать, кажущаяся ему огромной, но и звезда, то есть Отец, который не может казаться таким, как мать, оттого что ребенок вообще не видит Отца из-за разности иерархии. Сын и Отец даны в стихах Бродского как два устремленных друг к другу духовных мира.

В 1988 году Бродский написал стихотворение, которое получило название, как и живописные полотна на подобную тему, «Бегство в Египет». Любопытно, что Бродский начинает его не с начала, а как бы с середины, с многоточия, отчего возникает ощущение достоверности картины, как бы вырезанной из евангельской истории:

…погонщик возник неизвестно откуда.

В пустыне, подобранной небом для чуда
по принципу сходства, случившись ночлегом,
они жгли костер. В заметаемой снегом
пещере, своей не предчувствуя роли,
младенец дремал в золотом ореоле
волос, обретавших стремительно навык
свеченья – не только в державе чернявых,
сейчас, – но и вправду подобно звезде,
покуда земля существует: везде.

(3, 161) («Бегство в Египет») (25 декабря 1988)

Необходимо отметить и то, что стихотворение катится, как снежный шар, потому что каждое последующее предложение (их всего три, и занимают они десять стихов) оказывается длиннее предыдущего. Такое иконическое построение строфы объясняется желанием автора передать грядущее колоссальное влияние на жизнь человечества рождения мальчика. Каждое новое стихотворение на рождественскую тему добавляет свежие штрихи к портрету Рождества: «в пустыне, подобранной небом для чуда», – пишет поэт о топографии события. Младенец, которому готовится всемирная роль, изображен «в золотом ореоле волос, обретавших стремительно навык свеченья». Всемирное значение Христа, его святость показаны через образ свечения его волос, как на иконе. Иконографическое *навык свеченья* рифмуется со словом «чернявых», выражающим несколько сниженную характеристику иноверцев, египтян, словно передает чужой голос. Последним в стихотворении стало слово *везде*, обозначившее мировое значение Рождества, связанного не с Временем, а с Пространством и Вечностью.

22 декабря 1989 года Бродский представляет Ольгу Седакову на ее вечере в палаццо Кверини Стампалла в Венеции, а 25 декабря, там же, в Италии, где каждый камень дышит искусством древних мастеров, создает стихотворение «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере…». Бродский выступает посредником между читателем и Христом, помогает увидеть событие тысячелетней давности так, как будто оно случилось на его глазах. Неоднократно поэт начинает строфу со слова «представь»: «Представь, чиркнув спичкой, ту полночь в пещере», «Представь трех царей». Это обращение к читателю делает стихотворение подобным беседе поэта с неким собеседником. И здесь события внизу, среди землян, даются в двух планах: на земле и в космосе.

Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере,
используй, чтоб холод почувствовать, щели
в полу, чтоб почувствовать голод – посуду,
а что до пустыни, пустыня повсюду.

(3, 190)

Всемирность события Рождества передана словом «всюду», относящемся к пустыне. Не только пустыня – повсюду, Рождество длится, потому что переживается, вспоминается ежегодно. Описание Рождества поражает авторским вниманием к деталям: например, о родившемся Спасителе Бродский пишет: «сверток с младенцем». Младенца запеленали, но в слове сверток какой-то нечеловеческий, милый смысл: Бродский дает понять, что в этом Младенце еще не видно того, что будет явлено человечеству потом. Младенец плюс еще что-то. Этому *свертку с младенцем*, родственному Небу, и несут волхвы свои дары:

(Младенец покамест не заработал
на колокол с эхом в сгустившейся сини).
Представь, что Господь в Человеческом Сыне
впервые Себя узнает на огромном
впотьмах расстояньи: бездомный в бездомном.

(3, 190) (1989)

Звучание пространства дается Бродским как «скрип поклажи, бренчание ботал»: младенец еще не может претендовать на звуки колокола, шутливо пишет Бродский, говоря о будущей славе Христа, о любви к нему христиан на земле, о любви Бога «в сгустившейся сини». И опять стихотворение заканчивается мыслью о необыкновенном расстоянии, на котором находятся Отец и Сын, трагически-бездомные, как бездомен поэт.

11 января 1990 года Бродский выступил в Париже в колледже Ecole Normale Superieure; там он познакомился со своей будущей женой, полурусской-полуитальянкой, Марией Соццани (по матери Берсенева-Трубецкая). 1 сентября1990 года в Стокгольме состоялось бракосочетание Бродского и Марии. Впервые за долгие годы Бродский обретает тот семейный уют, которого он был лишен долгие годы. Рождественские стихи 1990 года как будто предсказывали Иосифу Бродскому его недолгое грядущее счастье:

Неважно, что было вокруг, и неважно,
о чем там пурга завывала протяжно,
что тесно им было в пастушьей квартире,
что места другого им не было в мире.

Во-первых, они были вместе. Второе,
и главное, было, что их было трое,
и все, что творилось, варилось, дарилось
отныне, как минимум, на три делилось.[50]

(3, 196) (25 декабря 1990)

[50] Автоперевод стихотворения «Не важно, что было вокруг, и не важно…» опубликован в «A Garland for Stephen» (Edinburgh: Tragata Press, 1991). Лосев Л. ЖЗЛ.

Неожиданно современно звучит определение пещеры Рождества как пастушьей квартиры. Рождественская тема оказалась для Бродского сбывшимся чудом, когда Мария вошла в его жизнь. Способностью «дальнего смешивать с ближним», способностью объединять людей любовью обладает не только религия. Поэзия тоже наделена этим даром. Гудение ветра автор передает в самой мелодии стиха, его 16 строк (ж—ж—р—р—р—р—л–л—л—л—дь—дь—ч—ч—ш—ж). Взгляд младенца на сияющую звезду и взгляд звезды, несшей человечеству божественную любовь, сопоставляет автор, воспринимая звезду Вифлеема посланницей Бога, его нового завета людям.

Следующее рождественское стихотворение с итальянским названием «Presepio», создано в 1991 году. Бродскому кажется, что евангельская история в интерпретации человечества стала игрушечной, микроскопической:

Младенец, Мария, Иосиф, цари,
скотина, верблюды, их поводыри,
в овчине до пят пастухи-исполины —
все стало набором игрушек из глины.

(3,205)

Людям нравится по-детски играть в Рождество. Фигурками из глины видятся Бродскому не только Христос, Мария, верблюды и волхвы, но и все человечество, на которое Бог смотрит из своего небесного мира. «Тогда в Вифлееме все было крупней», – убежден поэт, пытающийся вернуть человечеству истинные размеры рождественского события. Вторая часть стихотворения противопоставлена первой:

Тогда в Вифлееме все было крупней.
Но глине приятно с фольгою над ней
и ватой, разбросанной тут как попало,
играть роль того, что из виду пропало.

Теперь ты огромней, чем все они. Ты
теперь с недоступной для них высоты —
полночным прохожим в окошко конурки —
из космоса смотришь на эти фигурки.

(3,205)

Христос превратился в того, кто из космоса наблюдает за людскими играми, за их маленькими, земными домиками, названные несколько по-звериному, иронично «конурками», Его жизнь продолжается там, в заоблачной дали, в космической пустыне Вечности, где уменьшаются одни и делаются огромными другие, где людские дела проверяются Страшным Судом Христа. В космосе продолжается рождественская история, история Христа, шагающего, может быть, в другую галактику:

Там жизнь продолжается, так как века
одних уменьшают в объеме, пока
другие растут – как случилось с тобою.
Там бьются фигурки со снежной крупою,

и самая меньшая пробует грудь.
И тянет зажмуриться, либо – шагнуть

в другую галактику, в гулкой пустыне
которой светил – как песку в Палестине.

(3,205) («Presepio») (декабрь 1991)

Прелесть стихов Бродского в человечности, в его взгляде на рождественскую историю простого землянина и христианина, в том, что читатель оказывается в духовном, метафизическом измерении, в вифлеемском небе Христа. Бродский помогает читателю увидеть евангельскую историю в новых красках, с метафизической высоты. Читатель, благодаря Бродскому, может «потрогать фольгу звезды пальцем», прикоснуться к мифу, проникнуться абсолютным уютом земного праздника, почувствовать непугающую высоту того подлинного Бога, которого Бродский видит над обывательским, простонародным, глиняным Христом. В своем стихотворении Бродский расширяет царство Бога до колоссальных, галактических, вселенских размеров. Как на иконе, которая соединяет фигурку Младенца Христа и Христа выросшего, так и в стихотворении представление человечества о мальчике Христе соседствует с авторским взглядом на Христа, шагающего в соседнюю галактику, в гулкую космическую пустыню. Название стихотворения символично. Оно указывает на итальянский художественный, живописный или иконографический источник, побудивший поэта к созданию текста: «Presepio» – ясли (итал.) человечества, колыбель христианства.

В 1993 году Бродский написал рождественские стихи, которые в собрании его сочинений приведены как стихи Марине Басмановой, с инициалами М. Б. В указателе В. Полухиной и Лосева они даны как стихи, обращенные к Маше Воробьевой. Это стихи – напоминание о чуде – чуде неизменности любви. Композитор Борис Тищенко познакомил Бродского с Мариной Басмановой 2 января 1962 года, в новый год, может быть, поэтому Бродский соотносит прожитые годы жизни с этой любовью, прошедшей через всю его жизнь:

Что нужно для чуда? Кожух овчара,
Щепотка сегодня, крупица вчера,
и к пригоршне завтра добавь на глазок
огрызок пространства и неба кусок.

И чудо свершится. Зане чудеса,
к земле тяготея, хранят адреса,
настолько добраться стремясь до конца,
что даже в пустыне находят жильца.

А если ты дом покидаешь – включи
звезду на прощанье в четыре свечи,
чтоб мир без вещей освещала она,
вослед тебе глядя, во все времена.

(4,16) («25. XII. 1993»)

Чудо – в сохранности чувства, в сбереженности памяти о пережитом душевном опыте. Для чуда нужно совсем немного, пишет Бродский, намеренно используя простые слова, обозначившие «крохи», «пригоршни», из которых складывается его человеческая жизнь и история христианства. Его чудо бытия складывается из памяти о прошедшем, из связи настоящего, прошлого и будущего, ему для чуда нужны Пространство и Небо, слова лирики и душа той, кого он вспоминает как адрес чудо-стихотворений. Сохраненный адрес – связь между Прошлым и Будущим. В упоминании адреса нам видится отклик на строки Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слез…» («Петербург, у меня еще есть адреса, /

По которым найду мертвецов голоса»). В стихотворении Бродского 12 стихов, и это символично. Оно представляет собой как бы модель года и должно длится, как год, до нового Рождества. Стихотворение магически действует на читателя. Сам трехсложный амфибрахий вызывает ощущение кружения: кружения метели? кружения мысли? И вопрос, которым начинает Бродский, представляет собой импульс, благодаря которому стихотворение движется вперед. «Что нужно для чуда?» – в первой строфе. «И чудо свершится» во второй как бы отвечает на вопрос, утешая адресата. Стихотворение читается как бы в двух направлениях: в устремленности к той, к кому обращается Бродский, и как рассказ о поэте. Его героиня – жилец в пустыне, ищущий чуда Рождества, и автор – странник-поэт, который испытывает ощущение чуда в пустыне американского многолюдного бытия. Слово «пустыня», кочующее из стихотворения в стихотворение, обозначает пустыню земного пути поэта. Бродский не был в тот момент пустынно одинок, но в стихах все-таки говорит об одиночестве. Даже в конце жизни поэт ощущал эту пустыню вокруг себя, был сиротлив, как всякий поэт, как одинок Творец Вселенной, создавший человека – свое подобие. Чудеса, считает Бродский, тяготеют к земле. По мысли Бродского, мы сами создаем чудеса своей верой и любовью. Звезда на прощанье, о которой пишет Бродский в этих стихах, – чудесная звезда Вифлеема, электрическая звезда лирики, звезда поэзии, которую он включил для всех нас навечно…

В декабре 1994 года Бродский написал еще одно рождественское стихотворение, не отмеченное датой Рождества, но по настроению именно рождественское, обращенное к замечательной пианистке, Елизавете Леонской, с которой Бродский познакомился в июне 1986-го, во Франции. «В воздухе – сильный мороз и хвоя…» – полушутливые, ироничные стихи, призыв не падать духом, напоминание о вере в Бога и в себя; очень русские стихи, которые открываются картиной русского мороза, ватных, меховых одежд, упоминанием северного оленя и сугробов:

В воздухе – сильный мороз и хвоя.
Наденем ватное и меховое.
Чтоб маяться в наших сугробах с торбой —
лучше олень, чем верблюд двугорбый.

(4, 21)

«Жизнь под открытым небом» – жизнь тех, кто живет вдали от родины и чувствует свою отверженность. Вера Бродского в Бога – вера вне страха, не такая, как «на севере», где Бог – нечто вроде острожного коменданта. И не такая, как на юге, где вера в Христа – вера в свободного, беглого Бога, который воспринимается нарушителем, взрывателем общественных законов. Для Бродского Бог – возможность жить «под открытым небом» Искусства, сила, позволяющая быть по-настоящему свободным от государственных, территориальных, идейных догм. Эта вера помогает Бродскому оставаться между Севером и Югом, на своей территории – территории Неба, территории Поэзии:

На севере если и верят в Бога,
то как в коменданта того острога,
где всем нам вроде бока намяло,
но только и слышно, что дали мало.

На юге, где в редкость осадок белый,
верят в Христа, так как сам он — беглый;
родился в пустыне, песок-солома,

и умер тоже, слыхать, не дома.

Помянем ныне вином и хлебом
жизнь, прожитую под открытым небом,
чтоб в нем и потом избежать ареста
земли – поскольку там больше места.

(4, 21) (декабрь 1994)

Последнее рождественское стихотворение Бродского, «Бегство в Египет» (2), созданное в 1995 году, существенно отличается от первого «Бегства в Египет», написанного в 1988 году, где основным мотивом был мотив чуда. Еще одно отличие: в первом стихотворении младенец не ведает о своей роли, во втором – знает, но молчит. Эти рождественские стихи написаны как будто о себе, о *своей* Марии, о своем втроем: 9 июня 1993 года родилась дочь Бродского, Анна Мария Александра. В 1995-ом ей два с половиной года. И опять, рисуя вечную картинку, Бродский пишет ее как бы с натуры: «пахло соломою и тряпьем», «Мария молилась; костер гудел», «Младенец, будучи слишком мал, чтоб делать что-то еще, дремал». И опять, как бы поверх земной жизни, «звезда глядела через порог». Бытие младенца дано, как в иконописи, в двух ракурсах: это и младенец, и взрослый, молчащий Христос:

Звезда глядела через порог.
Единственным среди них, кто мог
знать, что взгляд ее означал,
был младенец; но он молчал.

(декабрь 1995)

Наверное, важна для Бродского тема говорения-молчания, как тождество речи Поэта. Говорение как сотворение мира, говорение как ответ этому миру, объяснение его. Младенец как молчащий стих Отца. Так же символична в стихотворении тема рождественской песочной метели («Молола песок метель»), аналог будущего хлеба Господня. И рядом – тема Ирода, мотив вечности зла, вечной угрозы расправы, но, вопреки всем лихам, тревогам и страхам, защита Господня передана в образе дыма, устремляющегося не в пещеру, а в дверной проем, чтоб не тревожить святое семейство. В стихотворении Бродского все действующие лица именно лица, *живые вещи*: и пещера, и дым, и мул, и вол, и звезда. Вся картинка пронизана уютом и ощущением защиты. Наверное, когда Бродский писал эти стихи, он чувствовал домашний уют своего дома, и ему хотелось, чтобы это ощущение осталось навсегда:

Спокойно им было в ту ночь втроем.
Дым устремлялся в дверной проем,
чтоб не тревожить их. Только мул
во сне (или вол) тяжело вздохнул.

Стихами о Христе-младенце он писал картину своего – и всечеловеческого семейного счастья. Это было его последнее Рождество.

2011

«Поэзия, следи за пустяком…» Александр Кушнер

29 июня 2001 года. Книжная ярмарка на Манежной площади. Брожу вдоль рядов с книжками. Много участников, мало посетителей. Объявление по радио о встрече с поэтом Александром Кушнером. Иду по направлению к указанному издательству, думая найти толпу почитателей. Наверное, поэт будет читать стихи? Стоит сконфуженный Кушнер, рядом с ним – довольный и уверенный в себе издатель. Столик с книжками издательства «Прогресс-Плеяда».[51] И – ни души. Огорчаясь за поэта, чувствуя его смущение (стоит и ждет, когда кто-нибудь купит его книжку, даже не ждет, а просто вынужден стоять здесь из-за выдумки устроителей ярмарки), покупаю прекрасно, кстати сказать, изданную книжку. Издатель – — мне: «А теперь надо взять автограф у автора». Кушнер, стесняясь, как школьник, как автор, который издал первую в жизни книгу: «Но может, человеку совсем не нужно?!» Я, никогда не берущая автографов, сознавая всю ложность ситуации для поэта: «Ну почему же?» Кушнер надписывает книжку. [52]У него удивительно светлый и даже лучистый взгляд и прекрасная улыбка.

Знакомлюсь с новым сборником поэта. В книгу вошли стихи Кушнера из двенадцати книг за четыре десятилетия. Поэт мысленно назвал его «Decima». Кушнер – очень цельный поэт. Можно сказать, да не обидится на это автор, что он практически не менялся за сорок лет творческой судьбы. Я имею в виду верность Кушнера тому, что составляет для него предмет и сущность поэзии: «Поэзия, следи за пустяком, / Сперва за пустяком, потом за смыслом»[53]. Во внимании к *пустякам*, в интересе к незначительным, с точки зрения обывателя и *не* поэта, вещам – весь Кушнер. Нисколько не стесняясь, он отождествляет себя с рюмочкой в шкафу: «Я – чокнутый, как рюмочка в шкафу / Надтреснутая!» Для него – «вода в графине – чудо из чудес»; паучок на балконе, трудящийся над паутинкой, – почти брат. Подобно паучку, сам поэт – «бесполезное» и беззащитное существо, наводящее «оптический чудный прицел» на неприметные черты быта. Автор воспевает велосипедные прогулки, «холмистый, путаный, сквозной» Павловский парк и «голос в трубке телефонной», ночную бабочку, уснувшую на лацкане пиджака, и свою мечту о письме любимой женщины. Предметы, божества поэзии замечаются всюду. Кушнеру дороги все земные явления, и он боязливо сетует на то, что «в раю, увы, едва ли / Бывает дождь». Для него любое посмертие печально, оттого что жизнь ему представляется необыкновенно прекрасной: «…куда бы ни попали / Мы после смерти, будет как зимой: / Звук отменен, завален тишиной». Если вспомнить цветаевскую мысль об иерархии небес, то Кушнер, безусловно, живет не выше первых. Он любит *землю* и поэтизирует именно то, что видит *внизу*. Поэт «не отдаст недуг сердечный», способность восхищаться миром, страдать от желания выразить его прелесть, тосковать и горевать по вполне повседневным поводам, «страх за ближнего, дрожь и смятенье» за мир нечеловеческий – мир вечного мая, цветения и бесстрастия:

Он и не мыслит счастья без примет
Топографических, неотразимых.

---

[51] (Александр Кушнер. Стихотворения (Четыре десятилетия). М.: Прогресс-Плеяда, 2000. 288 стр).

[52] Забавная подробность: вместо моей фамилии А. С. Кушнер надписал: «Елене Эйзенштейн на память о книжной ярмарке 2001 г в Манеже сердечно А Кушнер 29 VI 2001 г.», соединив меня со знаменитым кинематографистом: «*Какая* у Вас фамилия!»

[53] Вероятно, «пустяк» – это намеренная цитата из Гёте: «Ведь мало кому приходит на ум, что иной раз сущий пустяк побуждает поэта создать прекрасное стихотворение. И. П. Эккерман. «Разговоры с Гёте». М., 1986. С. 310

Душа у Кушнера не только «тучка, ласточка», но и «вся – дрожь, вся жар она, вся – бред». Поэт считает себя вполне мирским существом, родственным людям, а вовсе не ангелам, от которых в недоумении отворачивается:

Она на пальцах у меня,
На животе, на языке,
И ангелы мне не родня!
И там, где влажного огня
Мне не сдержать, и на щеке.

Несмотря на эту близость дольнему, он восклицает:

Поэзия – явление иной,
Прекрасной жизни где-то по соседству
С привычной нам, земной.

Искусство рождается там, где меньше всего мешает «взгляд державы», то есть ближе к природе, к бабочкам и осам, в траве, под ногами. Музыкой должно стать то, что *бесполезно* прекрасно. Искусство – своеобразный щит, которым Кушнер заслоняется от несообразностей эпохи и страны, в которой живет.

«Не так ли мы стихов не чувствуем порой, / Как запаха цветов не чувствуем?» – спрашивает поэт. По мнению Кушнера, «все знанье о стихах – в руках пяти-шести, быть может, десяти людей на свете». Все знанье о стихах – в руках *поэтов*, а не критиков. Себя Кушнер видит в ряду этих знатоков. Ему обидно за читательское незнание любимого Батюшкова, и в то же время он не хочет разглашать тайну: «Тверди, но про себя его лазурный стих, / Не отмыкай ларца, не раскрывай копилки».

Отношение к Богу у Кушнера несколько изменилось в течение жизни. В шестидесятые он гневно отрекался от Бога, допускающего убийство детей: «Один возможен был бы бог, / Идущий в газовые печи / С детьми, под зло подставив плечи, / Как старый польский педагог». Позднее полное неприятие «вашего бога» сменилось пониманием творчества, добра и красоты Божьими приметами. Нынешний А. Кушнер ощущает Бога через любимые в жизни явления: «Я рай представляю как подъезд к Судаку». В одном из лучших стихотворений книги «По рощам блаженных, по влажным зеленым холмам…» Кушнер рисует свое восхождение в иной мир «за милою тенью» через воспоминание о земле, на которой побывал ребенком:

Монтрей или Кембридж? Кому что припомнить дано.
Я ахну, я всхлипну, я вспомню деревню Межно
Куда с детским садом в три года меня привезли, —
С тех пор я не видел нежней и блаженней земли.

Для него Бог «не в церкви грубой», а «над строкой любимого стиха, и в скверике под вязом». Обретение Бога, по Кушнеру, возможно в сочувствии и сотворчестве. Человечество лепит Бога своими делами. Поэт убежден, что душа – это «то, что мы должны вернуть, умирая, в лучшем виде». Стихи – такой возврат поэта если не Богу, то родной Земле.

Мысль о посмертии сопряжена у Кушнера с надеждой на встречу с душами любимых им художников, мыслителей, обыкновенных людей:

Нет ли Бога, есть ли Он, – узнаем,
Умерев, у Гоголя, у Канта,
У любого встречного, – за краем.
Нас устроят оба варианта

Кому-то из читателей такой «заземленный» взгляд поэта может оказаться не по душе. Но на всех не угодишь, а Кушнер меньше всего думает о каких-то канонах в этой области. Он настолько любит жизнь, что требует от *иного* мира наличия всего дорогого ему, узнанного на земле. Ему нужны в вечных рощах грибные дожди, и «мята, и мед, и, наверное, горе и мгла», нужна полнота душевного бытия в скорби и в радости.

Кушнер размышляет о своем месте в современной поэзии. Ему претит роль классика, он не желает «стоять на шкафу бессмысленным бюстом, топорща ключицы»; с иронией наблюдает, как иным «хочется под потолок». Мысли о возможной славе не соблазняют поэта:

О слава, ты также прошла за дождями,
Как западный фильм, не увиденный нами,
Как в парк повернувший последний трамвай, —
– Уже и не надо. Не стоит. Прощай!

И все же не может не думать о подведении итогов. Что останется в грядущем от его творческого труда? «Памятником» Кушнера звучит стихотворение «Там, где весна, весна, всегда весна, где склон…». Поэт с чуть заметной иронией думает о том, какую премию присудит ему бог поэтов. Своей заслугой Кушнер называет «не похожие ни на кого мотивы», самобытный взгляд на мир и то, что он сумел воспеть, вопреки хищному веку, «скатерть белую … с узором призрачным, как водяные знаки» – зыбкую красоту, чья ценность заметна только при разглядывании с пристрастием. Кушнер дорожит художнической независимостью, видит своей творческой заслугой верность тому, что не весит:

…музыку, как воду в решето,
Я набирал для тех, кто так же на отшибе
Жил, за уступчивость и так, за низачто,
За je vous aime, ich liebe.

В последнем стихотворении сборника Кушнер, одаренный способностью писать о любви к тому, что, как вода, убегает сквозь решето повседневности, с грустью замечает, что стихи – «архаика», что на смену поэзии пришла проза. Так ли это? Действительно ли третье тысячелетие не соединимо «с ямбами»? Хочется верить, что прозе жизни никогда не победить поэтического взгляда на мир, тех милых пустяков, из которых слагается «песня, одетая в дрожь».[54]

2001

[54] Впервые//Нева, 2001, №10.

«Тот, кто бился с Иаковом…» О стихотворении Елены Шварц «Воробей»

Стихотворение Е. Шварц «Воробей» впервые было опубликовано в сборнике в 1982 году «Корабль».[55] В этих стихах Елена Шварц пытается говорить на языке библейского мифа о человеке и его взаимоотношениях с Богом и вспоминает главу из «Бытия» (32; 23—32), о поединке с Богом Иакова. Стихотворение разделено на две части. В первой части лирическая героиня вызывает Бога на поединок:

I

Тот, кто бился с Иаковом
Станет биться со мной?
Все равно. Я тебя вызываю
На честный бой.
Я одна. Я один.
Пролетела мышь, проскрипела мышь,
Громко дышит ночь.
Мы с тобой – как русские
И Тохтамыш —
По обоим берегам неба[56].

Стихотворение начинается риторическим вопросом: автор словно сомневается, ответят ли тому, чей голос столь тонок и слаб? Бог не назван по имени, как в ветхозаветной традиции, его имя дается через перифразовое определение – *тот, кто бился с Иаковом*. Длина имени, в котором зрительно воплощена победа Бога, утверждает исход этого странного поединка. Третий и четвертый стихи живописуют былинного героя, выступающего на поле брани. «Честный бой» – это уже не библейское, а наше, русское и богатырское, почти лермонтовское, из «Песни про купца Калашникова». В контексте одного стихотворения автор сводит несколько эпох: первых людей, богатырей русской земли, поэтов 19 и 20 века.

Библейский Иаков стремился помириться с братом. Но Исав не хотел мира. Иаков испугался гнева брата и обратился к Богу отца своего Авраама с просьбой избавить его от руки брата, а также отправил Исаву богатые дары. Иаков думал, что ему придется сражаться с Исавом, но помериться силами к нему вышел сам Бог. Иаков перешел вброд реку Иавок, перевел семью через поток, а затем, перед поединком, известным как сражение с самим Богом, «остался Иаков один». Отсюда строка Елены Шварц «Я одна. Я один», изображающая превращение лирической героини в Иакова. Два берега библейской реки между Иаковом и Исавом в стихах Е. Шварц преобразились в два берега неба. Так в стихотворении задается пространство – метафизическое место сражения.

Возвратимся к тексту Библии: «И боролся Некто с ним, до появления зари; И, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним» (Б.: 32; 25). Поединок Иакова с Богом не окончился победой Бога. Как говорится в ветхозаветном тексте, Бог *попросил* Иакова отпустить его: «И сказал: отпусти Меня; ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал:

[55] Статья впервые опубликована: //Звезда, 2014, №8.

[56] Елена Шварц. Стихи. Л.: Ассоциация «Новая литература, 1990

как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль; ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь» (Б.: 32; 26—28). Перемена имени в стихотворении Елены Шварц отражается во множественности «имен» лирической героини: воробей, мышь, Тохтамыш. Елена Шварц идентифицирует себя с птицей маленькой, невзрачной, невидной, некрупной. По цвету воробей напоминает мышь, то ли ползущую по земле, то ли летящую по воздуху. По сравнению с гласом Божьим голос поэта – только писк, воробьиный, мышиный. На вопрос Иакова об имени Того, с кем ему довелось сражаться, Бог не дал ответа: «на что ты спрашиваешь о имени моем?» (Б.: 32; 29). Этот мотив отразился в пушкинском стихотворении «Что в имени тебе моем…»:

Но в день печали, в тишине
Произнеси его тоскуя,
Скажи: есть память обо мне,
Есть в мире сердце, где живу я…

У Елены Шварц не Бог, а сам воробей вызывает сражение. Тема богоборчества, таким образом, претворяется Е. Шварц по-своему. Ее стихотворение, помимо библейского источника, содержит интертекстуальный «поединок» со стихами Марины Цветаевой, в частности, само начало стихотворения, «Тот, кто бился с Иаковом», заставляет вспомнить стихотворение Цветаевой 1916 года – «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес…», которое, вероятно, обращено к поэту А. Блоку[57] и тоже содержит мотив богоборчества и даже мотив ноги, идущий из истории об Иакове (поврежденное бедро): «Оттого что я на земле стою лишь одной ногой». Есть в нем строки, где Цветаева утверждает свою способность отвоевать любимого «в последнем споре», в споре, подобном Иаковому:

Я тебя отвоюю у всех других – у той, одной,
Ты не будешь ничей жених, я – ничьей женой,
И в последнем споре возьму тебя – замолчи! —
У того, с которым Иаков стоял в ночи.

Стихотворение Шварц было опубликовано в 1982 году, в год девяностолетия со дня рождения Цветаевой, и ее «Воробей» – попытка сразиться не только с Богом, но и с самым крупным поэтом первой половины 20 века – в Слове. Лирическая героиня Цветаевой оказывается в той же героической роли, как и героиня Елены Шварц, вызывающая Бога. Еще одна текстовая аналогия для Е. Шварц – поэма Цветаевой «На Красном Коне», где ясно звучит та же тема честного боя со сверхличностью, со Всадником на красном коне:

Посмотрим, посмотрим – в бою каков
Гордец на коне на красном.

(«На Красном Коне»)

Надо заметить, что желание сразиться в небе возникает у лирической героини Цветаевой как ответ на несчастливый сон, о том, что Ангел не любит,, то есть как реакция на недостаточность любви. Любовная тема у Елены Шварц звучит только в одной строке – предпоследней, о приключении. Если у Шварц ее Бог находится в оппозиции к героине как «русский – нерусский», «русские – хан», «множество – единый», то у Цветаевой ее Всадник – дан через оппозицию «красное – белое», он отождествляется для читателя со Святым Георгием и его воинством (таким образом, он скорее родствен героине, чем противопоставлен ей, поскольку святого Георгия изображали и на белом, и на красном коне). Бой, изобра-

[57] Подробнее об этом: Айзенштейн Е. Сны Марины Цветаевой, 2003. с. 97—98.

жаемый Цветаевой, происходит в реальности, прохожей на сон. Место действия – тоже небо. В бою героиня поэмы оказывается побежденной Ангелом (Гением). В цветаевской поэме, как у Шварц, заметно колебание в отрицании пола: «Дитя моей страсти – сестра – брат – / Невеста во льду – лат!» У Шварц: «Я одна. Я один» – отказ от пола, обозначивший духовное противостояние: один дух. А дальше – тема мышиной малости лирической героини, противостояние Богу:

Мы с Тобой – как русские
и Тохтамыш —
По обоим берегам неба.

Здесь и воспоминание о монголо-татарском нашествии, и «На поле Куликовом», и «Скифы» Блока, поскольку Тохтамыш – монгольский хан эпохи Куликовской битвы. Любопытно, что в самом слове «Тохтамыш содержится «мышь», то есть лирическая героиня находится как бы внутри имени Бога, так обозначено родство с Богом, слиянность с ним, а также то, что во время битвы воюющие меняются местами. «Русские» не обязательно Поэт, а Тохтамыш не обязательно Бог. На чьей стороне правда? Кто победитель? То Бог, то человек-поэт оказывается сильнее. Если говорить об образе мыши у Цветаевой, то образ мышиной стаи встречаем в стихотворении о Москве как лирическом «я» автора: «спешит, сбегается / Мышиной стаей / На звон колокольный Москва подпольная». [58]В пьесе «Феникс» с мышками отождествляются девки: «девки, как мышки, сидят в хоромах». [59]В поэме «Крысолов» звучит тема Крысолова-поэта, уводящего из жизни на тот свет, то ли в искусство, в Лирику, то ли в Небытие. У Елены Шварц мышь летучая, ползучая, творческая, музыкальная. Известно, что Тохтамыш – хан, хитростью взявший Москву: 26 августа 1382 года Москва сдалась. Обратим внимание на случайную перекличку дат: 1982 год – год издания «Воробья», 1382 – год битвы Тохтамыша за Москву. Еще две вероятные текстовые параллели – «Ханский полон» и «Скифские» Цветаевой. Москва – ведь это цветаевская столица. В «Ханском полоне» Цветаева стремится в стан к ангелам, потому что ее Москва находится во власти Мамая (большевиков). В «Скифских» обращается к Борису Пастернаку, воспринимая его ханом, взявшим Москву (ее душу). Можно предположить, что для Елены Шварц в 1982 (?) году существовал некий поэт (хан), по отношению к которому она чувствовала себя, как Цветаева, разлученная с Пастернаком.

Вторая часть стихотворения – описание битвы. Ясно, что впереди – неравный бой – сильного Бога и человека-воробья, маленького, хрупкого, легко побеждаемого, серенького, но в стихотворении этот воробей – «живое, горячее, крепче металла». И это упрямое, непокорное существо предлагает Богу нанести удар первым (из любви к Богу?). Воробей-человек понимает, что Богу нужно ударить, чтобы почувствовать противостояние жизни. Богу скучна жизнь без сопротивления:

II
В боевом порядке легкая кость,
Армия тела к бою готова.
Вооруженный зовет Тебя воробей.
Хочешь – первым бей
В живое, горячее, крепче металла,

[58] Из стихотворения Цветаевой «Чуть светает…» (1917). См.: Словарь поэтического языка. Марины Цветаевой. М.:Дом-музей МЦ, 1999. Т.3. с. 211.

[59] Там же.

Ведь надо – чтобы куда ударить было,
Чтобы жизнь Тебе противостала,
Чтоб рука руку схватила.
И отвечу Тебе – клювом, писком ли,
чем я —
Хоть и мал, хоть и сер.
Человек человеку – так, приключенье.
Боже Сил, для Тебя человек – силомер.

Ответ Богу человека – это Слово, которое произносит человек-поэт, чей голос, по сравнению с Божьим голосом воспринимается всего лишь писком. Богу нужен прибор для измерения его силы, и вот таким прибором оказывается живой, сражающийся с ним человек. В последних двух строках – сразу две переклички с Цветаевой. Одним из интертекстуальным источником «Воробья» является цветаевская пьеса «Приключение», пьеса молодой Цветаевой, о встрече и разлуке двух равных сверхдуш – Казановы и Генриэтты. Таким образом, тема поединка равновеликих, равносущных душ есть и в пьесе Цветаевой. Казанова в гостинице встретился с Генриэттой, чье появление окутывается ирреальным светом. Генриэтта – лунный мальчик, лунный лед, существо, уходящее не только от Казановы, но и из жизни. Эта встреча с равной Генриэттой вспоминается Казановой нечаянно, когда он жизнь спустя снова оказывается в той же гостинице и видит на оконном стекле, алмазом по стеклу, надпись – «Забудешь и Генриэтту». Так что тема борьбы чувств, поединка между человеком и человеком есть и в пьесе Цветаевой, где любовь к Генриэтте дается как любовь к неземной, родной Казанове душе. Слова, вспоминаемые Еленой Шварц: «Человек человеку – так, приключенье», звучат почти в самых последних строках пьесы. Казанова не может объяснить Девчонке, о каких чувствах, о какой нечеловеческой любви идет речь:

Девчонка
<…> – Так что это за буквы?
Казанова
Так, – одно —
Единственное – приключенье.
Девчонка
Амурное?
Казанова
Нет, нет…

Приключеньем названо самое главное чувство его жизни. Поэтому, когда Елена Шварц использует слово «приключенье», оно звучит в ее «Воробье» так же иронически-двусмысленно, как в реплике Казановы к Девчонке, не сумевший бы его понять. Человек человеку то, что Казанове Генриэтта. Здесь отсутствует правда, а есть лишь слово, которое эту правду замещает и снижает. Вторая затекстовая ассоциация уводит в «Оду пешему ходу». Именно в этих стихах Цветаева славит Бога Сил, Бога Царств, и Елена Шварц, предлагая Богу честный бой, одновременно разговаривает с Цветаевой, вспоминает цветаевскую оду Богу – благодарность за то, что Тот сделал ее «ходячим чудом».

Слава Господу в небе —
Богу сил, Богу царств —
За гранит и за щебень
И за шпат и за кварц,

Чистоганную сдачу
Под копытом – кремня…
И за то, что – ходячим
Чудом – создал меня![60]

В этих стихах Цветаева отстаивает образ человека безмашинного, личности, противостоящей веку «турбин и динам». Ее благодарность Богу – благодарность пешехода, странника, ощущающего себя сильнее машины, а значит, сильнее времени:

Если есть в мире – ода
Богу сил, богу гор —
Это взгляд пешехода
На застрявший мотор. (БП90, 420)

В третьей части стихотворения Цветаева говорит о том, что и в царстве небесном она желает быть пешеходом, и в стихах Цветаевой, как в стихах Елены Шварц, есть эта потусторонняя перспектива:

Чтобы в царстве моллюсков —
На своих-на двоих!

(26 августа 1931, Мёдон – 30 марта 1933, Кламар)

Воробей Елены Шварц не пешеход, но ее царство того света в целом ряде других текстов дается отчасти как развертывание этой цветаевской метафоры. Тема движения – на первом плане и в третьем стихотворении цветаевского цикла «Бог» (1922):

О, его не привяжите
К вашим знакам и тяжестям!
Он в малейшую скважинку
Как стройнейший гимнаст…

Разводными мостами и
Перелетными стаями,
Телеграфными сваями
Бог – уходит от нас.

(БП90, 311)

В этой птичьей, божьей стае летит и воробей Елены Шварц. [61]Последнее слово стихотворения – слово о поэте, сражающемся с собой, сражающемся со стихом, с другими поэтами, вступающего в битву с высшей любовью; слово о величии Бога, об игре Бога с людьми, проверяющего на людях крепость и мощь: «Боже Сил, для Тебя человек – силомер». И в этом финальном однокоренном сходстве (Боже Сил – силомер) изображено творческое сходство Бога и человека. Если сравнить буквенный состав слов, называющих Бога (Боже сил) и человека (силомер), то заметим равное количество букв, их семь, как нот в звукоряде, поэтому можно сказать, что в поединке нет победителя.

---

[60] Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. с. 421. Далее – БП90.

[61] Важность птичьих образов в творчестве Шварц отметила О. Седакова: http://sedakova.com

В стихотворении Ольги Седаковой об Иакове, «Иаков», «Легенда десятая», основной является тема сна Иакова, *быстрого* сна. Здесь быстрота как образ сновидения Иакова, в котором ему является Бог, с одной стороны, с другой – образ стремительности его познания. По-видимому, О. Седакова изобразила сон, который предшествовал поединку Иакова с Богом. А может быть сон и был поединком? В ее стихотворении ясно присутствует близкая Е. Шварц мысль о родстве Иакова со своим Богом. Сон здесь как поиск, как путь с посохом в руке, как постижение Бога, живущего в кубообразном небе (Бог как сердце неба). Иаков противопоставлен некому множеству, не избранных Богом:

Другие жили, как поток.
А он не мог сглотнуть глоток
от новостей – и спал, как мог,
спал, исчезая, спал в песке,
спал, рассыпаясь, как песок, —
и Бог,
который ждать не мог,
изнемогая, падал в нем,
охваченный внезапным сном.[62]

Получается, что Иаков побеждает Бога своим сном, не желая этого, засыпающий Бог – это Бог внутри Иакова, усыпленный серьезностью отношения Иакова к небу и к его «новостям».

Интересно сопоставить стихотворение Елены Шварц со стихами Эмили Дикинсон, в которых тоже отобразился поединок Иакова с Богом. У Дикинсон акцент делается на хитрости Иакова, который утаивает от Бога свою истинную силу (привожу в своем переводе):

На маленьком Востоке Иордана
Библейский шрифт запечатлел навечно
Иакова-атлета славный подвиг,
С давнишних пор известный всем наречьям.
За поединком Ангела с Героем чутко Гора следила
Лицом к лицу боролись оба из последних жил,
И подкрепить слабеющие силы:
Позавтракать сердитый Ангел предложил.

– Благослови меня, – сказал хитрейший Иаков. —
Я знаю, что сильней
Тебя нет в мире никого.
Свет колебал руна серебряного ткань
С той стороны горы, где мужа ждали в стане – дома.
Так душу сохранил Иаков, изумительный Атлет,
Тот, лестью победивший Бога.

(«A little East of Jordan…»)

По мнению Эмили Дикинсон, победить ветхозаветного Бога можно только хитростью. Надо просто притвориться слабым, скрыть свою подлинную силу. В другом библейском стихотворении Дикинсон иначе написала о победе над Богом: «Подчиниться Богу – зна-

[62] http://sedakova.com.

чит / Одержать победу» («Abraham to kill him…»). Мысль Елены Шварц, Ольги Седаковой и Эмили Дикинсон сближает вера в силы человека, в его способность быть богоподобным, совершенным.

2013

«Сокровенное, в слезах, едва прошептанное слово» Образы Бога и поэта в творчестве Елены Шварц

«Внутригрудной Ерусалим»

«Поэзия для меня прежде всего – это такой инструмент познания, познания Бога, смерти, природы смерти, любви»[63] – однажды объяснила Е. Шварц[64], – и самое необычное, притягивающее внимание в ее поэзии – это образы Бога и ангелов, того, что сопрягается в стихах Е. Шварц с представлением о посмертии, и образ поэта, который пытается проникнуть взором в запретный потусторонний мир и сделать его видимым. «Мы – перелетные птицы с этого света на тот», – написала Елена Шварц 12 июня 2009 года об умении поэта открывать пятую сторону света, незримую сверхреальность, способного внутренним взглядом отворить Эдемский сад поэзии, райский сад искусства. Поэты томимы двойной тоской: тоской по Богу и тоской по своей душе, которая, как перелетных птиц, гонит их вдаль. Птица – один из важных для Елены Шварц образов приближенности к Богу: «Птицы – нательные крестики Бога!»[65]

Не случайно название последней книги поэта «Перелетная птица», данное посмертно. Поэт похож на черного голубя и воспринимается пастырем, вожаком, тем, кто научит вере, летит впереди («Сердце Страстной»). Не случайно у этого голубя крылья «с графитной», то есть с карандашной канвой: эта карандашная, письменная, писательская тема соединяет голубя с образом самого поэта. Голубь размышляет по поводу библейской легенды о смоковнице, не захотевшей воскресать («Дни на страстной»). Е. Шварц воспринимает смоковницу Анти-Лазарем, чья вина – в отсутствии усилия в ответ на божественное присутствие («Силе не порождала усилья»). Поэт обратен смоковнице, в него человечество всматривается как в библейского Иосифа – его братья («Ты силе и вере / Научи нас, мы всмотримся в тьму»), Поэт исполняет задание Бога, на его крыльях Бог написал свои заповеди.

Е. Шварц умела быть истово верующей, и эту истовость веры она передала в стихах. Вот как изображается чувство церковной соборности: «О, сколько раз, возвращаясь вспять / Пяту хотела, бросаясь в землю, / Церкви в трещинах целовать» (2, 102) (Поэма «О том, кто рядом» (Из записок Единорога? 1980)). Образ пяты – вообще один из сквозных в ее поэтике, совмещающей разнорелигиозные образы, дохристианские, из эллинистического искусства («я занозила пятку»), и христианские («Россия крещена»). Здесь и Ахиллес, которого мать Фетида окунала за пятку, и «Мальчик, вынимающий занозу» (в Средневековье шип являлся символом первородного греха, так что мальчик аллегорически – грешник, пытающийся спастись). Пятка – образ отмеченности, уязвимости; Е. Шварц всю жизнь ощущала свою отмеченную Богом лирическую пяту. Поэты – «кубики, частицы», муравьи ангелов, радисты, по облачной рации передающие тайносведения об Атлантиде, Ахиллы, связанные не только с христианской Россией, но и со всей мировой пракультурой:

---

[63] http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz__.html,

[64] Статья впервые опубликована: // Нева, 2013, №5.

[65] Сюжет о птице в клетке О. Седакова назвала важнейшим, развивавшемся годами. Е. Шварц. «Перелетная птица» (Пушкинский фонд, 2010). Предисловие. Все стихи из кн. приводим по этому изданию. Стихи из двухтомника: Шварц Елена. Сочинения в 2-х томах. СПб., Пушкинский фонд, 2002 – с указанием тома и страницы в скобках. Остальные стихи – по интернет-порталу Вавилон:http://www.vavilon.ru/texts/shvarts0.html

Не ведая, мы источаем опись
Событий, дат и прочих пустяков,
Но выжмут спирт из муравьев.
Цап – рацию из облака украдкой
И шифром передам, настроясь на волну:
Россия крещена, я занозила пятку
И Атлантида канула ко дну.

(1, 58) («Новости дня»)

В стихах Елены Шварц много картин нескладной жизни, трудной судьбы, жизненной или метафизической, и редко живописность поэтического пера бывает такой яркой и радостной, как в стихотворении «Мне Бог приснился как гроза…»,[66] где видение прекрасного, распустившего хвост павлина – рисунок заревых облаков:

Мне Бог приснился как гроза,
Всю ночь гремевшая в пустыне,
Луны катился вдаль алмаз
В потертый бархат темно-синий,
Хвостом павлиньим распустились
Лилово-алым облака,
В разломах молнии сквозились
Серебряные города.
Углился блеск по всей земле,
И грозный рай сгорал во мгле.

Красота неба дана в соединении с грозным началом («грозный рай»). и Бог в этих стихах – «грозный», а живописность напоминает лермонтовскую (Луны алмаз, темно-синий бархат неба, серебряные города). А в стихотворении «Соната темноты» (1975) Елена Шварц рисует Бога состоящим из сияния и копоти: из небесного блеска и сажи земного, человеческого, бытового ада: «Сиянье крыло пол-лица, / А пол-лица – душ наших копоть». Бог – главный шахтер, который с шахтерской лампочкой во лбу управляет людьми, чтобы дать свет небесным городам. Человеческая участь уподоблена работе шахтеров в забое:

Весь этот мир – рудник
Для добыванья боли.
Спаситель наш – шахтёр
И все мы поневоле.
На чёрную работу,
На шёпот бедной твари
Склонился он к забою —
Во лбу горел фонарик.
Он шёл средь блеска, мрака —
Пот с кровью пополам,
Чтоб было больше света
Небесным городам.

[66] Из книги Mundus Imaginalis: Книга ответвлений. СПб.:ЭЗРО, Утконос, 1996. 7-ой этаж. Влияние Луны. «Створки». №3.

(«В шахте»)

Елена Шварц пытается ответить на вопрос, зачем мучительное болевое существование, оправдание того света в иных мирах: зачем, становясь углем, согревающим других, «для топки погибаем рая». Многие петербургские поэты работали в котельных, а в стихах Елены Шварц эта работа превращается в символ духовного земного труда во славу небес: «И мы в слезах и муке, <…> / Кромешный уголь добывая, / Для топки погибаем рая» («В шахте»). «Он сделал нас бездонными – затем, / Чтобы тоска не ведала предела», – напишет Е. Шварц об обреченности на страдание в стихотворении «Я думала – меня оставил Бог…». Надо сказать, образ Бога-шахтера идет из стихов Эмили Дикинсон: *«Шахтерской лампой рудника / Осветит жизнь любовь».)*[67], из поэзии Цветаевой («Заворожил от света Божья / Меня верховный рудокоп»[68]). Как и у Цветаевой, есть у Е. Шварц стихи, проникнутые жаждой развоплощения, мечтой оставить земное «нелепо-двуногое» тело, и, подобно шипучей таблетке, раствориться в мироздании, как в воде. Иногда стихи о смерти полны иронии, Елена Шварц видит себя кружащейся на огненной карусели «то закатом в затылок, то мордой в зарю» («Мне моя отдельность надоела…»). Среди стихов на потусторонюю тему выделяются «Элегии на стороны света» (1978), в которых поэт пытается нарисовать возможные направления пути к Богу в четырех стихотворениях. Подзаголовки элегий: северная, южная, восточная, западная – задают направления мысли, образных линий. Поэт пробует сказать о том, с каким рвением и пылкостью Бог создавал человека, какой изувеченной оказывается человеческая жизнь наяву и о поисках совершенного мира Бога. Элегии – разговор с ангелом, видящим человека – свою земную половину – «среди тела змеиных колец», в неэстетическом, уродливом облачении земной плоти. Поиски ангела подобны движению корабля в тумане во мгле запустенья. Смерть – «ангела светлого роды», рождение сквозь земные страдания нового, небесного «я», соединение души с небесным телом. Счастливые совпадения с природой и земной жизнью отмечены эпитетом «изумрудный»: «изумрудную утку в пруду целовала», «изумрудную травку с гусыней щипала, рвала». Во второй элегии замечательно изображение страстного божьего творчества, Бога как пламенного ювелира, вдохновенного садовода:

[67] Из стихотворения Э. Дикинсон «I see thee better in the Dark…» («Я лучше вижу в темноте…»). В миниатюре «Эмили» Шварц пишет, что Дикинсон пекла имбирные хлебцы и спускала на веревочке чужим детям, потому что боялась людей вблизи и добавляет: «А больше она ничего не умела, даже стихи писать как люди, как все пишут. И рифмовать не могла и вообще бредила – с Вечностью переговаривалась как соседка с соседкой». (Е. Шварц. Видимая сторона жизни. СПб.: Лимбус ПРЕСС. с. 284). Эти слова можно отнести и к самой Е. Шварц.

[68] Из стихотворения М. Цветаевой «На что мне облака и степи…»

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.