18+

Татьяна Шеметова

Переделкино vs Комарово

Писатели и литературные мифы





Татьяна Шеметова

Переделкино vs Комарово. Писатели и литературные мифы

«Издательские решения»

Шеметова Т.

Переделкино vs Комарово. Писатели и литературные мифы / Т. Шеметова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-00-641151-7

Как литературные мифы влияют на нашу жизнь? Рассмотрим это на примере избранных произведений Пастернака и Чуковского, Ахматовой и Бродского, Евгения Шварца и братьев Стругацких и многих других. Объединяет очень разных по духу поэтов и прозаиков принадлежность к одной из двух писательских «столиц» — Переделкину или Комарову, которые по-разному отразились в их произведениях.

ISBN 978-5-00-641151-7

© Шеметова Т.
© Издательские решения

Содержание

ПЕРЕДЕЛКИНО vs КОМАРОВО 6
ЧАСТЬ 1. ПЕРЕДЕЛКИНО 9
1. Гений места: Чуковский, Пастернак и другие 9
«Дедушка Корней» 9
Вакансия для Пастернака 10
«Анна всея Руси» и «Биография рыжего» 12
2. Переделкино в судьбе и творчестве Бориса Пастернака 14
«Летний день» 16
«Сосны» 17
«Ложная тревога» 18
Зимние впечатления 18
Город и деревня 19
«Опять весна» 21
3. Миф о Пастернаке в лирике Ахмадулиной 23
Роман с Пушкиным 23
Выбор между Пушкиным и Пастернаком 24
Два Бориса 27
4. Борьба с мифом о Пастернаке в повести А. Битова «Вкус» 29
Избегание Пастернака 29
Победа Пастернака 31
5. Валентин Катаев: «кот», человекодятел» и другие мифологемы 34
«Мовизм» vs социалистический реализм 35
Чёрт и кошачья голова 37
6. Заболоцкий и его «собеседник сердца» 39
«Провинциальный бухгалтер» 39
«Юноша с седою головою» 40
7. Семён Липкин и Александр Ерёменко: переделкинские баллады 43
Ужасы «Жизни переделкинской» 43
«Гальванопластика лесов» 46
Конец ознакомительного фрагмента. 47

Переделкино vs Комарово
Писатели и литературные мифы
Татьяна Шеметова

© Татьяна Шеметова, 2024
ISBN 978-5-0064-1151-7
Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ПЕРЕДЕЛКИНО vs КОМАРОВО

Переделкино и Комарово… Два писательских городка, созданных в советскую эпоху, два культурных мифа – «московский» и «ленинградский». Последний – наследник «петербургского текста» русской литературы. Какой из двух культурных заповедников влиятельнее? Какие наиболее весомые фигуры в том и в другом?

Писательские городки (дачные поселки), полузаброшенные в 90-е годы, сейчас начали постепенно возрождаться. А понятие «Дом творчества» – обретать свое первоначальное значение: лаборатория для тех, кто работает со словом. Так, в Доме творчества «Переделкино» прошла выставка, посвящённая исчезнувшей «Неясной поляне». Это ироническое название большого поля вдоль улицы Погодина, воспетого Пастернаком, Заболоцким, Вознесенским, а впоследствии застроенного особняками и огороженного высокими заборами.

Давайте в духе сегодняшнего времени попробуем представить себе «баттл», или спор двух «писательских столиц». Тем более он продолжается со времен основания Санкт-Петербурга. Вспомним пушкинские строки из «Медного всадника»:

К началу 30-х годов XX века Москва вернула свои позиции. По мысли Максима Горького, которую он довел до Сталина, необходимо было предоставить особые условия нескольким десяткам талантливых писателей, что должно будет привести к скачку в развитии советской литературы. Так возник городок Переделкино, построенный между двумя подмосковными барскими усадьбами, Измалково и Лукино, неподалёку от деревни Переделки.

Среди наиболее значимых дачников назовем Корнея Чуковского, Бориса Пастернака, знаменитых поэтов оттепели: Вознесенского, Окуджаву, Евтушенко, Ахмадулину. Здесь складывались многие литературные сюжеты, связанные со сталинской, оттепельной, застойной и перестроечной эпохами. Например, у Булгакова в «Мастере и Маргарите» Переделкино выступает «под псевдонимом» поселка Перелыгино, где председатель МАССОЛИТа Михаил Александрович Берлиоз арендует дачу. Не зашифровал ли Михаил Афанасьевич Булгаков в образе героя со своими инициалами ту версию автобиографии, которую сознательно отверг, отрезав голову несчастному «генералу от литературы» и выбрав судьбу «бедного, окровавленного мастера»? В любом случае, Переделкино-Перелыгино становится узнаваемым литературным образом.

Что же ответит на это Комарово? Финский поселок Келломяки с остатками былой роскоши – дачами-дворцами эпохи модерна, переданный в послевоенные годы писателям и академикам и названный в честь ученого-ботаника В.Л.Комарова, с советских времен называют «ленинградское Переделкино». Комарово, в отличие от богемного Переделкина, и в советские годы было поселком не столько писательским, сколько вообще элитным. Писатели же могли рассчитывать на полтора десятка дощатых домиков, в один из которых – знаменитую «будку» – Анна Ахматова приезжала в течение своих последних 10 лет, с 1955 до 1965 года. Домики были такие скромные, без всяких удобств, что многие вспоминают как анекдот слова писателя-натуралиста Виталия Бианки, который продержался на даче всего год: «Я, конечно, люблю природу, но не до такой степени».

После смерти Ахматовой писателям предложили ещё потесниться: и без того маленькие домики поделили на двух человек, пристроив крылечки для входа с другой стороны. В одном из таких домиков братья Стругацкие в общей сложности провели около года, создали «Град обреченных», завершили «Пикник на обочине», сценарии к фильмам «Сталкер» и «Чародеи».

Наряду с двумя литературными «столицами» – Комаровом и Переделкином – примем к сведенью и третью – Репино (бывшую финскую Куоккалу). Там до революции располагалась дача художника Ильи Репина, который сумел собрать вокруг себя таких разных людей, как Куприн, Маяковский, Андреев, Чуковский. Куоккала стала «культурной столицей» ещё

в начале XX века, а Комарово приняло у нее эстафету в послевоенные 50-е годы. Такого исторического фона у Переделкина нет, так что в этом фантастическом соревновании за социокультурный контекст побеждает Комарово.

Этому же способствует морской бриз с Финского залива и знаменитая песенка 80-х годов «На недельку, до второго, я уеду в Комарово», исполненная Игорем Скляром. В 2023 году старая песня обрела новую жизнь в. В популярной игре Atomic Heart (с англ. – «атомное сердце») мы переносимся в альтернативный СССР, где население страны обслуживают роботы. В одной из сцен игры робот по имени BOB-A6 (или просто Вовчик) играет на синтезаторе песню про Комарово. Но это ещё не конец истории. Из компьютерной игры старая песня, а значит, и комаровский миф, выходит в действительный мир. Ремикс песни «Комарово» занимает первое место в топе на «Яндекс Музыке». В борьбе за место в современной поп-культуре Комарово опять впереди.

Что может противопоставить Переделкино влиянию на современную молодёжь? Конечно, влияние на детей! Самый известный детский писатель, один из значительных дореволюционных литературных критиков Корней Чуковский жил в Переделкине. Знаменитый сказочник вынужден был мимикрировать под социальные и эстетические вкусы советской эпохи, но его художественные методы сформировались задолго до революции 1917 года. Пристальное внимание к языку художественных произведений и личности автора характеризует дореволюционные статьи Чуковского о Блоке, Ахматовой, Маяковском. Переезд из Петербурга в Москву, из Куоккалы в Переделкино, одного из ведущих литературных критиков серебряного века знаменовал победу «московского текста» и писательского городка Переделкино.

Другой выбор делает «вечная странница» Анна Ахматова. Она отказалась от переезда в Москву, но любила подолгу гостить у своих друзей Ардовых на Большой Ордынке, где у нее была своя комната. Личный биографический миф Анны Андреевны восходит к последнему ордынскому хану Ахмату, который противостоял русскому князю ИвануIII. Выбор Ордынки – места, откуда начиналась дорога в Золотую Орду, для жизни в Москве выглядит символически.

В Переделкине таким местом для Ахматовой стала «сторожка» – крохотный летний домик ее подруги Лидии Чуковской на территории дачи Корнея Ивановича. «Будка» в Комарове и «сторожка» в Переделкине – символы народности ахматовской поэзии, а «сиятельный» Фонтанный Дом и «ханская» Ордынка – аллегории власти её поэзии над умами. Предпочтение, отданное «Анной всея Руси» Петербургу (пусть даже в обличии советского Ленинграда), а значит, Комарова – Переделкину, говорит само за себя.

Но Переделкино не сдается и устами экскурсоводов повествует о том, как по аллее мрачных классиков (в миру – улицы Серафимовича) гулял совсем не мрачный Корней Чуковский, подшучивал над Валентином Катаевым, прислушивался к «гудящему» голосу Бориса Пастернака… Недолюбливал первого, преклонялся перед поэзией второго – в шутку предлагал водить экскурсии по мотивам пастернаковского сборника «Переделкино». Стихотворный цикл «Переделкино» знаменует обретение Пастернаком нового стиля после долгого периода вынужденного поэтического молчания. Дачный быт и окружающая природа становятся для него аналогом «Книги бытия», а «надменный город», отделённый от Переделкина железной дорогой, похож в его стихах на древний Вавилон.

Чуковский первым пришёл поздравить неофициального поэта с присуждением Нобелевской премии (а позднее подписался под письмом за освобождение Бродского из ссылки). Не знал он, что принял участие в завязке мучительной драмы, которая приведет к беспрецедентной травле поэта, в ходе которой переживший годы революций, войн и сталинских репрессий Пастернак будет всерьёз задумываться о самоубийстве. Вместо нобелевской лекции – пронзительное стихотворение «Нобелевская премия», где неудавшийся триумфатор сравнивает себя то с «убийцей и злодеем», то с загнанным волком:

Нравственный и эстетический выбор «тайной свободы», сделанный пред войной, привел к созданию «Доктора Живаго», публикация которого стала причиной острого конфликта с властью и преждевременной смерти Пастернака. Тем не менее этот выбор сделал его главным писателем этого периода, а может, и XX века в целом. Это превратило Переделкино в культовое место не только для национальной картины мира, но и для мировой культуры. Вспомним знаменитый приезд американского режиссера Квентина Тарантино на могилу Пастернака в Переделкино.

А в Комарове величественная «Анна всея Руси», как назвала Ахматову Марина Цветаева, собирала вокруг своей крохотной дачки-будки «волшебный хор» мальчиков-поэтов, среди которых голос рыжего юноши Иосифа Бродского звучал наиболее внятно. «Вы напишете о нас наискосок», – пророчил он в стихотворении, посвященном ей, как бы предчувствуя драму, которая не замедлила случиться. В первой половине 80-х годов в эмиграции Бродским написан стихотворный цикл «Келломяки» (довоенное финское название Комарово), в котором словосочетание «маленький городок» символизировало отсутствие выбора, жизнь, поставленную раз и навсегда на рельсы. Как ни старался Бродский «указать на дверь» своему прошлому, в 1989 году Комарово вновь возникло в его поэзии. На этот раз в чеканной оде «На столетие Анны Ахматовой», которая представляет собой «поклон через моря» великой душе и ее тленной части, «что спит в родной земле». Комарово как место успокоения Ахматовой во второй половине 60-х годов стало известно всей стране.

Сюжет о призвании, реализованном вопреки испытаниям, становится основным сюжетом переделкинского мифа, который пересекается в этой точке с комаровским текстом. Цикл «Переделкино» Пастернака и «Приморский сонет» Ахматовой повествуют о неожиданном для всех духовном освобождении великих поэтов из-под гнёта времени. Здесь также точка пересечения этих текстов с одним из главных романов XX века «Мастер и Маргарита»: герой Булгакова обретает покой в домике с венецианским окном, увитым виноградом, с библиотекой и возможностью общаться с друзьями – этот домик очень похож на одну из дач в Переделкине или Комарове, только находится в мире ином.

Кто же победит в нашем импровизированном «баттле»? Подмосковное Переделкино или питерское Комарово? Прочтите эту книгу и сделайте свой выбор.

И перед младшею столицей
Померкла старая Москва,
Как перед новою царицей
Порфироносная вдова.

Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет,
А за мной шум погоны,
Мне наружу ходу нет.

ЧАСТЬ 1. ПЕРЕДЕЛКИНО

1. Гений места: Чуковский, Пастернак и другие

В поисках гения места – наиболее влиятельного для русской культуры писателя, жившего в Переделкине, мы приходим к именам Чуковского и Пастернака, дачи которых стали музеями и являются местами паломничества людей, не чуждых культуре. Заметим, что первоначальное восприятие переделкинского мифа происходит главным образом благодаря книгам и личности Корнея Чуковского, которые ассоциируются у большинства с ранним детством.

«Дедушка Корней»

Дача писателя – обязательный элемент любой экскурсии по Переделкину, он некоронованный «король» городка писателей, один из «гениев места». Даже если экскурсанты первый раз видят дом-музей писателя, у них возникает улыбка узнавания: «Крокодил», «Мойдодыр», «Муха-цокотуха», «Бармалей» – эти слова-мифемы на слуху у большинства. Мифемами мы их назвали потому, что авторство Чуковского может не выходить на первый план, они просто вошли в культурный лексикон русского человека XX века. К этому ряду детских ассоциаций относится и мифема «Переделкино». Вспомним прозаическое вступление поэтической сказки Чуковского «Приключения Бибигона», которая впервые была издана в журнале «Мурзилка» в 1946 году:

Здесь видно, как автор виртуозно вписывает реалии жизни в волшебную сказку, превращая образ сказочного городка Переделкина и собственный образ «дедушки Корнея» в мифологемы утопического «счастливого детства». В прозаическом финале поэмы-сказки появляется образ Кремля:

Мифема «кремлевской ёлки» утверждает образ Кремля как места всеобщего счастья и радости. Она также является аналогом хеппи-энда, путеводной звезды, счастья, связанного с мифологизированным образом Москвы, который закольцовывает композицию волшебной сказки. Топос Переделкина тем не менее оказывается в центре этой композиции: именно в нём «упавший с Луны» Бибигон совершает свои подвиги.

Мифологизируется и образ автора – «дедушки Корнея», доброго великана в теплой шубе, вызывающий в памяти Деда Мороза. Последний вернулся к советским детям всего за десять лет до первого издания «Приключений Бибигона». В советской идеологии Дед Мороз ассоциировался с религией, празднованием Рождества. К 1946 году кремлёвская ёлка полностью заменила рождественскую.

Псевдоним писателя стал мифемой: два слова в детском сознании слились в одно – «Корней-Чуковский», что можно уподобить словоформе «Памятник-Пушкина» в детском восприятии Марины Цветаевой:

Теоретики культурных мифов нового времени утверждают, что любой миф оперирует противопоставлениями. Если выстраивать оппозицию образу Корнея Чуковского, то это образ его соседа по дачному посёлку Бориса Пастернака. Если Чуковский – «король» Переделкина, то Пастернак в силу его интеллектуального, культурного и духовного влияния претендует на роль «верховного божества» этого литературного Олимпа. Это признавал и сам Чуковский, в шутку предлагая себя в качестве гида по переделкинским местам, отражённым в лирике Пастернака. Исследователь переделкинского быта А. Анастасьев в своей статье «Шекспировский поселок» указывает:

Автор статьи, противопоставляя личности писателей, характеризирует их с помощью шекспировских архетипов: Чуковский – хитрый и могущественный волшебник Просперо из «Бури», а Пастернак – трагический Гамлет из одноименной пьесы:

Для формирования мифа важно, что фигуры писателей кристаллизуются, совмещая в себе основной пафос творчества, характер домашнего быта, а также, по выражению А. Анастасьева, «образ личности и темперамент». Таким образом, мифологизация одновременно схематизирует и кристаллизует жизненные и творческие практики героев «переделкинского мифа». Оппозиция мифем «Чуковский/Пастернак» означает выбор между «дольней» и «горней» жизнью. Вспомним пушкинское стихотворение «Пророк»: в нем говорится о «горнем» полёте ангелов и прозябанье «дольней лозы», то есть о жизни вечного духа и земного тела.

Жизненная стратегия Чуковского – это социальный успех, огромные тиражи книг для детей, всесоюзная известность. Вместе с тем из-за идеологического давления писатель вынужден был отказаться от главного дела жизни – литературоведения и критики, которые прославили его до революции. Об этой стороне его творчества пойдет речь во второй части нашей книги.

> «Я живу на даче в Переделкине. Это недалеко от Москвы. Вместе со мною живёт крохотный лилипут, мальчик с пальчик, которого зовут Бибигон. Откуда он пришёл, я не знаю. Он говорит, что свалился с Луны. И я, и мои внучки Тата и Лена – мы все очень любим его. Да и как же, скажите, его не любить!»
>
> «А когда наступит Новый год, я хорошенько упрячу своих крохотных друзей в карман моей тёплой шубы, и мы пойдём в Кремль на ёлку. И воображаю, как будут рады и счастливы дети, когда увидят своими глазами живого Бибигона и его весёлую нарядную сестру, его шпагу, его треугольную шляпу и услышат его задорную речь».
>
> «…в одно слово, с одинаково непонятными и порознь не существующими понятиями памятника и Пушкина» («Мой Пушкин»).
>
> «Атмосфера, царящая в нем [доме Пастернака], типологически настолько противоположна вечной ребячьей суете в „вотчине“ Чуковского, насколько вообще могут быть несхожи жилища писателей».
>
> «Сама биография, образ личности и темперамент одного из крупнейших лирических поэтов XX века, лирика-философа <…> рифмуются с образом жизни принца Датского, перед которым вопрос бытия встал в его самой бескомпромиссной и чистой, не прикрытой никакими суетными жизненными обстоятельствами форме».

Вакансия для Пастернака

Пастернак, напротив, отказался от роли первого поэта страны, о чём написал в письме Сталину. Несколько раньше возникла оппозиция «Маяковский vs Есенин». Каждый из поэтов претендовал на лидерскую роль в постреволюционном литературном процессе, но оба они рано ушли из жизни. Пастернак выразил отношение к проблеме в 1931 году в стихотворении о «вакансии поэта», адресованном репрессированному впоследствии переделкинцу Пильняку:

После смерти Маяковского, через некоторое время провозглашённого лучшим советским поэтом, Пастернаку перестают навязывать эту роль, и он становится своеобразным

переделкинским отшельником. Занимаясь переводами, Пастернак не перестаёт писать стихи «в стол», оставаясь верным своему «горнему» призванию.

Заметим, что образ Пастернака с его известной фразой «Какое, милые, у нас тысячелетье на дворе?» формирует миф о «нэбожителе» (мифологическая аберрация, имитирующая акцент вождя). Согласно легенде, Сталину принесли для рассмотрения «дело Пастернака», на что он произнёс двусмысленную фразу: «Оставьте этого небожителя!» Двойственность этой мифемы состоит в том, что, с одной стороны, «небожитель» – это безвредный юродивый, а с другой, она подразумевает, что «верховный критик» все-таки разбирался в поэзии и ценил ее «божеств».

Сравним это отношение к поэту с отношением самого Пастернака к своему «божеству» – Скрябину – в стихотворении «Детство» (1916):

Телефонный разговор Сталина с Пастернаком о судьбе Мандельштама, как известно, закончился попыткой поэта перевести тему на вопросы «о жизни и смерти». В книге «Портрет Бориса Пастернака» З. Масленниковой приводится несколько версий реакции «вождя народов» на эту «дерзость».

Пусть вторая встреча и разговор не состоялись, но сама пастернаковская постановка вопроса «о жизни и смерти» – это как бы продолжение диалога равных: «властителя дум», «поэта» и земного властителя, «царя». Прообразом этой коллизии является разговор Пушкина с царем, закончившийся созданием мифемы об «умнейшем человеке России», приписываемой Николаю I.

Вспомним, что Сталин в юности писал стихи, которые впоследствии попали в хрестоматию, а Пастернак еще до революции стал «божеством» для многих читателей. В некотором смысле Пастернак действительно был небожителем: его кабинет в переделкинской даче, стоявшей на отшибе городка писателей, находился на втором этаже и окна выходили на поле («неясную поляну») и кладбищенский лес. Этот лес Пастернак в «живаговском» стихотворении «Август» (1952) превратил в «имбирно-красный» «печатный пряник», соседствующий с небом:

Имя Пастернака, как и имя Чуковского, со временем превратилось в узнаваемую мифему. Очевидно, что в национальной картине мира имя «Борис», помимо ассоциации с Годуновым, притягивает фамилию Пастернак. Например, когда в воспоминаниях Анны Ахматовой возникает «Борис» или даже «Боренька», сразу ясно, о ком речь.

Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта:
Она опасна, если не пуста.

Голоса приближаются:
Скрябин. О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

а) Сталин положил трубку (обобщенная версия Анны Ахматовой – Надежды Мандельштам),

б) сказал: «Вести с вами посторонние разговоры мне незачем» (рассказ Николая Вильмонта, обедавшего в тот день у Пастернака),

в) пообещал встретиться как-нибудь за «чашкой чаю».

С притихшими его вершинами
Соседствовало небо важно…

«Анна всея Руси» и «Биография рыжего»

Ахматова – «Анна всея Руси», коронованная Цветаевой в стихотворении «Златоустой Анне – всея Руси» (1916), – является автором многих словесных формул русского литературного мифа XX столетия. Среди них особого упоминания заслуживают: «Какую биографию делают нашему рыжему» (о судебном процессе над Бродским) и «Боренька знал, когда проснуться» (о первой встрече четырёхлетнего Пастернака с Толстым, по воспоминаниям Л. Гинзбург).

«Царица русской поэзии» Анна Ахматова и «первый поэт империи» Иосиф Бродский в разное время посещали дачу Чуковского. Ахматова дружила с Лидией Чуковской и гостила у неё в сторожке, которую, по свидетельству А. Афанасьева, из-за его малого размера Чуковский назвал «павильоном „Пиво-воды“ – так название и вошло в культурный фольклор». Бродский нашёл у Чуковского покровительство и защиту в судебном деле, в котором поэту, не являвшемуся членом Союза писателей, вменялось обвинение в тунеядстве.

«Пиво-воды» в Переделкине и «будка» в Комарове как места пребывания Ахматовой вызывают ассоциацию с бедностью и изгойством и вступают в оппозицию с величественными коннотациями петербургских топосов «Царское Село» и «Фонтанный Дом», которыми поэтесса подписывала свои стихи. Это важные вехи ахматовского биографического мифа, фиксирующие образ «царицы в изгнании».

В биографическом мифе Иосифа Бродского также присутствуют имперские мотивы. Например, стихи о жизни в Ленинграде от лица царя Одиссея: «Одиссей Телемаку», «Итака» и др. Именно с «царственной» позиции уверенного в своём даре поэта разговаривает молодой Бродский со своим прославленным покровителем. Чуковский подписал письмо деятелей культуры в защиту опального поэта, но благодарность молодого гения выражалась в чтении своих стихов и «развязном» поведении. Это недовольство видно по дневнику старшего писателя. П. Крючков в альманахе «Литературное Переделкино» приводит апокриф о том, как приехавший к своему другу А. Галичу Бродский участвовал в ночной вылазке на дачу Чуковского за водкой.

Закономерно поэтому, что в споре о наиболее важном для современности поэте Чуковский личностно и творчески отдавал предпочтение Евгению Евтушенко перед Иосифом Бродским. Как мы говорили выше, коллизия выявления «первого поэта» всегда была актуальна для советской литературы. Оппозиция переделкинского мифа «Чуковский/ Пастернак» соотносима с оппозицией «Евтушенко/Бродский» в контексте литературного мифа о «поэте №1» второй половины XX века. Главной её мифемой является фраза Бродского, приведенная в книге С. Довлатова «Соло на IBM» и впоследствии ставшая общим местом для многих писавших о том и другом поэтах. Приведем текст Довлатова в сокращении:

Сократившись до лаконичного: «Если Евтушенко против, я – за» – и лишившись в ходе употребления ближайшего контекста, эта фраза стала одним из компонентов мифа о Бродском.

> «Вы тут болеете, и зря. А Евтушенко между тем выступает против колхозов… Действительно, что- то подобное имело место. Выступление Евтушенко на московском писательском съезде было довольно решительным. Вот я и сказал: Евтушенко выступил против колхозов <…> Бродский еле слышно ответил: Если он против, я – за».

***

Подведем некоторые промежуточные итоги. Формальная единица мифологической парадигмы – мифема (значимое слово или целая фраза) – может использоваться в языке вне прямой связи с творчеством писателя. Например, мифема-словосочетание: «Анна всея Руси», «будка Ахматовой», «павильон Пиво-воды» и др. Мифема-фраза: «Товарищ, это вам не контрамарки в театр подписывать!» (об отказе Пастернака подписать письмо советских писателей, осуждавших арестованных военачальников), «Кто организовал вставание?» (Сталин о выступлении Ахматовой в Колонном зале), «Пастернака не читал, но осуждаю» (травля Пастернака в печати после публикации «Доктора Живаго»), «Какую биографию делают нашему рыжему» (о суде над Бродским), «Если Евтушенко – против, то я – за» и др. Эти словосочетания и фразы вошли в язык и используются в литературной среде не только в прямом смысле, но и в переносном, как фразеологизмы, почерпнутые из биографических мифов Ахматовой, Бродского и других.

Кроме того, любой миф, как правило, оперирует противопоставлениями. Переделкинский миф строится на оппозиции двух культурных героев – старожилов писательского городка. Первый из них – «центробежный» – открытый и душевно щедрый Чуковский, который вынужден был сузить свое дарование до детской литературы. Второй – «центростремительный» Пастернак, мало связанный с тенденциями советской литературы, ушедший в мир собственного творчества.

2. Переделкино в судьбе и творчестве Бориса Пастернака

В юности Борис Пастернак примыкал к московским футуристам (группе «Центрифуга»), преклонялся перед Маяковским и опасался его всеобъемлющего поэтического влияния, пока не обрел свой, ни на кого не похожий голос. Футуристическая группа «Гилея» выпустила ставший впоследствии знаменитым манифест «Пощёчина общественному вкусу» (1912), в котором объявляла, что всем современным писателям нужна лишь «дача на реке» и за это приравнивала их к «портным». По сравнению с глобальными задачами переустройства мира и обновления языка, дача казалась символом мещанства.

Выставка художников на даче Пастернака. 2021 г.

В 1920 году Маяковский уже не подписался бы под этим манифестом: свидетельством этому служит стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче». Поэт написал точный адрес под своим стихотворением: «Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.». Маяковский возвращался на эту дачу вплоть до своей гибели в 1930 году, что говорит о привязанности к месту. Дача уже не мешает, а помогает «светить всегда, светить везде».

Не меньшее значение придаёт месту, где можно заниматься творчеством, Борис Пастернак, который пишет находящемуся в эмиграции отцу:

Обратим внимание на образ железной дороги, который всегда сопровождает переделкинский миф, а также вагон, из которого герой гиперболически высовывается «до пояса», чтобы продлить «неземное», райское видение. Жизнь в Переделкине для него – это погружение в мечту. Вместе с тем конец 1930-х годов – это адское время репрессий, когда каждый насельник Переделкина мог исчезнуть в любую минуту, что и произошло с другом Пастернака Пильняком. В этот период поэт перестаёт писать стихи и находит отдушину в переводах.

С наступлением войны Пастернак чувствует возможность исторических изменений, и стихи возвращаются к нему. Это книга «На ранних поездах», в которую входит цикл «Переделкино» (1941). Рассмотрим стихотворения, в которых выстраивается новый стиль поэзии Пастернака (он неоднократно писал, что не любит свою манеру письма до 1940 года) и закрепляются очертания переделкинского мифа.



«Это именно то, о чем можно было мечтать всю жизнь. В отношении видов, приволья, удобства, спокойствия и хозяйственности, это именно то, что даже и со стороны, при наблюдении у других, настраивало поэтически. Такие, течением какой-нибудь реки растянутые по всему горизонту отлогости (в березовом лесу) с садами и деревянными домами с мезонинами в шведско-тирольском коттеджеподобном вкусе, замеченные на закате, в путешествии, откуда-нибудь из окна вагона, заставляли надолго высовываться до пояса, заглядываясь назад на это, овеянное какой-то неземной и завидной прелестью

поселенье. И вдруг жизнь так повернулась, что на ее склоне я сам погрузился в тот, виденный из большой дали мягкий, многоговорящий колорит».

«Летний день»

Стихотворение с пейзажным заглавием «Летний день» начинается с эпического обращения к предыдущему времени года – весне: дачный участок, превращённый в огород из-за борьбы за выживание, предстаёт алтарём на языческом празднике.

После костров, подготавливающих землю к новым посадкам, земля напоминает печь – «жаркую лежанку». От первой к во второй строфе нарастает чувство тепла, радости. В третьей строфе появляется портрет лирического героя: это не внутренний монолог, а взгляд со стороны на самого себя как на огородника за работой:

Удар зноя – это смысловая вертикаль, ощущение связи лирического героя с высшими силами бытия. От него требуется лишь открыться этим силам – скинуть рубашку, и «верховный гончар» начнёт свою работу по «переделке» и преобразованию лирического героя. Процесс загорания на солнце изображён в стихотворении как смирение и самоотдача, фактически превращение человека в предмет, но этот переход в иное состояние ощущается как блаженство:

Лирический герой уподоблен цветочному горшку или кувшину: он лишён собственной воли и с радостью отдаётся обстоятельствам. На смену солнцу приходит метафизический образ ночи, которая в русской литературе тематически связана с творчеством и вдохновением. Вспомним, например, стихотворение А. Ахматовой «Муза»:

Пастернаковская «ночь» играет ту же роль, что и «муза» у Ахматовой: она наполняет героя новыми образами и диктует дальнейшие события, творит поэзию и жизнь:

Характерно, что обезличивается не только сам поэт, превращённый волшебницей-ночью в кувшин с водой и сиренью, но и его возлюбленная: она «какая-нибудь», то есть неопределённая, любая женщина. Стихи обращены не к конкретному адресату, а ко всем женщинам земли.

У нас весною до зари
Костры на огороде—
Языческие алтари
на пире плодородья.

Я на работе земляной
С себя рубашку скину,
И в спину мне ударит зной
И обожжёт, как глину.

Я стану, где сильней припёк,
И там, глаза зажмуря,
Покроюсь с головы до ног
Горшечною глазурью.

Когда я ночью жду её прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке?

А ночь войдёт в мой мезонин
И, высунувшись в сени,
Меня наполнит, как кувшин,
Водою и сиренью.

Она отмоет верхний слой
С похолодевших стенок
И даст какой-нибудь одной
Из здешних уроженок.

«Сосны»

Следующее стихотворение цикла также имеет пейзажное заглавие «Сосны». В нём дана картина переделкинского леса с его бальзаминами, ромашками и купавами – такая детализация сродни пушкинской «поэзии действительности», которая точно фиксирует черты реального мира и переплавляет их в поэзию. Вместо лирического «я» Пастернак использует местоимение «мы», объединяя двоих людей в единое целое: они лежат на траве в лесу и чувствуют единение с природой:

В этой строфе интересен момент «остановки мгновения», по Гёте: герои чувствуют себя бессмертными «на время». Каждая из окружающих сосен, подобно самим героям, имеет свой «лик», и в этом качестве причтена к святым, потому что освобождена от всех земных забот, главная из которых – смерть, пугающая всё живое, кроме растений. «Густая синева» неба отражается на рукавах одежды (по-видимому, белых) в виде солнечных бликов, и это тоже знак небесной вертикали, которая обращена к лежащим на траве мужчине и женщине.

Бытовое сравнение солнца с мазью, «пачкающей» рукава, призвано отразить лечебное, умиротворяющее воздействие природы на внутренний мир героев. Интересно, что в стихотворении нет границ между личностями мужчины и женщины: они безмолвно «делят» ощущения зрения, запаха, долго не вынимают рук из-под головы. О том, что «мы» – это возлюбленные, можно догадаться лишь из предыдущего стихотворения цикла, в котором «ночь» передала «кувшин» некоей уроженке переделкинских мест.

Неистовые «огненные стволы» (адское пламя) и странный запах сосен, напоминающий ладан (смерть), в предыдущей строфе, хотя и не разрушают любовной и природной идиллии, но создают тревожный контраст. Герой внезапно представляет себе море, где волны «выше этих веток» – в этот момент он наконец ментально отделяется от условной «героини» и говорит, что море «мерещится» именно ему. Вместо статики лесного пейзажа приходит взволнованное бушующее море, которое «обрушивает град креветок/ со взбаламученного дна». В последней строфе слышится отдалённый шум моря и люди толпятся на «поплавке» вокруг какой-то афиши. По-видимому, эта строфа призвана вернуть героев из призрачного райского леса к подступающим грозным событиям 1941 года.

И вот, бессмертные на время,
Мы к лику сосен причтены
И от болезней, эпидемий
И смерти освобождены.

С намеренным однообразьем,
Как мазь, густая синева
Ложится зайчиками наземь
И пачкает нам рукава.

И так неистовы на синем
Разбеги огненных стволов,
И мы так долго рук не вынем
Из-под заломленных голов.

«Ложная тревога»

Время года в цикле «Переделкино» движется последовательно. Стихотворение «Ложная тревога» изображает осенний беспорядок на переделкинской даче: грустная тема дождливого пейзажа подхватывается во второй строфе скрываемыми ото всех «проглоченными слезами» и «вздохами темноты», которые рифмуются с тревожными «зовами паровоза/с шестнадцатой версты». Начавшееся со слёз утро в середине дня сменяется похоронным «воем», «тоскою голошенья» с кладбища. Простор поляны и идущего за ней леса, которые были видны из окон дачи Пастернака, совмещены с близостью кладбища, картин и звуков, связанных со смертью.

Радость творчества и счастье любви вблизи картин смерти приобретали особую остроту. Извечный ужас унижения и страх потери всего в жизни, которые в годы репрессий сопровождали Пастернака, как и других соотечественников, сменяются в период начала войны спокойным ожиданием грядущих испытаний. Он смотрит в упор в жуткие глаза смерти и уже не отводит взгляда:

Смерть на время отступает: она «смотрит» на лирического героя с холма и внезапно превращается в своего извечного двойника – зиму.

Жёлтые листья, которые наполовину мертвы («ужас листьев»), становятся своеобразной рамой, сквозь которую потусторонность проникает в мир живых. Но умертвляющий на время (усыпляющий) взгляд зимы не так страшен, как безнадёжное дыхание смерти. Неожиданное снижение высокого стиля разговорным олицетворением «Уставилась зима» возвращает финальную строфу стихотворения к динамике и житейским заботам осени («Корыта и ушаты/ Нескладица с утра»), о которых говорилось в первой строфе. Таким образом, стихотворение «Ложная тревога» становится новеллой о напрасном страхе смерти и одновременно – пейзажной зарисовкой поздней осени.

Я вижу из передней
В окно, как всякий год,
Своей поры последней
Отсроченный приход.

Когда рыданье вдовье
Относит за бугор,
Я с нею всею кровью
И вижу смерть в упор.

Пути себе расчистив,
На жизнь мою с холма
Сквозь жёлтый ужас листьев
Уставилась зима.

Зимние впечатления

Следующее стихотворение цикла называется «Зазимки» (что значит: «первые морозы, небольшая пороша»). Зловещая зима-смерть из предыдущего стихотворения предстает здесь юным, неуверенным существом:

Через всё стихотворение проходит домашний, уютный колорит: даже небосвод напоминает зеркало на «подзеркальнике» – оледеневшей реке. В него смотрится прекрасная берёза «со звездой в причёске» и «подозревает втайне», что внутри дальней дачи происходят не менее чудесные события, чем в мире природы. Женские образы-олицетворения в этом цикле: ночь,

смерть, зима, берёза – отличаются индивидуально-психологическими чертами и постоянно находятся в молчаливом «диалоге» с лирическим героем.

В стихотворении «Иней», изображающем красоту переделкинского леса, зима напоминает пушкинскую «спящую царевну в гробу». Загробное мёртвое царство, наводившее ужас в стихотворении «Ложная тревога», снежной зимой становится олицетворением справедливости мироустройства:

«Вальс с чертовщиной» и «Вальс со слезой» – гимны рождественской ёлке. В первом «Вальсе…» – детское воспоминание, как будто подсмотренное в замочную скважину. Ёлка щедро дарит себя «людям и вещам»: праздничное мелькание карнавала оставляет «ёлку в поту», и в конце дня, при догорающих огнях, она, как усталая женщина, жадно «пьёт темноту».

В «Вальсе со слезой» ёлка – юная красавица с неловкими движениями (как девушка-зима в стихотворении «Зазимки»). Рефреном четырежды проходит признание в любви к ней: «Как я люблю её в первые дни». Если в первом «Вальсе…» ёлка вместе со всеми мечется в чаду карнавала, то во втором, «со слезой», она только готовится к звёздному часу и предчувствует трагическую и счастливую судьбу: «Вам до скончания века запомнится». Ясность предчувствия вызывает у автора слезы умиления:

Эпитет «огненной» и сравнение ёлки с пророком (в стихотворении «Сосны»: «огненные» стволы и «лики» сосен), вносит тревожную ноту в изображение светского праздника. Как мы помним, Илья-пророк был взят на небо живым – его умчала огненная колесница. Оксюморон «вековечный вечер», характеризующий бытие «избранницы» -ёлки намекает на трагическую радость бытия – изначально религиозный характер праздника.

Сухая, тихая погода.
На улице, шагах в пяти,
Стоит, стыдясь, зима у входа
И не решается войти.

И белому мёртвому царству,
Бросавшему мысленно в дрожь,
Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
Ты больше, чем просят, даёшь».

Этой нимало не страшно пословицы.
Её небывалая участь готовится:
В золоте яблок, как к небу пророк,
Огненной гостьей взмыть в потолок.

Город и деревня

Следующее за «вальсами» стихотворение «Опять весна» подтверждает эту счастливую догадку лирического героя. В нём, как и двух других стихотворениях цикла («Город» и «На ранних поездах») возникает тема железной дороги. Можно проследить единый сюжет в этих трёх стихотворениях. «Город» отвечает на зимний пушкинский вопрос «Что делать нам в деревне?»:

Спасением от извечной деревенской зимней скуки становится город: автор с восхищением смотрит на него «с точки зрения» дровяной поленницы на железнодорожной станции:

Интересно, как связаны у Пастернака темы огня и дерева. Мы уже замечали «огненные стволы» сосен, которые лишь напоминают об огне своим ярко-рыжим цветом. Затем ёлка «огненной гостьей» взмывает в потолок благодаря свечкам и другим сверкающим украшениям.

Наконец, смиренные поленья мечтают о «горящем далеке» сияющего города. Видение города амбивалентно: он сказочное видение, мечта, которая занимает «место неба» в «ребяческих мечтах» героя, но он же «исполнен безразличья», надменен:

В стихотворении «На ранних поездах», давшем название всей книге, город уже предстаёт более будничным. Взрослый герой идёт на станцию рано утром, чтобы попасть в Москву по своим писательским делам. По мере приближения к станции нарастают мистические мотивы – он выходит из тёмного леса и чувствует себя, как в гигантской могиле:

Холодная и величественная статика сменяется бешеной гиперболической динамикой в изображении приближающегося поезда:

Кажется, что эта махина с «щупальцами» способна снести всё на своём пути, но происходит обратное. Поезд – известная аллегория революции, особенно распространённая со времён Гражданской войны, когда стала популярной народная песня со следующими стихами:

Поэтому понятно, что, оказавшись внутри вагона, герой чувствует близость и единство с народом, преклонение перед ним. Его радует даже «горячая духота», пришедшая на смену «надмирному» холоду звёзд. Он с умилением всматривается в лица пассажиров – это люди, перенесшие войны, нищету и другие страшные события (которые автор называет книжным словом «перипетии») и при этом сохранившие свою человечность:

Революция стёрла «следы холопства» с лиц простых людей – в этом её колоссальное достижение, но испытания, «новости и неудобства» и по прошествии двух десятков лет после её свершения заставляли народ жить в нужде: ехать ранним утром в тесном и душном вагоне, сидя «тучей, как в повозке». Это те «России/неповторимые черты», которые знакомы нам по стихам Лермонтова, Некрасова и Блока. Особую надежду Пастернак связывает с юношеством и подростками, которые, «как заведённые, взасос», читают в вагоне книги. Этим духом молодости и запахом свежести встречает героя утренняя Москва:

Зима, на кухне пенье Петьки,
Метели, вымерзшая клеть
Нам могут хуже горькой редьки
В конце концов осточертеть.

Во всяком случае поленьям
На станционном тупике
Он кажется таким виденьем
В ночном горящем далеке.

Я тоже чтил его подростком.
Его надменность льстила мне.
Он жизнь веков считал наброском,
Лежавшим до него вчерне.

Навстречу мне на переезде
Вставали ветлы пустыря.
Надмирно высились созвездья
В холодной яме января.

Вдруг света хитрые морщины
Сбирались щупальцами в круг.
Прожектор несся всей махиной
На оглушенный виадук.

Наш паровоз, вперед лети.

В Коммуне остановка.
Другого нет у нас пути —
В руках у нас винтовка.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя.
Здесь были бабы, слобожане,
Учащиеся, слесаря.
В них не было следов холопства,
Которые кладет нужда,
И новости и неудобства
Они несли как господа.

Москва встречала нас во мраке,
Переходившем в серебро,
И, покидая свет двоякий,
Мы выходили из метро.
Потомство тискалось к перилам
И обдавало на ходу
Черемуховым свежим мылом
И пряниками на меду.

«Опять весна»

В вышеупомянутом стихотворении «Опять весна» герой возвращается из Москвы в Переделкино и не узнаёт местность. «Лязг чугуна» ушедшего поезда рифмуется с «сатаной», попутавшим поэта. Он слышит «голоса» ручья, запруды, видит «Снегурку у края обрыва» – всё это сливается в шумный и счастливый весенний «бред бытия». Пантеистическое слияние с природой продолжается в последнем предвоенном стихотворении цикла, которое называется «Дрозды».

Пейзаж пограничного пространства – между станцией и лесом – открывается безжизненным пением овсянок. Их пение в кустах у железнодорожного полотна, «на захолустном полустанке», противопоставлено вольной жизни дроздов в лиловом весеннем лесу. Дрозды поражают слушателя «огнем и льдом своих колен». Потрясающая свобода пения рождается из «бескрайнего, жаркого, как желанье» простора земли. Посёлку писателей противопоставлен «посёлок дроздов»: это тенистый дремучий бор, который поэт называет «притоном», имея в виду беззаконную артистическую свободу подлинного «дома творчества».

Таким образом, цикл стихотворений «Переделкино», написанный в канун войны, знаменует переход к новой манере письма: ясной, лишённой фирменных пастернаковских недоговорённостей и усложнённой лексики. Это поэзия сделанного выбора, бесстрашная и прозрачная. Его герой перелистывает книгу бытия, страницы которой – это картины переделкинской природы и быта.

Разрыв с Москвой – величественным и надменным городом, выбор отшельнической жизни приводит к тому, что Переделкино становится одновременно местом предельной творческой концентрации (как Михайловское для ссыльного Пушкина) и предметом изображения.

Пастернак обретает пушкинскую «тайную свободу», без которой невозможно подлинное творчество. Этот сюжет обретённого призвания и становится основным сюжетом переделкинского мифа, который пересекается в этой точке с пушкинским мифом – главной составляющей русской культуры.

Таков притон дроздов тенистый.
Они в неубранном бору
Живут, как жить должны артисты.
Я тоже с них пример беру.

3. Миф о Пастернаке в лирике Ахмадулиной

Своеобразное осмысление образов Пушкина и Пастернака происходит в лирике Б. Ахмадулиной. Поскольку лирический герой её поэзии на самом деле героиня, то у неё выстраивается совершенно особый род отношений с предшественниками. Он восходит к цветаевскому эссеистическому «присвоению» поэта («Мой Пушкин»), но отличается гораздо большей, чем у Цветаевой, дистанцией, заставляющей говорить о форме любви-преклонения.

Роман с Пушкиным

В маленькой поэме «Дачный роман» (1973) сюжет о безответной любви случайного соседа по Переделкину к героине-поэтессе зеркально повторяет сюжет «невстречи» лирической героини с Пушкиным, который оказывается подлинным объектом ее любви. Эта любовь и является метафизическим обрамлением сюжета с жанровым названием «Дачный роман». Прототипом влюблённого соседа был известный исследователь сталинской архитектуры, автор книги «Культура Два» Владимир Паперный, который описал эту житейскую историю в мемуарной статье «Как я написал письмо Белле Ахмадулиной и что из этого вышло». Вызывающе тривиальное для поэтического текста определение «дачный» призвано скрыть не только жанровое определение, но и явную связь с другим «романом в стихах» – «Евгением Онегиным».

Героиня отстраненно наблюдает за жизнью незнакомых молодых соседей – брата и сестры, в то время как душа ее занята постоянным общением с единственным собеседником – Пушкиным.

Присутствует в романе и «дядя самых честных правил» – недавно умерший «добрый и почтенный» старый сосед героини; его вдова сдает дачу в Переделкине случайным молодым людям. Все это создает необходимое реалистическое обоснование метафизическому, а конце поэмы даже мистическому сюжету.

Юная сестра влюбленного в героиню брата наделена одновременно чертами Ольги Лариной и прототипа пушкинского стихотворения «К***» Анны Керн. Вот как описывается взгляд лирической героини на «сестру», торопящуюся на поезд:

Здесь очевидна аллюзия к «чудному мгновенью», «гению чистой красоты» и легкому характеру младшей Лариной. Согласно зеркальному тождеству с романом Пушкина, героиня получает письмо от «брата сестры» с признанием в любви, в котором есть общие коннотации с письмом Татьяны – это мотив страха перед гневом любимого человека и поздних сожалений о состоявшемся знакомстве:

Реакция лирической героини на письмо влюблённого тождественна отповеди Онегина Татьяне. Как выяснилось из письма, герой – ещё и «брат по ремеслу», поэт. После отъезда брата и сестры героиня посещает их дом, наблюдает, «как ум забытой ими книги / печально светится во тьме». Как бы ни хотела героиня ответить взаимностью прекрасному душой и телом «брату», она «другому отдана», и этот другой – Пушкин. Именно он «идет дорогою обычной / на жадный зов свечи <…>».

Жадное ожидание недостижимой встречи заставляет навсегда попрощаться с робкой надеждой на счастье с «братом сестры». Ночное ожидание встречи с неназванным, но угадываемым по всем признакам призраком Пушкина по своей сверхценности может сравниться с хронотопом ожидания в стихотворении А. Ахматовой «Муза».

Пушкин появляется, охарактеризованный с помощью коннотаций невзаимной трагической любви: «тот, столь счастливо любивший / печаль и блеск осенних дней», «и от любви кровопролитной немеет сердце». Табуирование имени поэта в поэтической пушкиниане М. Безродный в статье «К вопросу о культе Пушкина на Руси» связывает с эстетическим обо-

жествлением поэта. По словам критика, «заменой имени поэта зачастую выступает местоимение „он“, которое при этом выделено своей начальной или финальной позицией в тексте. Роль подсказки при этом выполняют штрихи пушкинского портрета, обрывки цитат и биографические реминисценции, как правило, связанные с дуэлью».

Призрачность ночного пришельца подчеркнута в стихотворении легкостью его шагов: «другой возлюбленный безумный / чья поступь молодому льду / не тяжела», он «прочный, точно лунный свет». Табуированность имени Пушкина, жадное ожидание встречи с почти бесплотным существом заставляет прочесть его образ как символ творчества, он своеобразная «муза» мужского пола для героини. Но если в стихотворении Ахматовой «Муза», как и в пушкинском «Пророке», сверхценное существо повелевает лирическим героем, то героиня Ахмадулиной ждет от Пушкина не вдохновения, а любви:

Это признание лирической героини является своеобразной кульминацией «Дачного романа», оно симметрично ответному письму Онегина Татьяне в конце пушкинского романа. «Дачные» коннотации, поэтическая профессия брата, а также многочисленные упоминания «сестры» заставляют предположить в «брате» другого призрачного возлюбленного – Пастернака и его книгу «Сестра моя – жизнь».

И тот, столь счастливо любивший
печаль и блеск осенних дней,
был зренья моего добычей
и пленником души моей.

Я полюбила тратить зренье
на этот мимолетный бег,
и длилась целое мгновенье
улыбка, свежая, как снег.

Коли прогневаетесь Вы,
я не страшусь: мне нет возврата
в соседство с Вами, в дом вдовы.
Зачем, простак недальновидный,
я тронул на снегу Ваш след?

Уж если говорить: люблю!
– то, разумеется, ему,
а не кому-нибудь другому.

Выбор между Пушкиным и Пастернаком

Известно, что в 1959 году Белла Ахмадулина была исключена из Литературного института за отказ участвовать в травле Пастернака, а в 1962 году написала стихотворение «Памяти Бориса Пастернака», в котором рассказывала о единственной встрече с ним в Переделкине и о «прощанье навек», которое напоминает прощание с «братом сестры» в поэме «Дачный роман».

Правда, отношение Ахмадулиной к Пастернаку в стихотворении 1962 года по трепету и благоговению можно сравнить скорее с отношением к Пушкину, но все же это вполне внятный отказ героини от повторной встречи с «братом» по литературе, нежелание войти в его дом:

Думается, что «Памяти Бориса Пастернака» и «Дачный роман» можно рассматривать как своеобразную «двойчатку». При разборе двойчаток Мандельштама М. Гаспаров указывает, что, работая над стихотворением «Соломинка», Мандельштам усложняет и зашифровывает его все больше от этапа к этапу, вторая часть двойчатки представляет собой «зеркальный

конспект первой», в ней «образы напряжены и уплотнены гораздо больше». Ученый приходит к следующему выводу о смысле жанра двойчаток и тройчаток у Мандельштама:

Ахмадулина не делает подобного новаторского шага, но сопоставление стихотворений позволяет увидеть в первом «спокойную торжественность» состоявшейся «предвечной» встречи с Пастернаком, а во втором – «взволнованную нежность» первого знакомства с его неповторимой поэзией.

Сравним «Памяти Бориса Пастернака» (1) и «Дачный роман» (2).

Мотив фосфоресцирующего сияния поэта (1) :

сияние как знак любви «брата» к лирической героине (2): *Фосфоресцирующее*

Величие минуты с Пастернаком (1): *прощания*

Выбор между жизнью (Живаго-Пастернаком) и любовью (Пушкиным) в «Дачном романе» (2):

На материале сравнения видно, что сущетвует как содержательная, так и формальная связь между двумя текстами Ахмадулиной. Первый является поэтическим впечатлением от реальной встречи с Пастернаком, что подчеркнуто прозаическими отступлениями внутри текста, разъясняющими некоторые поэтические образы. Второе, от начала до конца являясь художественным вымыслом, позволяет поэту свободно выражать свои мысли о жизни, любви, смысле поэзии, отдавать явное предпочтение одному поэтическому мировосприятию (Пушкину) перед другим (Пастернаком).

Далее, вслед за Пушкиным, в романе «Евгений Онегин» вступающим в диалог с читателем, поэтесса обращается к своему читателю, который призван рассеять заблуждения героини относительно возможности столь призрачной любви. Героиня «Дачного романа» готова отказаться от мучительного самообмана:

Ахмадулинский Пушкин влюблен в «сестру брата» – жизнь, или, как вариант, предпочел бы пастернаковскую поэзию ахмадулинской. Не случайно пушкинское «чудное мгновенье» столь напоминает гётевское «Мгновенье! / О, как прекрасно ты, повремени!» в переводе Пастернака.

Воскрешенный творческим усилием героини «Пушкин» ведет себя подобно Онегину, не ценя «возможное, близкое» счастье и мечтая о невозможном. В этом он вполне солидарен со своим «автором» – лирической героиней Ахмадулиной, отказавшейся от живой любви к «брату» в пользу призрачной – к погибшему Пушкину:

Ночные грустные посиделки, общий мистический колорит позволяет прочесть этот эпизод поэмы на фоне баллад В. А. Жуковского «Людмила» и «Светлана», восходящих к поэме Бюргера «Ленора», тема которой – возвращение жениха-мертвеца за своей невестой и их путь ко гробу. Жуковский создал две версии этой баллады: взбунтовавшаяся и отчаявшаяся Людмила погибает, а смиренная и безгрешная Светлана спасена.

Героиня Ахмадулиной пытается управлять воскресшим «божеством и вдохновением», ревновать и требовать от него «и жизнь, и слезы, и любовь», подобно Людмиле Жуковского, но, не получив взаимности, отпускает своего любимого, возвышаясь над личным страданием силой творчества. Просветленное страдание героини в финале поэмы напоминает «молчаливый и грустный» образ Светланы, который использовал Пушкин для характеристики своей героини Татьяны.

В этом преодоленном страдании слышится отзвук другого приверженца поэзии Пушкина – Афанасия Фета, в стихотворении которого «Одним толчком согнать ладью живую» (1887) много общих мотивов с «Дачным романом». Назовём некоторые из них: выход в «жизнь иную» через прерывание «тоскливого сна» обыденной жизни; «тайные муки» как цена за проникновение в чужой мир; преодоление творческой немоты при встрече с «призраком» и поэтический «венец» как награда за долгое плаванье одинокой «ладьи живой». Как известно, Борис Пастернак считается одним из наиболее самобытных продолжателей в XX веке

импрессионистической линии Фета, поэтому обращение Ахмадулиной к фетовскому образу «ладьи» – это еще одно возвращение к образу безответно влюбленного «брата».

Но должен быть такой на свете дом,
куда войти – не знаю! невозможно!
И потому, навек неосторожно,
Я не пришла ни завтра, ни потом.

«Мы не знаем, как пришла к Мандельштаму мысль перемонтировать уже написанное стихот ворение и опубликовать второй вариант рядом с первым. Можно предположить, что главным здесь было ощущение разницы двух эмоциональных ключей – взволнованной нежности и спокойной торжественности. Первая редакция стихотворения целиком строилась на взволнованной нежности и жалости, потом эта эмоция постепенно вытеснялась заклинательной торжественностью. Овладев этой новой интонацией, поэт попробовал построить на ней стихотворение с самого начала – не закончивши ею, а с нее начавши. Получился текст, не отменяющий, а дополняющий первый и зеркально примыкающий к нему, – этот зеркальный эффект и побудил, по-видимому, автора сделать новаторский шаг: напечатать оба варианта подряд».

Он сразу был театром и собой,
той древней сценой, где прекрасны речи.
Сейчас начало! Гаснет свет! Сквозь плечи
уже мерцаетголубой. *фосфор*

Как будто ядовитый *фосфор*
в меня вселился – еле видный,
доныне излучает свет
ладонь…» – с печалью деловитой
я поняла, что он – поэт.

– же! – так петь *Прощайте*
между людьми не принято.
Но так поют у рампы,
так завершают монолог той драмы,
где речь идет о смерти и любви.

Брат сестры, навеки! *прощай*

Боюсь, что он влюблен в сестру
стихи слагающего брата.
Я влюблена, она любима,
вот вам сюжета грозный крен.
Ах, я не зря ее ловила
робком сходстве с Анной Керн!

В час грустных наших посиделок
твержу ему: – Тебя злодей
убил! Ты заново содеян
из жизни, из любви моей!
Коль ты таков – во мглу веков

назад сошлю!
Не отвечает
и думает: – Она стихов
не пишет часом? – и скучает.

Вот так, столетия подряд,
все влюблены мы невпопад,
и странствуют, не совпадая,
два сердца, сирых две ладьи,
ямб ненасытный услаждая
великой горечью любви.

Два Бориса

Переделкинский миф о Пастернаке – поэте, сумевшем сохранить и воплотить творческий дар вопреки историческим событиям реализуется также в стихотворении Б. Ахмадулиной «Когда жалела я Бориса…» (1984). Первый стих произведения традиционно воспринимается как название стихотворения и в этом качестве отражен в оглавлении. Имя «Борис» в поэтике шестидесятников прочно связано с Пастернаком как одним из мифов «тайной», полузапрещённой литературы советского периода. Процитируем вступление стихотворения «Когда жалела я Бориса»:

Нарушением читательских ожиданий, связанных с первым стихом, является посвящение произведения мужу поэтессы Борису Мессереру. Последний, согласно сюжету стихотворения, везет заболевшую жену в больницу. Это «дольний», «горизонтальный» сюжет. Рамочные компоненты стихотворения – первая строка (заглавие) и посвящение играют важную роль в художественном замысле. Конкретно-биографический Борис Мессерер появляется во втором стихе: «А он меня в больницу вез», но уже в третьем возникает образ другого Бориса – автора стихотворения «В больнице» (названного в стихе просто «Больница»). Мифема «Борис» таким образом становится точкой пересечения «горнего» и «дольнего» миров, а стихотворение получает двойную адресацию: Мессереру и Пастернаку. Последний и является тем неназванным поэтом, которого «отпустили в смерть», он предстаёт сверхценным, мифологизированным существом. Его гибель представлена такой трагедией, после которой «всё остальное можно снесть».

По пути в больницу лирическая героиня Ахмадулиной находится во внутреннем диалоге с Борисом Пастернаком. Она вспоминает его стихотворение «В больнице», где жизнь сравнивается с перстнем, а смерть – с футляром. Перстень должен быть в конце жизни убран в футляр, но сделано это будет божественными руками, что вызывает не горестное, а радостное и смиренное ожидание долгожданной встречи.

Далее Ахмадулина развертывает пастернаковскую метафору, как бы любуясь всеми гранями алмаза на перстне. Её стихотворение о близости смерти, как и у Пастернака, превращается в гимн жизни и песнь смирения перед великим замыслом бытия. Образ Бориса Пастернака является символом мировоззренческой вертикали: именно с ним говорит лирическая героиня перед предполагаемой смертью. В то время как герой Пастернака обращался непосредственно к Богу.

Объединяет эти стихи и мотив слёз. У Пастернака это слезы благодарности не только за «бесценный подарок» жизни, но и за тяжёлый жребий, выпавший ему на долю. Сквозь пелену этих счастливых слез он различает черты Бога. У Ахмадулиной аналогом этой сияющей пелены выступает стихотворение Пастернака, стоящее у нее в глазах «вместо слёз» и дающее тот же «божественный» примиряющий и спасительный эффект.

Борису Мессереру

Когда жалела я Бориса,
а он меня в больницу вёз,
стихотворение «Больница»
в глазах стояло вместо слёз.
И думалось: уж коль поэта
мы сами отпустили в смерть
и как-то вытерпели это, —
всё остальное можно снесть.
И от минуты многотрудной
как бы рассудок ни устал, —
ему одной достанет чудной
строки про перстень и футляр.
Так ею любовалась память,
как будто это мой алмаз,
готовый в черный бархат прянуть,
с меня востребуют сейчас <…>

4. Борьба с мифом о Пастернаке в повести А. Битова «Вкус»

Рассмотрим теперь, как миф о переделкинском «небожителе» Пастернаке реализуется в повести Андрея Битова «Вкус». Герой произведения решает провести два месяца за городом, для того чтобы закончить очередную монографию. Монахов, в отличие от других героев Битова, не писатель и не литературовед, а инженер, поэтому монография иронично названа автором «Висячие сетчатые конструкции». Такой «висячей конструкцией» становится поток мыслей главного героя, в который изредка, пунктиром, проникает сюжетная линия. Путем небольших подсчётов автор устанавливает возраст героя:

Возраст Христа незадолго до распятия совмещен с «монашеской» говорящей фамилией персонажа. Одним из неуловимых образов-мыслей героя является призрачный образ первой жены, которая будто бы провожает Монахова на поезд из Ленинграда в Москву. Он представляет её постаревшей, уже не такой желанной, как раньше. Физическая сторона их любви изображается между стиркой «носков и трусов», «яблоком в дорогу» и «недоеденным тортом»:

Но внезапное появление в вагоне юного двойника безвозвратно потерянной жены дает толчок сюжету. Светочка – так зовут двойника жены – оказывается полной её противоположностью. Та была старше героя, эта – значительно моложе. Та ускользала от героя, эта преследует его. Та была символом поэзии, эта воплощенная пошлость.

> «Тогда тысяча девятьсот семьдесят такой-то минус тысяча девятьсот тридцать такой-то – как раз тридцать три. Но еще не исполнилось…».

> «<…> после ночи, после дня, после чемодана, после стирки носков и трусов и яблока в дорогу, после раздумья о последнем разе, неудобная поза, в передней, что ли… нет, кажется, обошлись, чтобы потом остался этот недоеденный торт…»

Избегание Пастернака

В пошлость превращается и «прославленное место» Переделкино, куда, как в монастырь, бежит от суетного мира Монахов:

«Могила Пастернака» – место паломничества читателей, одна из важных мифологем переделкинского сюжета. Публикация романа «Доктор Живаго», которая привела автора к своеобразному распятию и превратила любимого многими поэта в «жертву системы», а его могилу – в очередной «святой колодец» (еще одна переделкинская мифема, см. одноименную повесть В. Катаева), место поклонения и очищения. Но к середине «эпохи застоя» эта мифологема утратила свою сакральность: герой Битова не спешит посетить прославленное место и делает это, только уступая просьбам настойчивой Светочки.

Вопреки всеобщему интеллигентскому преклонению перед Пастернаком (ставшим символом поэзии и победившего «духа добра»), авторский герой признается в нелюбви к его поэзии: образы ему кажутся вымученными, а переделкинский пейзаж «испитым», «высмотренным дотла».

Фигура умолчания, связанная с неназыванием имён поэта и поселка, в котором он жил, подтверждает безусловность этих мифологем: они не нуждаются в назывании и легко считываются по деталям описания. Вспомним, что этот же приём сакрализующего умолчания использовала Б. Ахмадулина. Духовная ценность этих объектов очевидна для Битова и его героя. Но отсюда берет начало отторжение не только знаменитой местности, но и «гения места» –

Пастернака. В сознании Монахова возникает почти карикатурный образ поэта, который, как могильщик из «Гамлета», закапывает пейзаж, по которому он уже прошёлся всеобъемлющим «наждачным» взглядом:

Неслучайно в первой части повести Битова пастернаковская тема вступает в оппозицию с пушкинской, а образ Переделкина – с Михайловским (местом ссылки поэта):

Здесь важно, что герой-интеллигент не смеет признаться вслух в нелюбви к поэзии Пастернака, то есть чувствует давление общественного мнения, связанного с формирующимся, «бронзовеющим» пастернаковским мифом. Имел ли сам поэт, по выражению Битова, «скульптурно застывая на фотографиях», отношение к формированию мифа о себе – вопрос, важный для авторского героя. Переделкино – не Михайловское еще и потому, что Пастернак выбрал его сам, устранившись от исторических событий, как бы «умывая руки», в то время как Пушкин был насильственно выслан в Михайловское. Но для того и другого «деревня» стала подлинным «домом творчества» и источником вдохновения.

Вместе с тем досужее любопытство к месту успокоения гения является, по ощущениям битовского героя Монахова, пошлостью. Схожее ощущение описывает С. Довлатов в отношении пушкинского Михайловского в повести «Заповедник». Кроме того, битовский герой по-пушкински суеверен и боится кладбищ. Это становится толчком к развитию «горизонтального», обыденного сюжета: герой противится, но должен посетить знаменитую могилу.

Всевидящая судьба, фатум в лице автора не замедлит наказать героя, даже если он оказался у «сакрального места» не по своей воле. Из-за этого внутреннего противоборства с общей тенденцией сакрализации Пастернака герой и могилу поэта видит, как нечто пошлое и «земное». Как и могилы обычных людей, говорящие о том, что, возможно, сам покойный хотел бы скрыть. Вот и портрет по- эта на могиле кажется ему «вздорным профилем»:

«Избыточный вкус и интеллигентность» становятся синонимом душевной бедности. Герой по инерции продолжает противостоять влиянию пастернаковского мифа, настаивая на его искусственности, подозревая самого Пастернака в актёрстве, в «застывании» на последних прижизненных фото в «благородных» и «чеканных» позах.

> «Он говорил: „Я живу напротив могилы Пастернака“, – и странно звучало это „живу“. Он произносил эту фразу впервые и не был уверен, что не повторяет ее в сотый раз».

> «Наждачность поэтического взгляда, содравшего пыльцу с невзрачных крылышек окрестностей, преследовала его воображение, хотя сами-то стихи поэта Монахов знал слабо, а теперь почти мстительно собрался достать прочесть, чтобы убедиться в том, стоили ли они того, чтобы ликвидировать небольшую местность…»

> «Припоминал фотографию: в ватнике, кепаре и кирзовых сапогах, опираясь на мотыгу (из-за которой он и запомнил фотографию), более похожий на могильщика из „Гамлета“, чем на его переводчика, вглядывается перед собой, по-видимому, в тот пейзаж, остатками которого так и не довольствуется Монахов».

> «Стихи, в чем он вслух не смел признаться, все-таки не нравились ему. Их усилие быть казалось ему чрезмерным. Что ж поделать, если не Михайловское так уж надо и душу вытрясти из бедненького пейзажа…».

> «Поэтому-то он и не хотел идти на кладбище навещать могилу, чтобы не вызвать у судьбы повод тотчас попасть на него снова, уже более по делу. Не то чтобы точно так думает Монахов, это было бы уже состояние, близкое

маниакальному, а он, мы повторяем, здоров, но вот нежелание и острастка – есть. И если бы его не затащили, он бы сам не пошел… Нагрянула Светочка (та, похожая…), и он непременно должен был ей эту могилу показать; что он ее сам не видел, она не поверила, и обиделась, что он-то видел, а для нее не хочет и лишнего усилия сделать… Так его поход со Светочкой все равно стал „вторым“ посещением кладбища, хотя бы и в чужом сознании. Искусственное непосещение не было зачтено ему судьбою».

«<…> он опять зашел в тупик и долго и тупо смотрел на серый камень, вздорный профиль, факсимиле… „Так вот же она!“ – радостно воскликнула за плечом Светочка. <…> Могила эта поражала бедностью. Какая вроде бы и пристала поэту… Но нет, не такая! Она была вполне на уровне здешних зажиточных могил, еще и с избыточным вкусом и интеллигентностью. Но какая все-таки бедность, в чем?»

Победа Пастернака

Тем временем, независимо от рациональных суждений персонажа, в его душе происходит сдвиг: он начинает ощущать полноту жизни. Это является одной из кульминаций повести: возникновение «вертикального» сюжета, первый катарсис, победа «подлинного Пастернака» над его карикатурой, возникшей в сознании героя в связи с некритической рецепцией мифа. После «минуты истины» совсем другим взглядом он смотрит на предполагаемого «сына» поэта, пришедшего навестить могилу вместе с работником кладбища:

Библейская мифологема «отца и сына» и шекспировского «могильщика» по-пастернаковски одновременно поднимает тему Христа и Гамлета (вспомним «живаговское» стихотворение «Гамлет»). Именно на могиле Пастернака происходит то, чему так противился герой, – озарение, мгновенное осознание смысла жизни, которым он делится за неимением лучших собеседников с оказавшейся рядом Светочкой:

Последняя фраза становится отступлением от истины, потому что герой расчётливо замечает, что Светочка «напряглась» от ожидания признаний в любви. Минута истины прошла, и герой «сдвигается», возвращаясь в пошлый мир, где нельзя пройти мимо идеального воплощения незамутнённой женственности (ср. пастернаковское: «А ты прекрасна без извилин»). Но, как мы помним, автор неслучайно наделяет персонажа возрастом Христа и «монашеской» фамилией. Фатально для героя звучало и обещание наказания за суетное посещение как будто заколдованного переделкинского кладбища.

И «распятие» происходит: в доме «напротив могилы Пастернака» его ждёт ненавистный «друг детства» Путилин (его двойник-Мефистофель в романе «Пушкинский дом» – Митишатьев – также будет мучить «авторского героя» Льва Николаевича Одоевцева). Этот персонаж приносит Монахову весть о смерти Аси – «вечной жены» Монахова, появлявшейся в предыдущих эпизодах. Возможно, это ее призрак являлся герою на перроне, во вступлении к повести. Путилин как истинный Мефистофель сопровождает историю смерти Аси ужасными и отвратительными подробностями.

Но, согласно размышлениям героя, процитированным выше, важность события настигает героя с небольшим торможением. Поэтому, несмотря на известие, Монахов продолжает пить водку со своим врагом и оказывается в постели со Светочкой. Далее следует эпизод смерти бабушки. Монахов снова оказывается на кладбище, пусть не таком знаменитом, как переделкинское, но не менее символическом из-за близости к смерти. Отпевание в церкви «бабки» (которая по ходу повествования превращается в «девочку-бабушку» из того же исто-

рического времени, что и Пастернак), помогает Монахову попасть в силовое поле прошедшего времени, восстановить из небытия неприметную, но настоящую жизнь бабушки.

Второй раз после озарения на могиле Пастернака герой обретает и вновь теряет ощущение подлинной жизни. Его неодолимо притягивает свет окон Светочкиного общежития. Обретённые в церкви цельность и покой утеряны: после ночи, которую он помнит урывками, герой чувствует себя «исчадием ада», от которого исходит «запах псины».

Лейтмотивом через повесть проходит неприятный вкус во рту главного героя: все началось с «длинного вкуса» отвратительного привокзального пирожка, затем возник вкус электролита, который якобы нужно было лизнуть, чтобы помочь машине завестись, сюда же примешивался «интеллигентский псевдовкус», проявленный родственниками усопших при устройстве могил на переделкинском кладбище. Вкус алкоголя примешивается к «вкусу Светочки… там». Наконец всё перекрывает собой вкус смерти – ритуальный поцелуй лба покойницы.

Духовная смерть, опустошение поглощают Монахова: его «ороговевшее сознание» способно фиксировать только ощущение вкуса. Символом воскресения, возвращения героя к подлинной реальности становится строчка нелюбимого им Пастернака из стихотворения, которое он механически читал, возвращаясь с могилы поэта, чтобы развлечь пытливую Светочку.

Эта вновь возникшая в памяти героя строчка звучит спасительным «голосом провидческим», «не тронутым распадом» (цитируем стихотворение «Август»). Голосом, который позволяет герою постичь боль утраты Аси. Очистительная боль, которую он до этого момента не пускал в своё сознание, возникает как ответ на строчку из стихотворения «Ветер» и становится финальной фразой повести:

Таким образом, в повести А. Битова «Вкус» мы наблюдали динамические оппозиции «Переделкино/Михайловское», «Пушкин/Пастернак», «могила Пастернака – символ пошлости и/или победы духа?», «Пастернак – лицедей, актер и/или Гамлет, Христос?». Эти оценки двоятся в сознании битовского героя, символизируя мучительность его духовного выбора. Эти оппозиции снимаются в конце повести благодаря озарению героя – приятию и пониманию смерти как акта высокой трагедии жизни.

> «Сын непременно любил отца. И эта хозяйственная деловитость была почему-то как раз впору гению».

> «Во всяком случае, именно ей он мог поведать мысль о том, что сильные впечатления вовсе не происходят, как на сцене: „как вкопанный“, „как громом пораженный“ и в таком роде… Они проявляются не сразу – сразу как раз характерна реакция торможения перед непривычностью, значительностью или силой предстоящего нам переживания. Сильным впечатление оказывается потом: проступает, проявляется (в фотосмысле) … Таковы были его рассуждения, компенсировавшие разом как не- достаток чувств, так и избыток переживаний. Так и в любви… сказал Монахов».

> «Именно поле (в том, научно-популярном, теперешнем смысле) ощутил вокруг церкви Монахов… Но вот, восторженный, легкий, перешагнул он какую-то невидимую черту – раздался автомобильный гудок, скрежет тормозов, шофер погрозил ему кулаком, возвышалась новенькая номенклатурная башня, милиционер из будки посольства новенькой страны глянул на него без осуждения… и Монахов вспомнил, что он и сам на машине, а забыл, а пошел пешком – вернулся и покорно в нее сел».

> «<…> вся эта радуга – водка-кофе-табак-Светочка-аккумулятор-покойница – поразила по- мутневшее и ороговевшее сознание Монахова, будто

вкус оставался последним еще доступным ему живым чувством. Не слышу, не вижу, не понимаю, не чувствую…»

«Я кончился, а ты жива…
«Умерла…» – подумал он.»

5. Валентин Катаев: «кот», человекодятел» и другие мифологемы



Дача В. Катаева. Выставка фотографий. На фото В. Катаев и Б. Ахмадулина

Валентин Катаев – один из виднейших советских писателей, не избежавший соблазнов сталинской эпохи. Неслучайно экскурсоводы в Переделкине обычно противопоставляют «доброго дедушку Корнея Чуковского» «цинику» и «нахалу» Катаеву, занявшему дачу находившегося в заграничной командировке И. Эренбурга. Катаев и сам не отрицал подобного рода мифо-

логизации, даже акцентировал эти черты в образе своего повествователя. Например, в повести «Кубик» (1968) он пишет:

Известен апокрифический сюжет о том, что, поприветствовав Катаева во время прогулки по аллее «мрачных классиков», Чуковский уточнил, что поздоровался не с писателем, а с его собакой. Возникает мифологическая оппозиция «Чуковский/Катаев» как «нонконформист/конформист». Из интервью с Натальей Ивановой на сайте «Горький Медиа» можно извлечь третий элемент мифологемы, в которой Чуковский выглядит скорее медиатором, «полуконформистом»:

> «По природе я робок, хотя и слыву нахалом. В глубине души я трус. Я еще, как некогда сказал о себе Чехов, не выдавил из себя раба. Я даже боюсь начальства».
>
> «Любопытно, что открытый и убежденный конформист Катаев жил на даче рядом с Корнеем Чуковским, внешне – лукавым конформистом, а в дневнике – последовательно независимым (в прямом смысле этого слова), с дочерью Лидией, диссиденткой».

«Мовизм» vs социалистический реализм

Как и старший коллега Корней Чуковский, Катаев становится переделкинским сказочником, скорее подростковым, чем детским. Он вводит в текст автобиографический мотив: рассказывает о «Шакале» и «Гиене» (ласковое наименование собственных детей, которые напоминают «мальчика» и «девочку» – лейтмотивных автобиографических героев повести «Кубик») – и внучке Валентиночке. Интимизируя свой тест, подобно Чуковскому, который в «Бибигоне» упоминал имена своих внучек, Катаев добивается эффекта максимальной искренности.

В этом стремлении он идёт дальше «лукавого» сказочника Чуковского и осмеливается быть писателем для взрослых – примеривает на себя мандельштамовский образ «четвертого чёрта в цвету» и через всю сталинскую эпоху проносит бунинский урок экономного и правдивого слова.

Этими стихами Мандельштама, записанными в поздней катаевской манере прозой, заканчивается повесть «Трава забвения». С другой стороны, ловко лавируя между Сциллой и Харибдой – советской властью и формирующимся общественным мнением, Катаев стал одним из «пламенных певцов» советского государства, что видно в поэтике заглавий его романов и повестей 1930-50-х годов: «Время, вперёд», «Я, сын трудового народа», «За власть Советов» и др.

В периоды «оттепели» и «застоя», уже не столь кровожадные, как сталинское время, Катаев написал несколько произведений, которые вернули ему утраченную репутацию творца и художника. Среди них выделим повести «Святой колодец», «Трава забвения», «Уже написан Вертер», в которых присутствует мифологема Переделкино. Эти произведения написаны новым «мовистским» стилем.

«Мовизм» – авторская мифология Катаева: якобы «плохая проза» – это поэтическая проза с метафизическим сюжетом, «симфоническая», музыкальная. Исследователь К. Поздняков назвал «мовизм» Катаева возвращением к его раннему, досоветскому стилю, поэтому Катаев последних лет жизни поразил читателей молодой мощью и свежестью своего дара. В отличие от «Сдачи и гибели советского интеллигента» (как обозначил жизненную стратегию Юрия Олеши А. Белинков), Катаев хотя и выбрал «сдачу» (невольный каламбур с «дачей» в Переделкино), но совместил её с процветанием, а впоследствии и «возрождением из пепла».

Неслучайно в первой из «мовистских» повестей «Святой колодец» (1966) все персонажи, проходящие перед взглядом автора и читателя, слегка «обгоревшие», как бы прошедшие через адское пламя или вынутые из полуобгоревшей рукописи.

«Мовистские» повести Катаева, являясь переделкинскими текстами, лишь изредка пересекаются с переделкинским мифом, но зато творят заново личный биографический миф Катаева. Это способствовало возрождению интереса к жизненной стратегии писателя, о чём говорит обилие художественных биографий Катаева, появившихся в новом тысячелетии.

В образе «святого колодца» интересна изначальная вертикаль: «святость» бьёт из-под земли, выходя на поверхность тонкой вьющейся струйкой воды, в которой неизвестный старик из повести Катаева моет пустые разноцветные бутылки. Мешок, из которого он достаёт нескончаемые бутылки, кажется рассказчику и его жене «прорвой времени», «вечностью».

Грубая проза жизни оборачивается в тексте яркой сказкой, «прозопоэзией»: старики множатся, второй старик, похожий на китайца, стоит на горбатом мостике над тем же ручьем. Мостик со своим отражением превращается в вензель – букву «О». Текст входит в жизнь, а жизнь входит текст, а точкой пресечения – «о» – это ещё и нуль – является все подмечающий и превращающий в искусство авторский взгляд. Третий старик удаляется, неся на коромыслах две плетёных корзины, которые делают его похожим на весы. Станция Переделкино качается на весах времени и пространства, оборачиваясь то китайским Куньминем, то неизвестным городком в Западной Европе:

Повесть рисует инобытие писателя и его жены – катаевскую версию того места, куда попали после смерти булгаковские мастер и Маргарита. Указание на железную дорогу, станцию «Переделкино» и даже станционный магазин, куда единый в трёх лицах старик-«китаец» будет сдавать вымытые бутылки (яркая деталь советского времени), позволяет и последующие образы («пряничного домика», цветущего сада вокруг него) прочитывать как «переделкинский текст».

Гиперболический «конский каштан», который был в «пять раз выше дома», заставляет вспомнить, что Катаев был не только автором идеологических романов, но и автором сказки «Цветик-семицветик» и незабываемых героев детской литературы Пети и Гаврика из повести «Белеет парус одинокий» (1936), «эквивалентов» которым, как считают Владимир и Ольга Новиковы, последующая литература не предложила.

Тем не менее Катаев окунулся в идеологическое море очень глубоко. По этой причине понятия «цинизм» и «Катаев» для многих создателей переделкинского мифа синонимичны. Вместе с тем особый идеологический язык, который создал Катаев для своих произведений 1930-50-х годов, сродни чужому, «китайскому» языку, на котором вынужден говорить писатель ради спасения жизни.

«Китайский» мотив есть и в повести «Трава забвения» (1967): на одесском рынке времен юности Катаева среди стариков-китайцев, торгующих барахлом, сухощавый «старик» Бунин в профессорской ермолке ходит с записной книжкой и, не стесняясь окружающих, записывает увиденное чётким почерком, который Катаев несколько раз называет «клинописью», подчеркивая остроту, «древность» (символ уходящей эпохи) и «вечность» стиля своего учителя.

«Трава», как и «родник», «источник», – это жизненная горизонталь, обыденный мир, котором катаевское «божество» Бунин учит его видеть поэзию. Неслучайно бунинские поэтические строки (как и все другие стихи) Катаев цитирует в «Траве забвения» без графического выделения строфы, как прозу. Записанные прозой стихи звучат по- новому, более весомо и мужественно.

Без обиняков он пишет о том, что Бунин заметил его «волчьи уши» – к тому же «волчьи уши» патриарха Катаев заметил ещё раньше. Подчёркивая «живучесть» юноши, Вера Николаевна Муромцева, жена Бунина, говорила, что Катаев «сделан из конины».

«Играй же, на разрыв аорты, с кошачьей головой во рту, – три чёрта было – ты четвертый: последний чудный чёрт в цвету».

«Слишком большое количество стариков китайцев слегка нас встревожило – в особенности встревожил человек-весы, – и мы поспешили покинуть эту прелестную местность, напоминавшую окрестности Куньминя, города вечной весны, и переселиться в другое место, быть может, куда-то в Западную Европу».

Чёрт и кошачья голова

Повесть «Трава забвения» заканчивается цитатой из знаменитого стихотворения Мандельштама о «четвёртом чёрте», играющем свою музыку с «кошачьей головой во рту». Понятно, что поэт имел в виду «головку» скрипки в виде животного, но от этого образ не становится менее шокирующим. Этот отталкивающий образ всепобеждающей силы искусства особенно важен для Катаева, поскольку «животная», витальная природа искусства является лейтмотивом его мовистской прозы.

В повести «Святой колодец» некий кавказский гостеприимный хозяин развлекал гостей, заталкивая пальцы в пасть кота и нажимая особым образом ему на уши, в результате чего животное изрыгало подобия человеческих слов. Затем хозяин небрежно смахивал кота на пол, после чего животное «с улыбкой отвращения медленно удалялось восвояси». Насилие над котом было одним из повторяющихся ночных кошмаров повествователя. По всей видимости, это одна из самых жутких аллегорий подневольного писательского труда в литературе XX в. Катаев, чья фамилия созвучна «коту», не мог не чувствовать себя немного таким существом, изрыгающим чуждые своей природе звуки.

В повести «Уже написан Вертер» (1979), озаглавленной строчкой из стихотворения Пастернака «Разрыв», опять появляется образ старика, но теперь это уже сам повествователь, через несобственно-прямую речь которого показаны дальнейшие события. Переделкинский миф играет роль композиционной рамки повести. Экспозиция – спокойная дачная станция, где неизвестный (чёрт, альтер эго?) подначивает старика перейти через железнодорожное полотно на противоположную сторону, не дожидаясь отхода поезда, через сквозной тамбур вагона. Перейдя через эту дверь, оказавшуюся «машиной времени», перенесшей его в прошлое, во времена Гражданской войны, старик вновь превращается в юношу, который чудом избежал расстрела в одесском отделе ЧК.

Благодаря поэтическому заглавию история любви юноши-художника Димы и «женщины-сексота» Инги (лейтмотивный образ мовистских повестей – «девушка из совпартшколы») может быть прочитана на фоне пастернаковского оксюморона об «ангеле залгавшемся» из стихотворения «Разрыв» (1919):

Но все же финальной строкой повести становятся не стихи о любви, а строки из поэмы Пастернака «Лейтенант Шмидт» о «мучениках догмата» – «жертвах века». Больной старик, только что побывавший в аду своей памяти – избежавший расстрела и целовавший мёртвую мать – отодвигает занавеску солнечным переделкинским утром, любуется «жарким солнцем и хвоей», но вместе с тем испытывает боль: физическую – в колене и нравственную, которая возвращает ему жизнь.

Таким образом, на примере мовистских повестей Катаева «Святой колодец», «Трава забвения», «Уже написан Вертер» мы убедились, что переделкинский топос мифологизируется Катаевым и встраивается в обновленный в конце жизни автобиографический миф.

Катаевский биографический миф строится как история о талантливом юноше, которого «заметил» и «благословил» «старик» Бунин. Далее этот юноша проходит ряд испытаний, но,

убоявшись судьбы, говоря словами Мандельштама, «кровавых костей в колесе», становится двойником ненавистного ему «человекодятла с костяным носом стерляди», который умеет вставать на хвост. Этот двойник отвратителен повествователю, но чувство настоящего ужаса у него вызывает образ другого «двойника» – говорящего кота из «Святого колодца». Если человекодятел – это образ самодовольного приспособленца, то говорящий кот – образ насилия над природой живого существа; власть предержащих – над писателем. Избегая второго, герой рискует превратиться в первое.

Став стариком, герой автомифа обретает утерянный язык, дает ему новое имя («мовизм») и этим новым языком переписывает свою жизнь, как текст. Подобно Данте, он начинает с «Ада», но и «Рай» в этих текстах присутствует постоянно. Рай – это свобода говорить на вновь обретенном языке.

«Переделкинский текст» играет роль Чистилища – пограничного топоса, который все же ближе к Раю. В финале «Травы забвения» постаревшая Вера Муромцева приносит повествователю бунинскую латунную чашку, которая в юности казалась ему символом творчества. Ту самую «чашу отцов», которой лишился Мандельштам в схватке с «веком-волкодавом». Она же – тютчевская «чаша богов», из которой пьют те, кто «посетил сей мир в его минуты роковые».

Я не держу. Иди, благотвори.
Ступай к другим. Уже написан Вертер,
А в наши дни и воздух пахнет смертью:
Открыть окно – что жилы отворить.

6. Заболоцкий и его «собеседник сердца»

Совсем иначе сложилась судьба Николая Заболоцкого, который наездами жил в Переделкине после своего возвращения из сталинских лагерей. Сначала ему давали приют писатели, которые имели там дачи, например, В. Ильенков, чья дача была на нынешней территории Дома творчества, или В. Каверин, живший на улице Горького. Наконец в 1948 году он получил квартиру в Москве и в начале 50-х годов приезжал в Переделкино летом в качестве дачника-арендатора. Так он стал соседом Пастернака, и между ними возникло нечто вроде дружбы.

«Провинциальный бухгалтер»

Е. Евтушенко, знакомый Заболоцкого по Переделкину, писал в антологии «Строфы века», что ушедший в сравнительно молодом возрасте (55 лет) Заболоцкий казался ему намного старше своих лет из-за старомодных манер «провинциального бухгалтера» и особенно из-за всего сделанного им для поэзии: от модернистских «Столбцов» до перевода «Слова о полку Игореве» и последних сборников, приближающихся по чистоте и прозрачности слога к пушкинским. Напротив, Пастернак казался современникам намного младше своего возраста и выше своего среднего роста. По свидетельству Чуковского, до последнего года своей жизни (70 лет) Пастернак выглядел моложавым и бодрым.

Сложность отношений двух поэтов, воспевших природу Переделкина, состояла в том, что они смотрели на мир совершенно по-разному. Заболоцкий, будучи в юности новатором и пострадав из-за этого, не признавал модернистских стихов Пастернака, отдавая предпочтение его поздней манере. Пастернак сам неоднократно отзывался о своих ранних стихах похожим образом, но всё же стиль Заболоцкого был ему неблизок. Об этом можно судить по дневниковым записям З. Масленниковой, которая передаёт слова Пастернака о Заболоцком:

В этом же разговоре Пастернак отрицает сходство поэзии Заболоцкого со своей. Это видно и по приведённому отрывку из монолога старшего поэта: стихи Заболоцкого похожи на застывшие картины, которые статично висят стенах даже после ухода их автора. Это амбивалентная оценка. С одной стороны, сын художника Борис Пастернак признаёт искусство Заболоцкого, но, с другой – для него самого подлинная поэзия – это живой поток мыслей и чувств, который невозможно остановить.

Заболоцкий статичен, Пастернак динамичен. Лирическое «я» Заболоцкого прячется за нарисованной объективной картиной. Стихи Пастернака максимально субъективны: у него интимно-личные отношения с берёзой, новогодней ёлкой, даже с зимой, которая в одном из стихотворений цикла «Переделкино» «уставилась» на героя. При этом природа – главная тема в позднем творчестве обоих писателей, но восприятие и отражение природных образов совершенно разное.

> «Есть какие-то очень близкие мне люди, с которыми я встречаюсь регулярно, но не часто, а друзьями дома стали люди, которых я вовсе не люблю больше, чем других, скорее по привычке. Так было и с Заболоцким, мы виделись три-четыре раза с большими промежутками. Я очень ценю его отношение к моим стихам. Он не признавал всего, что мною написано до „На ранних поездах“. Когда он тут читал свои стихи, мне показалось, что он развесил по стенам множество картин в рамах, и они не исчезли, остались висеть»

«Юноша с седою головою»

Попытаемся доказать этот тезис на примере стихотворения «Поэт» (1953) Николая Заболоцкого. Стихотворение делится на две части: в первой – пейзаж, во второй – портрет поэта. Первые два четверостишия с перекрёстной рифмовкой изображают дачу Пастернака, окна которой выходили на поле с кладбищенским лесом за ним:

Классический хорей с «богатой» рифмой делает текст похожим на произведения XIX века: Боратынского или Тютчева. В XX веке подобный стиль выглядит устаревшим, но именно он совпадал со вкусом «главного критика» – Сталина. «Социалистический классицизм» – так назвал этот стиль А. Синявский в статье «Что такое социалистический реализм?». Точные рифмы: «домом» – «комом», «овсы» – «красы» – не дают возможности поверить, что перед нами стихотворение одного из самых ярких экспериментаторов 20-х годов, который мог, например, зарифмовать «тазик» – «безобразий» или «мамка» – «полигамка»:

Тем не менее, эти поэтические пейзажи созданы одним автором, и если пейзаж 1953 года могли написать многие поэты XIX века или 50-60-х годов XX века, то пейзаж 1928 года – неповторимый стиль раннего Заболоцкого, одного из основателей ОБЭРИУ.

Советизированную «гладкопись» стихотворения 1953 г. нарушает метафора облака – «серебристого кома», заставляющего вспомнить есенинский «ненужный ком», в который превращаются «грустные слова» лирического героя стихотворения «Отговорила роща золотая…» (1924). Сочетание эпитетов «грозно и светло», помимо аллюзии к пушкинским строкам («грустно и легко/Печаль моя светла»), вызывает религиозные ассоциации. Здесь точка пересечения двух пейзажей: в стихотворении 1928 года река сравнивается со «святой на иконе», в стихотворении 1953 года туманно-лиловое облако – с грозным, но справедливым божеством.

Во второй части «Поэта» Заболоцкий создаёт узнаваемый портрет Пастернака:

Для автора важно, что поэт находится как бы между небом и землёй, на стареньком балконе своей переделкинской дачи. Уменьшительно-ласкательный суффикс эпитета «старенький» наряду с «раненым лебедем» в предыдущей строфе придают стихотворению сентиментальный оттенок. Об этом же говорит сравнение облика поэта с портретом в старинном медальоне. Чрезмерный для того времени «аристократизм» этого сравнения Заболоцкий снижает сравнением седовласого поэта с «демократичной» «ромашкой полевой».

Но главная узнаваемая деталь в портрете Пастернака – оксюморонное сочетание «юноша с седою головой», которое заставляет вспомнить стихотворение А. Ахматовой с одноименным на- званием и тоже посвящённое не обобщенному поэту, а Пастернаку как воплощению поэзии:

«Вечное детство» свойственно Пастернаку и в 63 года: именно в этом возрасте был поэт, когда Заболоцкий назвал его седым юношей. Любопытно также упоминание Ахматовой и Заболоцким о косящих («конских») глазах поэта, смотрящих как бы мимо собеседника, но при этом наделённых особой «зоркостью светил». Ахматова в приведённом выше стихотворении апеллирует к юношескому автопортрету Пастернака:

В четвёртой строфе стихотворения Заболоцкого Пастернак предстаёт уже не портретом, а памятником самому себе, об этом говорит эпитет «выкованный», который заставляет вспомнить мифологему памятника в стихах Есенина: «И в бронзе выкованной славы/Трясёшь ты гордой головой» («Пушкину», 1925).

Здесь Заболоцкий не идёт против правды: Пастернак не был постоянным собеседником автора, но он, как и каждый любитель поэзии, может считать его «собеседником сердца».

Последнее четверостишие служит гиперболизированным, величественным образом советской России, что можно считать отличительной особенностью «социалистического классицизма» – основного художественного метода поздней сталинской эпохи:

Вместе с тем Заболоцкий описывает вполне конкретный пейзаж Переделкина, который он мог знать по стихам Пастернака ещё до возвращения из лагерей. Вспомним, что автор «Колымских рас- сказов» В. Шаламов читал стихи Пастернака и переписывался с ним, находясь в ссылке. Само присутствие Пастернака в литературе было надеждой на спасение от всеобщей лжи – в письме к нему по поводу романа «Доктор Живаго» Шаламов называет поэта совестью нации.

Похожая ситуация могла сложиться и с Заболоцким, который с юности знал, но отрицал ценность поэзии Пастернака из-за боязни влияния. В случае верности последнего предположения стихотворение Заболоцкого «Поэт» оказывается произведением, написанным эзоповым языком. Внешний слой с «ромашками», «солнышком» и «раненым лебедем» – стилистика позднесталинского патриотизма. Внутренний слой – погружение в пастернаковский мир, пересказ переделкинского мифа «юноши с седою головой», но через оптику выдающегося «провинциального бухгалтера».

Черен бор за этим старым домом,
Перед домом – поле да овсы.
В нежном небе серебристым комом
Облако невиданной красы.
По бокам туманно-лиловато,
Посредине грозно и светло, —
Медленно плывущее куда-то
Раненого лебедя крыло.

Кто, чернец, покинув печку,
Лезет в ванну или тазик —
Приходи купаться в речку,
Отступись от безобразий! <…>
<…> О река, невеста, мамка,
Всех вместившая на лоне,
Ты не девка-полигамка,
Но святая на иконе!

Заболоцкий, «Купальщики», 1928

А внизу на стареньком балконе —
Юноша с седою головой,
Как портрет в старинном медальоне
Из цветов ромашки полевой.

Он, сам себя сравнивший с конским глазом,
Косится, смотрит, видит, узнает,
И вот уже расплавленным алмазом
Сияют лужи, изнывает лед.
<…> Он награжден каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он ее со всеми разделил.

Ахматова «Поэт», 1936

Как конский глаз, с подушек, жаркий, искоса
Гляжу, страшась бессонницы огромной.

Пастернак «Мне в сумерки ты всё – пансионеркою…», 1919

Щурит он глаза свои косые,
Подмосковным солнышком согрет, —
Выкованный грозами России
Собеседник сердца и поэт.

А леса, как ночь, стоят за домом,
А овсы, как бешеные, прут…
То, что было раньше незнакомым,
Близким сердцу делается тут.

7. Семён Липкин и Александр Ерёменко: переделкинские баллады

Для устойчивого функционирования переделкинского мифа, как и любого другого, важны оппозиции. Образы переделкинского старожила, диссидента, постакмеиста Семёна Липкина и «залетного гостя» в Переделкине, деконструктора, метареалиста Александра Ерёменко вряд ли могут появиться в одном исследовательском контексте. Точка пересечения этих «параллельных» художественных миров, как в мифологеме о неевклидовой геометрии Лобачевского, – переделкинский топос. Если в рассмотренных выше произведениях «Переделкино» соотносимо с понятием «топоним», то в этих стихах именно «топос» – тема, обусловливающая формирование системы образов и главную идею.

Рассмотрим два поэтических произведения: «Вячеславу. Жизнь переделкинская» С. Липкина и «Переделкино. Гальванопластика лесов…» А. Ерёменко. Помимо мифологемы Переделкино и времени написания (1982) их объединяет особая балладная интонация: размышление о жутких и таинственных событиях прошлого и грусть по ушедшему. Правда, эти смысловые интенции выражены кардинально противоположными формальными приемами.

Ужасы «Жизни переделкинской»

Липкин, включив посвящение «Вячеславу» в название стихотворения, апеллирует к стихотворному посланию Державина «Евгению. Жизнь Званская», подсказывая читателю возможный путь сопоставления. Вячеслав Иванов – сын соседа Пастернака Всеволода Иванова (одного из «Серапионовых братьев»), будущий ученый-лингвист с мировым именем, но в описываемые времена – мальчик Кома, больной костным туберкулёзом. В тексте стихотворения есть обращения к «Инне» – Инне Лиснянской, известной поэтессе и жене Липкина.

Заявленная в заглавии аллюзия к стихотворению Державина, усиленная эпиграфом из него же, диктует стихотворный размер и стиль произведения Липкина: это шестистопный ямб и лексика, которая выглядела бы архаичной даже во времена Пушкина («воспоминатели», «белопокровных жриц», «бесовских давних действ»). Имение Званка, в котором в летнее время жил Державин, располагавшееся недалеко от Петербурга, на берегу реки Волхов, становится в стихотворении Липкина прообразом Переделкина, располагающегося на недалеко от «новой столицы», на берегу Сетуни.

Стихотворение Державина «Жизнь Званская» приобрело большую известность ещё и потому, что одну из строк: «Чего в мой дремлющий тогда не входит ум?» – Пушкин взял эпиграфом к отрывку «Осень», написанному тем же шестистопным ямбом в Михайловском. Мифологема Михайловского в контексте пушкинского мифа – это не только как образ северной ссылки поэта, но и символ осознания творческого дара. Исходя из этого, можем предположить два варианта автомифа Липкина, две триады: Званка /Михайловское/ Переделкино и Державин/Пушкин/Липкин.

В случае, если данное предположение верно, Липкин мыслит своего лирического героя как продолжателя высокой классической традиции, «пророка» XX в. Такому прочтению мешает содержание неоконченного пушкинского «первоисточника», который обрывается многозначительным изображением творческого подъёма, осталось только найти тему – цель для применения творческих сил: «Куда ж нам плыть?».

Надо заметить, что с пушкинской «Осенью» (1833) произведение Липкина сближают жанровые, а не содержательные особенности. Это «маленькие поэмы» автобиографического содержания, написанные шестистопным ямбом; их сюжет – «что делать нам в деревне?» (строка из стихотворения Пушкина «Зима…», 1829). Эта версия подтверждается

статьёй адресата послания Вяч. Вс. Ивановым, который пишет о том, что Державин для Липкина – это знак его относительной (по сравнению с авангардистами), традиционности, но в других стихах ему ближе пушкинская традиция.

Поскольку содержательных аллюзий к Пушкину в послании Липкина нет, целесообразно будет остановиться на бинарных оппозициях: Державин/Липкин и Званка/Переделкино. Спокойной жизни писателя, «патриарха екатеринской эпохи», противопоставлена полная тревог и лишений жизнь «патриарха сталинского времени». Державин воспевает и благодарит Екатерину II – «Фелицу»; Липкин, напротив, называет Сталина – советского «кесаря» – тираном. В знаменитом описании обеда у Державина трапеза предстает как «цветник», достойный кисти художника:

Ярким контрастом к описанию этого благоденствия выступает у Липкина сюжет о двух выдающихся писателях – муже и жене, живущих подаянием «сильных мира сего»: «маститого Каверина», профессора Степанова – или получающих «из дома творчества <…> обед / На имя Инниной подруги»:

Характерно, что такое положение изображается как завидное умение «хорошо устроиться в жизни»: писатели-«сановники», постоянно живущие в Переделкине, и временные жильцы Дома творчества выступают в роли своеобразных меценатов для ущемленных в правах писателей-диссидентов.

От картин природы и собственной бытовой жизни Липкин обращается, следуя Державину, к истории своего века, когда наравне со стволами сосен с их «смутою стрелецкой» и «боярской думою дубов» вырастают «советские» столбы электропередач.

Один из «меценатов» семьи Липкина, профессор Степанов, изображён как человек, живущий двойной жизнью: с одной стороны, он «черни раб», а с другой – обладает «бесстрашьем львиным». Его судьба трагична: утонув в Самаринском пруду, он остался в памяти лирического героя человеком, «безвольно улыбающимся смерти», как и всему, что он видел при жизни. Заслугу этого учёного авторский герой, выступая в роли своеобразного летописца, видит в издании собрания сочинений Велимира Хлебникова «в года/ Цензуры не на- столько строгой» и организации вызволения Николая Заболоцкого из сталинских лагерей.

Кульминацией маленькой поэмы Липкина становится эпизод, связанный с жизнью Заболоцкого в Переделкине после освобождения. Образ поэта строится на мифологических контрастах:

Ставший переводчиком и «правоверным» советским писателем, Заболоцкий втайне сохранял верность прежним поэтическим ценностям, которые выдвинули его в первый поэтический ряд в конце 1920-х годов, но лагерный опыт – символ «ада» присутствует рядом с «райским» переделкинским лесом, образ которого появляется после многолетнего перерыва в его стихотворении «Утро» (1946).

Липкин изображает Заболоцкого, навсегда раненного лагерным опытом. Обычного человека в «бурках» (сапогах с кожаной подошвой и войлочным голенищем) он принимает за нквдешника и переживает подлинную муку – возвращение страха ареста. Заметим, что железная дорога, как и в повести Катаева «Уже написан Вертер», становится промежуточным топонимом между «адом» и «чистилищем», «жутким прошлым» и «переделкинским настоящим».

Помимо переклички с мандельштамовским «веком-волкодавом», метафора «волка-самоубийцы» развёртывается в дальнейшем тексте поэмы. В напоминающих басню Крылова «Волк на псарне» чертах «волка», который мог «к вдохновенью приобщиться», узнается сатирический потрет Александра Фадеева, писательского «министра», не чуждого любви к творчеству:

Липкин дает емкие поэтические характеристики близким по духу насельникам Переделкина: «неряшливому таланту» Пильняку, верному идеалам юности Всеволоду Иванову (и его

сыну Вячеславу, которому адресовано произведение), «озорным речам» Бабеля, хранительнице дома Чуковского Лидии Корнеевне.

Второй кульминацией поэмы-баллады является эпизод «распятия» Пастернака (после издания романа «Доктор Живаго»). Ему посвящено 17 строф – больше, чем всем остальным в поэме. Наряду с восхищением и преклонением перед кумиром в тексте присутствуют снижающие тропы: глаза поэта – «глаза коня и бедуина», говорит он «трубно, путано и длинно», а стиль жизни поэта похож на выбор «пахаря сивоусого» – белоруса, не вступившего в колхоз и незаконно жившего на поле, недалеко от дома Пастернака. Но все же в вечности судьба двух странных друзей сложилась по-разному:

В финале стихотворения нарастают грустные, но примиряющие поэта со временем ноты. Так или иначе двум поэтам – мужу и жене – удалось воплотить в жизни свой талант и не пойти на сделку с совестью, хотя лирический герой судит себя строго. Произведение приобретает элегическое настроение, и в последних строках возникает образ, не названный по имени, но вполне узнаваемый по контексту. Три поэта, переживших страшную эпоху (Липкин, Лиснянская и Чуковская) «сидят на лавочке втроем», «беседуют, грустят и шутят». Этой поэтической горизонтали – бытовой картинке – противопоставлены строки высокого стиля:

В этих строках узнается Анна Ахматова, образ которой выступает в роли своеобразной духовной вертикали и одновременно символа писательского призвания и человеческой дружбы.

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

Мы делим на двоих то борщ, то суп с лапшой
И с макаронами котлету.
Так радуйся же всей измученной душой
Врачебнодейственному лету!

<…> Казался немчурой
И аккуратный Заболоцкий.
Но чисто русское безумье было в нем
И бурь подавленных величье,
Обэриутский бред союзничал с огнем
И зажигал глаза мужичьи.

Застывший взгляд и дробный шепот.
О, долгий ужас тех мистических минут,
О, их бессмысленность и опыт!
Я знаю, что собрат зверей, растений, птиц, —
Боялся он до дней конечных
Волков-опричников, волков-самоубийц,
Волчиных мастеров заплечных…

<…> волк, который мог всплакнуть, задрав овцу,
И к вдохновенью приобщиться,
Над пропастью хитря, шатаясь, шел к концу,
Чтоб кончить как самоубийца.

Остались на земле стихи, но со стерней

Сровняли хату белоруса <…>

И вспоминаем ту, кто связывает нас
С бессмертьем, с правотой, друг с другом.

«Гальванопластика лесов»

Стихотворение А. Ерёменко «Переделкино» почти полностью построено как центон, и многие исследователи склонны видеть в нем только деконструкцию смыслов или «русский народный абсурд», но классический четырёхстопный ямб собирает текст в непротиворечивую картину, которую мы попытаемся реконструировать. Если рассмотренный нами текст С. Липкина своим стилем обращён к позапрошлому, державинскому веку, то произведение Ерёменко говорит технологическим языком будущего:

Как было отмечено, в стихотворении Липкина присутствует духовная вертикаль, некое общее будущее бессмертие, в котором очевидна «правота», правильность сделанного выбора и общность ценностей с великими современниками. В тексте Ерёменко, напротив, наступившее будущее предстает утопическим безвременьем. Природа, лес, парк – переделкинские топосы, обладавшие коннотациями рая или соседства с ним, – покрылись тонким металлическим слоем в результате «гальванической обработки» – работы времени.

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.