

# ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ

## АЛЬМАНАХ II

НЬЮ ЙОРК

1 9 6 1

# ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ

## АЛЬМАНАХ

### II

Редактор-издатель  
Р. Н. ГРИНБЕРГ

НЬЮ ИОРК  
1 9 6 1

*AERIAL WAYS*

*Обложка работы С. М. Гринберг*

**COPYRIGHT 1961 BY  
R. N. GRYNBERG  
ALL RIGHTS RESERVED**

*Россия — мать, как птица, тужит  
о детях; но — её судьба,  
чтоб их терзали ястреба*

А. Б.

*Россия никогда не берегла своих поэтов.*

*И смысл настоящего сборника — это подчеркнуть трагическую судьбу русского поэта.*

*Перечень имен и страданий замученных писателей России — страшной длины. Такой беды никогда не было ни с одним народом. Изгнание, тюрьма, казнь, самоубийство, сумасшествие — не меняющиеся факты их биографий. Это не ново. Но правда и то, что ни один народ, кроме русского, так горько не оплакивал своих поэтов, как бы придя в себя, после их гибели.*

*Большевистская революция ввела и в жизнь и в литературу поголовный террор, которого императорская Россия не знала, и за 40 последних лет лже-мессианская власть попросту убивала ей неугодных. Теперешним управителям страны писатели не нужны, если они им не служат. Они должны стать помощниками власти, — и так себя называть, — если хотят печататься.*

*Впрочем, в этом деле — взаимных отношений поэтов к власти — не было в России вполне счастливых поколений от Радищева до наших дней, когда только что на наших глазах «уходили» Пастернака.*

*И спрашивается, не обязаны ли мы об этих поэтах-мучениках напоминать, бить тревогу, кричать, и освещать их жизни, как буи на воде, чтобы предостеречь других, еще свободных, людей, от губительной болезни «добровольного рабства»?*

Первый выпуск «Воздушных путей» был посвящен именно Борису Леонидовичу Пастернаку в честь его семидесятилетия в январе 1960 года. Сборник до него дошел. Пять месяцев спустя мир узнал о его кончине в подмосковном поселке Переделкино, где, с его же слов, он, отверженный, жил, как «зверь в загоне».

В наш век, вы знаете, и слезы преступление:  
О брате сожалеть не смеет ныне брат.

В настоящем издании печатаются в первую очередь и в первые 57 стихотворений Осипа Эмильевича Мандельштама. Его имя, которое нельзя забыть, из того же скорбного списка замученных русских поэтов, а стихи — бессмертны.

Посмертных советских изданий нет. И только теперь с появлением этого небольшого собрания — думается, четверть всего его наследства — начинается запоздалая посмертная судьба Мандельштама.

Говорят, тут же по возвращении из первой ссылки из Воронежа в Москву в 1937 году, поэт начал готовить новую книгу стихов, — свою четвертую. Книга не вышла — вскоре он снова был схвачен и отправлен на Дальний Восток.

Если не считать очень коротких и редких цитат в статьях советских критиков, — в большинстве бранных — настоящее собрание, повторяем, в первый раз видит свет. (Исключением является стихотворение «За высокую доблесть грядущих веков», вариант которого напечатан на 147 стр. Собрания сочинений Осипа Мандельштама в изд. имени Чехова в Нью-Йорке, 1955 г. Здесь же заметим, что известны еще 4 варианта этих удивительных 16 строк).

Биография Мандельштама не написана. Только осколки ее последних лет кое-как известны, а о точном дне его смерти — спустя более 20 лет — ведутся споры. Гадают: не умер ли он в конце 1938-го или в самом начале 39 года (недавно И. Эренбург назвал 1940-й). Зато все знают, без споров, что умер он в грязи и голоде пересыльной тюрьмы где-то неподалёку Владивостока.

Отчего этот «последний пушкинский птенец» был послан в такую даль? Это — тайна концентрационной державы.

Вариант «Поэмы без героя» Анны Ахматовой во многом отличен от известного текста первого выпуска альманаха «Воздушных путей». Эта новая редакция тоже печатается без ведома автора. Невозможность снестись с автором — большое неудобство для редакции, когда нельзя спросить его, что к чему относится в, подчас, неразборчивых «бродячих» списках. Так, например, возникло 10-е примечание к Поэме, потому что из списка выпала бумажка с целой строфой в 6 строк. Не зная в точности, к какому месту второй части Поэмы нужно отнести эту строфу, мы предпочли занести ее в отдел примечаний.

Несколько другого рода затруднения относятся к стихам Мандельштама. Совершенно очевидно, что некоторые пьесы не были окончательно отделаны, закончены для печати самим автором, этим, пожалуй, одним из самых требовательных к себе русских поэтов. Неизвестно, какой именно вариант поэт собирался печатать, а их много. Поэтому неизбежен редакторский произвол, о котором мы сожалеем. Только будущее академическое издание сможет установить непререкаемый текст каждого отдельного стихотворения, а до того возможно разночтение, которое не следует принимать за ошибку. (Обратим внимание, что стихотворение «Я скажу тебе с последней прямой...» печатается в собрании в слегка измененной редакции, по сравнению с цитатой В. Вейдле в его статье, посвященной тому же собранию стихов Мандельштама).

Есть предположение, что в 1902/03 гг. Лев Шестов трудился над книгой «Тургенев и Чехов». Написав большую часть книги о Тургеневе, Шестов остался ею недоволен. Книга показалась ему чересчур конвенциональной,

стройной и законченной, что было противно его тогдашнему настроению и вкусу, для которых он нашел выражение в словах Гейне: *Zu fragmentarisch ist Welt und Leben*. И он решил разбить книгу на множество, как будто несвязанных между собой, фрагментов, и, в результате, в 1905 г. вышло первым изданием сочинение известное под именем «Апофеоз беспочвенности». Оставшиеся некоторые, не включенные в эту книгу, страницы о Тургеневе публикуются здесь, в отрывках, в первый раз.

Р е д а к ц и я

57 стихотворений  
Осипа Мандельштама





Осип Эмильевич Мандельштам

## ФАЭТОНЩИК

На высоком перевале  
В мусульманской стороне  
Мы со смертью пировали,  
Было страшно, как во сне.  
Нам попался фаэтонщик,  
Пропеченный, как изюм,  
Словно дьявола поденщик —  
Односложен и угрюм.  
То гортанный крик араба,  
То бессмысленное «цо»,  
Словно розу или жабу  
Он берег свое лицо.  
Под кожевенною маской  
Скрыв ужасные черты,  
Он куда-то гнал коляску  
До последней хрипоты.  
И пошли толчки, разгоны,  
И не слезть было с горы —  
Закружились фаэтоны  
Постоялые двory.  
Я очнулся: стой, приятель,  
Я припомнил, чорт возьми, —  
Это чумный председатель  
Заблудился с лошадьми.  
Он безносой канителью  
Правит, душу веселя,  
Чтоб вертелась каруселью  
Кисло-сладкая земля.

Там, в нагорном Карабахе,  
В хищном городе Шуше,  
Я изведал эти страхи  
Соприродные душе.  
Сорок тысяч мертвых окон  
Там видны со всех сторон,  
И труда бездушный кокон  
На горах похоронен.  
И бесстыдно розовеют  
Обнаженные дома,  
А над ними небо млеет ....  
Томно-синяя чума.

Нет, не спрятаться мне от великой муры  
За извозчичью спину Москву —  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.  
Ты со мною поедешь на А и на Б  
Посмотреть, кто скорее умрет.  
А она то сжимается, как воробей,  
То растет, как воздушный пирог.  
И едва успеваешь грозить из дупла —  
Ты как хочешь, а я не рискну,  
У кого под перчаткой не хватит тепла,  
Чтоб объехать всю курву Москву.

Я скажу тебе с последней  
Прямотой:  
Всё на свете только бредни,  
Ангел мой.

Там, где элинам сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота.

Греки сбондили Елену  
По волнам,  
Ну, а мне — соленой пеной  
По губам.

По губам меня помажет  
Красота.  
Черный кукиш мне покажет  
Пустота.

Ой-ли, так-ли, дуй-ли, вей-ли,  
Всё равно!  
Ангел Мэри, дуй коктейли,  
Пей вино!

Я скажу тебе с последней  
Прямотой,  
Всё лишь бредни, шерри-брэнди,  
Ангел мой.

Зашумела, задрожала,  
Как смоковницы листва,  
До корней затрепетала  
С подмосковными Москва.  
Катит гром свою тележку  
По торговой мостовой,  
И расхаживает ливень  
С длинной плеткой ручьевой,  
И угодливо поката  
Кажется земля пока,  
И в сапожках мягких ката  
Выступают облака.  
Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой,  
С рабским потом, конским топом,  
И древесною молвой.  
Гром живет своим накатом,  
Что ему до наших бед?  
И глотками по раскатам  
Наслаждается мускатом,  
На язык, на вкус, на цвет.  
Капли прыгают галопом,  
Скачут градины гурьбой,  
Пахнет городом, потопом,  
Нет, жасмином, нет, укропом,  
Нет, дубовую корой!

Есть женщины — сырой земле родные,  
И каждый шаг их гулкое рыданье.  
Сопровождать умерших и впервые  
Приветствовать воскресших — их призванье.

И ласки требовать от них преступно,  
И расставаться с ними непосильно,  
Сегодня ангел, завтра — червь могильный,  
А послезавтра — только очертанье.

## ДВОРЦОВАЯ ПЛОЩАДЬ

Императорский виссон  
И моторов колесницы, —  
В черном омуте столицы  
Столпник-ангел вознесен.  
В темной арке, как пловцы  
Исчезают пешеходы,  
И на площади, как воды,  
Громко плещутся торцы.  
Только там, где твердь светла,  
Черно-жёлтый лоскут зрится,  
Словно в воздухе струится  
Жёлчь двуглавого орла.

Я молю, как жалости и милости,  
Франция, твоей земли и жимолости,

Правды горлинок твоих и кривды карликовых  
Виноградарей в их разгородках марлевых...

В легком декабре твой воздух стриженный  
Индевет денежный, обиженный...

Но фиалка и в тюрьме: с ума сойти в безбрежности —  
Свищет песенка — насмешница, небрежница, —

Где бурлила, королей смывая,  
Улица июльская — кривая...

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле  
Государит добрый Чаплин Чарли —

В океанском котелке с растерянною точностью  
На шарнирах он куражится с цветочницей.

Я пью за военные астры, за всё, чем корили меня,  
За барскую шубу, за астму, за жёлчь петербургского  
дня,  
За музыку сосен савойских, полей елисейских бензин,  
За розы в кабине Рольс-Ройса, за масло парижских  
картин.  
Я пью за бискайские волны, за сливок альпийских  
кувшин,  
За рыжую спесь англичанок и дальних колоний хинин,  
Я пью, но еще не придумал, из двух выбираю одно:  
Душистое асти-спуманте иль папского замка вино.

Колют ресницы. В груди прикипела слеза.  
Чую без страху, что будет и будет гроза.  
Кто-то, чудной, меня, что-то торопит забыть,  
Душно, и все-таки до смерти хочется жить.

С нар приподнявшись на первый раздавшийся звук,  
Дико и сонно еще озираюсь вокруг, —  
Так вот бушлатник шершавую песню поет  
В час, как полоской заря над острогом встает.

Еще не умер я, еще я не один,  
Покуда с нищенской подругой  
Я наслаждаюсь величием равнин  
И мглой, и голодом, и вьюгой.

В прекрасной бедности, в роскошной нищете  
Живу один — спокоен и утешен —  
Благословленны дни и ночи те,  
И сладкозвучный труд безгрешен.

Да, жалок тот, кого как тень его,  
Пугает лай и ветер носит,  
И жалок тот, кто, сам полуживой,  
У тени милостыни просит.

Еще далеко мне до патриарха,  
Еще на мне полупочтенный возраст,  
Еще меня ругают за глаза  
На языке трамвайных перебранок,  
В котором нет ни смысла, ни аза;  
Такой-сякой. Ну, чтож, я извиняюсь,  
Но в глубине ничуть не изменяюсь.  
Когда подумаешь, чем связан с миром,  
То сам себе не веришь: ерунда!  
Полночный ключик от чужой квартиры  
Да гривенник серебряный в кармане,  
Да целлулоид фильма воровской.  
Я, как щенок, кидаюсь к телефону  
На каждый истерический звонок.  
В нем слышно польское: «Дзенкуе, пане»  
Иногородный ласковый упрек  
Иль неисполненное обещанье.  
Всё думаешь, к чему бы приохотиться  
Посреди хлопшек и шутих,  
Перекипишь, — а там, гляди, останется  
Одна сумятица, да безработица:  
Пожалуйста, прикуривай у них!  
То усмехнусь, то робко приосанюсь  
И с белокурой тростью выхожу.  
Я слушаю сонаты в переулках,  
У всех лотков облизываю губы,  
Листаю книги в гибких подворотнях  
И не живу, но все-таки живу.

30-32 г.

Мы с тобой на кухне посидим.  
Сладко пахнет белый керосин.

Острый нож, да хлеба каравай.  
Хочешь, примус туго накачай,

А не то веревку собери  
Завязать корзины до зари,

Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал.

Ленинград, 1931.

За высокую доблесть грядущих веков,  
За бессмертную славу людей,  
Я лишился и места на пире отцов,  
И веселья, и чести своей.  
Мне на плечи кидается век волкодав,  
Но не волк я по крови своей.  
Запихай меня лучше, как шапку в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей.  
Чтоб не видеть ни труса, ни хлипкой грязцы,  
Ни кровавых костей в колесе;  
Чтоб сияли всю ночь Голубые Песцы  
Мне в своей первозданной красе.  
Уведи меня в ночь, где течет Енисей  
И сосна до зари достает,  
Потому что не волк я по крови своей,  
И меня только равный убьет.

31 г.

Ночь на дворе. Барская лжа.  
После меня — хоть потоп.  
Что же потом — хрип горожан  
И толкотня в гардероб.  
Бал-маскарад. Пел волкодав.  
Так затверди на зубок:  
Шапку в рукав, с шапкой в руках —  
И да хранит тебя Бог.

Апрель 1931

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

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

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

3 мая 1931 (?). Хмельницкая.

Я к воробьям пойду и к репортерам,  
Я к уличным фотографам пойду!  
И в пять минут, лопаткой из ведерка,  
Я получу свое изображение  
Под конусом лиловой Шах-горы.  
А иногда пущусь на побегушки  
В распаренные влажные подвалы,  
Где чистые и честные китайцы  
Хватают палочками шарики из теста,  
Играют в узкие нарезанные карты  
И водку пьют, как ласточки Ян-дзы.  
Люблю разъезды створчатых трамваев  
И астраханскую икру асфальта,  
Накрытую соломенной рогожей,  
Напоминающей корзинку Асти  
И страусовы перья арматуры  
В начале стройки ленинских домов.  
Вхожу в вертепы чудные музеев,  
Где пучатся кашеевы Рембрандты,  
Достигнув блеска кордованской кожи;  
Дивлюсь рогатым митрам Тициана  
И Тинторетто пестрому дивлюсь  
За тысячу крикливых попугаев.  
И до чего хочу я разыгаться,  
Разговориться, выговорить правду,  
Послать хандру к туману, к Богу, к ляду,  
Взять за руку кого-нибудь: — будь ласков, —  
Сказать ему, — нам по пути с тобой...

Июль-сентябрь 1931. Москва

Шестого чувства крошечный придаток  
Иль ящерицы теменной глазок —  
Монастыри улиток и створчаток,  
Мерцающих ресничек говорок...

Недостижимое, как это близко!  
Ни развязать нельзя, ни посмотреть,  
Как будто в руку вложена записка  
И на нее немедленно ответь.

1932. Москва

## ИМПРЕССИОНИЗМ

Художник нам изобразил  
Глубокий обморок сирени,  
И красок звучные ступени  
На холст, как струпья, положил.  
Он понял масла густоту!  
Его запекшееся лето  
Лиловым мозгом разогрето,  
Расширенное в духоту.  
А тень-то, тень всё лиловей.  
Свисток иль хлыст, как спичка, тухнет.  
Ты скажешь: повара на кухне  
Готовят жирных голубей.  
Угадывается качель,  
Недомалеваны вуали, —  
И в этом солнечном развале  
Уже хозяйничает шмель.

Май 1932. Москва.

СТИХИ О РУССКИХ ПОЭТАХ

Сядь, Державин, развались,  
Ты у нас хитрее лиса,  
И татарского кумыса  
Твой напиток не прокис.

Дай Языкову бутылку  
И подвинь ему бокал.  
Я люблю его ухмылку,  
Хмеля бьющуюся жилку  
И стихов его накал.

Дайте Тютчеву стрекóзу,  
Догадайтесь, почему!  
Веневитинову — розу,  
Ну, а перстень — никому.

Баратынского подошвы  
Раздражают прах веков.  
У него без всякой прошвы  
Наволочки облаков.

А еще над нами волен  
Лермонтов, учитель наш.  
И всегда одышкой болен  
Фета жирный карандаш.

А еще богохранима  
На гвоздях торчит всегда  
У ворот Ерусалима  
Хомякова борода.

Май 1932. Москва.

Скажи мне, чертежник пространства,  
Арабских песков геометр,  
Ужели безудержность линий  
Сильнее, чем дующий ветер?

— Меня не касается трепет  
Его иудейских забот —  
Он опыт из лепета лепит  
И лепет из опыта пьет.

И я выхожу из пространства  
В запущенный сад величин  
И мнимое рву постоянство  
И самосогласье причин.

И твой, бесконечность, учебник  
Читаю один, без людей —  
Безлиственный дикий лечебник, —  
Задачник огромных корней.

Ноябрь 1933. Москва.

Когда, уничтожив набросок,  
Ты держишь спокойно в уме  
Период без тягостных сносок,  
Единый во внутренней тьме,  
И он лишь на собственной тяге,  
Зажмурившись держится сам, —  
Он так же отнесся к бумаге,  
Как купол к пустым небесам.

Ноябрь 1933 г. Москва

В игольчатых чумных бокалах  
Мы пьем наважденье причин,  
Касаемся крючьями малых,  
Как легкая смерть, величин.

А там, где сцепились бирюльки,  
Ребенок молчанье хранит —  
Большая вселенная в люльке  
У маленькой вечности спит.

Ноябрь 1933.

## АНДРЕЮ БЕЛОМУ

Голубые глаза и горячая лобная кость —  
Мировая манила тебя молодящая злость.

И за то, что тебе суждена была чудная власть,  
Положили тебя никогда не судить и не клясть.

На тебя надевали тиару, юрода колпак,  
Бирюзовый учитель, мучитель, властитель, дурак!

Как снежок на Москве заводил кавардак гоголёк:  
Непонятен-понятен, невнятен, запутан, легок.

Собиратель пространства, экзамены сдавший птенец,  
Сочинитель, щегленок, студентик, студент, бубенец...

Конькобежец и первенец, веком гонимый взашей  
Под морозную пыль образуемых вновь падежей.

Часто пишется — казнь, а читается правильно — песнь,  
Может быть, простота — уязвимая смертью болезнь.

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

Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши,  
Налетели на мертвого жирные карандаши.

На коленях держали для славных потомков листы,  
Рисовали, просили прощенья у каждой черты.

Меж тобой и страной ледяная рождается связь.  
Так лети, молодежь и лети, бесконечно прямась...

Да не спросят тебя молодые, грядущие, те —  
Каково тебе там — в пустоте, в чистоте — сироте.

Январь 1934. Москва

И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьей гамме,  
И Гёте, свищущий на вьющейся тропе,  
И Гамлет, мыслящий пугливыми шагами, —  
Считали пульс толпы и верили толпе.

Быть может, прежде губ уже родился шепот,  
И в бездревесности кружились листья, —  
И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты.

Январь 1934 г. Москва.

Мастерица виноватых взоров,  
Маленьких держательница плеч.  
Усмирен мужской опасный нором,  
Не звучит утопленница-речь.

Ходят рыбы, рдея плавниками,  
Раздувая жабры. На, возьми  
Их, бесшумно окающих ртами,  
Полухлебом плоти накорми.

Мы не рыбы красно-золотые,  
Наш обычай сестринский таков:  
В теплом теле ребрышки худые,  
И напрасный влажный блеск зрачков.

Маком бровки мечен путь опасный,  
Что же, мне, как янычару, люб  
Этот крошечный, летуче-красный,  
Этот жалкий полумесяц губ?

Не серчай, турчанка дорогая,  
Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,  
Твои речи темные глотая,  
За тобой кривой воды напьюсь...

...Гибнущим подмога,  
Надо смерть предупредить успеть.  
Я стою у смертного порога.  
Уходи, уйди, еще побудь.

Февраль 1934, Москва

Я живу на важных огородах,  
Ванька-ключник мог бы здесь гулять —  
Ветер служит даром на заводах  
И далеко убегает гать...

Чернопахотная ночь степных закраин  
В мелкобисерных иззябла огоньках,  
За стеной обиженный хозяин  
Ходит, бродит в русских сапогах.

И богато искривилась половица —  
Этой палубы гробовая доска:  
У чужих людей мне плохо спится  
И своя-то жизнь мне не близка.

1935 г. Воронеж.

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,  
Уронишь ты меня иль проворонишь,  
Ты выронишь меня или вернешь,  
Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож...

1935 г.

Я должен жить, хотя я дважды умер,  
А город от воды ополоумел.  
Как он хорош, как весел, как скуласт,  
Как на лемех приятен жирный пласт,  
Как степь летит в апрельском провороте,  
А небо, небо — твой Буонаротти...  
Да, я лежу в земле, губами шевеля,  
И то, что я скажу, заучит каждый школьник:  
На Красной площади всего круглей земля  
И скат ее чернеет добровольный,  
На Красной площади земля всего круглей —  
И скат ее нечаянно-раздольный, —  
Откидываясь вниз до рисовых полей,  
Покуда на земле последний жив невольник.

Май 1935 (1934).

С Т А Н С Ы

1. Я не кочу средь юношей тепличных  
Разменивать последний грош души,  
Но как в колхоз идет единоличник  
Я в жизнь вхожу — и люди хороши.
  
2. Люблю шинели я красноармейской складки,  
Длину до пят, рукав простой и гладкий,  
И волжской туче родственный покрой.  
Чтоб на спине и на груди лопатясь,  
Она лежала, на запас не тратясь  
И скатывалась летнею порой.
  
3. Проклятый шов, нелепая затея,  
Нас разделили, а теперь пойми —  
Я должен жить, дыша и большевея,  
И перед смертью хорошея,  
Еще побыть и поиграть с людьми.
  
4. Подумаешь, как в Чердыни-голубе,  
Где пахнет Обью и Тобол в раструбе,  
В семивершковой я метался кутерьме:  
Клевещущих козлов не досмотрел я драки —  
Как петушок в прозрачной легкой тьме —  
Харчи, да харк, да что-нибудь, да враки,  
Стук дятла сбросил с плеч. Прыжок—и я в уме.

5. И ты, Москва, сестра моя, легка,  
Когда встречаешь с самолета брата  
До первого трамвайного звонка,  
Нежнее моря, путанней солдата  
Из дерева, стекла и молока.
6. Моя страна со мною говорила,  
Мирволила, незрима, но прочна,  
Но возмужавшего меня, как очевидца  
Заметила — и, вдруг, как чечевица,  
Адмиралтейским лучиком зажгла.
7. Я должен жить дыша и большевея,  
Работать речь, не слушаясь, сам друг.  
Я слышу в Арктике машин советских стук:  
Я помню все — германских братьев шеи,  
И что лиловым гребнем Лорелеи,  
Садовник и палач наполнил свой досуг.
8. И не ограблен я, и не надломлен,  
Но только что всего переогромлен,  
Как слово о полку страна моя туга,  
И в голосе моем после удушья,  
Звучит земля — последнее оружие,  
Сухая влажность черноземных га.

Июнь 1935 г.



Как на Каме-реке глазу темно, когда  
На дубовых коленях стоят города.  
В паутину рядясь, борода к бороде  
Жгучий ельник бежит, молодея в воде.  
Упиралась вода в сто четыре весла,  
Вверх и вниз на Казань и на Чердынь несла.  
Чернолюдем велик, мелколесьем сожжен,  
Пулеметно-бревенчатый стан и разгон.  
На Тоболе кричат: Обь стоит на мосту,  
И речная верста поднялась ввысоту.

Июнь 1935 г.

Возможна ли женщине мертвой хвала?  
Она в отчужденье и в силе...  
Ее чужелюбая власть привела  
К насильственной жаркой могиле.

И твердые ласточки круглых бровей  
Из гроба ко мне прилетели  
Сказать, что они отлежались в своей  
Холодной стокгольмской постели.

И прадеда скрипкой гордился твой род,  
От шейки ее хорошея,  
И ты раскрывала свой маленький рот,  
Смеясь, итальянясь, русея...

Я тяжкую память твою берегу,  
Дичёк, медвежонок, Миньона...  
Но мельниц колеса зимуют в снегу,  
И стынет рожок почтальона.

Июнь 1935 г. Воронеж.

На мертвых ресницах Исакий замерз,  
И барские улицы сини,  
Шарманщика смерть, и медведицы ворс,  
И чужие поленья в камине.

Уже выгоняет выжлятник-пожар  
Линеек раскидистых стайку,  
Несется земля — мебелированный шар,  
И зеркало корчит всезнайку.

Площадками лестниц разлад и туман —  
Дыханье, дыханье и пенье —  
И Шуберта в шубе замерз талисман,  
Движенье, движенье, движенье...

Июнь 1935 г. Воронеж.

Детский рот жует свою мякину,  
Улыбается, жуя,  
Словно щеголь голову закину,  
И щегла увижу я.

Хвостик лодкой, перья черно-жёлты,  
И нагрудник красный шит.  
Черно-жёлтый, до чего щегол ты,  
До чего ты щегловит!

Подивлюсь на мир еще немного,  
На детей и на снега,  
Но улыбка неподдельна, как дорога,  
Непослушна, не слуга.

1936.

Внутри горы бездействует кумир  
В покоех бережных, безбрежных и счастливых,  
А с шеи каплет ожерелий жир,  
Оберегая сна приливы и отливы.

Когда он мальчик был и с ним играл павлин  
Его индийской радугой кормили,  
Давали молока из розоватых глин  
И не жалели кошенили...

Кость усыпленная завязана узлом,  
Очеловечены колени, руки, плечи, —  
Он улыбается своим тишайшим ртом,  
Он мыслит костью и чувствует челом  
И вспомнить силится свой облик человеческий.

Декабрь 1936 г. Воронеж.

Я кружил в полях совхозных,  
Полон воздуха был рот,  
Солнц подсолнечника грозных  
Прямо в очи оборот.

Въехал ночью в рукавичный,  
Снегом пышущий Тамбов,  
Видел Цны — реки обычной —  
Белый, белый бел покров.

Трудодень земли знакомой  
Я запомнил навсегда:  
Воробьевского райкома  
Не забуду никогда.

Где я? Что со мной дурного?  
Степь безумная гола:  
Это мачеха Кольцова.  
Шутишь: родина щегла.

Только города немного  
В гололедицу обзор,  
Только чайника ночного  
Сам с собою разговор.

В гуще воздуха степного  
Переключка поездов,  
Да украинская мова  
Их растянутых гудков.

Декабрь 1936. Воронеж.

Вехи дальнего обоза  
Сквозь стекло особняка...  
От тепла и от мороза  
Близкой кажется река.  
И какой там лес — еловый?  
Не еловый, а лиловый —  
И какая там береза,  
Не скажу наверняка —  
Лишь чернил воздушных проза  
Неразборчива, легка...

2 (6) декабря 1936. Воронеж.

Оттого все неудачи,  
Что я вижу пред собой  
Ростовщичий глаз кошачий —  
Внук от зелени стоячей  
И купец воды морской!

Там, где огненными щами  
Угощается Кашей, —  
С говорящими камнями  
Он на счастье ждет гостей —  
Камни трогает клещами,  
Щиплет золото гвоздей.

У него в покоях спящих  
Кот живет не для игры:  
У того в зрачках горящих  
Клад зажмуренной горы —  
И в зрачках тех леденящих,  
Умоляющих, просящих  
Шароватых искр пиры...

20-30 декабря 1936. Воронеж.

Средь народного шума и сбега  
На вокзалах и пристанях  
Смотрит века могучая вежа  
И бровей начинается взмах.

Я узнал, он узнал, ты узнала  
А потом, куда хочешь влеки  
В говорливые дебри вокзала  
В ожиданье у мощной реки.

Далеко теперь та стоянка  
Тот с водой кипяченый бак  
На цепочке кружка-жестянка  
И глаза застилавшие мрак.

Шла пермяцкого говора сила  
Пассажирская шла борьба  
И ласкала меня и сверлила  
Со стены этих глаз журьба.

Много скрыто дел предстоящих  
В наших летчиках и жнецах  
И в товарищах реках и чашах  
И в товарищах городах.

Не припомнить того, что было  
Губы жарки, слова черствы  
Занавеску белую било  
Несся шум железной листвы.

А на деле-то было тихо  
Только шел пароход по реке,

Да за кедром цвела гречиха,  
Рыба шла на речном говорке.

И к нему в его сердцевину  
Я без пропуска в Кремль вошел  
Разорвав расстоянья холстину  
Головою повинной тяжел.

1937 г.

О, этот медленный, одышливый простор!  
Я им пресыщен до отказа —  
И отдышавшийся распахнут кругозор —  
Повязку бы на оба глаза!

Уж лучше б вынес я песка слоистый нрав  
На берегах зубчатых Камы:  
Я б удержал ее застенчивый рукав,  
Ее круги, края и ямы...

Я б с ней сработался на век, на миг один —  
Стремнин осадистых завистник, —  
Я б слушал под корой текущих древесин  
Ход кольцеванья волокнистый.

16 января 1937. Воронеж.

Что делать нам с убитостью равнин, —  
С протяжным голодом их гуда?  
Ведь то, что мы открытостью в них мним,  
Мы сами видим, засыпая зрим, —

И всё растет вопрос: куда они, откуда,  
И не ползет ли медленно по ним  
Тот, о котором мы во сне кричим —  
Пространств несозданных Иуда?

16 января 1937. Воронеж.

Как землю где-нибудь небесный камень будит, —  
Упал опальный стих, не знающий отца.  
Неумолимое — находка для творца, —  
Не может быть другим — никто его не судит.

20-го января 1937 г. Воронеж.

Где связанный и пригвожденный стон?  
Где Прометей — скалы подспорье и пособие?  
А коршун где — и желтоглазый гон  
Его когтей летящих исподлобья?

Тому не быть — трагедий не вернуть,  
Но эти наступающие губы,  
Но эти губы вводят прямо в суть  
Эсхила — грузчика, Софокла — лесоруба.

Он — эхо и привет, он — вежа, нет — лемех...—  
Воздушно-каменный театр времен растущих  
Встал на ноги — и все хотят увидеть всех —  
Рожденных, гибельных и смерти не имущих.

19 января — 4 февраля 1937 г. Воронеж.

Куда мне деться в этом январе?  
Открытый город сумасбродно цепок.  
От замкнутых я что-ли пьян дверей? —  
И хочется мычать от всех дверей и скрепок.

И переулков лающих чулки,  
И улиц перекошенных чуланы, —  
И прячутся поспешно в уголки,  
И выбегают из углов угланы.

И в яму, в бородавчатую темь,  
Скольжу к обледенелой водокачке,  
И спотыкаясь мертвый воздух ем,  
И разлетаются грачи в горячке.

А я за ними ахаю, крича  
В какой-то мерзлый деревянный короб:  
Читателя! Советчика! Врача!  
На лестнице колючей разговора б!

1-го февраля 1937 г. Воронеж.

Разрывы круглых бухт, и хрящ, и синева,  
И парус медленный, что облаком продолжен,  
Я с вами разлучен, вас оценив едва:  
Длинней органных фуг — горька морей трава  
Ложноволосая — и пахнет долгой ложью,  
Железной нежностью хмелеет голова,  
И ржавчина чуть-чуть отлогий берег гложет...  
Что ж мне под голову другой песок подложен?  
Ты, горловой Урал, плечистое Поволжье  
Иль этот ровный край — вот все мои права —  
И полной грудью их вдыхать еще я должен.

4 февраля 1937. Воронеж.

Пою, когда гортань — сыра, душа — суха,  
И в меру влажен взор — и не хитрит сознание:  
Здорово ли вино? Здоровы ли меха?  
Здорово ли в крови Колхиды колыханье?  
И грудь стесняется, без языка — тиха:  
Уже не я пою — поет мое дыханье —  
И в черных ножнах слух, и голова глуха...

Песнь бескорыстная — сама себе хвала:  
Утеха для друзей и для врагов смола.  
Песнь одноглазая, растущая из мха —  
Одноголосый дар охотничьего быта,  
Которую поют верхом и на верхах,  
Держа дыханье вольно и открыто,  
Забывая лишь о том, чтоб честно и сердито  
На свадьбу молодых доставить без греха...

8 февраля 1937. Воронеж.

Вооруженный зреньем узких ос,  
Сосущих ось земную, ось земную,  
Я чую всё, с чем свидетелься пришлось,  
И вспоминаю наизусть и все...

И не рисую я, и не пою,  
И не вожу смычком черноголосым:  
Я только в жизнь впиваюсь и люблю  
Завидовать могучим, хитрым осам.

О, если б и меня когда-нибудь могло  
Заставить, сон и смерть минуя,  
Стрекало воздуха и летнее тепло  
Услышать ось земную, ось земную...

8 февраля 1937. Воронеж.

Как дерево и медь — Фаворского полет —  
В дощатом воздухе мы с временем соседи  
И вместе нас ведет слоистый флот  
Распиленных дубов и яворовой меди...

И в кольцах сердится еще смола, сочась,  
Но разве сердце — лишь испуганное мясо?  
Я сердцем виноват, и сердцевины часть  
До бесконечности расширенного часа.

Час, насыщающий бесчисленных друзей,  
Час грозных площадей с счастливыми глазами —  
Я обведу еще глазами площадь всей —  
Всей этой площади с ее знамен лесами.

11 февраля 1937. Воронеж.

Я в львиный ров и в крепость погружен  
И опускаюсь ниже, ниже, ниже —  
Под этих звуков ливень дрожжевой —  
Сильнее льва, мощнее Пятикнижья.

Как близко, близко твой подходит зов  
До заповедей рода. И первины  
Океанских низких жемчугов  
И таитянок кроткие корзины...

Карающего пеня материк,  
Густого голоса низинами надвинься.  
Богатых дочерей дикарско-сладкий лик  
Не стоит твоего — праматери — мизинца.

Неограничена еще моя пора:  
И я сопровождал восторг вселенский,  
Как вполголосная органная игра  
Сопровождает голос женский.

12 февраля 37 года. Воронеж.

Я видел озеро, стоявшее отвесно,  
С разрезанною розой в колесе,  
Играли рыбы, дом построив красный,  
Лиса и лев боролись в челноке.

Глазами внутрь трех лающих порталов  
Недуги, недруги других невоскрытых дуг,  
Фиалковый пролет газель перебежала  
И башнями скала вздохнула вдруг.

И влагой напоен восстал песчаник честный  
И средь ремесленного города — сверчка,  
Мальчишка-океан встает из речки пресной  
И чашками воды швыряет в облака.

4 марта 37 г. Воронеж.

Я скажу тебе начерно — шопотом,  
Потому что еще не пора:  
Достигается потом и опытом  
Безотчетного неба игра...

И под временным небом чистилища  
Забываем мы часто о том,  
Что счастливое небохранилище  
Раздвижной и прижизненный храм.

9 марта 37 г. Воронеж.

Может быть, это точка безумия,  
Может быть, это совесть твоя, —  
Узел жизни, в котором мы узнаны  
И развязаны для бытия.

Так соборы кристаллов сверхжизненных  
Добросовестный свет-паучок,  
Распуская на ребра их, — сызнава  
Собирает в единый пучок.

Чистых линий пучки благодарные,  
Направляемы тихим лучом,  
Соберутся, сойдутся когда-нибудь,  
Словно гости с открытым челом —

Только здесь, на земле, а не на небе, —  
Как в наполненный музыкой дом;  
Только их не спугнуть, не изранить бы —  
Хорошо, если мы доживем...

То, что я говорю, мне прочти...  
Тихо, тихо его мне прочти...

15 марта 1937 г. Воронеж.

Не сравнивай: живущий несравним.  
С каким-то ласковым испугом  
Я согласился с равенством равнин,  
И неба круг был мне недугом.

Я обращался к воздуху — слуге,  
Ждал от него услуги или вести,  
И собирался в путь, и плывал по дуге  
Не начинающихся происшествий.

Где больше неба мне — там я бродить готов,  
И ясная тоска меня не отпускает  
От молодых еще воронежских холмов  
К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане.

16 марта 1937 г. Воронеж.

## Р И М

Где лягушки фонтанов, расквакавшись  
 И разбрызгавшись, больше не спят,  
 И однажды проснувшись, расплакавшись,  
 Во всю мощь своих глоток и раковин  
 Город, любящий сильным поддакивать,  
 Земноводной водою кропят.

Древность легкая, летняя, пагубная,  
 С жадным взглядом и плоской ступней;  
 Словно мост ненарушенный ангела  
 В плоскоступьи над желтой водой, —  
 Голубой, онелепленный, пепельный,  
 В барабанном наросте домов.

Город ласточкой купола лепленный  
 Из проулков и сквозняков,  
 Превратили в убийства питомник  
 Вы, коричневой крови наемники,  
 Итальянские чернорубашечники,  
 Мертвых Цезарей злые щенки...

Все твои, Микель Анджело, сироты,  
 Облеченные в камень и стыд:  
 Ночь, сырая от слез, и невинный  
 Молодой легкоплечий Давид.

И постель, на которой несдвинутый  
 Моисей водопадом лежит.  
 Мощь свободная и мера львиная  
 В усыпленьи и в рабстве молчит.

И морщинистых лестниц уступки,  
В площадь льющихся лестничных рек —  
Чтоб звучали шаги как поступки,  
Поднял медленный Рим — человек.

И не для искалеченных ног,  
Как морские ленивые губки,  
Ямы форума заново вырыты  
И открыты ворота для Ирода,  
И над Римом диктатора — выродка  
Подбородок тяжелый висит.

16 марта 1937 г. Воронеж.

Заблудился я в небе — что делать —  
Тот, кому оно близко, ответь!  
Легче было вам, дантовых девять  
Атлетических дисков звенеть,  
Задыхаться, чернеть, голубеть.

Если я не вчерашний, не здешний —  
Ты, который стоишь надо мной,

Если ты виночерпий и чашник,  
Дай мне силу без пены пустой —  
Выпить здравье кружащейся башни  
Рукопашной лазури шальной.

Голубятни, черноты, скворешни,  
Самых синих теней образцы —  
Лед весенний, лед внешний, лед вешний —  
Облака — обаянья борцы —  
Тише: тучу ведут под уздцы.

19 марта 1937 г. Воронеж.

О, как же я хочу  
Нечуемый никем  
Лететь во след лучу,  
Где нет меня совсем.  
А ты в кругу лучись —  
Другого счастья нет —  
И у звезды учись  
Тому, что значит свет.  
Он только тем и луч,  
Он только тем и свет,  
Что шопотом могуч  
И лепетом согрет.

23 марта 1937. Воронеж.

Флейты греческой тэта и йота —  
Словно ей не хватало молвы —  
Неизваянная, без отчета,  
Зрела, маялась, шла через рвы...

И ее невозможно покинуть,  
Стиснув зубы, ее не унять  
И в слова языком не продвинуть  
И губами ее не размять...

А флейтист не узнает покоя:  
Ему кажется, что он один,  
Что когда-то он море родное  
Из сиреневых вылепил глин...

Жестким шопотом честолюбивым,  
Вспоминающим шопотом губ  
Он торопится быть бережливым,  
Емлет звуки, опрятен и скуп...

Вслед за ним мы его не повторим,  
Комья глины в ладонях моря  
И когда я наполнился морем,  
Мором стала мне мера моя...

И свои-то мне губы не любы —  
И убийство на том же корню.  
И неволью на убыль, на убыль,  
Равнодействие флейты клоню.

17 апреля 1937 г. Воронеж.

## О последних стихах Мандельштама

Долго его мучили, травили, держали под запретом и в нищете, гоняли по лагерям, гноили в тюрьмах — так долго, что не пришлось и приканчивать. Палачи обошлись без палача.

Не могу не думать об этом, когда вспоминаю о нем, читаю его стихи; как и теперь, когда пишу о нем. Он был незлобив, незащищен, в жизненных делах беспомощен. Стоило прислушаться к детской непосредственности его речей или чтению стихов, голосисто-певучему с мелодическим визгом и завываньем, присмотреться к его гордо откинутой назад голове с легким хохолком волос над открытым лбом, к нежному румянцу его лица, к тонко очерченному профилю, годному для камеи — сразу становилось ясно: мухи не обидит. Думалось: как бы *его* не обидели, не причинили зла дару, который он нес в себе, точно в редкостном лепном сосуде, столь хорошей работы, что с непривычки порой и усмехнешься любясь им. Но усмешка могла быть только мгновенной, иначе следовало бы ее стыдиться. В том, что он говорил, не было никакой рисовки, а чтение стихов, хоть и портило их, хоть и впрямь было смешным, все же не шло наперекор их внутреннему рисунку, а только его переподчеркивало до невозможности, тем самым уча угады-

вать его верней. Впечатлительность, которой он был сверх меры наделен, сказывалась не только в стихах. Она то собственно и была в нем гениальна; как и восприимчивость его ума ко всему, что могло пригодиться его поэзии.

Я знал его мало; дружил с его стихами, а с ним был только знаком. Мы учились вместе в университете, иногда встречались в трамвае, по дороге туда. При таком случае он и рассказал мне однажды, что уже пять раз провалился на экзамене по русской истории у Платонова. Экзаменоваться, пожалуй, ему и не стоило, но достаточно ему было легчайшего университетского импульса, чтобы написать, и прекрасно написать, о Чаадаеве например, правда не статью, а скорей стихотворение в прозе. И хоть не очень усердно посещал он лекции Айналова, но попал-таки на ту, которая дала ему толчок и снабдила материалом для

Айя-София — здесь остановиться  
Судил Господь народам и царям!

Да и «Notre Dame», я уверен, родилась в том же «Музее Древностей», заставленном книжными шкапами, куда мы попадали пройдя почти весь длинный коридор здания Двенадцати Колегий, и где служитель Михаил потчевал нас стаканом чаю со сладкой булкой. «Гиперборей» в ту пору мне был едва ли не милее «Аполлона», а «Камень» я читал в первый раз с таким волнением, с таким все возрастающим радостным трепетом, с таким чувством открытия чего-то совсем нового и вместе с тем непонятным образом родного, как читаешь, из того, что вполне по душе, только то, что написано еще и твоим сверстником. Мандельштам был старше меня всего на четыре года и этого старшинства я совсем не чувствовал. Мне казалось, и тогда, и в течение ряда лет, когда я постоянно возвращался к этим стихам, читал их вслух и про себя, что они в каком то смысле мои, что каким-то чудом я их почти — конечно я не забывал какая пропасть в этом «почти» — сам и написал. Поэтому, веро-

ятно, и не выражусь я точно, если скажу, что благоговел перед ними. Но как я благодарно их любил!

Позже я с ним перестал встречаться. Несколько лет меня не было в Петербурге. В начале двадцатых годов я только слышал два или три раза его чтение. Последнее его стихотворение, прочитанное мной в России, было «1 января 1924 года», напечатанное в «Русском Современнике». Там есть строчка:

Мне хочется бежать от моего порога.

Я этот порог перешагнул именно в тот год; бежал «от моего порога». Мандельштам остался. За этой строчкой следует другая:

Куда? На улице темно.

\*\*  
\*

Пока он был жив, доходили до нас сюда его стихи, напечатанные и другие. Ненапечатанные и после смерти залетали в наши края. После «Тристий» стихотворная его манера коренным изменениям не подверглась, только наметившееся уже там сгущение образности и соответственное затуманивание связи между отдельными образами кое-где обозначилось сильнее, чему в отдельных случаях содействовала сознательная или полусознательная зашифровка того, что собственно высказывалось в данном стихотворении. Хороши были эти стихи почти всегда; некоторые принадлежали к лучшим во всем его творчестве. Но читать их мне и многим наверное, просто, как стихи было нелегко; слишком уж чувствовалось в них, насколько тяжело было жить, трудно дышать поэту и его поэзии. Тяжесть эта нарастала постепенно. «На улице темно», — эта тема не кончена, эти слова еще будут повторены. И когда дальше в том же стихотворении читаем:

Спина извозчика и снег на пол-аршина  
Чего тебе еще? Не тронут, не убьют,

мы не очень за поэта утешены, который еще в предыдущем 1923ем году начинал стихотворение «Век» такими стихами:

Век мой, зверь мой, кто сумеет  
Заглянуть в твои зрачки...

Но особенно тяжело стало ему, и травить его по настоящему начали повидимому в самом конце двадцатых годов. В декабре тридцатого, очередная встреча с Петербургом, где он больше не жил, куда он только наезжал, выразилась не так, как в двадцать пятом, когда было написано прелестное стихотворение:

Вы, с квадратными окошками невысокие дома —  
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.

Теперь возникли совсем другие стихи, быть может не просто надписанные «Ленинград», трагические стихи, одни из трагичнейших в русской поэзии. Думаю, что в них и одна из вершин этой поэзии, а потому, хоть они и знамениты, приведу их еще раз здесь:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,  
До прожилок, до детских припухших желез.  
Ты вернулся сюда — так глотай же скорей  
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денёк,  
Где к зловещему дегтю подмешан желток.  
Петербург! я еще не хочу умирать.  
У тебя телефонов моих номера.

Петербург! у меня еще есть адреса,  
По которым найду мертвецов голоса.  
Я на лестнице черной живу, и в висок  
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,  
Шевеля кандалами цепочек дверных.

Грустно и неловко писать о стихах, как о простых свидетельствах нищей правды, как будто это не стихи, а перлюстрируемые нами письма, или дневники, обнаруженные в ящике чужого стола. Совестно вырывать строчки из песни, где «слова не выкинешь» и читать их точно объявление в газете. Но, милый любитель поэзии, просвещенный читатель, ведь не очень хотелось бы Вам бормотать себе под нос, пока Вы целы: «Чего тебе еще? Не тронут, не убьют», и совсем не хотелось бы прислушиваться с вечера к звонку, к шагам на лестнице, шепча «я еще не хочу умирать», и всю ночь напролет ждать гостей дорогих, шевеля кандалами цепочек дверных. Даже вряд ли Вы позавидуете поэту, когда полгода спустя он напишет, набравшись храбрости, подбоченясь:

Пора вам знать, я тоже современник,  
 Я человек эпохи Москвошвея  
 Смотрите, как на мне топорщится пиджак,  
 Как я ступать и говорить умею.  
 Попробуйте меня от века оторвать,  
 Ручаюсь вам — себе сорвете шею.

Чем не Маяковский? (который, впрочем, успел уже застрелиться к тому времени). Или, в более *своем* тоне:

Довольно кукситься, бумаги в стол засунем,  
 Я нынче славным бесом обуян,  
 Как будто в корень голову шампунем  
 Мне вымыл парикмахер Франсуа.

Держу пари, что я еще не умер,  
 И, как жокей, ручаюсь головой,  
 Что я еще могу набедокурить  
 На рысистой дорожке беговой...

напомню Вам к тому же, что этот бодрый «тоже современник» закончит в следующем году стихотворение строкой:

И я один на всех путях,

в заключении другого выскажет несбыточную мечту

Взять за руку кого-нибудь: — будь ласков, —  
Сказать ему, — нам по пути с тобой...

в третьем пожалуется:

Я непризнанный брат, отщепенец в народной семье,

а в четвертом вообразит нисхождение человека назад по уже пройденным ступеням развития, к пресмыкающимся и насекомым, к «глухоте паучьей», и скажет себе устами Ламарка:

Ты напрасно Моцарта любил.

Думаю, впрочем, хоть никто и не может знать этого наверное, что душевное состояние поэта в те годы, если и переходило подчас от отчаянья к отдыху от него и от отдыха назад к отчаянью, то все же определялось более постоянно другим чувством: щемящей, неотвязной, как зубная боль, тоской, не исключавшей однако ни улыбки, ни жалости, ни беззлойной насмешки, и которая выразилась лучше всего в одном дошедшем до нас всего несколько лет тому назад стихотворении, написанном «на случай», неприятзательном, шуточном, но чья внутренняя мелодия пронзительна и, для меня по крайней мере, неотразима:

Жил Александр Герцевич  
Еврейский музыкант,  
Он Шуберта наворачивал,  
Как чистый бриллиант

И всласть с утра до вечера  
Заученную вхруст  
Одну сонату вечную  
Твердил он наизусть.

Что, Александр Герцевич,  
На улице темно?

Брось, Александр Скерцович,  
Чего там, все равно!

Пускай там итальяночка,  
Покуда снег хрустит,  
На узеньких на саночках,  
За Шубертом летит.

Нам с музыкой голубою  
Не страшно умереть.  
А там — вороньей шубою  
На вешалке висеть.

Что, Александр Герцевич,  
На улице темно?  
Брось, Александр Сердцевич,  
Чего там, все равно!

Завидую тем, кто в полной неомраченности готовы подпевать этой насмешливой полупесенке. Я не могу прочесть ее вслух, без того, чтобы голос у меня не осекся. Так и вижу этого Александра Герцевича, которого никогда в глаза не видал. Вижу с ним друга в неуклюжем пиджаке из Москошвея, и даже всю Москву, всю «эпоху» этого Москошвея. Слышу сонату

(Ты напрасно Шуберта любил),

слышу издали звучащий знакомый голос, его вопросительную интонацию:

Что, Александр Герцевич,  
На улице темно?

и потом, уже без музыки, без Москвы и Петербурга, в другом тоне, вне времени:

Мне хочется бежать от моего порога.  
Куда? На улице темно.

\*\*  
\*

Больше двадцати лет прошло с тех пор, как он умер; почти полвека со времени наших первых встреч. И вот теперь на моем столе целый ворох листков с его стихами, новыми для меня и не для одного меня, написанными частью одновременно с только что приведенными, частью ближе к середине тридцатых годов, частью же еще немного позже во время воронежской не то ссылки, не то каторги, повидимому длившейся около трех лет, и которая уже в первый год вырвала у него стон

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,

а потом еще столько других...

Их то я и слышу прежде всего, перебирая эти листки. Нахожу среди них список так сильно взволновавшего меня в свое время и такого волнующего прекрасного стихотворения 31 года

За высокую доблесть грядущих веков,

с текстом значительно лучшим, чем тот, что уже был напечатан. Замечаю, что многие стихотворения датированы или по крайней мере помечены годом их написания. Можно таким образом восстановить, хотя бы в общих чертах, их последовательность во времени.

Я разобрал листки, разложил их в соответственном порядке. Буду теперь читать стихи эти «начисто», — как прочтут их другие вот тут, в этой книге, раньше еще, чем заглянут в мою статью. Буду читать их, как читал когда то «Камень». — Но, как ни стараюсь, так их читать не могу.

Бедный, бедный, со своим высоким даром, замученный, затравленный поэт! Все трудней становилось дышать, все туже затягивалась петля. Теперь уж не темно на улице, а «ночь на дворе». Теперь не

Спина извозчика и снег на пол-аршина

Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.

Теперь:

Нет не спрятаться мне от великой муры  
За извозчичью спину Москву —  
Я трамвайная вишенка страшной поры  
И не знаю зачем я живу.

И не просто теперь «Век мой, зверь мой», теперь иначе:

Мне на плечи кидается век-волкодав,  
Но не волк я по крови своей.  
Запихай меня лучше, как шапку в рукав  
Жаркой шубы сибирских степей.

Этот волкодав, эта шапка в рукаве возвращаются, как  
образы назойливого сна, в невнятных мучительных  
строчках:

Ночь на дворе. Барская лжа.  
После меня хоть потоп.  
Что же потом — хрип горожан  
И толкотня в гардероб.  
Бал маскарад, пел волкодав.  
Так затверди на зубок:  
Шапку в рукав, с шапкой в руках —  
И да хранит тебя Бог.

Ночь на дворе:

Да жалок тот, кого как тень его  
Пугает лай и ветер носит,  
И жалок тот, кто сам полуживой  
У тени милостыни просит.

Ночь на дворе:

Я слушаю сонаты в переулках,  
У всех лотков облизываю губы,  
Листаю книги в гибких подворотнях  
И не живу, но все таки живу.

Ночь на дворе:

Душно, и все таки до смерти хочется жить.  
 С нар приподнявшись на первый раздавшийся  
 звук,  
 Дико и сонно еще озираюсь вокруг, —  
 Так вот бушлатник шершавую песню поет  
 В час, как полоской заря над острогом встает.

Конечно, не все в этих стихах носит характер такого прямого высказыванья, такой неприкрытой жалобы. В них есть многочисленные возвраты к старым темам, мыслям, образам. «Фаэтонщик», например, где чудесные заключительные строки

И бесстыдно розовеют  
 Обнаженные дома,  
 А над ними небо млеет  
 Томно-синяя чума.

так остро рисуют южный горный городок, явно относится к кавказскому циклу стихов «Армения». «Дворцовая площадь» напоминает давние петербургские стихи. Стихотворение на смерть Андрея Белого и те два, что посвящены, одно неведомой северной Миньоне («Возможна ли женщине мертвой хвала»), другое «турчанке» («Мастерица виноватых взоров»):

Не серчай, турчанка дорогая,  
 Я с тобой в глухой мешок зашьюсь,  
 Твои речи темные глотая,  
 За тобой кривой воды напьюсь...

— замечательные все три — ничем как будто не отражают условий жизни и душевного состояния поэта в середине тридцатых годов. Зато в других стихотворениях того же времени постоянно мелькают, а то и совсем захватывают их, три темы, непосредственно связанные с этими условиями и с этим состоянием души. Можно назвать их темой бегства, темой отказа от бегства и темой прощания.

Первые две темы могут переплетаться, тайно или явно спорить между собой. Тема бегства старей и крепче. В 31-м году она была высказана напрямик:

А не то веревку собери  
Завязать корзинки до зари,  
Чтобы нам уехать на вокзал,  
Где бы нас никто не отыскал.

Но и раньше она встречала отпор, уже в процитированном мною стихотворении 24-го года. И теперь она вся истончается, теряет плоть, не теряя остроты, а ее противница, напротив, приобретает очертания более определенные.

На вершок бы мне синего моря, на игольное  
только ушко,

эта строка повторяется два раза в стихах помеченных июнем 35-го года («День стоял о пяти головах...»). И тогда же, в том же месяце того же года написаны «Стансы», в которых есть строчка тоже повторенная два раза:

Я должен жить, дыша и большевея.

Но «большеветь» не всякому дано. За месяц до этого было написано стихотворение, где говорится что-то не очень внятное о невольниках, рисовых полях и Красной площади, где «земля всего круглей»; но разве с большевением совместима его первая строчка:

Да, я лежу в земле, губами шевеля...

Что же касается других попыток в этом направлении, то самые решительные произведены были уже в Воронеже и едва ли не для того, чтобы вырваться из Воронежа. Но какие слабые это были с точки зрения целесообразности, попытки! Тогдашний кремлевский самодержец, даже если дошли до него «покаянные» стихи («Средь народного шума и спеха»), ничего в них, ра-

зумеется, не понял: до Демьяна Бедного им было еще очень далеко; а стихотворение «Рим» тоже вряд ли кого-нибудь задобрило, хоть и сильно пострадало от наивного «антифашизма». Бедный поэт! Он наверное мечтал, что хоть эти строки будут напечатаны. Куда там... Да и порча была недостаточна.

Город ласточкой купола лепленный  
Из проулков и сквозняков,

это скорей прощанье с Римом, чем то, что требуется от стихотворцев, всерьез обольшевевших. А прощание, да еще горестное, любовное, разве это не бегство, спрятавшееся за отказ от бегства?

С чем же прощается поэт? С Западом, и тем самым со своим прошлым, потому что вся поэзия его всегда была теснейшим образом связана с западными темами, образами, творениями, славными именами, со всем тем западным, что перестало быть чуждым России, сделалось частью ее собственного достояния, ее собственной духовной жизни, в результате петербургских двух веков ее истории. За две недели до искалеченного прощания с Римом, он там же в Воронеже прощался с Францией:

Я молю, как жалости и милости,  
Франция, твоей земли и жимолости

А раньше, вероятно за несколько лет до того, прощался со всей западной жизнью сразу, и со своим в ней, хотя бы воображаемым, участием, — да еще как прощался, без малейшего отречения, с вызовом даже, нарочно не называя главного, перечисляя поверхностное и легковесное:

Я пью за военные астры, за все чем корили меня,  
За барскую шубу, за астму, за жёлчь петербургского дня,  
За музыку сосен савойских, полей елисейских бензин...

Грецию он тут забыл, — бессонница, Гомер, тугие па-

руса, — но и с ней попрощался, только иначе, с горечью, с москвошвейной горечью:

Там, где Эллину сияла  
Красота,  
Мне из черных дыр зияла  
Срамота.

Греки сбондили Елену  
По волнам,  
Ну, а мне соленой пеной  
По губам.

По губам меня помажет  
Пустота,  
Черный кукиш мне покажет  
Нищета.

Прощание тут переходит в общую, в главную тему:  
ночь на дворе. Вспомним:

Душно, и все-таки до смерти хочется жить.  
Хоть и бывают минуты, когда поэт со всею гордостью  
поэта может сказать:

В прекрасной бедности, в роскошной нищете  
Живу один — спокоен и утешен,

но разве это не он сам — полуживой — в конце того же  
стихотворения

У тени милостыни просит.

Да и скоро уж теперь еще чернее станет ночь и написана будет та строчка, что первая попалась мне на глаза в воронежских стихах:

Пусти меня, отдай меня, Воронеж,

которой отзвуком два года спустя (февраль 1937 г.)  
будут два зова на помощь:

Читателя! Советчика! Врача!

и другой, еще более измученный, заглушенный:

... Гибнушим подмога,  
Надо смерть предупредить успеть.  
Я стою у смертного порога.  
Уходи, уйди, еще побудь.

\*\*  
\*

«Чем хуже жить, тем лучше можно творить» писал Блок матери в 1907-ом году; только он тогда и понятия не мог иметь о том, какого рода жизнь уготовит его страна другим поэтам. Не было у него повода писать:

У чужих людей мне плохо спится  
И своя то жизнь мне не близка.

Ему и не снилось то, что выпало на долю Мандельштама, уже и до Воронежа, но особенно тут в Воронеже — и несомненно после Воронежа.

Я в львиный ров и в крепость погружен  
И опускаюсь ниже, ниже, ниже...

Крепость и львиный ров незачем понимать буквально. Декорация была другая; скорей в таком роде:

Скольжу в обледенелой водокачке,  
И спотыкаясь мертвый воздух ем,  
И разлетаются грачи в горячке.  
А я за ними ахаю, крича  
В какой то мерзлый деревянный короб...

Люди, травившие его, измывавшиеся над ним, игравшие с ним, как кошка с мышью, тоже не были облечены в латы и кольчуги, и были вообще, всего верней, людьми самыми заурядными. Можно думать, что иногда бывали передышки. Появлялся и в самом деле врач,

а то и «советчик»; не исключена возможность, что даже и читатель. Можно догадываться по датам стихов, что весной и летом 37-го года поэту стало жить немного легче чем зимой. Но в общем жилось ему все же до крайности плохо. Так как же? Стал ли он от этого «лучше творить»?

Самое страшное в воронежских стихах — да уже и в некоторых до-воронежских — это что в них угадывается душевная мука, переходящая за пределы той, которая может быть выражена в искусстве; та мука, которая ломает искусство. Среди самых последних воронежских стихотворений есть вполне прекрасные, как «Не сравнивай: живущий несравним», которое кончается еще одним прощанием с Италией:

Где больше неба мне — там я бродить готов,  
И ясная тоска меня не отпускает  
От молодых еще воронежских холмов  
К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане.

Не уступает ему ни поразительное по силе звука, как и по силе отчаянья, «Вооруженный зреньем узких ос...», где сказано

И не рисую я, и не пою  
И не вожу смычком черноголосым,

ни «Может быть, это точка безумия...», ни «Я кружился в полях совхозных...»; не уступало бы и «Заблудился я в небе...», если бы не две последние строчки. Да и всюду в других стихах встречаются строфы или строки вполне достойные прежнего Мандельштама. Но все же становится у него ощутимой — уже и до Воронежа — некоторая насильственность, судорожность словосочетаний, которая отличается от всегдашней, столь характерной для него, новизны и неожиданности их. Это сказывается, например, в стихотворении посвященном Франции или в том, что начинается строчкой

Флейты греческой тэта и йота,

или, особенно отчетливо, в таком стихе, как

Недуги, недуги других нескрытых дуг

(из «Я видел озеро...»), где поэт довольствуется игрою слов и игрою звуков, никуда дальше не ведущей, причем и все это стихотворение распадается на отдельные строчки или разве что (в конце) двустишия. То же можно сказать о стихотворениях «Обороняет сон свою двойную сонь» (как скрежещет тут уже эта первая строчка!) и «Я в львиный ров...», хотя эти два может быть просто не доделаны, а также о «Стансах» и современном им «День стоял о пяти головах...». В стихах, написанных до 35-го года наблюдаются не больше, чем первые признаки этого одновременно разрыхления и окостенения редкостного поэтического дара. Само качество, сама высота этого дара остались прежними. Кто бы кроме него способен был написать хотя бы эту восхитительную строчку:

Мерцающих ресничек говорок

(из «Шестого чувства крошечный придаток», стихотворения, судя по теме вероятно современного «Ламарку») или в страшную воронежскую зиму начать восьмистишие таким несущимся вдаль мучительным виолончельным зовом:

Что делать нам с убитостью равнин, —  
С протяжным голодом их гуда?

и вообще, если взять стихи тридцатых годов в целом, они не уступят тем, что собраны в «Тристиях» и «Камне» и найдутся среди них такие — большей частью уже цитированные мною — которые по силе и глубине многое в тех сборниках даже и превзойдут. Однако признаки все же налицо, что раны были подконец нанесены, не только самому поэту, но и его дару, его стихам. Некоторые звучат так, как если бы необходимость убедиться в том, что он еще может писать,

еще властвует над непокорным словом, сделалась сильнее, не только его критического чувства, но и самой поэзии. Недаром он и сам писал:

Уже не я пою — поет мое дыханье —  
И в черных ножнах слух, и голова глуха...

Удивительно не то, что и в самой поэзии его, что то не выдержало, поддалось, надорвалось. Удивительно, что наряду со стихотворениями слегка или вполне покалеченными, создавались до конца и вполне совершенные. Больше, чем совершенные, такие, что забыть их нельзя. Верю, — хочу верить, что они не будут забыты.

Но нельзя забыть и другого. Пока совесть жива, нельзя забыть.

Да, я лежу в земле губами шевеля...

Кто же зарыл его в землю, кто его пихнул ногой в могилу?

На вершок бы мне синего моря, на игольное  
только ушко...

Кто же посадил его под замок? Кто держал его в холоде, голоде, страхе и униженьи? А когда он умер, замученный, помянул ли его ктонибудь хоть единым словом? Посмел ли пикнуть хоть один человек во всей огромной стране о том, что умер большой русский поэт?

\*\*  
\*

Что, Александр Герцевич  
На улице темно?  
Брось, Александр Сердцевич  
Чего там, все равно!

## Несколько слов о Мандельштаме

Есть небольшой, тесный круг людей, которые знают, — не думают, не считают, а именно знают, — что Осип Мандельштам — замечательный поэт. Дождется ли он однако когданибудь широкого признания, как дождался его в наше столетие Тютчев, или хотя бы Анненский, — о скольконибудь «широком» признании которого говорить, правда, не приходится, но к которому тянутся, и все настойчивее тянутся, нити какого то особого, ревнивого восхищения, будто в его прерывистом, «мучительном» шепоте иные любители поэзии уловили нечто именно к ним обращенное, им завещанное, такое, чего не нашли они у других русских лириков. Будущее Мандельштама не ясно. Он может надолго, и даже пожалуй навсегда, остаться поэтом «для немногих», — хотя, надо надеяться, эти «немногие» не дадут себя смутить или переубедить скептическим недоумением так называемой «толпы».

Что в конце концов определяет общее значение и ценность поэтического творчества? Не только самый состав слов, органичность ритма, прелесть отдельных строк, острова или меткость образов, но и то целое, что творчество безотчетно выразило. Качество стихотворной ткани — на первом месте, при низком ее каче-

стве все другое превращается в жалкие претензии, но не все им исчерпывается. В этом смысле два величайших русских поэтических имени — Пушкин и Блок, и как бы ни поблекло кое-что из блоковского наследия, казавшееся когда то головокружительно-прекрасным, — в частности «Двенадцать», — Блок один в наш век Пушкину противостоит и до известной степени ему отвечает, и его продолжает. Добавлю, что многие стихи Блока — из «Земли в снегу», из «Ночных часов», из «Седого утра» — дают ему на это и сами по себе, т. е. как стихи, неоспоримое право: поэта надо судить не по срывам, и даже не по среднему его уровню, а по лучшему, что он дал, — и тут Блок за себя постоит. Несравненны у него интонации, — в «Поздней осенью из гавани...», например! Блок был гением интонации, как до него Лермонтов, и незабываемы у него эти его вопросы, почти дословно повторяющиеся, «за сердце хватающие», будто проникнутые чувством круговой поруки перед тем, что может с человеком случиться. «В самом чистом, самом нежном саване сладко ль спать тебе, матрос?», «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?»...

Блок — это Россия, судьба и лицо России, как судьбой и лицом России был Пушкин. Именно в этом их особенность, то, что их обоих выделяет и возвышает. Можно ли сказать, что пушкинские стихи, насильственно выхваченные из общего понятия «Пушкин», лучше тютчевских? Нет, едва ли. Ответ самый правильный в том, что под непосредственным впечатлением некоторых пушкинских стихотворений кажется, что именно они в нашей литературе — лучшие, а под непосредственным впечатлением от Тютчева тоже кажется, что никто ни до, ни после него так по-русски не писал. «Эти бедные селенья...» — одна из самых удивительных и сияющих драгоценностей нашей поэзии, как и «Последняя любовь», как и другое у Тютчева, — но так же, как и «Жил на свете...», или «Когда

для смертного...»<sup>1</sup> А все-таки, все-таки Тютчев — не Пушкин. Каждая вновь найденная записка Пушкина, два-три неизвестных слова его — событие, между тем как тютчевский архив не весь еще и разобран, а если при разборе и вызовет интерес, то не вызовет волнения, только с одним Пушкиным и связанного. Кто мог пройти по Мойке мимо дома, где он умер, не ощутив в сотый раз того же, давно знакомого волнения? Кому из петербуржцев Петербург не был дорог хотя бы отчасти потому, что это пушкинский город, в «строгом, стройном виде» своем на Пушкина похожий? Нет, долго было бы говорить обо всем этом... 29 января 1837 года — роковая дата не только в русской литературе, а шире, в истории России, и чем больше о дне этом думаешь, тем последствия его представляются неисчислимым. Пушкин как будто держал Россию в руках, удерживал ее, и когда его не стало, все начало катиться под гору. Идеализировать пушкинский век, каков он был в реальности, со всем что было в нем жестокого и темного, бессмысленно. Но в пушкинском творчестве было обещание, было предвидение России, какой она в намеченных им линиях могла бы стать, и с его смертью все это исчезло, линии оказались искривлены, видение — или не понято, или сознательно отвергнуто.

Блок слабее, но представлять Россию было дано и ему. Блок — это не только стихи, как и Пушкин — это не только стихи, а голос и тема, радость и мука, подъем и падение, свобода и гибель, — не знаю, как сказать об этом яснее. Блок — второй вслед за Пушкиным

---

<sup>1</sup> «Эти бедные селенья...» — должно было бы остаться восьмистишием, а не стихотворением в двенадцать строк. Повторяя эти стихи вслух, сам себе, невольно выпускаешь вторую, резонерски-славянофильскую строфу. В печати это, конечно было бы непозволительно, — хотя Тургенев и исправлял Тютчева, и иногда делал это превосходно. Но мысленно, для себя — «все позволено», и переход от первой строфы к третьей совершается сам собой.

корифей русской поэзии. Есть блоковский мир, как есть пушкинский мир. Есть царство Блока, и сознают они это или нет, все новейшие русские поэты — его поданные, даже если иные среди них и становятся поданными-бунтовщиками и поданными отступниками.

Но нет мира мандельштамовского...

Невольно останавливаюсь и спрашиваю себя: что же есть? Мира нет, — что же есть? Есть скорей «разные стихотворения», чем поэзия, как образ бытия, как момент в истории народа и страны, есть только разные, разрозненные стихотворения, — но такие, что при мысли о том, что их может быть удалось бы объединить и связать, кружится голова. Есть куски поэзии, осколки, тяжелые обломки ее, похожие на куски золота, есть отдельные строчки, — но такие, каких в наш век не было ни у одного из русских поэтов, ни у Блока, ни у Анненского. «Бессонница, Гомер, тугие паруса...» — такой музыки не было ни у кого, едва ли не со времени Тютчева, и что ни вспомнишь, все рядом кажется жидковатым. Когда то, помню, Ахматова говорила, после одного из собраний «Цеха»: «сидит человек десять-двенадцать, читают стихи, то хорошие, то заурядные, внимание рассеивается, слушаешь по обязанности, и вдруг будто какой то лебедь взлетает над всеми — читает Осип Эмильевич!»

У меня лично был другой опыт, и я хочу им поделиться: может быть ктонибудь повторит и проверит его. Был в Париже литературный вечер, на котором мне пришлось говорить сначала о Мандельштаме, потом о Пастернаке, с соответствующими иллюстрациями, т. е. чтением их стихов.

Не могу сказать по совести, чтобы я очень любил поэзию Пастернака, но что это поэт прирожденный, чрезвычайно даровитый и в своей даровитости, в своем творческом богатстве подкупающе-расточительный, этого отрицать нельзя (Вяч. Иванов заметил об Анненском, или точнее — о его последователях — «скупая

нищета», жестоко, но верно. Но именно из этой «скупой нищеты» ведь и вышли все эти перебои, замедления, мерцания, скрипы, вздохи, все то, что создало единственный в своем роде, неповторимый «комплекс» поэзии Анненского: полная противоположность Крезу-Пастернаку, однако не только Крезу, а и дитяти-Пастернаку, «учащейся молодежи»-Пастернаку, «вечному студенту»-Пастернаку)!<sup>2</sup>

Был в Париже литературный вечер, и после стихов Мандельштама пришлось мне читать стихи Пастернака. Признаюсь, я не ждал, что переход окажется настолько тягостен, и старался поскорее оборвать чтение: сухой, короткий, деревянный звук, удручающе-плоский после мандельштамовской виолончели, после царственно-величавого его бархата! Да, словесный напор у Пастернака гораздо сильнее, метафорическая его фантазия неистошима, он будто гонится за словами, а потом слова бегут и гонятся за ним, и не то он ими владеет, не то они им, да, все это взвивается и падает какими то словесными фейерверками или фонтанами, рассыпается многоцветными, радужными брызгами, да, если мне скажут, что Пастернак талантливее Мандельштама, я отвечу: может быть, не знаю, может быть... Но в поэзии ждешь последнего, крайнего, незаменимого, — иначе какой в ней толк? После таинственного,

---

<sup>2</sup> Есть темы, которые стоили бы того, чтобы в них вдуматься и их разработать, хотя вероятно они так и останутся никем не задетыми. Одна из них — возможность победы Сальери над Моцартом, — не историческим Моцартом, которого не победит никогда никто, а над Моцартом нарицательным. Есть, например, проблематическая, но в некоторых умах и сердцах уже почти осуществляющаяся победа Анненского над Блоком, есть несомненный реванш Бодлера над Виктором Гюго. Моцарты скользят, торопятся, Моцарты в силу своей одаренности ни на чем не задерживаются, и не всегда они улавливают, слышат, понимают то, что обогащает тружеников и мечтателей Сальери. У Поля Валери есть остроумное сравнение Бодлера по отношению к Гюго с тем, как должны были на Наполеона смотреть Галейран или Меттерних: «погоди, погоди ...наше время еще придет!»

короткого счастья, промелькнувшего с Мандельштамом, на что мне блестящие метафоры? Маяковский назвал гениальным четверостишие Пастернака, где рифмуется «шекспирово» и «репетировал». Это действительно блестящее четверостишие, на редкость находчивое, и в этой плоскости Мандельштаму до Пастернака далеко. Но попробуйте прочесть вслух «Бессонницу», или «В Петербурге мы сойдемся снова», а вслед за тем любое стихотворение Пастернака, — неужели не станет ошеломляюще-ясно, что все эти фейерверки немножко «ни к чему», если из словосочетаний сравнительно с ними простых может возникнуть такая музыка, неужели люди действительно понимающие поэзию, чувствующие стихи, не согласятся, что это так?

Поэтов не надо сравнивать: это верно. Каждый сам по себе, как в природе: тополь, дуб, ландыш, репейник папоротник, — все живет по своему, и нет никаких «лучше» и «хуже». Но это в теории, а на практике, пока стоит мир, люди сравнивать будут, пусть и сознавая, что сравнения никуда не ведут. Пушкин или Лермонтов? Об этом спорят гимназисты, но и Бунин в самые последние свои дни настойчиво говорил о том же, — говорил и удивлялся, что начинает клониться к Лермонтову. «И корни мои омывает холодное море», все повторял он с каким то чувственным наслаждением лермонтовскую строчку, особенно его прельстившую, — и как же было его не понять, даже с ним может быть и не соглашаясь? Нельзя жить беспристрастно, а тем более нельзя любить беспристрастно. Мое риторическое «неужели», только что в связи с Пастернаком и Мандельштамом у меня вырвавшееся, ничего другого не выражает, кроме стремления пристрастие свое оправдать.

Отдельные строчки, куски чистейшего золота... Едва ли правильно было бы отнести к лучшему в мандельштамовском наследии его стихи законченные, чуть-чуть ложно-классические, не без державинских и даже ломоносовских отзвуков. Некоторые из них, правда,

очень хороши, как например, пятистопный ямбический отрывок о театре Расина, «Вновь шелестят истлевшие афиши и слабо пахнет апельсиновой коркой...» Но это — исключение. Большой же частью его длинные, композиционно-стройные стихи напоминают громоздкие полотна, когда-то представлявшиеся вершинами искусства, вроде брюлловского «Последнего дня Помпеи». У него, вместе с глубоким внутренним патетизмом, было расположение к внешней торжественности, к звону, к «кимвалу бряцающему», ему нравился Расин, но нравился и Озеров, и повидимому понятие творческого «совершенства», в противоположность тому, что безотчетно одушевляло его, казалось ему предпочтительнее понятия «чуда». Может быть сказывалось влияние Гумилева. Мандельштам очень дружил с ним, любил его, прислушивался к его суждениям, хотя и не в силах был преодолеть безразличия к тому, что тот писал. Помню точно, дословно одно его замечание о стихах Гумилева: «Он пришел на такую опушку, где и леса больше не осталось». Гумилевское чисто пластическое и несколько пресное «совершенство», в лучшем случае восходящее к Теофилю Готье, явно казалось ему недостаточным, слишком легкой ценой купленным.

У Блока есть строчка, которая пожалуй вернее всего определяет самую сущность мандельштамовской поэзии, хотя у Блока она относится к женщине: «Бормотаний твоих жемчуга...». Мандельштам поднимается до высот своих именно там, где бормочет, будто чувствуя, что в логически-внятных стихах он сам себя обкрадывает и говорит не то, что сказать должен бы, — чувствуя это и в то же время не имея сил бормотание до логики довести.

Декабрь торжественный струит свое дыхание,  
 Как будто в комнате тяжелая Нева,  
 Нет, не Соломинка, — Лигейя, умирание —  
 Я научился вам, блаженные слова.

И дальше:

Я научился вам, блаженные слова,  
 Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита,  
 В огромной комнате тяжелая Нева  
 И голубая кровь струится из гранита  
 Декабрь торжественный сияет над Невой,  
 Двенадцать месяцев поют о смертном часе...

Это действительно — «высокое косноязычие», по Гумилеву, да и можно ли было бы косноязычие это прояснить? Едва ли. Иногда случается думать, что человеческая душа была бы беднее, если бы не отзывалась она на то, что скорей смутно и сладостно ей что то напоминает, чем ее чему либо учит или что-то ей рассказывает. В конце концов это — «звуки небес», «по небу полуночи»: не объяснение, конечно, но верный ключ к тому, что такое поэзия, а что лишь беспомощно хочет поэзией стать.

А Есенин в Москве кричал Мандельштаму: «Вы не поэт, у вас глагольные рифмы!» Не могу и через сорок лет вспомнить об этом без неудержимо-вздвигающейся ярости, — в сущности даже не лично к Есенину относящейся, не к нему, «блудному сыну» русской поэзии, которому сидеть бы в своей тихой Рязани и слагать бы свои песни, порой пронзительно-прелестные, в особенности под конец, когда он сам себя оплакивал и сводил с жизнью счеты. В Москве, в каком то богемно-революционном «Стойле», в чаду успехов и скандалов, в окружении всяческих имажинистов, конструктивистов и орнаменталистов, — что с него было спрашивать? Но Есенин — Мандельштаму! Кольцов — Тютчеву! И о чем, о глагольных рифмах, — не зная или забывая, какой выразительности можно иногда благодаря им достичь! (Вспомнил бы хотя бы:

Но лишь божественный глагол  
 До слуха чуткого коснется,  
 Душа поэта встрепенется...)

Думаю, незачем объяснять, почему мне хотелось бы поставить тут не один, а целых три или десять восклицательных знаков.

---

В течение нескольких лет, от 1912 до 1918 или 19 года, когда он уехал из Петербурга, я довольно часто с ним встречался, — в университете, где романо-германский семинарий еще оставался лабораторией и штаб-квартирой акмеизма, в «Бродячей собаке», в частных домах. Он бывал у меня, хотя никогда не звал меня к себе, — и насколько помню, не бывал у него на дому никто. Вероятно были условия, этому препятствовавшие.

Несмотря на сравнительно небольшую разницу в возрасте, я никак не могу сказать, что был действительно его «товарищем». Никогда я не перешел с ним на «ты». Он с первой встречи показался мне человеком настолько редким, да и престиж его, как поэта, был в нашей тогдашней среде настолько высок, что быть с ним «на дружеской ноге», как Хлестаков с Пушкиным, я не решался, и должен сказать откровенно, слегка стеснялся его, чуть-чуть робел в его присутствии, особенно в начале знакомства, хотя оснований к этому он не давал ни малейших: в самом деле, трудно было бы назвать человека, который менее «важничал» бы и держался бы с большей простотой, естественностью и непринужденностью.

Разговаривать с ним бывало не всегда легко, и разговор сколько-нибудь длительный превращался в своего рода умственное испытание, — потому, что следить за ходом его мысли нельзя было без усилия.

Обыкновенно люди говорят, соблюдая связь логических посылок с заключениями, обосновывая выводы, постепенно переходя от одного суждения к другому — и переводя за собой слушателя. Мандельштам в разговоре логику отнюдь не отбрасывал, но

ему казалось, что звенья между высказываемыми положениями ясны собеседнику так же, как ему самому, и он их пропускал. Он оказывал собеседнику доверие, поднимая его до себя, считая, что всякого рода «значит», «ибо», «следовательно» лишь загромождают речь и что без них можно обойтись: не «а есть б, б есть с, следовательно а есть с», а прямо «а есть с», как нечто самоочевидное. Но не всегда это бывало очевидно тому, к кому он обращался, во всяком случае не так мгновенно-очевидно, как ему самому, и потому разговор с Мандельштамом с глазу на глаз неизменно требовал напряжения, — тем более, что шутки, остроты, пародии, экспромпты, смешки, прочно в мандельштамовской посмертной «легенде» утвердившиеся, все это расцветало пышным цветом лишь на людях или хотя бы в обществе двух-трех приятелей. Вдвоем, с глазу на глаз, шутить как то неловко, даже глупо: всякий вероятно это испытал и знает это по опыту. И при встречах одиночных от Мандельштама, будто бы всегда «давившегося смехом», не оставалось ничего.

Не колеблясь я скажу, что от этих встреч осталось у меня воспоминание неизгладимое, ослепительное, и что по умственному блеску и умственной оригинальности, по качеству, по уровню этой оригинальности, Мандельштам был одним из двух самых исключительных поэтических натур, каких пришлось мне знать. Вторым был Борис Поплавский, метеор эмигрантской литературы, несчастный, гениально вдохновенный русский мальчик, наш Рэмбо. Одаренность Поплавского была, пожалуй, даже щедрее мандельштамовской, хотя у него отсутствовала мандельштамовская игольчатая острота и точность в суждениях. Она неслась потоком, захлестывала, увлекала, она то приводила к легковесным, наспех выдуманым декларациям, то к догадкам, которые действительно, взвешивая слова, хотелось определить, как прозрения. Поплавский был противоречивее, сложнее Мандельштама, было в нем что то порочное, было кажется и двуличие, которое порой от него

отталкивало, — но не оттолкнуло бы, нет, если бы предвидеть, как рано оборвется его жизнь! Он не дал и десятой доли того, что в силах был дать, и даже стихи его, при всем их очаровании, все-таки не совсем устоялись, не утряслись, как будто не «просохли». Но до чего это «Божией милостью стихи»! Да и проза тоже, — помнит ли ктонибудь, например, удивительный рассказ его «Бал», помещенный в «Числах»?

Двуличия в Мандельштаме не было и следа. Наоборот, он привлекал искренностью, непосредственностью. Одно воспоминание с ним связанное, осталось мне дорого навсегда, — и вовсе не в литературном, не в поэтическом плане, а гораздо шире и больше: в качестве примера, как надо жить, что такое человек.

Было это в первый год после октябрьской революции. Времена были трудные, голодные. У нескольких молодых литераторов явилась мысль о небольшой сделке, — покупке и продаже каких-то книг, — которая могла оказаться довольно прибыльной: подробности я забыл, да они и не имеют значения, помню только, что требовалось разрешение Луначарского. А к Луначарскому у нас был доступ через одного из его секретарей, общего милейшего нашего приятеля, поэта Рюрика Ивнева («Хорошо, что я не семейный, хорошо, что люблю я Русь...»).

Хлопоты тянулись долго. В конце концов стало известно, что ничего добиться нельзя, Луначарский разрешения не дает. Не дает, так не дает, проживем какнибудь и без него!

Однажды, вскоре после этого, я пришел вечером в «Привал комедиантов», где собирались бывшие всегдаши «Бродячей собаки», в те годы уже закрытой. Пришел очевидно рано, потому, что было пусто, — никого, кроме Мандельштама. Мы сели у огромного, но холодного, безнадежно-черного камина, стали разговаривать, — о стихах вообще, а потом о Пушкине. Разговор был восклицательный: помните это? а как хо-

рошо то! — и так далее. Вдруг Мандельштам встал, нервно провел рукой по лбу и сказал:

— Нет, это невозможно... Мы с вами говорим о Пушкине, а я вас обманываю! ...Я должен вам это сказать: я вас обманываю!

Оказалось, Луначарский разрешение дал, дело давно сделано, доход — какие-то гроши — поделен. Но зачем делить на пять, если можно разделить на четыре? Этот убедительный арифметический расчет и был причиной того, что мне сообщили о неудаче предприятия.

Повторяю, для меня это осталось одним из самых дорогих воспоминаний о Мандельштаме. Обманывать, конечно, не хорошо, но кто из нас живет, делая только то, что хорошо? Проверая себя, вполне допускаю, что если бы «в компанию» взяли меня, а исключили бы другого, я бы поддался уговорам и согласился бы. Но тогда не надо говорить о Пушкине, говорить в том тоне и духе, как говорили мы в тот вечер, — и конечно не о Пушкине только, а ни о чем, что любишь, чему ищешь ответного отклика: иначе — все ложь, лицемерие, мерзость, нет никакой поэзии, незачем быть поэзии, и Мандельштам это почувствовал! По Державину — «всякий человек есть ложь». Может быть. Но истинный образ человеческий проявляется в потребности преодоления лжи, и за одну минуту такого преодоления можно человеку простить обман в тысячу раз худший, чем тот, случайный и ничтожный, которого не вынес Мандельштам.

---

Перечитываю «Шум времени», «Египетскую марку» и тщетно стараюсь найти в прозе Мандельштама то, что так неотразимо в его стихах. Нет, книгу лучше отложить. Цветисто и чопорно.

Проза поэта? Едва ли существует определение более двусмысленное, легче поддающееся разным толко-

ваниям. Если язык поэта должен быть строже и опрятнее того обезличенного, средне-интеллигентского языка, который процветает в газетных передовых статьях, то разве Толстой или Гоголь не дали образцов именно такого, подлинно-творческого отношения к слову? Если язык поэта, по сравнению с языком великих романистов, должен оказаться несколько скуп, подсушен, сдержан, то разве восхитительная, — согласно Гоголю «благоуханная», — проза Лермонтова не растекается по страницам «Героя нашего времени» с совершенной свободой? Что значит «проза поэта» — неизвестно. Неизвестно даже, похвала это или упрек.<sup>3</sup>

В прозе своей Мандельштам как будто теряется, — теряется, потеряв музыку. Остается его ложно-классицизм, остается стремление к латыни, оснащенное модой 20-х годов, когда считалось — и с высоты студийных кафедр проповедывалось, — что метафорическая образность есть основное условие художественности и что тот, кто пишет «пошел дождь» или «взошло солнце», права на звание художника не имеет. К латыни же Мандельштам расположен был всегда, и порой в его «бормотания» она вклинивается с огромной силой (например, «Рабы, чтобы молчать и камни, чтобы строить» — удивительная, действительно «тацитовская» строчка, где самое звуковое насилие над первым «чтобы», втиснутым в размер, как слово ямбическое, увеличивает выразительность стиха, подчеркивает соот-

---

<sup>3</sup> В воспоминаниях Гольденвейзера о Ясной Поляне приведено чрезвычайно тонкое замечание Толстого об отличиях поэтического стиля от прозаического. Цитируя Тютчева

Лишь паутины тонкий волос  
Блестит на праздной борозде...

— Толстой утверждает, что в прозе сказать так было бы нельзя: надо было бы указать, что полевые работы окончены, надо было бы развить то, что у Тютчева сжато в одном эпитете «праздний». Но экономия средств, в прозе по мнению Толстого неприемлемая, в стихах представляется ему прекрасной.

ветствие ритма смыслу: рабов заставляют молчать, рабы угрожают восстанием... Вот мастерство поэта, в данном случае может быть и безотчетное, как часто бывает у мастеров подлинных!) Но в прозе Мандельштам не дает передышки. Как мог он этого не почувствовать?

В качестве возможного объяснения, по аналогии, вспоминаю «Доктора Живаго». В конце своего романа Пастернак от имени героя говорит о литературе, и говорит так верно, так пронизательно и убедительно, что многим, многим нашим беллетристам следовало бы заучить эту страницу наизусть: именно о тщете картинности, образности, о необходимости стремиться к искусству, которое осталось бы искусством неизвестно, как и в силу чего. Но самый роман написан совсем по другому: в назойливой своей «художественности» написан неизмеримо наивнее! С Мандельштамом случилось что-то довольно схожее. При своем уме и чутье он не мог не сознавать, что «Шум времени» увянет быстро и безвозвратно. Но какие то посторонние соображения, какие то посторонние воздействия отвлекли его от пренебрежения к тем «vains ornements», о которых говорит расиновская Федра в любимом его, вступительном стихе, дважды им переложенным в строчки русские.

Каковы его последние стихи, до сих пор в печати не появлявшиеся? Кое-что из них я знаю, и судя по тому немногому, что знаю, уверен, что в поэзии он остался на прежнем своем уровне. Или даже вырос. Но как то трудно и страшно представить его себе, — практически и житейски всегда беспомощного, ни в малейшей степени не обладавшего даром «приспособляться», — в трагической, беспощадной обстановке тех лет. Отчего умер он на Дальнем Востоке? Как забросило его туда, что ждало его там, останься он жив? Ничего, кроме смутных и противоречивых слухов, до нас не дошло.

В памяти моей образ Мандельштама неразрывно связан с воспоминанием об Анне Ахматовой. Их имена и должны бы войти рядом в историю русской поэзии. Он ценил ее не меньше, чем она его, — и если бы все это не было давним прошлым, я мог бы многое привести из его суждений и отзывов об ахматовских стихах. Помню собрание «Цеха», на котором Ахматова прочла только что ею написанное стихотворение «Бесшумно бродили по дому...», вызвав лихорадочно-восторженный монолог Мандельштама в ответ, — к удивлению Ахматовой, признававшей потом, что вовсе не считает эти стихи особенно ей удавшимися. Помню обстоятельнее и тверже то, что он говорил о действительно чудесном ахматовском восьмистишии:

Когда о горькой гибели моей  
Весть поздняя его коснется слуха...

Но это было не в «Цехе», а в бесконечном, верстой в длину, университетском коридоре. Он ходил взад и вперед, то и дело закидывал голову, и все нараспев повторял эти строчки, особенно восхищаясь расстановкой слов, спондеической тяжестью словосочетания «весть поздняя»...

Все это было очень давно, «иных уж нет, а те далече». Но если бы Анне Андреевне попалось когданибудь на глаза то, что я сейчас пишу, надеюсь она уловит между этими строками низкий поклон ей — издалеку и без надежды на встречу.

## Памяти Мандельштама

1

В любой порядочной еврейской энциклопедии перечислен ряд славных Мандельштамов — писателей, публицистов и общественных деятелей последнего века царской России. Имени Осипа Эмилиевича Мандельштама мы не найдем в этом ряду: отсутствует последнее звено. Отсутствует, выпало это имя также и из последнего издания многотомной советской энциклопедии: временно, ибо имени этого из святцев российской поэзии не вычеркнуть. Но равно для русских, как и для евреев имя «Осипа Мандельштама» звучит трагическим раздвоением: в нем сухой короткий звук треснувшего стекла:

Кто я? Не каменщик прямой,  
Не кровельщик, не корабельщик:  
Двурушник я, с двойной душой,  
Я ночи друг, я дня застрельщик...

На грани дня и ночи, и еще иначе, — на стыке звезд, как в «Грифельной оде»: таков Мандельштам, не Иосиф, а Осип, потерянное дитя в дремучем лесу жизни, где, казалось ему, «в кустах игрушечные волки глазами страшными глядят». Но волки оказались не игрушечными, и эти стихи — как стон раненого:

Какая боль, — искать потерянное слово,  
Больные веки поднимать,

И с известью в крови, для племени чужого  
Ночные травы собирать.

Осип Мандельштам — последний, трагический поэт серебряного века, переступивший черту железного, затравленный и растерзанный Орфей в советской преисподней. В золотом веке российской поэзии широк был кругозор, универсален захват, размах, диапазон. В серебряном он съузился до размеров камеральных, до особой лирики и цехового мастерства. Серебряный век создал культ поэтической личности, но не дал России и миру великого, народного поэта. Только в одном сошлись два века: в смертельной судьбе своих поэтов. Затравлены Пушкин и Лермонтов, — погибли Блок и Гумилев, покончили с собой Есенин и Маяковский, замучены Мандельштам и Пастернак. В ряду серебряного века Мандельштам был последним, если не хронологически (Пастернак пережил его на 20 лет), то по смыслу, по тону и звуку своей поэзии. «Мне на плечи кидается новый век-волкодав», «и неправдой искривлен мой рот» — ведь это самые страшные слова, какие могут вырваться из уст поэта, призванных к правде сердца и «высокому служению». Мандельштам был последним из довоенного поколения, и хотя ему самому акмеизм представлялся антитезой символизма, мы знаем, что все трое, — Гумилев, Ахматова, Мандельштам, — были его продолжателями и завершителями.

2

Мандельштам — прежде всего поэт.

Его проза, как и статьи о литературе, целиком принадлежат его времени. Несмотря на страстное — «нет, никогда ничей я не был современник», — он «с веком вековал», именно в своей прозе. «Шумом времени», «Египетской маркой» оборонялся, отбивался и сам переходил в наступление. Лирическая проза Мандельшта-

ма, в стиле 20-х гг, агрессивна, натянута, взвинчена; вся — самоутверждение и самозащита.

«Память моя не любовна, а враждебна, работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого. Разночинцу не нужна память. Между мной и веком провал. Если бы от меня зависело, я бы только морщился, припоминая прошлое».

«Литературная злость! Если бы не ты, с чем бы я стал есть земную соль».

Таков Мандельштам-прозаик, для которого «отвлеченные понятия... всегда воняют тухлой рыбой». Так он писал в 20-ых годах, в промежутке, между дореволюционной теплицей символизма и сталинской стужей, оковавшей кратковременное половодье первых революционных лет, когда Бабель, Пильняк, Олеша писали с нескромной яркостью, а менее одаренные с развязностью, переходившей в эффектничанье. Проза Мандельштама, колкая и вызывающая, пестрит выражениями вроде «отчихвостили», «дрыхнул», «Наташа была здорово богата». — «Петербург объявил себя Нероном и был мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух». Эта мандельштамовская проза — и забавна и трогательна в своей нарочитости, в ней жест вызова:

Пора вам знать, я тоже современник,  
Я человек эпохи Москвошвея,  
Смотрите как на мне топорщится пиджак,  
Как я ступать и говорить умею.

Проза Мандельштама — противостояние недоброй жизни и назревающей коллективизации «соцреализма». В 30-ые годы коллективизация охватила не только русскую деревню, но и русскую литературу. Пришел конец вольничанью в прозе, но не стихописанию Мандельштама, которое, как мы теперь знаем, продолжалось подспудно и не могло замереть иначе, как с последним дыханием поэта.

Видимый с другой перспективы, Мандельштам входит в семью поэтов, ушедших от еврейства. Он ушел дальше, чем Генрих Гейне и Юлиан Тувим, но не так далеко, как может показаться. Проза Мандельштама — ценнейший вклад в литературу о русско-еврейской ассимиляции.

«Хаос иудейский» стоял за плечами Мандельштама как угроза. Нечто подобное найдется в автобиографии другого «пограничника», Артура Кестлера, и обозначено там именем «космический ужас» — Ахор. Ахор — иррационально-бесформенно-губительное, нависшее над дневней жизнью, как *бронтозавр* из тьмы веков. — «Весь стройный мираж Петербурга был только сон, блистательный покров, накинутый над бездной, а кругом простирался хаос иудейства, не родина, не дом, не очаг, а именно хаос, незнакомый утробный мир, откуда я вышел, которого я боялся, о котором смутно догадывался и бежал, всегда бежал».

«Иудейский хаос пробивался во все щели каменной петербургской квартиры угрозой разрушения, шапкой в комнате провинциального гостя, крючками букв нечитаемых книг Бытия, заброшенных в пыль... и клочком черно-желтого ритуала».

Невеселые странные праздники терзали мальчику слух дикими именами: Рош-Гашана и Йом-Кипур.

В истории евреев он прежде всего увидел «неуклюжий и робкий язык говорящего по-русски талмудиста». Грамотная речь в устах его еврейского учителя «звучала фальшиво». «Одно в этом учителе было поразительно, хотя и звучало неестественно — чувство еврейской народной гордости. Он говорил о евреях, как французенка о Гюго и Наполеоне. Но я знал, что он прячет свою гордость, когда выходит на улицу, и потому ему не верил».

Все еврейское облеклось для Мандельштама навеки в цвет ночной — черно-желтый. — «Вдруг де-

душка вытащил из ящика комода черно-желтый платок, накинул мне его на плечи... мне стало душно и страшно». И мальчик бежал — сперва к «страстной распре эсэров и эсдеков», а потом к Овидию, Пушкину, Катуллу. Знакомый путь!

Я получил блаженное наследство —  
Чужих певцов блуждающие сны.  
Свое родство и скучное соседство  
Мы презирать заведомо вольны.

## 4

Брат мой Осип — близок мне кровно, как старший брат, по следам которого я шел замороженно. На счастье родился я девятью годами позже, и не в столице, а в глухой провинции Полесья, и не пришлось мне в жизни видеть ни Москвы, ни блистательного Петербурга. И все же нарекли мне имя «Юлий», по деду с материнской стороны, которого звали Юдель, а мать всю жизнь звали Ольгой Авдеевной, ибо иначе звучало бы слишком черно-желто. Я, Юлий, многим обязан брату Осипу, и только случайно не встретились мы в одной советской тюрьме, в одном лагере.

Первой книгой моего детства, в шесть лет, были сказки Андерсена в «Золотой Библиотеке». Я читал их с блаженнейшим упоением, как сквозь туман, не очень понимая, но сознавая всем существом очарование и волшебство. Понимание приходило постепенно позже, но ведь не надо всего понимать, чтобы чувствовать прекрасное. «Прекрасное должно быть величаво», но я рано узнал, что прекрасное всегда в какой-то мере и непонятно. И когда много лет позже, юношей, я «открыл» Пушкина и над последними строками «Бахчисарайского Фонтана» сжималось горло, и туманились глаза слезами эстетического восторга, — я уже был готов

к восприятию райской музыки Мандельштама. В Екатеринославе доходили до меня крохи, отдельные строфы, цитаты в критических статьях, обрывки. Все было чудесно. Прошли еще годы, пока маленькая книжка «Тристриа», как постоянный спутник, вошла в мою жизнь.

Только раз я был близок к поэту — географически. Было это в году 1918 — или м. б. 20-ом, когда

Чуя грядущие казни, от рева событий мятежных  
Он убежал к Нереидам, на Черное море,

и проездом побывал в Харькове. Там местные поэты и почитатели ходили за ним толпой, отдавая должный почет. Он посетил тогда на Сумской дом Евы Ефимовны Спектор, моей будущей жены, и произвел неизгладимое впечатление на ее десятилетнего братишку: худенький, потешного вида, поэт декламировал свои стихи так странно-патетически, петушком закинув голову и пискливо, что Изя прыснул со смеху.

Очень смешно выглядел брат мой Осип, и на смех подняли его не только харьковские дети, но и советские рецензенты. Помню оскорбительный своим зубоскальством отзыв о стихотворении «Концерт на Павловском вокзале» в каком-то советском журнале. — «И я вхожу в стеклянный лес вокзала, скрипичный строй в смятеньи и слезах...» Это было более чем смешно на фоне великой российской революции и совершенно неприемлемо.

А маленький Мандельштам все топорщился и не уступал, все отстаивал какие-то свои святые права на «блаженное бессмысленное слово». — И рос разлад, непоправимый, росла беда, пока не затерялся где-то голос, глухо только донеслось издали, уже измененным голосом, —

Мы умрем как пехотинцы, но не прославим  
Ни хищи, ни поденщины, ни лжи...

А никакого «мы» уже не было, — был один Мандельштам, отрезанный, беззащитный в своем одиночестве, потерянный между иудейским ночным хаосом и всероссийским кошмаром на яву, который надвигался со всех сторон.

## 5

Случилось чудо, и сын потомка очень древней культуры, которая, казалось, вся иссохла и обратилась в камень, принес в русскую литературу волшебную скрипку Амати или Гварнери. Может быть, и надо было для этого прийти издалека, со стороны, чтобы полюбить стихию русской речи всей свежестью новообращенной души и выколдовать из нее свою особенную мелодию. Так нужен был Гейне, чтобы зазвучал немецкий язык небывалой острой тональностью. Так сияют «Польские Цветы» Тувима особенной изощренностью и красочностью польской речи. У Мандельштама «стихов виноградное мясо», «звучащая и говорящая плоть языка». Он, будучи человеком моцартовского беспечного облика, считал Сальери «достойным уважения и гордой любви» именно за сознательное мастерство. Мандельштам, поэт чувственного восприятия и детского своеволия, сохранил дореволюционную насыщенность гуманизмом Запада. Он начал с того, что «природа — тот же Рим», и прошел, последовательно, от Эллады до Армении. В русской поэзии это установившаяся традиция с пушкинских времен. И у Блока сказано:

Мы любим всё: парижских улиц ад,  
И венецьянские прохлады,  
Лимонных рощ далекий аромат  
И Кельна дымные громады.

Такая любовь характерна не для варварских «скифов», а для культуры молодой и жадной познанию мира. В Советском Союзе ее задушили, заменили самолю-

бованием. Но у Мандельштама это странствие музы, где и «американка в двадцать лет», и «Шотландии кровавая луна» и католический аббат («он Цицерона на перине читает отходя ко сну»), и Федра, и «соборы вечные Софии и Петра» — не что иное как поиски дома бездомным поэтом... Потерявшему дом весь мир служит домом.

Эллинизм Мандельштам определил, как «тепло очага, ощущаемое как священное, всякую собственность, приобщающую часть внешнего мира к человеку». Такая декларация в 1928 году, накануне сталинского разгрома всяческих очагов и приобщающей собственности, не сулила ничего доброго. — «Я опоздал. Мне страшно. Это сон».

И неизбежно наступило крушение.

6

Мандельштам, гораздо менее Пастернака приспособленный к треволнениям жизни, в первые годы слушал музыку революции, полуиспуганный, полуочарованный:

Ну что ж, попробуем: огромный, неуклюжий,  
Скрипучий поворот руля.  
Земля плывет...

Но чем дальше, тем страшнее сгущался вокруг него мрак, и каждым словом он сам вызывал против себя чудовищ «в черном бархате советской ночи, в бархате всемирной пустоты». В стихах его нарастало отчаяние, горечь, наконец, уже только усталость. Есть ли еще в мировой поэзии нечто подобное этим строкам:

Себя губя, себе противореча,  
Как моль летит на огонек полночный,  
Мне хочется уйти из нашей речи  
За всё, чем я обязан ей бессрочно.

1

*А н н а   А х м а т о в а*

Поэма без героя

ТРИПТИХ

Ленинград—Ташкент—Москва

— «Чужая речь мне будет оболочкой!» — и «Вырви мне язык— он мне не нужен». Так пришел он к молчанию и безвестной смерти. Мы знаем, как умирали другие, Блок, Гумилев, Есенин, Маяковский, Пастернак. Но последние годы и дни Манделъштама окутаны саваном безмолвия.

«Унеси меня в ночь, где течет Енисей, где сосна до звезды достает»... Это желание было исполнено. Брат мой Осип ушел в ночь и не вернулся. И как затихающее эхо стольких дивных песен доносится к нам:

Всё перепуталось, и некому сказать,  
Что, постепенно, холодея,  
Всё перепуталось, и сладко повторять:  
Россия... Лета... Лорелея...



Анна Андреевна Ахматова

## ИЗ ПИСЬМА К Н.

...Вы, зная обстановку моей тогдашней жизни, можете судить об этом лучше других.

Осенью 1940 года, разбирая мой старый (впоследствии погибший во время осады) архив, я наткнулась на давно бывшие у меня письма и стихи, прежде не читанные мною («Бес попутал в укладке рыться»). Они относились к трагическому событию 1913 г., о котором повествуется в «Поэме без героя».

Тогда я написала стихотворный отрывок «Ты в Россию пришла ниоткуда» в связи с стихотворением «Современница». Вы даже, может быть, еще помните, как я читала Вам оба эти стихотворения в Фонтанном Доме в присутствии старого шереметьевского клена («а свидетель всего на свете...»).

В бессонную ночь 26-27 декабря этот стихотворный отрывок стал неожиданно расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без героя». История дальнейшего роста поэмы кое-как изложена в бормотании под заглавием «Вместо предисловия».

Вы не можете себе представить, сколько диких, нелепых и смешных толков породила эта «Петербургская повесть».

Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, и их обвинения сформулировал в Ташкенте Х, когда он сказал, что я свожу какие-то старые счеты с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», Поэма будет непонятна и неинтересна.

Другие, в особенности женщины, считали, что Поэма без героя — измена какому-то прежнему «идеалу»,

и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они «так любят».

Так в первый раз в жизни я встретила вместо потока патоки искреннее негодование читателей, и это, естественно, вдохновило меня. Затем, как известно каждому грамотному человеку, . . . . . , и я совсем перестала писать стихи, и все же в течение 15 лет эта поэма неожиданно, как припадки какой-то неизлечимой болезни, вновь и вновь наступала на меня (случалось это всюду — в концерте при музыке, на улице, даже во сне), и я не могла от нее оторваться, дополняя и исправляя повидимому оконченную вещь.

(«Но была для меня та тема  
Как раздавленная хризантема  
На полу, когда гроб несут».

«Я пила ее в капле каждой  
И, бесовскою черной жадой  
Одержима, не знала, как  
Мне разделаться с бесноватой»).

И не удивительно, что Х, как Вам известно, сказала мне: «Ну, Вы пропали, она Вас никогда не отпустит».

Но... я замечаю, что письмо мое длиннее, чем ему следует быть, а мне еще надо...

1955, 27 мая,  
Москва.

Deus conservat omnia  
(Бог сохраняет все).

*Девиз на гербе на воротах дома, в котором я жила, когда писала поэму.*

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Иных уж нет, а те далече...

Первый раз она пришла ко мне в ночь на 27 декабря 1940 года, прислав, как вестника, еще осенью один небольшой отрывок.

Я не звала ее. Я даже не ждала ее в тот холодный и темный день моей последней ленинградской зимы.

Ее появлению предшествовало несколько мелких и незначительных фактов, которые я не решаюсь назвать событиями.

В ту ночь я написала два куска первой части («1913») и «Посвящение». В начале января я, почти неожиданно для себя, написала «Решку», а в Ташкенте (в два приема) — «Эпилог», ставшие третьей частью поэмы, и сделала несколько существенных вставок в обе первые части.\*

Я посвящаю эту поэму памяти ее первых слушателей — моих друзей и сограждан, погибших в Ленинграде во время осады.

Их голоса я слышу и вспоминаю их отзывы теперь, когда читаю поэму вслух, и этот тайный хор стал для меня навсегда оправданием этой вещи.

*Анна Ахматова*

8 апреля 1943 года,  
Ташкент.

---

\* Работу над поэмой я продолжала и после возвращения в Ленинград, т. е. 1 июня 1944 г.

До меня часто доходят слухи о нелепых толкованиях «Поэмы без героя». И кто-то даже советует сделать мне поэму более понятной.

Я воздержусь от этого.

Никаких третьих, седьмых и двадцать девярых смыслов поэма не содержит.

Ни изменять, ни объяснять ее я не буду.

«Еже писах — писах».

Ноябрь 1944 года.

Ленинград.

ПЕРВОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

*Памяти В. К.*

...а так как мне бумаги не хватило,  
я на твоём пишу черновике.  
И вот чужое слово проступает  
и, как тогда снежинка на руке,  
доверчиво и без упрека тает,  
и темные ресницы Антиноя  
вдруг поднялись — и там зелёный дым  
и ветерком повеяло родным...  
Не море ли? —  
Нет, это только хвоя  
могильная и в накипаньи пен  
все ближе, ближе... *marche funèbre...*

Шопен.

26 декабря 1940 года,  
(ночь)  
Фонтанный Дом.

ВТОРОЕ ПОСВЯЩЕНИЕ

О. А. Г.-С.

Ты ли, Путаница-Психея,  
Черно-белым веером вея,  
Наклоняешься надо мной,

Хочешь мне сказать по секрету,  
Что уже миновала Лету  
И иною дышешь весной.

Не диктуй мне, сама я слышу:  
Теплый ливень уперся в крышу,  
Шепоточек слышу в плюще.

Кто-то маленький жить собрался,  
Зеленел, пушился, старался  
Завтра в новом блеснуть плаще.

Сплю — она одна надо мною, —  
Ту, что люди зовут весной,  
Одиночеством я зову.

Сплю. — Мне снится молодость наша,  
Та, ЕГО миновала чаша,  
Я ее тебе наяву,

Если хочешь, отдам на память,  
Словно в глине чистое пламя  
Иль подснежник в могильном рву.

25 мая 1945 года.

## ТРЕТЬЕ И ПОСЛЕДНЕЕ

*Раз в крещенский вечерок...*

Полно мне леденеть от страха,  
Лучше кликну Чакону Баха,  
А за нею войдет человек —  
Он не станет мне милым мужем,  
Но мы с ним такое заслужим,  
Что случится Двадцатый век.  
Я его приняла случайно  
За того, кто дарован тайной,  
С ним горчайшее суждено,  
Он ко мне во Дворец Фонтанный  
Опоздает ночью туманной  
Новогоднее пить вино...  
Но запомнит крещенский вечер,  
Клен в окне, венчальные свечи  
И поэмы смертный полет, —  
И не первую ветвь сирени,  
Не кольцо, не трепет молений, —  
Он погибель мне принесет.



ВСТУПЛЕНИЕ

*Из года сорокового,  
как с башни на всё гляжу.  
Как будто прощаюсь снова  
с тем, с чем давно простилась,  
как будто перекрестилась  
и под темные своды схожу.*

1941 год,  
Август  
(Осажденный Ленинград).



Часть первая

1913

ПЕТЕРБУРГСКАЯ ПОВЕСТЬ

Di rider finirai

Pria dell' aurora

*Don Giovanni*



I

In my hot youth — when George the Third was king

*Don Juan*

Новогодний вечер. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени прошлого — под видом ряженных. (Лирическое отступление). Маскарад. Поэт. Призрак.

Я зажгла заветные свечи,  
 Чтобы этот светился вечер,  
 И вдвоем с ко мне не пришедшим  
 Сорок первый встречаю год.

Но...

Господняя сила с нами!  
 В хрустале утонуло пламя  
 «И вино, как отравы, жжет».\*

---

\* Отчего мои пальцы словно в крови

И вино, как отравы, жжет.

(Новогодняя баллада).

Это всплески жесткой беседы  
 Когда все воскресают бреды,  
 А часы все еще не бьют...  
 Нету меры моей тревоге,  
 Я, как тень, стою на пороге,  
 Стерегу последний уют.  
 И я слышу звонок протяжный,  
 И я чувствую холод влажный,  
 Каменею, стыну, горю...  
 И, как будто припомнив что-то,  
 Повернувшись в пол-оборота,  
 Тихим голосом говорю:  
 «Вы ошиблись: Венеция дождей —  
 Это рядом.  
 Но маски в прихожей  
 И плащи, и жезлы, и венцы  
 Вам сегодня придется оставить.  
 Вас я вздумала нынче прославить,  
 Новогодние сорванцы!»  
 Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,  
 А какой-то еще с тимпаном  
 Козлоногую приволок.  
 И для них расступились стены,  
 Вспыхнул свет, завыли сирены,  
 И, как купол, вспух потолок.  
 Что мне Гамлетовы подвязки!  
 Что мне поступь Железной Маски!  
 Я сама пожелезней тех...  
 И чья очередь испугаться,  
 Отшатнуться, отпрянуть, сдаться  
 И замаливать давний грех!..  
 Ясно всё:  
 не ко мне, так к кому же? \*  
 Не для них здесь готовится ужин,  
 И не им со мной по пути.

\* Три «к» выражают замешательство автора.

Прячет что-то под фалдою фрака  
Тот, что хром и любезен...

Однако...

Я надеюсь, Владыку Мрака  
Вы не смели сюда ввести?..

Веселиться так веселиться! —  
Ну, а как же могло случиться,  
Что одна я из них жива?  
Завтра утром меня разбудит,  
И в лицо мне смеяться будет  
Заоконная синева.

Но мне страшно: выйду сама я,  
Шаль воспетую не снимая,  
Улыбнусь всем и замолчу.  
С той, какую была когда-то,  
До долины Иосафата\*\*  
Снова встретиться не хочу.

Я забыла ваши уроки,  
Краснобаи и лжепророки,  
Но меня не забыли вы.  
Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет —  
Страшный праздник мертвой листвы.  
Звук шагов, тех, которых нету,  
По сияющему паркету  
И сигары синий дымок.

И во всех зеркалах отразился  
Человек, что не появился  
И проникнуть сюда не мог.  
Он не лучше других и не хуже,

---

\*\* Долина Иосафата — предполагаемое место Страшного Суда.

Но не веет Летейскою стужей  
 И в руке его теплота.  
 Гость из будущего! — Неужели  
 Вы придёте ко мне в самом деле,  
 Повернув налево с моста?

С детства ряженных я боялась:  
 Мне всегда почему-то казалось,  
 Что какая-то лишняя тень  
 Среди них без лица и названия  
 Затесалась...  
 Откроем собранье  
 В новогодний торжественный день!  
 Ту полночную Гофманиану  
 Разглашать я по свету не стану  
 И других бы просила...

Постой,  
 Ты, как будто, не значишься в списках,  
 В калиострах, магах, лизисках<sup>1</sup>  
 Полосатой наряжен верстой,  
 Размалеванный пестро и грубо —  
 Ты ... ровесник Мамврийского дуба,  
 Вековой собеседник луны.  
 Не обманут притворные стоны,  
 Ты железные пишешь законы,  
 Хамураби, ликурги, солоны  
 У тебя поучиться должны.

Существо это странного нрава.  
 Он не ждет, чтоб подагра и слава  
 Впопыхах усадили его  
 В юбилейные пышные кресла,  
 А несет по цветущему вереску  
 По пустыням свое торжество.  
 И ни в чем не повинен: ни в этом,  
 Ни в другом и ни в третьем...

Поэтам

Вообще не пристали грехи.  
 Проплясать пред Ковчегом Завета  
 Или согнуть...  
 Да что там! Про это  
 Лучше их рассказали стихи.  
 Крик петуший нам только снится,  
 За окошком Нева дымится,  
 Ночь бездонна и длится, длится  
 Петербургская чертовня...  
 В черном небе звезды не видно,  
 Гибель где-то здесь, очевидно,  
 Но беспечна, прятна, бесстыдна  
 Маскарадная болтовня...<sup>2</sup>

Крик:

«— Героя на авансцену!»  
 Не волнуйтесь, дылде на смену  
 Непременно выйдет сейчас  
 И споет о священной мести...  
 Что ж вы все убегаете вместе,  
 Словно каждый нашёл по невесте,  
 Оставляя с глазу на глаз  
 Меня в сумраке с этой рамой,  
 Из которой глядит тот самый  
 До сих пор неоплаканый час?

(Это все наплывает не сразу.  
 Как одну музыкальную фразу,  
 Слышу несколько сбивчивых слов...  
 После — лестницы плоской ступени,  
 Запах розы и в отдалении  
 Ясный голос: «Я к смерти готов»).

Смерти нет — это всем известно,  
 Повторять это стало пресно,  
 А что есть — пусть расскажут мне,  
 Кто стучится! — Ведь всех впустили.

Это гость зазеркальный

или

То, что вдруг мелькнуло в окне.

. . . . .  
Шутки ль месяца молодого

Или вправду там кто-то снова

Между печкой и шкафом стоит.

Бледен лоб и глаза закрыты...

Значит, хрупки могильные плиты,

Значит, мягче воска гранит...

Вздор, вздор, вздор! — От такого вздора

Я седою сделаюсь скоро

Или стану совсем другой.

Что ты манишь меня рукой!..

*За одну минуту покоя*

*Я посмертный отдам покой.*

## II

Иль того ты видишь у своих колен,  
Кто для белой смерти твой покинул плен.

*Голос памяти. 1913.*

С портрета сходит героиня в costume Путаницы.  
Автор говорит с ней и о ней. Полночь.

Распахнулась атласная шубка!

«Не сердись на меня, голубка,

Что коснусь и этого кубка,  
 Не тебя, а себя казню.  
 Все равно подходит расплата,  
 Видишь там, за вьюгой крупчатой  
 Мейерхольдовы арапчата  
 Затевают опять возню».

А вокруг старый город Питер, —  
 Что народу бока повытер,  
 (Как тогда народ говорил).

В гривах, в сбруях, в мучных обозах,  
 В размалеванных чайных розах  
 И под тучей вороньих крыл.  
 Но летит, улыбаясь мнимо,  
 Над Мариинской сценой рѣта,  
 Ты — наш лебедь непостижимый,\*  
 И острит опоздавший сноб.

Звук оркестра как с того света, —  
 Не предчувствием ли рассвета  
 По рядам пробежал озноб?  
 И опять тот голос знакомый,  
 Будто эхо горного грома —  
 Наша слава и торжество!  
 Он сердца наполняет дрожью  
 И несется по бездорожью,  
 Над страной, родившей его.\*\*

Сучья в иссиня белом снеге...  
 Коридор Петровских коллегий  
 Бесконечен, гулок и прям —  
 (Что угодно, может случиться,  
 Но он будет упрямо сниться  
 Тем, что нынче проходят там).  
 До смешного близка развязка:

\* Павлова.

\*\* Шаляпин.

Вкруг костров кучерская пляска,  
 Над дворцом черно-желтый стяг...  
 Все уже на местах, — кто надо,  
 Пятым актом из Летнего Сада  
 Пахнет...

Пьяный поет моряк.

Как парадно звенят полозья  
 И волочится полость козья...

Мимо, тени! — Он там один,  
 На стене его твердый профиль —  
 Гавриил или Мефистофель  
 Твой, красавица, палладин?

. . . . .  
 Демон сам с улыбкой Тамары,  
 Но такие таятся чары

В этом страшном дымном лице...  
 Плоть, почти что ставшая духом,  
 И античный локон над ухом,  
 Все таинственно в прищелце.  
 Это он в переполненном зале  
 Слал ту черную розу в бокале,  
 Или все это было сном?..  
 С мертвым сердцем и мертвым взором,  
 Он ли встретится с командором,  
 В тот пробравшись проклятый дом!

И поведано чьим-то словом,  
 Как вы были в пространстве новом,  
 Как вне времени были вы —  
 И в каких хрусталях полярных,  
 И в каких сияньях янтарных  
 Там, у устья Леты — Невы.  
 Ты сбежала сюда с портрета  
 И пустая рама до света  
 На стене тебя будет ждать.  
 Так плясать тебе без партнера.

Я же роль античного хора  
 На себя согласна принять.

(На щеках твоих алые пятна,  
 Шла бы ты в полотно обратно,  
 Ведь сегодня такая ночь,  
 Когда нужно платить по счету...  
 А дурманящую дремоту  
 Мне трудней, чем смерть, превозмочь).

Ты в Россию пришла ниоткуда,  
 О мое, белокурое чудо,  
 Колумбина десятых годов!  
 Что глядишь ты так смутно и зорко,  
 Петербургская кукла, актерка,\*  
 Ты — один из моих двойников.  
 К прочим титулам надо и этот  
 Приписать. О, подруга поэтов,  
 Я наследница славы твоей.  
 Здесь под музыку дивного мэтра,  
 Ленинградского дикого ветра,  
 Вижу танец придворных костей...  
 Оплывают венчальные свечи,  
 Под фатой поцелуйные плечи,  
 Храм гремит: «Голубица, гряди!»  
 Горы пармских фиалок в апреле —  
 И свиданье в Мальтийской капелле,  
 Как проклятье в твоей груди.  
 И мне странно теперь: неужели  
 Ты когда-то жила в самом деле  
 И топтала торцы площадей  
 Ослепительной ножкой своей?

Дом пестрей комедьянтской фуры —  
 Облупившиеся амуры

\* Было: Козлоногая, кукла, актерка.

Охраняют Венерин алтарь.  
 Спальню ты убрала, как беседку,  
 Деревенскую девку-соседку  
 Не узнает веселый\*\* скобарь.<sup>3</sup>

И подсвечники золотые,  
 И на стенах лазурных святые, —  
 Полукрадено это добро...  
 Вся в цветах, как «Весна» Боттичелли,  
 Ты друзей принимала в постели,  
 И томился драгунский Пьеро.  
 Всех влюбленных в тебя суеверней,  
 Тот, с улыбкою жертвы вечерней, —  
 Ты ему, что стали магнит.  
 Побледнев, он глядит сквозь слезы,  
 Как тебе протянули розы,  
 И как враг его знаменит.  
 Твоего я не видела мужа, —  
 Я, к стеклу приникавшая стужа.  
 Вот он, бой крепостных часов.  
 Ты не бойся — дома не мечу  
 Выходи ко мне смело навстречу —  
 Гороскоп твой давно готов...

---

\*\* Было: дежурный скобарь.

III

В Петербурге мы сойдемся снова,  
 Словно солнце мы похоронили в нем.  
О. М.

То был последний год...  
М. Лозинский

Петербург в 1913 году. Лирическое отступление:  
 «Воспоминание в Царском Селе». Развязка.

Были святки кострами согреты,  
 И валились с мостов кареты,  
 И весь траурный город плыл  
 По неведомому назначенью  
 По Неве иль против теченья,  
 Только прочь от своих могил.  
 На Галерной чернела арка,  
 В Летнем тонко пела флюгарка,  
 И серебряный месяц ярко  
 Над серебряным веком стыл.  
 Оттого, что по всем дорогам,  
 Оттого, что ко всем порогам  
 Приближалась медленно тень —  
 Ветер рвал со стены афиши,

Дым плясал вприсядку на крыше,  
 И кладбищем пахла сирень.  
 И царицей Авдотьей заклятый,  
 Достоевский и бесноватый,  
 Город в свой уходил туман.  
 И выглядывал вновь из мрака,  
 Старый питерщик и гуляка...  
 Как пред казнью бил барабан...  
 И всегда в духоте морозной,  
 Предвоенной, блудной и грозной,  
 Непонятный таился гул...  
 Но тогда он был слышен глухо,  
 Он почти не касался слуха  
 И в сугробах невских тонул.  
 Словно в зеркале страшной ночи  
 И беснуется и не хочет  
 Узнавать себя человек —  
 А по набережной легендарной  
 Приближается не календарный —  
 Настоящий Двадцатый век.

(А сейчас бы домой скорее,  
 Камероновой галереей  
 В ледяной таинственный сад,  
 Где безмолвствуют водопады,  
 Где все девять\* мне будут рады,  
 Как бывал ты когда-то рад.

Там, за островом, там, за садом,  
 Разве мы не встретимся взглядом  
 наших прежних ясных очей?  
 Разве ты мне не скажешь снова  
 Победившее  
 смерть

СЛОВО

\* Музы.

И разгадку жизни моей?)  
 Кто застыл у померкших окон,  
 На чьем сердце палевый локон,  
 У кого пред глазами тьма. —  
 Помогите, еще не поздно!  
 Никогда ты такой морозной  
 И чужою, ночь, не была.  
 Ветер, полный балтийской соли,  
 Бал метелей на Марсовом поле  
 И невидимых звон копыт...  
 И безмерная в том тревога,  
 Кому жить осталось немного,  
 Кто лишь смерти молит у Бога  
 И кто будет навек забыт.  
 Он за полночь под окнами бродит,  
 На него беспощадно наводит  
 Тусклый луч угловой фонарь —  
 И он видел, как стройная маска  
 На обратном «Пути из Дамаска»  
 Возвратилась домой... не одна!

На площадке пахнет духами,  
 И драгунский корнет со стихами  
 И с бессмысленной смертью в груди  
 Позвонит если смелости хватит...  
 Он мгновенья последние тратит,  
 Чтобы славить тебя.

Гляди...

Не в проклятых Мазурских болотах,  
 Не на синих Карпатских высотах,  
 Он — на твой порог

Поперек...

Да простит тебе Бог!  
 (Столько гибелей шло к поэту.  
 Глупый мальчик: он выбрал эту, —  
 Первых он не стерпел обид,  
 Он не знал, на каком пороге

Он стоит, и какой дороги  
Перед ним откроется вид...)

Это я — твоя старая совесть,  
разыскала сожженную повесть  
и на край подоконника  
в доме покойника  
положила —  
и на цыпочках ушла...

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

*Всё в порядке: лежит поэма  
И, как свойственно ей, молчит.  
Ну, а вдруг как вырвется тема,  
Кулаком в окно застучит, —  
И на зов этот издалека  
Вдруг откликнется страшный звук —  
Клокотанье, стон и клекот  
И виденье скрещенных рук...*

Часть вторая

Интермеццо

РЕШКА

Я воды Леты пью,  
Мне доктором запрещена унылость

*Пушкин.*



Место действия — Фонтанный Дом. Время — январь 1941 г. (Автор говорит о поэме «1913 год» и о многом другом, в частности о романтической поэме начала XIX века, которую он называет «Столетней чаровницей»). Автор ошибочно полагал, что дух этой поэмы ожил в его петербургской повести.

...Жасминный куст,  
где Данте шел и воздух пуст  
Н. К.

## I

Мой редактор был недоволен,  
Клялся мне, что занят и болен,  
Засекретил свой телефон.  
Бормотал: «Там три темы сразу!  
Дочитав последнюю фразу,  
Не поймешь, кто в кого влюблен.

## II

Кто, когда и зачем встречался,  
Кто погиб и кто жив остался,  
И кто автор и кто герой —  
И к чему нам сегодня эти  
Рассуждения о поэте  
И каких-то призраков рой».

## III

Я ответила: «Там их трое —  
Был один наряжен верстою,  
А другой как демон одет, —  
Чтоб они столетьям достались,  
Их стихи за них постарались...  
Третий прожил лишь двадцать лет.

## IV

И мне жалко его»... И снова  
Выпадало за словом слово,  
Музыкальный ящик гремел,  
И над тем флаконом надбитым  
Языком кривым и сердитым  
Яд неведомый пламенел.

## V

А во сне всё казалось, что это  
Я пишу для кого-то либретто  
И отбоя от музыки нет.  
А ведь сон — это тоже вещьца,  
Soft embalmer,<sup>4</sup> Синяя Птица,  
Эльсинорских террас парапет.

## VI

И сама я была не рада,  
Этой адской арлекинады  
Издаലെка заслышав вой.  
Все надеялась я, что мимо  
Пронесется, как хлопья дыма,  
Сквозь таинственный сумрак хвой.

VII

Не отбиться от рухляди пестрой.  
 Этот старый чудит Калиостро,  
 Сам изящнейший сатана,  
 Кто над мертвым со мной не плачет,  
 Кто не знает, что совесть значит  
 И зачем существует она.

VIII

Карнавальной полночью римской  
 И не пахнет. Напев Херувимский  
 У ампирных церквей дрожит.  
 В дверь мою никто не стучится,  
 Только зеркало зеркалу снится,  
 Тишина тишину сторожит.

IX

. . . . .  
 . . . . .  
 И проходят десятилетия:  
 Войны, смерти, рожденья — петь я,  
 Вы же видите, не могу.\*

X

Но была для меня та тема,  
 Как раздавленная хризантема  
 На полу, когда гроб несут.  
 Между «помнить» и «вспомнить», други,  
 Расстояние, как от Луги  
 До страны атласных баут.<sup>5</sup>

---

\* Пропущенные строфы — подражание Пушкину. См. «Об Евгении Онегине»: «Смиренно сознаюсь также, что в Дон Жуане есть две выпущенные строфы», писал Пушкин.

## XI

Бес попутал в укладке рыться...  
Ну, а все же может случиться,  
Что во всем виновата я.  
Я — тишайшая, я — простая,  
«Подорожник», «Белая стая»...  
Оправдаться... но как, друзья!

## XII

Так и знай: обвинят в плагиате...  
Разве я других виноватей?  
Впрочем, это мне все равно.  
Я согласна на неудачу  
И смущенье свое не прячу,  
У шкатулки ж тройное дно.

## XIII

Но сознаюсь, что применила  
Симпатические чернила  
И зеркальным письмом пишу,  
И другой мне дороги нету —  
Чудом я набрела на эту  
И расстаться с ней не спешу.

## XIV

Чтоб сюда из чужого века  
Незнакомого человека  
Поглядели ярко глаза,  
Чтоб он мне, отлетевшей тени,  
Дал бы ветку мокрой сирени  
В час, как эта минет гроза.

XV

А столетняя чаровница  
 Вдруг очнулась и веселиться  
 Захотела. Я не при чем.  
 Кружевной роняет платочек,  
 Томно жмурится из-за строчек  
 И брюлловским манит плечом.

XVI

Я пила ее в капле каждой  
 И, бесовскою черной жаждой  
 Одержима, не знала, как  
 Мне разделаться с бесноватой:  
 Я грозила ей Звездной Палатой  
 И гнала на родной чердак, —

XVII

В темноту, под Манфредовы ели  
 И на берег, где мертвый Шелли,  
 Прямо в небо глядя, лежал, —  
 И все жаворонки<sup>6</sup> всего мира  
 Разрывали бездну эфира  
 И факел Георг держал.<sup>7</sup>

XVIII

Но она твердила упрямо:  
 Я не та английская дама  
 И совсем не Клара Газуль,  
 Вовсе нет у меня родословной,  
 Кроме солнечной и баснословной,  
 И привел меня сам июль.

XIX

А твоей двусмысленной славе,  
Двадцать лет лежавшей в канаве,  
Я еще не так послужу.  
Мы с тобой еще попируем,  
И я царским моим поцелуем  
Злую полночь твою награжу.

3-5 января 1941 года.  
Фонтанный Дом  
и в Ташкенте.

Часть третья

ЭПИЛОГ

Люблю тебя, Петра творенье!

*«Медный всадник»*



МОЕМУ ГОРОДУ

Так под кровлей Фонтанного Дома,  
 Где вечерняя бродит истома  
 С фонарем и связкой ключей, —  
 Я аукалась с дальним эхом,  
 Неуместным смущая смехом  
 Непробудную сонь вещей;  
 Где свидетель всего на свете,  
 На закате и на рассвете  
 Смотрит в комнату старый клен  
 И, предвидя нашу разлуку,  
 Мне иссохшую черную руку,  
 Как за помощью, тянет он.  
 Но земля под ногами гудела  
 И такая звезда\* глядела  
 В мой еще не брошенный дом,  
 И ждала условного звука...  
 Это где-то там — у Тобрука,  
 Это где-то здесь — за углом.  
 (Ты не первый и не последний  
 Темный слушатель светлых бредней,  
 Мне какую готовишь месть?  
 Ты не выпьешь, только пригубишь  
 Эту горечь из самой глубины —  
 Это вечной разлуки весть.  
 Не клади мне руку на темя —  
 Пусть оно остановится, время,

---

\* Марс летом 1941 г.

На тобою данных часах.  
Нас несчастье не минует,  
И кукушка не закукует  
В опаленных наших лесах...) )  
А не ставший моей могилой,  
Ты, гранитный, крошечный, милый,  
Побледнел, помертвел, затих.  
Разлучение наше мнимо:  
Я с тобою неразлучима,  
Тень моя на стенах твоих,  
Отраженье мое в каналах,  
Звук шагов в Эрмитажных залах,  
Где со мной мой друг бродил,  
И на старом Волковом Поле,  
Где могу я рыдать на воле  
Над безмолвьем братских могил.  
Все, что сказано в первой части  
О любви, измене и страсти,  
Превратилось сегодня в прах.  
И стоит мой город защитный,  
И лежат надгробные плиты  
На бессонных твоих очах.  
Мне казалось, за мной ты гнался,  
Ты, что там погибать остался  
В блеске шпилей, в отблеске вод.  
Не дождался желанных вестниц...  
Над тобой лишь твоих прелестниц,  
Белых ноченок хоровод.  
А веселое слово — дома —  
Никому теперь не знакомо,  
Все в чужое глядят окно.  
Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,  
И изгнания воздух горький,  
Как отравленное вино.  
Все вы мной любоваться могли бы,  
Когда в брюхе летучей рыбы  
Я от злой погони спаслась,  
И над Ладогой и над лесом,

Словно та, одержимая бесом,  
Как на Брокен ночной неслась.\*

. . . . .  
И уже предо мною прямо  
Леденела и стыла Кама  
И Quo vadis?<sup>8</sup> кто-то сказал,  
Но не дав шевельнуть устами,  
Как тоннелями и мостами  
Загремел сумасшедший Урал.  
И открылась мне та дорога,  
По которой ушло так много,  
По которой сына везли.  
И был долог путь погребальный  
Средь торжественной и хрустальной  
Тишины Сибирской земли.  
От того, что сделалось прахом,  
Обуянная смертным страхом  
И отмщенья зная срок,  
Опустивши глаза сухие  
И ломая руки, Россия  
Предо мною шла на восток.

Окончено в Ташкенте  
18 августа 1942 г.

---

\* Первоначальное окончание поэмы:

А за мною, тайной сверкая  
И назвавши себя «Седьмая»,<sup>9</sup>  
На неслыханный мчалась пир,  
Притворившись нотной тетрадкой,  
Знаменитая ленинградка  
Возвращалась в родной эфир.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лизиска — псевдоним императрицы Мессалины в римских притонах.

<sup>2</sup> По совершенно непроверенным слухам, в рукописи за этим стихом следовала следующая строфа:

«Уверяю, это не ново...  
 Вы дитя, сеньор Казанова...»  
 «На Исакьевской ровно в шесть...»  
 «Как-нибудь побредем по мраку,  
 Мы отсюда еще в «Собаку»...  
 Вы отсюда куда?» — «Бог весть!»

Еще менее достоверно:

Всех наряднее и всех выше,  
 Хоть не видит она и не слышит —  
 Голова герцогини Ламбаль...  
 А смиренница-голубица  
 Гулит, синие вскинув ресницы:  
*Que me veut mon prince Carnaval?*

<sup>3</sup> Скобарь — обидное прозвище псковичей.

<sup>4</sup> *Soft embalmer* — см. сонет Китса «К сну»:  
*O, soft embalmer of the still midnight*

<sup>5</sup> Баута — венецианская полумаска.

<sup>6</sup> Жаворонки — знаменитое стихотворение Шелли  
*To the skylark* («К жаворонку»):

Слава тебе, веселый дух,  
 Птицей ты никогда не был,  
 Что с небес или возле них.

<sup>7</sup> Георг — лорд Байрон.

<sup>8</sup> *Quo vadis?* — «Куда идешь?»

<sup>9</sup> «Седьмая» — 7-я «Ленинградская» симфония Шостаковича. Первая часть этой симфонии вывезена автором на самолете из осажденного города (1.10.1941).

<sup>10</sup> Откуда-то выпала бумажка и на ней (Решка):

И особенно, если снится  
 То, что с нами должно случиться:  
 Смерть повсюду — город в огне,  
 И Ташкент в цвету подвенечном...  
 Скоро там о верном и вечном  
 Ветр азийский расскажет мне.

*Памяти*  
*О. А. Глебовой-Судейкиной*

*Артур ЛУРЬЕ*

## **З а к л и н а н и я**

Музыка  
к  
«Поэме без героя»  
Анны Ахматовой  
(Отрывки)



*Prelude* [♩ → ♪ → ♫ → ♮ → ♭ → ♯ → ♮ → ♭ → ♯ → ♮]

[1-6]  
♩ = 128

de us con ser

rit. con

rit. con

(30 sec.)

The musical score is written on five systems of staves. The first system shows the title 'Prelude' and a rhythmic pattern. The second system includes a box with '1-6' and '♩ = 128'. The third system features a vocal line with lyrics 'de us con ser' and a piano accompaniment. The fourth system continues the vocal and piano parts with 'rit. con' markings. The fifth system concludes the piece with '(30 sec.)'.



I Заклинание



$\frac{4}{4}$   
 $\frac{2}{4}$

*allegretto misterioso*



II Заклинание

The musical score is written on multiple staves. At the top right, there is a short melodic line. Below it, a box contains the tempo markings:  $\text{♩} = 51$  and  $\text{♩} = 102$ . The main score begins with a vocal line in treble clef, featuring a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. At the end of the piece, there is a marking  $(30 \text{ сек.})$ .



III Заклинание



*Allegretto* (1=62)

Вне-за-па-мя-ти для мнѣ съ-пра-ви-за-де-ла-на, су-ща-я, съ-пра-ви-за

*mp*  
за-па-мя-ти для мнѣ съ-пра-ви-за-де-ла-на, су-ща-я, съ-пра-ви-за

(36 Str.)











## «Поэма без героя» Анны Ахматовой

### ЗАМЕТКИ

Есть разные виды реализма: можно изобразить, например, Пушкина в виде невысокого и невзрачного бронзового человечка, в смешной старомодной длиннополой одежде — ведь в какой-то мере это будет тоже правдой: правдой не слишком-то глубокой, внешней, поверхностной, но все-таки правдой. Так и поступили авторы наших статуй Пушкина, но портретист Орест Кипренский не погнался за этой внешней правдой, а в своем репрезентативном портрете, в меру своих сил и понимания, изобразил Пушкина-п о э т а. Внешнего сходства при этом оказалось не так много, вернее, так немного, что Пушкин посмеивался:

Себя как в зеркале я вижу,  
Но это зеркало мне льстит:  
Оно гласит, что не унижу  
Пристрастья важных аонид.

Что же изображать? Рефлексы света и тени на поверхности предмета, воздушную атмосферу, его окружающую, — как это умели блестяще делать, например,

импрессионисты, — или саму вещь предмет, пребывающую более или менее неизменной в потоке ежемгновенных изменений, — как это пытался делать Сезанн, — или, наконец, сосредоточить свои усилия, всю мощь своих душевных сил — на постижении внутренней сущности изображаемого, как в разных областях духовности творили русские иконописцы XIV века и Рембрандт? Я нарочно обратился к ваянию и живописи, как искусствам более ощутимым, на примере которых легко осязательно, наглядно осознать разные виды и направления реализма. Ибо изображение внутреннего душевного мира не может сопрягаться с таким же реальным изображением материальной оболочки изображаемого — чем-нибудь приходится поступиться, — а уж художническое постижение духовного начала изображаемого «ставит под удар» не только портретное внешнее сходство, но и психологическую характеристику. Мы — не боги, и всецелая полнота сущего не может быть нам дана ни в восприятии, ни в творческом акте.

Осязаемо-вещная и просторечиво-психологическая муза Ахматовой, ранней Ахматовой «Вечера» и «Четок», уже в середине двадцатых годов начала принимать совсем иной, напряженно-внутренний и возвышенный, скажем, оттенок. Исключительная прозрачность и тонкая психологичность ее стихов стала вытесняться тяжелой поступью иных видений, постижения внутренней сути мира. На смену лиризму и драматизму пришло трагедийное восприятие жизни.

Это движение от ясности к духовности, от гомофонии к полифонии было воспринято многими не как духовное и творческое возрастание, а как «измена» и «падение». Уже в самом начале двадцатых годов, как свидетельствует Георгий Иванов, большинство неистовых ранее поклонников — и особенно поклонниц — Ахматовой «...было разочаровано: — Ахматова исписалась. ...Пять лет ее на слышали и не читали. Ждали

того, за что Ахматову любили — новых перчаток с левой руки на правую. А слышали совсем другое:

Все потеряно, предано, продано,  
Отчего же нам стало светло?..  
...И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам...

Слушатели недоумевали — «большевизм какой-то». По старой памяти, хлопали, но про себя решили: конечно — исписалась. ...Все курсистки России, выдавшие ей «мандат» быть властительницей их душ — обмануты. Ахматова оказалась поэтом, с каждым годом перерастающим самое себя».<sup>1</sup>

Как же должны были усилиться эти осуждающие Ахматову голоса после появления поэмы «Шаг времени» (первая появившаяся в печати редакция триптиха) и «Поэмы без Героя»! «Строже всего, как это ни странно, ее судили мои современники, — рассказывает автор в письме 27 мая 1955, — и их обвинение сформулировал в Ташкенте Х, когда он сказал, что я свожу какие-то старые счета с эпохой (10-е годы) и людьми, которых или уже нет, или которые не могут мне ответить. Тем же, кто не знает некоторые «петербургские обстоятельства», Поэма будет непонятна и неинтересна. Другие, в особенности женщины, считали, что Поэма без Героя — измена какому-то прежнему «идеалу», и, что еще хуже, разоблачение моих давних стихов «Четки», которые они «так любят».

И действительно: 1913 год: ах, как он был в их представлении безоблачен, радостен, благополучен! Ну, о каких таких апокалипсических тревогах и признаках катастрофы можно было тогда говорить! Их —

---

<sup>1</sup> Г. Иванов. Петербургские зимы. Изд. «Родник», Париж, 1928, стр. 74.

этих признаков и предвещаний — не было и в помине!  
Было иное: агнивцевское:

Букет от Эйлерса! Вы слышите мотив  
Двух этих слов...

Был «блистательный Санктпетербург» и безмятежный быт, и только чудачки, мол, вроде Ахматовой или — особенно — Блока, «трагического тенора эпохи», могли видеть этот грядущий катаклизм, могли усмотреть сквозь этот блестящий наряд эпохи какие-то язвы на теле и распадение на аморфные элементы духа, слышать отдаленный, нет, очень уже приблизившийся гул небывалых потрясений: «Так или иначе — мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева, на легком, кружевном аэроплане, высоко над землею; а под нами — громыхающая и огнедышащая гора, по которой за тучами пепла ползут, освобождаясь, ручьи раскаленной лавы» (А. Блок. Стихия и культура. Дек. 1908). А уж писать в ретроспективном порядке праздную ложь или бытописательную поверхностную олеографию предреволюционных лет могут только вчерашние участники сборников «Знания» или изголодавшиеся по покою слабодушные авторчики. Для больших и навечных — наше сегодня озаряет трагедийным, но и очищающим — искупающим через страдания — огнем наше вчера и позавчера. В одном из последних стихотворений Ахматова пишет:

И в памяти черной пошарив, найдешь  
До самого локтя перчатки,  
И ночь Петербурга, и в сумраке лож  
Тот запах и душный и сладкий,  
И ветер с залива. А там, между строк,  
Минуя и ахи и охи,

Тебе улыбнется презрительно Блок —  
Трагический тенор эпохи.

Эти стихи (кстати, тоже «Посвящение», как и многочисленные и очень схожие «посвящения» к «Поэме без Героя») из последней ахматовской, кажется, еще не вышедшей в свет, книги — как-то освещают и «Поэму без Героя». Воистину без героя, ибо героем поэмы, единственным отвоплотившимся до конца, является сама эпоха, время распада отдельных личностей, их обезличения, но сама по себе — эпоха очень яркая и характерная. А личности в ней — и в поэме, и в эпохе — только слегка намечены, и то наиболее великие, и притом иной раз восходящие к иному времени, в двадцатый век забредшие из девятнадцатого, как посланники русской совести, как представители великой литературы великого века. Таков ясный в поэме Блок. Таково упоминание — еще более символическое — Достоевского, особенно в первом по опубликованию (но не по написанию) варианте поэмы — «Шаг времени», — и открывающемся в этом ключе:

Россия Достоевского. Луна  
Почти на четверть скрыта колокольной...

В маскарадной пестряди не лиц, а масок, мелькают многие, но сам автор старается как можно дальше отодвинуть их отождествление с определенными реальными личностями. Так, Второе посвящение поэмы «Путанице-Психее» было обращено — в предыдущей, помещенной в первом выпуске «Воздушных Путей», редакции — О. А. Глебовой-Судейкиной. А в помещаемой в этой книге более поздней редакции «Поэмы без Героя» — посвящение это означено только инициалами. И неспроста; так — отдаленный, менее вещно, менее конкретно: так лучше для замысла поэмы. Да, скорее личины, чем лица: эпоха, повторяю, не дает отвоплотиться отдельным лицам: когда слишком много внешних событий — почти нет места для жизни индивиду-

альной, личные события перестают отмечаться нами, как материал для постройки нашей души и литературы. И маскарад этот — не маскарад только вчерашней эпохи: Гамлет и Казанова, Дон-Жуан и Фауст, Лизиска и Хаммураби, Калиостро и Железная Маска — все типы и эпохи истории предстоят перед судом совести, поздней совести, подчеркивая отнюдь не провинциальное, а провиденциальное значение российской истории и русской культуры последних ста лет:

Проплясать пред Ковчегом Завета  
Или сгнуться...

Да, конечно, трамплином для фантазии и осмысливания поэтом реальности явились конкретные лица и «некоторые петербургские обстоятельства» 1913 и последующих годов. Но они — только предлог, не материал, даже не генетический импульс поэмы. «Кто-то даже советует сделать мне поэму более понятной, — иронизирует автор: — Я воздержусь от этого. Никаких третьих, седьмых и двадцать девятым смыслов поэма не содержит. Ни изменять, ни объяснять ее я не буду». Так и надо. Настоящая поэзия — иррациональна: «Ты знаешь песню. Что сказать мне больше?» — так недоумевает Гаэтан-Блок, когда его просят разъяснить потаенный смысл баллады. А уж нашу совсем иррациональную, невсамделишную жизнь можно соответственно, воистину реально отразить только в таком сложном полифоническом произведении, как «Поэма без Героя». Да и вообще степень «метафизического реализма» в поэзии настолько велика, что тщетно искать ее материальные истоки в происшествиях и характерах действительности: мы никогда не узнаем — что было, а что — домысел или просто вымысел:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда,  
Как желтый одуванчик у забора,  
Как лопухи и лебеда.

Сердитый окрик, дегтя запах свежий,  
Таинственная плесень на стене...  
И стих уже звучит задорен, нежен,  
На радость вам и мне.

1940.<sup>2</sup>

Не будем доискиваться: какие происшествия и какие лица легли в подножие авторской фантазии, явились трамплином для ее полета: это ни к чему, ибо это — область не литературы, а околотелитературной сплетни, естественной, но едва ли почтенной. Наша задача иная: посмотреть — как видоизменялся замысел поэмы, как выростала она из первоначальной сгоряча написанной баллады в широкое полотно, равное высочайшим созданиям русской пореволюционной музыки: «Погорельщине» Клюева, «Торжеству Земледелия» Заболоцкого и «Доктору Живаго» Пастернака, таким различным по тональности и таким близким по осознанию нашей трагической эпохи. И читатель должен заранее извинить автора этих строк за вереницу и величину цитат: часто дело идет о не слишком-то доступных читателю произведениях, затерянных в позабытых журналах и истлевших альманахах или газетах.

\*\*  
\*

Судя по письму Ахматовой, первые наброски поэмы относятся к осени 1940 года, а «в бессонную ночь 26-27 декабря этот стихотворный отрывок стал расти и превращаться в первый набросок «Поэмы без Героя». Пометка же в конце поэмы свидетельствует о дате и месте ее окончания: Ташкент, 18 августа 1942. Но поэма и после этой даты дополнялась и перерабатывалась, а начальные если не наброски, то замыслы ее восходят к значительно более раннему времени.

---

<sup>2</sup> Анна Ахматова. Из шести книг. Изд. «Советский Писатель», Ленинград, 1940, стр. 42.

Я пила ее в капле каждой  
И, бесовскою черной жаждой  
Одержима, не знала, как  
Мне разделаться с бесноватой.

— «Ну, вы пропали, она вас никогда не отпустит»,  
— сказала Ахматовой одна ее знакомая. Поэма, действительно, многие годы держит в плену поэта.

И первым зерном этой поэмы, о чем свидетельствует и автоцитата в первой части триптиха, явилась написанная около 1923 года замечательная, колдовская баллада, прошедшая почему-то мало замеченной и никогда более не перепечатывавшаяся:

И месяц, скучая в облачной мгле,  
Бросил в горницу тусклый взор.  
Там шесть приборов стоят на столе,  
И один только пуст прибор.

Это муж мой и я, и друзья мои  
Встречаем новый год.  
Отчего мои пальцы словно в крови  
И вино как отравка жжет?<sup>3</sup>  
Хозяин, поднявши полный стакан,  
Был важен и недвижим:  
«Я пью за землю родных полян,  
В которой мы все лежим!»

А друг, поглядевши в лицо мое,  
И вспомнив Бог весть о чем,  
Воскликнул: «а я за песни ее,  
В которых мы все живем!»

Но третий, не знавший ничего,  
Когда он покинул свет,  
Мыслям моим в ответ  
Промолвил: «мы выпить должны за того,  
Кого еще с нами нет».<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Строка, цитируемая в первой главке первой части поэмы.

<sup>4</sup> «Русский Современник», 1924, кн. 1, стр. 41.

Около того же времени задумана поэма «Русский Трианон (Воспоминание о войне 1914-1917 гг.)», отрывок из которой, датированный 1923 годом, был впервые опубликован только в начале 1946 года.<sup>5</sup> Некоторые образы этого отрывка напоминают «Поэму без Героя», но ритм, мелодика и вся поступь «Трианона» совсем не те, что в «Поэме», да и едва ли соответствуют замыслу «воспоминаний о войне 1914-1917 гг.». Однако тема «Трианона» — почти та же, что и «Триптиха», — следовательно, идея поэмы о кануне революции и самой революции возникает у Ахматовой еще в 1923 году.

...А я дописываю «Нечет»  
Опять в предпесенной тоске.

. . . . .  
До поворота мне видна  
Моя поэма, — в ней прохладно,  
Как в доме, где душистый мрак  
И окна заперты от зноя,  
Где нет ни одного героя,  
Но крышу кровью залил мак.<sup>6</sup>

Так пишет Ахматова во Вступлении к поэме «Луна в зените» не только о набросках этой ее «ташкентской поэмы», но, конечно, и о «Поэме без Героя», закончившейся вчерне в том же Ташкенте. «В «Нечет» входят стихи военных лет, главным образом стихи, посвященные Ленинграду, — рассказывает Ахматова о своей будущей (не состоявшейся) книге, и продолжает о поэме: — Продолжаю работать над поэмой «Триптих», начатой в 1940 году и вчерне законченной в 1942 году. В поэме три части: «1913 год», «Решка» («Интермеццо») и «Эпилог».<sup>7</sup> В своей книге «Бесчеловечная

<sup>5</sup> «Ленинград», № 1-2, январь-февраль 1946, стр. 13.

<sup>6</sup> «Звезда», 1945, кн. 2, стр. 35.

<sup>7</sup> «Литературная Газета», № 48 (2259), от 24 ноября 1945, раздел «Будущие книги».

земля» Иосиф Чапский рассказывает о том, как он слушал в Ташкенте, на квартире у А. Н. Толстого, Ахматову, читавшую свою поэму о Ленинграде. Правда, память его включила в эту поэму и отдельные стихи об осажденном городе, включенные не в поэму, а в книгу «Нечет» (напр., стихотворение «Щели в саду вырыты»).<sup>8</sup>

Один отрывок этой поэмы — из ее эпилога — «А не ставший моей могилой» — был опубликован в качестве самостоятельного стихотворения еще до 1945 г. У пишущего эти строки была вырезка из неизвестно какого журнала или газеты того времени. Установить точно — где и когда этот отрывок был опубликован, еще не удалось.

Впервые поэма, вернее, отрывки из поэмы, под названием «Шаг времени», были опубликованы — с несомненными сокращениями, повидимому цензурного порядка<sup>9</sup> — в «Ленинградском Альманaxe», Лениздат, 1945, на стр. 209-212. Эта редакция поэмы, ввиду ее исключительной важности для понимания помещаемой в настоящем сборнике «Воздушные Пути» последней нам известной редакции «Поэмы без Героя», приводится нами в приложении к этой статье. Но так как последняя главка «Шага времени» является лишь сокращенной редакцией главок II и III части 1-й «Поэмы без Героя» («1913»), в настоящей публикации она опущена. Пишущий эти строки сделал попытку реконструкции более полного, нежели в альманaxe, текста «Шага времени», дополнив этот текст по последующим публикациям соответствующих отрывков. Первая по времени опубликования, эта редакция — наиболее

---

<sup>8</sup> И. Чапский. Облака и голуби (отрывок из книги), в журнале «Kultura» («La Culture»), Numer rosyjski, Maj 1960, Pariz (Institut Literacki), str. 39-43. См. также во французском издании книги: Joseph Czapski, Terre inhumaine. Paris, 1949, p.p. 180-186.

<sup>9</sup> Почти все пропуски-сокращения в «Ленингр. Альманaxe» отмечены строчками точек.

поздняя по времени написания, ибо ее первая глава — «Предыстория» — в последующей публикации датируется 1945 годом. Интересна эта редакция и тем, что в ней значительно расширены временные рамки поэмы, что сближает замысел триптиха с «Возмездием», А. Блока, также начинающимся в «победоносцевские времена».

В альманахе «Литературная Москва», (Сборник 1-й), ГИХЛ, Москва, 1956, стр. 537, помещено стихотворение «Петроград. 1916» («Сучья в иссиня-белом снеге»), являющееся отрывком из главок II и III первой части поэмы. Название отрывка — «Петроград. 1916» — лишней раз подчеркивает полную условность названия первой части поэмы — «1913», — эти даты только символ «Канунов». Такова поэма — и особенно первая ее часть — и по замыслу:

Приближался не календарный —  
Настоящий Двадцатый Век.

Два больших «Отрывка из поэмы» опубликованы в первом томе «Антологии Русской Советской Поэзии в двух томах. 1917-1957», ГИХЛ, Москва, 1957, стр. 323-324:1. «А вокруг старый город Питер» (32 строки из главок II и III первой части поэмы); II. «Так под кровлей Фонтанного дома» (42 строки из эпилога поэмы). Во втором отрывке наиболее существенно различие с нашим текстом поэмы в самом конце отрывка:

И на гулких сводах мостов,  
И на старом Волковом Поле,  
Где могу я плакать на воле  
В чаще новых твоих крестов.

В 1958 году (подписана к печати 18/VII 1958) вышла книга: Анна Ахматова. СТИХОТВОРЕНИЯ. ГИХЛ, Москва, 1958. В книжке этой помещены «Предыстория» (стр. 82-84; строки 1-57 нашего «Шага времени», см. приложение) и «Отрывок» («Так под кровлей Фонтанного дома», стр. 90-92). В «Отрывке» нет строк 19-30,



Над чернотой распаханной земли.  
И в осени, что подошла вплотную  
И вдруг, раздумав, спряталась опять.  
О милый сон, как мог ты весть такую  
Мне на ухо чуть слышно прошептать!  
Чем отплатчу за царственный подарок?  
Куда идти и с кем торжествовать?  
И вот пишу, как прежде без помарок,  
Мои стихи в сожженную тетрадь.

Под Коломной.

Не кажется ли вам, что это — тоже одно из посвящений, которыми так обильно и так многозначительно обрастает «Поэма без Героя»? Стихи, пишущиеся в «сожженную тетрадь» — не в сожженную ли тетрадь царскосела-поэта гр. В. К(омаровского) — из выжженного Царского Села: «Мой городок игрушечный сожгли»...:

А так как мне бумаги не хватило,  
я на твоём пишу черновике... (Первое посвящение).

А начало третьего посвящения — с многозначительным эпиграфом:

Полно мне леденеть от страха,  
Лучше кликну Чакону Баха,  
А за нею войдет человек —  
Он не станет мне милым мужем,  
Но мы с ним такое заслужим,  
Что случится Двадцатый Век.

Впервые полностью — в несколько иной редакции — «Поэма без Героя» опубликована в первом выпуске альманаха «Воздушные Пути», Нью-Йорк, 1960, стр. 5-42.

\*\*  
\*

Нужно ли объяснять поэму? Если нужно, то только путем сопоставления ее — и ее литературных современников, ее литературных предшественников. Сама

Ахматова помогла этому — и автоцитатами, и эпиграфами из Осипа Манделъштама, Мих. Лозинского, Пушкина и моцартовского Дон-Жуана. И автор этой статьи, пожалуй, может только одним словом определить видящийся ему смысл поэмы (не желая подменять автора, заявившего категорически: ...«объяснять ее я не буду») — ИСКУПЛЕНИЕ. Ибо если было много правды, то немало и неправды. Ибо близятся сроки и времена для вчерашней культуры: времена, может стать, эсхатологические:

Приближается не календарный  
Настоящий Двадцатый Век.

### Приложение

## ШАГ ВРЕМЕНИ

### ПРЕДЫСТОРИЯ

Я теперь живу не там..  
Пушкин

- Россия Достоевского. Луна  
Почти на четверть скрыта колокольней.  
Торгуют кабаки, летят пролетки,  
Пятиэтажные растут «громады»
- 5 В Гороховой, у Знаменья, под Смольным.  
Везде танцклассы, вывески менял,  
А рядом: *Henriette, Basil, André*  
И пышные гроба — Шумилов старший.
- Но, впрочем, город мало изменился.
- 10 Не я одна, но и другие тоже  
Заметили, что он подчас умеет  
Прикинуться старинной литографьей —  
Не первоклассной, но вполне пристойной,  
Семидесятых, кажется, годов.
- 15 Особенно зимой, перед рассветом,  
Иль в сумерки — тогда за воротами  
Темнеет жесткий и прямой Литейный,  
Еще не опозоренный модерном,  
И визави меня живут — Некрасов

20 И Салтыков... Обоим по доске  
Мемориальной. О, как было б страшно  
Им видеть эти доски! Прохожу.

А в Старой Руссе пышные канавы,  
И в садиках подгнившие беседки,  
25 И стекла окон так черны, как прорубь,  
И мнится, там такое приключилось,  
Что лучше не заглядывать, уйдем.  
Не с всяким местом сговориться можно,  
Чтобы оно свою открыло тайну  
30 (А в Оптиной мне больше не бывать...)

Шуршанье юбок, клетчатые пледы,  
Ореховые рамы у зеркал,  
Каренинской красою изумленных,  
И в коридорах узких те обои,  
35 Которыми мы любовались в детстве,  
И тот же плюш на креслах...  
Все разночинно, наспех, как-нибудь...  
Отцы и деды непонятны. Земли  
Заложены. И в Бадене — рулетка.

40 И женщина с прозрачными глазами  
(Такой глубокой синевы, что море  
Нельзя не вспомнить, поглядевши в них!),  
С редчайшим именем и белой ручкой,  
И добротой, которую в наследство  
45 Я от нее как будто получила —  
Ненужный дар моей жестокой жизни...

Страну знобит, а старый каторжанин  
Все понял и на всем поставил крест.  
Вот он сейчас перемещает все  
50 И сам над первозданным беспорядком,  
Как некий дух, взнесется. Полночь бьет,  
Перо скрипит, и многие страницы  
Семеновским припахивают плацем.

Так вот когда мы вздумали родиться  
55 И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем.

НА СМОЛЕНСКОМ

- А все, кого я на земле застала,  
 Вы — века прошлого дряхлеющий посев.  
 . . . . .
- 60 Вот здесь кончалось всё: обеды у Донона,  
 Интриги и чины, балет, текущий счет...  
 На ветхом цоколе дворянская корона,  
 И ржавый ангелок сухие слезы льет.  
 Восток еще лежал непознанным пространством
- 65 И громыхал вдали, как грозный вражий стан,  
 А с Запада несло викторианским чванством,  
 Летели конфетти и подвывал канкан.

ЮНОСТЬ

- Пятнадцатилетние руки  
 Тот договор подписали
- 70 Среди цветочных киосков  
 И граммофонного треска,  
 Под взглядом косым и пьяным  
 Газовых фонарей.  
 А на закат наложен
- 75 Был белый траур черемух,  
 Что осыпался мелким,  
 Душистым, сухим дождем...  
 И облака сквозили  
     Кровавой Цусимской пеной,
- 80 И плавно ландо катили  
     Теперешних мертвецов.  
 А нам бы тогдашний вечер  
 Показался бы маскарадом,  
 Показался бы карнавалом,
- 85 Феерией *grand-gala*.

- 
- От дома того — ни щепки,  
 Та вырублена аллея,  
 Давно опочили в музее  
 Те шляпы и башмачки.
- 90 Ты неотступен, как совесть,  
 Как воздух, всегда со мною.  
 Зачем же зовешь к ответу?

Свидетелей знаю твоих:  
То Павловского вокзала  
95 Накаленный музыкой купол,  
И водопад белогривый  
У Баболовского дворца.

Т Ы С Я Ч А   Д Е В Я Т Ь   С О Т   Т Р И Н А Д Ц А Т Ы И

. . . . .  
Все равно подходит расплата.  
Видишь там, за вьюгой крупчатой  
Театральные арапчата  
Затевают опять возню.

Всего 64 строки из главок II и III первой части поэмы, кончая строками:

Он почти не касался слуха  
И в сугробах невских тонул.

П Р И М Е Ч А Н И Е

Настоящая публикация отрывка из поэмы «Шаг времени» не представляет собою простую перепечатку текста, опубликованного под тем же названием в «Ленинградском Альманахе», Лениздат, Ленинград, 1945, стр. 209-212. Наличие значительного количества строк, состоящих лишь из точек, фрагментарность отдельных частей заставляет предполагать или значительное цензурное вмешательство в редактирование поэмы — или боязнь возможности такого вмешательства. В альманахе опубликованы строки 1-39, 58-97 приводимых выше главок и 33 строки из 2-й и 3-й главок первой части поэмы. Строки 1-57 опубликованы в книге: А. Ахматова. СТИХОТВОРЕНИЯ. ГИХЛ, Москва, 1958, стр. 82-84, под названием «Предыстория» и с указанием даты — 1945. Строки 40-57 включены нами по тексту этой книги.

Б. Ф.

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ

1

Минуты есть: «Не может быть», бормочешь,  
«не может быть, не может быть, что нет  
чего-то за пределом этой ночи»,  
и знаков ждешь, и требуешь примет.

Касаясь до всего душою голой,  
на бесконечно милых мне гляжу  
со стоном умиленья; и, тяжелый,  
по тонкому льду счастья хожу.

2

Какое сделал я дурное дело,  
и я ли развратитель и злодей,  
я, заставляющий мечтать мир целый  
о бедной девочке моей?

О, знаю я: меня боятся люди,  
и жгут таких как я за волшебство,  
и как от яда в полом изумруде  
мрут от искусства моего.

Но как забавно, что в конце абзаца,  
корректору и веку вопреки,  
тень русской ветки будет колебаться  
на мраморе моей руки.

## Чешуя в неводе (Памяти М. А. Кузмина)

*Музыка «ничего не выражает»...*

Если музыка не способна ничего выражать и не должна даже пытаться это делать, как за последние десятилетия упорно утверждают иные модернисты, то очень легко прийти к выводу, что совсем нет необходимости и любить то, что делаешь.

Так оно и было на практике у очень многих. Немудрено, что и публика это поняла и стала проявлять все большее равнодушие к музыке, чей автор так равнодушен. Публика не виновата, пора это признать; виноваты музыканты. Безразличие публики вполне оправдано подобной эстетикой и идеологией. Ничего иного и нельзя было ожидать кроме того, что случилось: вместо хлеба предлагали камень. Пропась между современной публикой и музыкой увеличивалась и углублялась. Связь же между музыкой и композитором свелась только к самой процессуальности, к механизму звуковых сцеплений. После последней мировой войны, часто именно только это и называлось музыкальной композицией. То, что выходило в музыкальном творчестве этого времени за границы такой эстетики, находясь в явной или тайной борьбе с нею было «за-

прещено». Официальная же музыкальная идеология, не отсталая, конечно, а так называемая «передовая», именно ничего не выражала, потому что и не могла выразить.

*Возможно-ли музыкальное сознание  
как сознание антихристианское?*

Как странно, что до сих пор этот вопрос никогда не был поставлен. Даже Ничше этого не делал, а кто как не он должен был бы задуматься над таким вопросом. Но Ничше никогда не ставил музыкальное сознание в связь с христианским опытом, кроме как в оценке «Парсифаля»; это находилось в плане его отношения к Вагнеру вообще.

Наше музыкальное сознание выросло целиком на почве европейского сознания. Иного до сих пор не существует, как начала действенного в музыке, а не начала экзотического. Можно говорить о музыкальном ощущении возникающем на иной почве, чем почва европейская, но отнюдь не о целостном музыкальном сознании. Европейское сознание выросло из христианства. Но европейское сознание в очень многих своих проявлениях христианство упраздняет. Значит-ли это, что оно тем самым упраздняет и музыку?

Дух музыки на протяжении веков получал свое питание исключительно из христианских источников; если источники эти теперь иссякли, то музыка в Европе умрет или на смену явится органически новое музыкальное сознание, которое не будет больше находиться ни в какой зависимости от христианства. Возможно, что это случится в будущем, но до сих пор, в последнем периоде потрясений, там, где обозначался разрыв с христианством, неизменно и незамедлительно происходило падение музыки.

*Поэзия и религия*

В словах или же в звуках, поэзия, изначально и бесконечно, всегда только отправление, а не прибы-

тие. Как бы нам не казалось, что это иначе, — это только всегда иллюзия. Искусство, поскольку оно живо, это всегда отправление в новый путь. Всегда сначала, все сызнава. Прибытие, если оно в редчайших случаях и осуществляется, знаменует тем самым выход из самого искусства, уход от него. Примеров много.

Религия же — всегда только прибытие, и никогда не отправление. Вот почему в поэзии почти всегда залог ее значения в том, чем она начинается. В религии же совсем неважно, чем она начинается; важно лишь то, чем она кончается. В каждом отдельном случае, разумеется, т. е. в духовном опыте каждого человека, а не религии, как таковой.

Уже в силу этого религия и искусство несовместимы. Пути их различны, даже если они и встречаются.

### *Техника*

Каждая нота (или интервал) имеет функцию: мелодическую, гармоническую, ритмическую, динамическую, формы и т. д. Над этими функциями только и приходится работать композитору. Вне этой работы нет музыкального сочинительства: все остальное — «литература». Впрочем, мелодия ведь сама по себе, она именно и характеризуется освобождением от функций. Самый характерный признак природы мелодии и ее существа — освобожденность от техники.

### *Время*

Высшая категория музыкального творчества освобождается от времени, а не связывается с ним. Музыкального времени, конечно, а не календарного. Ведь во времени есть та-же материалистическая сущность. Она лишь связывает еще больше, и держит в сетях. Время становится здесь как бы частично материей, подменявая ее.

Вот почему полный отказ от материальной субстанции звука приводит к закреплению ВРЕМЕННОЙ

структурой звучаний (ритмических и метрических сложений). Не только мелодия, но и все произведение в целом стремится к освобождению от времени. Потому что мелос есть явление органического порядка, а не механического.

*Об исполнении Missa Solemnis (Toscanini, London)*

Бетховен странно читал литургические тексты. Читал, как человек не знающий церкви. Во всяком случае, месса его — в разрезе с церковью. Et incarnatus est у Бетховена идет нарастанием звучностей, надвигающихся на *Nonno factus est*, что противоречит не только музыкальной традиции, но и религиозному чувству.

Общий тон сочинения скорее драматически-театральный, чем религиозный. В конце мессы чувствуется появление будущего Вагнера. Много романтизма, в особенности там, где полным дыханием дана экспрессия на пении сольного квартета и вообще весь *Benedictus* и *Agnus Dei*, которые сами по себе очень хороши, независимо от религиозного сюжета, имеющего с ними стилистически мало общего.

*Можно-ли разрушить музыку?*

Разрушение живописи (Пикассо) возможно: она восстанавливается сама собой, т. к. видимый мир нерушим. Музыка разрушить нельзя. Вместе с этим разрушением гибнет и сам человек, потому что музыка находится в нем самом, и нигде больше.

Музыка начинает существовать только тогда, когда она становится **утверждением**, а не отрицанием. Отрицательной музыки нет. В этом основа ее духоносности и, может быть, больше ни в чем другом, но ведь и этого достаточно.

*Шуман и Брамс*

Когда Шуман томился в сумасшедшем доме, Брамс утешал Клару. Ту самую Клару, которая была созданием шумановской мечты; Клару, сотканную из нереальных

грез. Клара понимала все значение Шумана: без Шумана не было бы и ее самой. Но Брамс! Он был ей и смешон и симпатичен. Общение с ним было таким здоровым отдыхом после страшного счастья с Шуманом, после всех терзаний с ним. Конечно, Брамс был «глупый», но зато такой честный малый! Его можно было учить и наставлять. Возможно, что Брамс был с Кларой гораздо более счастлив, чем Шуман; Брамс был хозяином. Как «мужик».

Интонации «Манфреда», «Крейслерианы» и «Фауста» дают ощущение головокружения; это — ноуменальное в искусстве. У Шумана были ноуменальные прозрения, но он заполнял свою музыку всем, чем было возможно для того, чтобы она была «похожа» на всякую другую «приличную», **нормальную** музыку. Вероятно, Шуман боялся своего ноуменального бреда, боялся самого себя и не был уверен, что «так можно». А Брамс!.. Какой скучнейший господин!

### *Музыка и философия*

Связь между музыкой и философией всегда нечто сомнительное и компрометирующее одно другое. Музыка ищущая философии себе на подмогу, беспомощна в себе самой. Это не подлинная музыка. Не может быть подлинной и философия ищущая опоры в музыке, что, кстати, бывает очень редко. Музыка и философия не встречаются, не соприкасаются, и не имеют ничего общего между собой. Нет ничего хуже «философских симфоний», поэм, опер, кантат и т. д. Подобные цели поставлены искусственно и находятся вне природы самой музыки: наш век особенно против них возмущился. (Поиски «чистой» музыки).

### *Глазунов*

Александр Константинович, восседающий в кресле своего кабинета в консерватории. Горят газовые рожки, потому что сквозь тяжелые, красные портьеры свет с улицы не проникает в кабинет Глазунова. По-

мню голос Александра Константиновича — глухой, тихий бас. В те времена, мальчиком приносил я на просмотр Глазунова свои сочинения. Усаживаясь за фортепиано, Глазунов, ходивший с утра в длинном сюртуке, снимал два круглых крахмальных манжета застегнутых громадными запонками величиною в серебряный рубль, и ставил их по бокам фортепиано. Читал он внимательно и иногда спрашивал:

— А вы можете спеть этот аккорд, который написали?

И я пробовал это делать от нижней ноты, данной мне Глазуновым на фортепиано. Вероятно Глазунов делал такую проверку для того, чтобы знать являются-ли гармонические выдумки случайным произволом или же результатом сознательной мысли.

\*\*  
\*

Помню один из концертов бывшего придворного оркестра, исполнявшего, среди разных вещей, Богатырскую симфонию Бородина. На этом концерте Глазунов сидел рядом со мной, и я спросил его:

— Александр Константинович, вы так хорошо знали Бородина. Расскажите что-нибудь из ваших воспоминаний об этой симфонии.

В ответ Глазунов вытащил маленький золотой камертон, висевший у него на часовой цепочке с бесчисленными брелоками, прислушался и сказал своим глухим, низким басом:

— За последние двадцать пять лет оркестр звучит на четверть тона выше.

Ответ этот был прелестен, но тогда я подумал: а что если с течением времени оркестр будет все время повышаться? Тогда вообще никакой музыки не будет!

\*\*  
\*

Перед самой февральской революцией в Эрмитажном театре шла пьеса К. Р. «Царь Иудейский», для которой Глазунову была заказана музыка. Встретив его

через несколько дней после премьеры, я спросил как прошел спектакль и был-ли Глазунов доволен исполнением своей музыки, на что последовал невозмутимый ответ:

— Все было хорошо, но особенно удались копыта ослика.

\*\*  
\*

Глазунов обладал совершенно феноменальным слухом, не уступавшим слуху Тосканини, о котором рассказано так много легендарных историй.

Глазунов приехал в Берлин весной 1922 года, на несколько месяцев раньше, чем я. При первой моей встрече с Александром Константиновичем, я стал расспрашивать его о берлинских музыкальных впечатлениях. В то время Статс-Опера имела лучший оркестр, а не берлинская Филармония. На вопрос о том, как понравился Глазунову оркестр оперы, я услышал:

— Очень хорош. Четвертая валторна звучит великолепно.

Музыканты, которым я часто рассказывал этот случай, всегда покатывались со смеху, но хохотали лишь те, кто не знал Глазунова. При исключительной чистоте и тонкости его слуха, он был настолько утомлен грязной звучностью оркестров во время революции, что, услышав чисто звучащую четвертую валторну, а ее вообще никто никогда не слышит, — слух Глазунова наконец успокоился.

\*\*  
\*

Конечно, Глазунов был настоящим симфонистом. Его симфоническое мышление было полифонично по своей природе. Почему-же эта музыка наглухо забыта? Почему она никогда не исполняется? Потому-ли, что она была консервативна и находилась в оппозиции к модернистической эпохе? В самом деле, Глазунов был непримиримым и бескомпромиссным врагом модернизма как в своем творчестве, так и в своих выска-

званиях, — и это при всей деликатности и мягкости его характера и большой доброте.

Любопытно, что несмотря на свое единомыслие и большую идеологическую связь с Римским-Корсаковым, Глазунов совсем не похож на своего учителя. Глазунов гораздо ближе к Чайковскому, но музыка его лишена преувеличенной экспрессии и надрывности, типичной для Чайковского. Музыка Глазунова, это какой-то другой тип параллельный Чайковскому в выражении стиля последнего русского ампира; все это — в прочном, устойчивом равновесии, все это покоится на незыблемых принципах гармонии и формы. Это — русский академизм в его живых и благородных, а не бездушных проявлениях. При монументальности музыки Глазунова, часто поражает прозрачность его звуковой ткани; например, его балет «Времена года», с воздушной лирикой и очень типичным русским вкусом; игра инструментальных механизмов в разных сочетаниях очень близка к такой-же инструментально-часовой механике Чайковского («Щелкунчик» и оркестровые сюиты).

### *Полвека*

В первой половине нынешнего столетия — два наиболее значительных явления в музыке: ИМПРЕССИОНИЗМ, явившийся на смену ложно-классической риторике 19-го века (и, конечно, Вагнеру) и — ПЕРЕОЦЕНКА БАХА.

До конца Баха оценили только в эту эпоху. Моцарт — это особое явление. Киркегард ни разу, нигде не говорит о Бахе, никогда не упоминает о нем, но все что Киркегард говорит о Моцарте — необычайно значительно.

Еще новое явление, небывалое: чудовищная коммерциализация музыки. Доминирует музыкальная промышленность, создана оценка музыки только в порядке торговли, что можно «купить-продать».

И еще: конец салона и подлинной виртуозности.

*Бах и Моцарт*

Хорошее исполнение Баха и Моцарта — единственное обстоятельство, заставляющее музыкального критика признать себя несостоятельным, и это со страстью, почти злобно. Неужели следует ему в этом выразить сочувствие? Если нечего «критиковать», т. е. осуждать, то нечего и сказать. Отпадают обычные атрибуты критики: история сочинений, их хронология и т. д. Что же остается? Остается наше, современное к музыке отношение. Как же мы относимся к Баху и Моцарту? Ответ на это дает наша современная музыка за последние двадцать лет. «Возврат к Баху» был основной тенденцией «нео-классицизма». Затем начался «возврат» к очень многому, и под конец — ко всему решительно. К Моцарту «возврата» быть не может. Почему? Потому что метод его неповторим; он органически связан с личностью Моцарта, а стилистически Моцарт кажется «старомоднее» Баха; он еще больше «в пудреном парике» и ритурнелях.

Но если добраться до сути Моцарта, то там и находятся сокровища, созданные чистой человечностью и духовностью. Подражать этому нельзя. Возврат к Баху был реакцией против анархии модернизма, погоней за прочностью формы, за крепкой техникой и за выражением пресловутой **объективной музыки**. Это было легко: имитативные формы, искусственные, контрапункт без особенной заботы о согласовании независимо движущихся голосов, иллюзия непрерывной ритмической пульсации благодаря бесконечному движению восьмыми или шестнадцатыми делениями ноты, — вот аппарат нео-классиков. При этом полное отсутствие выразительности в самой звуковой материи, т. е. полная безответственность автора. В результате все стало похоже друг на друга как близнецы: смешались все расы и все народности.

Бах был *le maître des maîtres*. Никто не ушел от его влияния. Кроме одного лишь Мусоргского, который

от него очень хорошо берегся, как и вообще от всякой «ученой» музыки.

### *Пушкинская традиция*

Она является гармоническим началом в преодолении варварской стихии Востока, оставаясь между тем в границах Востока.

Две стихии: варварство, как стихийное проявление национального духа, и самодовлеющий профессионализм, как выразитель западного начала. Что внедрилось в Россию с Запада как прочная музыкальная форма? Не соната-симфония; русской сонаты не существует, как не существует русской симфонии. Была попытка становления, ни к чему не приведшая. Высшее проявление русского симфонизма (Чайковский) было лишь насыщение русским темпераментом западной формы. Таким образом, русской музыкальной формы не существует, кроме песенной. Отсюда исключительное значение русской оперы как хорового (**соборного**) действия.

Когда расшатывалось здание русской до-революционной культуры, в тесном кругу передовых музыкантов того времени была попытка очертить основную традиционную линию распадавшейся культуры. Это было наиболее ценным музыкально-культурным достижением той поры. Но темы были едва обозначены, работа оборвалась в самом начале и не имела последствий.

Имя Пушкина было, конечно, у всех на устах. Тогда, в кругу молодых музыкантов, революцию не отвергали, но и не считали, будто она начинает новый мир после потопа. С тех пор прошло почти полвека. Что же изменилось? Новый мир в искусстве не создан. И мы опять танцуем от печки. Пушкин — это наша печка. Почти все музыканты (за исключением Глинки и Мусоргского, переделывавшего Пушкина) наивно старались приблизить Пушкина к музыке вместо того, чтобы самим приблизиться к Пушкину.

*Еще о времени*

Музыка осуществляется во времени. Неповторимость и невозвратимость времени, ценность времени и одухотворение его — есть реальная ценность музыки. Дурная музыка — это профанация времени, опустошение. Подлинная музыка — это консекрация, приближение к вечности.

*Риторика*

Музыкальная риторика, ставшая главным двигателем в развитии современной музыкальной формы (ее принято называть «конструктивизмом») пытается придать видимость и качество силы тому, что по существу безлично и бессильно, — иллюзорное действие.

Подлинность творческого действия не в том, чтобы сделать именно «это», а не что-либо иное, а в том, чтобы делать «то или иное» особенным образом и никаким другим.

*«Электра»*

На концерте Митропулоса «Электра» полностью. Впечатление любопытное. Превосходное исполнение: Митропулос хорошо дирижирует, без партитуры, очень точно, очень выразительно. Музыка устарела и выцвела настолько, что непонятны скандалы, которые она вызывала. Все ходит, бродит «около Вагнера», стараясь «не задеть» и поэтому ждешь Вагнера. Блестящее, виртуозное письмо, но монотонная звучность и много скуки несмотря на большую нервную напряженность.

Выводы: очень темная, языческая, немецкая стихия. Ни одного внутреннего момента. Все драматические элементы выразительны и прочувствованы, но просветы и разрешения трагедии банальны и слащавы. Нет формы, а только импровизация, что больше всего утомляет. Эффектен финал с повторением того же аккорда на фортиссимо (как в «Тилль Уленшпигеле» в момент появления смерти). Красивые лирические

взлеты и разливания в дуэте Электры и Ореста, но наивно разрешение трагедии в... вальс (в конце). И все же, «Электра» быть может лучшее из всего, что написал Штраус.

### *Феруччио Бузони*

Когда Бузони появился на эстраде петербургского Дворянского Собрания, то шествие его к роялю было усыпано дождем роз, которые мы, ученики Бариновой, бросали с галереи под ноги великому артисту. Этот прием устроила для Бузони наша Баринова, любившая артистические жесты и восторженно относившаяся к своему учителю.

До той поры я никогда не слышал Бузони, но легендой о нем был насыщен наш класс; мы старались подражать мэтру, не имея представления о том, как он играет. В тот памятный реситаль, программа Бузони была как обычно программой титана; тогда я впервые услышал в его исполнении *Hammerklavier* Бетховена, бывшей одним из главных достижений Бузони. Когда зазвучало вступление фуги после всего звукового ветра ей предшествовавшего, вступление изложенное в *piano*, но сыгранное магическим звуком Бузони, я почувствовал озноб, — самый верный признак подлинности музыкального искусства.

В моей памяти сохранились три незабываемых воспоминания о титанах фортепианной игры, достигших высшего совершенства: Бузони, Скрябин и Зауэр. Бузони выражал импрессионистическую эпоху фортепианной игрой так же, как она выражалась французскими художниками и поэтами-символистами той-же школы. У Бузони был также весь фон классической эрудиции и знание всех традиций стиля, но для него механизация искусства была нестерпимой: он не мог бы дважды сыграть ту же пьесу с буквальными повторениями нюансов и фразировки. В его исполнении всякая вещь звучала так, словно она возникла впервые. Поэтому он, повинувшись капризу настроения, уходил

настолько далеко от обычного понимания пьесы, что подвергался жестоким нападкам со стороны тех, кто не понимал стиля Бузони, требуя рабского воспроизведения нот.

\*\*  
\*

На следующий день после рецитала, я, набравшись храбрости, отправился в отель «Астория» где жил Бузони и попросил свидания с ним. Невероятнее всего было то, что он меня принял. Можно-ли представить что-нибудь подобное в наши дни, когда артисты окружены железным кольцом никого не пропускающих секретарей? Впрочем, таких артистов как Бузони в наши дни не существует, а если бы они существовали, то вели бы себя так же просто и человечно.

Бузони спустился в вестибюль; вблизи, я был поражен необычайной внешностью мэтра. Сказать, что он был красив, — ничего не значит. Это была мужественная красота в сочетании с шармом, позой и жестом; как шекспировский король был королем с головы до ног, так Бузони был с головы до ног артистом. На нем был распахнутый сюртук и бархатный жилет, до горла застегнутый на пуговицы. Из вестибюля Бузони повел меня... в ресторан. И там предложил мне виски с содовой, напиток, который я пил впервые.

С собою я захватил несколько тетрадок своих сочинений. Тетрадки я держал под мышкой, не решаясь о них заговорить. Но Бузони сам спросил:

— Что это вы держите?

И увидев рукопись, сказал с улыбкой:

— А! Ну, пойдём ко мне в комнату и посмотрим что это такое.

Помню также, что рядом с нами, за одним из соседних стролов сидел весьма благообразного вида господин с знаменитой седой прядью, — С. П. Дягилев, которого я тогда увидел в первый раз.

\*\*  
\*

После первого свидания, я встречался с Бузони, по его милому приглашению, почти ежедневно. Обычно я приходил к нему и мы отправлялись на Литейный проспект, в антикварные лавки. Нужно-ли говорить, что я был пленен Бузони, очарован им, и ловил каждое его слово. Помню, что однажды он купил у антиквара первое издание Теофиля Готье; кажется это была «М-ль де Мопэн». Бузони особенно интересовался символистами, собирая первые издания.

\*\*  
\*

После второго реситала Бузони был устроен торжественный ужин, кажется, в той-же «Астории». Было множество гостей, были поклонницы Бузони, следовавшие за ним повсюду. Одна, сидевшая близко от него, заметив что Бузони бросил свою сигару в бокал с шампанским, немедленно выудила ее и положила за декольте.

На такие жесты Бузони не обращал никакого внимания, находя их вполне естественными. Конечно, в то время был культ артистов, выродившийся в наше жалкое время в «собираание автографов». Магия артиста распространялась на повседневный быт, и люди были словно соучастниками артистического действия.

\*\*  
\*

Однажды, на мой вопрос: ограничится-ли Бузони концертами в столицах, или же поедет в Одессу, Киев и другие города, он посмотрел на меня с удивлением и сказал:

— Когда вы доживете до моего возраста, то поймете что в Одессу не ездят для того, чтобы играть им «Кампанеллу», которую они всегда просят.

\*\*  
\*

Новая моя встреча с Бузони произошла в Берлине, в 1922 году. Домашнюю его обстановку можно срав-

нить только с двором итальянского герцога времен Ренессанса. Не в смысле внешней роскоши, т. к. Бузони жил очень скромно, но в смысле внутреннего величия в сочетании с обольстительной простотой. Ближайшее окружение Бузони составляли страстно преданные ему люди; вечера проходили в самых фантастических беседах. Мэтр был окружен своей свитой, у ног его неизменно сидела его ученица, горбунья (не помню ее имени), не сводившая глаз с учителя. В то время Бузони позировал на Мефистофеля, и говорил о музыкальной жизни с иронией или едким сарказмом. Бузони нельзя было уговорить подойти к фортепиано, и никто не смел надеяться, что он станет играть. Но однажды он сам сел к роялю и со стихийным чувством стал играть... гаммы. Любимым его развлечением в то время был цимбалон, на котором Бузони импровизировал, разражаясь мефистофельским смехом.

Из музыкальных впечатлений меня больше всего поразила преданность Бузони Листу. Можно было подумать, что Бузони считал себя его продолжателем.

\*\*  
\*

Однажды Бузони пригласил меня на свои занятия с учениками по композиции. У меня было такое впечатление, будто я пришел в мастерскую времен мейстерзингеров: молодежь сидела за дубовыми столами, с тетрадками, хозяйка поставила перед каждым кружку пива. Мэтр рассматривал сочинения и обсуждал их, приглашая гостя в свидетели всяческих безобразий, которые он находил в тетрадках. Гость деликатно уклонялся от соучастия, а Бузони демонически хохотал.

\*\*  
\*

Трагедия Бузони заключалась в конфликте между пианистом в нем и композитором. Пианист получил всемирное признание и обладал высшим авторитетом

в музыкальной жизни Берлина. Композитор же был совсем не признан.

\*\*  
\*

Весной 1923 года я уехал из Берлина в Париж, пропившись со ставшим для меня очень дорогим мэтром. Через год я узнал о его кончине.

### *Синтаксис музыкантов*

Никто как музыканты не любят возиться над синтаксисом. Это особенность нашего времени. Если какой-нибудь музыкант берет в руки сочинение другого, то сейчас же начинает смотреть «как» написано. Техника стала чем-то совсем условным. И все обвиняют друг друга в «любительстве».

### *Еще о Штраусе*

Вскоре после смерти Штрауса, его «Метаморфозы», сочинение для группы струнных, в первый раз исполнил Кусевицкий с бостонским оркестром. Быть может, это одно из наиболее возвышенных сочинений старого мастера, бывшего в числе властителей дум в модернистическую эпоху. Но никакого сочувствия «Метаморфозы» не встретили; кроме усмешки на лицах музыкантов ничего не было заметно. А между тем «Метаморфозы» — это прощанье настоящего артиста с жизнью, отход от нее. В них есть эхо Бетховена, — сознательное, — как бы тень Эроики.

Многое было у Штрауса сомнительным в смысле вкуса и идей, когда он находился в полноте сил и славы. Но в акцентах «Метаморфоз» слышится какая-то подлинная одухотворенность, просветленность и необычайная душевная скромность. Никогда в искусстве Штрауса не было борьбы или трагизма; карьера его была блестящей и безмятежной. Но под конец жизни, он, вероятно, пережил что-то вместе с эпохой. Поэтому в «Метаморфозах» звучит живой голос, простой, какого у Штрауса никогда не было раньше.

*Музыка и народ*

Роль музыки в стране, быть может, больше всего определяется ее связью с народом. Значение музыки утверждается не столько профессиональными музыкантами, сколько инстинктивным тяготением слушателей к той музыке, которая от них не оторвана. Этим, вероятно, и объясняется необычайная популярность в Америке Чайковского, — и Сибелиуса, являющимся в некотором роде суррогатом Чайковского, его скандинавским подобием с легкой модернистической закваской.

Существует необходимость прямого и непосредственного контакта с музыкой, главным образом физического контакта, т. е. эмоционального воздействия. Патетизм Чайковского, его сгущенная эмоциональность, острая лирика, «искренность», эмоциональное насыщение, пессимизм, торжественность, — все это воплощено в музыке Чайковского в виртуозной форме, всегда достигающей цели.

Если брать меру глубины человеческих несчастий, то одним из измерений ее может послужить то разъединение, которое создалось между музыкой и народом. Когда-то они были едины, и музыка принадлежала народу. Но как это было давно! И что должно было случиться для того, чтобы разъединить их так, как мы это видим в наши дни?

Народ откровенно и без стеснения питается требухой, предпочитая ее тому, что МЫ называем музыкой, а мы, вместо того чтобы понять происшедшее, потеряв связь с народом не замечаем пропасти нас с ним разделившей и считаем музыку «аристократическим» искусством...

*Осип Мандельштам*

Мандельштам страстно любил музыку, но никогда об этом не говорил. У него было к музыке какое-то целомудренное отношение, глубоко им скрываемое.

Иногда он приходил ко мне поздно вечером и по тому, что он быстрее обычного бегал по комнате, ероша волосы и улыбаясь но ничего не говоря, и по особенному блеску его глаз, я догадывался что с ним произошло что-нибудь «музыкальное». На мои расспросы он сперва не отвечал, но под конец признавался, что был в концерте. Дальше этого признания Мандельштам на эту тему не распространялся. Потом неожиданно появлялись его стихи, насыщенные музыкальным вдохновением.

За время моей дружбы с Мандельштамом я привык к тому, что он бормотал стихи, сочиняя их на ходу и разговаривая при этом на совершенно посторонние темы; одно не мешало другому. «Ода Бетховену» сочинялась Мандельштамом довольно долго; я часто слышал, как он выборматывал отдельные строчки, и потом строфы во время наших прогулок, при чем строчки передвигались то вверх, то вниз, то в середину, пока, наконец, «Ода» не приняла окончательную форму.

Мне часто казалось, что для поэтов, даже самых подлинных, контакт со звучащей, а не воображаемой музыкой не является необходимостью и их упоминания о музыке носят скорее отвлеченный, метафизический характер. Но Мандельштам представлял исключение; живая музыка была для него необходимостью. Стихия музыки питала его поэтическое сознание, как и пафос государственности, насыщавший его поэзию.

### *Мы и средневековье*

Средневековая музыкальная материя субстанциональна и насыщена. Малейшее изменение в ней производит движение. Современная музыкальная материя опустошена; ничего не происходит, несмотря на самые судорожные, истерические попытки к действию.

Музыка в церкви в наши дни — показательна: все терпят...

## *Бетховен*

Бетховенские симфонии любопытное знамение нашего времени. Их продолжают играть только потому, что они являются единственным обще-человеческим выражением народного, монументального симфонического стиля. Но они — отзвучали. Эти трубы и фанфары, призывавшие к действию, к «борьбе с судьбой», к «новым путям», к героизму воли и сознания, теперь больше ни к чему не зовут. Они звучат только ВОСПОМИНАНИЕМ о былых битвах.

Симфонии Бетховена становятся лишь воспоминанием о том мире, где они были действенной, активной силой творческого духа. В том мире мы больше не живем, но симфонии Бетховена останутся навсегда непревзойденным примером народного пафоса в музыке.

Именно Бетховен больше чем кто-либо из музыкантов связан с нашей «демократической» эпохой. Он был на заре этой эпохи, а мы находимся в ее сумерках. Симфонии Бетховена были призывом к свободе человека. И в смысле формального искусства, и в смысле эмоционального выражения, они были становлением на новых путях истории человечества. Не случайно они связаны органически, а не анекдотически, с Наполеоновскими войнами, с французской революцией.

### *Сущность французской школы*

Сущность ее — совершенное равновесие всех элементов формы, и чувства пропорции, а также точность музыкального языка.

Во французской культуре роль отдельного композитора — кто бы он ни был — менее значительна, чем роль всей школы.

В немецкой музыке школа не существовала, но лишь авторы. Можно говорить о существовании французской музыкальной ПРОЗЫ, но нельзя говорить о немецкой музыкальной прозе. У немцев — или темное,

или светлое метафизическое начало. У французов — всегда процессуальность. Французская музыка — это ведь почти нотариальный акт.

### *Слово и звук*

Слова не образуют язык; образуют его интонации слов. В аналогии с музыкой, звук сам по себе ничего не значит: он получает музыкальное содержание только тогда, когда он интонирован. Звуковая интонация есть первооснова музыкального языка.

Структура музыкальной фразы определяется интонацией и физическим (пластическим) жестом.

Ритмическая, мелодическая и гармоническая интонация — одно и то же; это — ИПОСТАСИ ОДНОЙ И ТОЙ ЖЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ.

Синтезы гармонии, мелодии и ритма (гармоника, мелодика и ритмика, связанные в единое целое) равняются тембрам.

Гармонии-тембры, влекущиеся к световым рефлексам звучаний — путь к синтезу мелодии и гармонии.

Интонация — живой язык музыки. Накопление интонаций — основа творческого музыкального опыта.

Музыка, как абстрактное искусство — предрассудок, державшийся веками. Прежде это понятие опиралось на формальные схемы, теперь разрушенные. Живая музыка так же конкретна, как и все то, что постоянно в жизни.

### *Мелос*

Мелос есть необходимая часть музыки, мелодия есть частичное выявление мелоса. Мелодия может и отсутствовать, быть скрытой. Мелос — абсолютная необходимость. Без него нет ничего в музыке.

Дуализм мажорного и минорного лада (светотень) преодолевается влечением к синтезу лада.

Мелодия — гармония — ритм, — вот ипостаси единой реальности.

### *В рабстве у формы*

Стиль овладел жизнью; творчество только иллюзия. Интонация, обозначенная каким-либо инструментом, определяет уже всю материю. Утверждение чего бы то ни было — фикция. В живописи происходит то же, что и в музыке: только отрицание, незнание, неумение — убедительны, т. е. убедительно все негативное.

Все положительное — условно, и сопровождается вне искусства лежащими «спутниками», через которое оно и воздействует: психология, эмоция, сюжет, и т. д.

Все это параллель к тому, что происходит в мире: искусство правдиво отражает мировой процесс. Наивно или подло думать, будто искусство может ОБМАНУТЬ и дать иллюзию того, что хотели бы, но чего не существует. Искусство ПРЕОБРАЖЕНИЯ мира не есть искусство ЛЖИ и ИСКАЖЕНИЯ МИРА.

Реальность и преобразование, в сущности, то же самое: нет лжи в обоих планах. Ложь, преступная и чудовищная, находится там, где мертвое подменяет живое.

Если в современном человеке нет единства и целостности, но лишь разложение сознания, чувствования и воли, то по какому праву можно думать, что искусство даст и единство и целостность, т. е. то искусство, которое создается живыми и честными людьми.

Нужно сперва подумать о том как сделать мир таким, чтобы жизнь в нем могла бы стать единой и целостной для того, чтобы искусство такого порядка могло в нем возникнуть.

### *Звуковые фасады*

Цель их направлена на то, чтобы сразу поразить слух неожиданностью, парализовав контроль критического сознания в слушателе. Физическая слуховая реакция вызывается неожиданными рефлексам, переменной рефлексов. Когда музыка такой остроты отзвуча-

ла, к слушателю возвращается контроль и сознание, но уже поздно: музыка исчезла во времени.

### *Традиция и рутина*

Традиция в музыке — это ЯЗЫК. Традиция сохраняется, уничтожить ее невозможно, как бы не менялись методы композиционные, отношение к материалу и самый материал.

Рутинa, пытающаяся сохранить подобие связи с прошлым путем штампов, никогда не станет живым языком. Рутинa разъедает музыкальный язык, превращая его в шаблон.

### *Физическое воздействие музыки*

Роль физического воздействия музыки реальна. Оно не должно превалировать, но его нельзя и преуменьшать. Физическое воздействие музыки имеет тенденцию парализовать состояние критического контроля в слушателе. Оно убивает сознание, апеллируя к подсознательному, т. е. возвышенному или низменному инстинкту. Если происходит реакция на возвышенный инстинкт, то мы ей подчиняемся бесспорно и этим переживанием создается включение в живой опыт. Если же происходит реакция на природные (низшие) инстинкты, то мы находимся как бы в борении с подобной реакцией, но часто уступаем и ей.

### *Возврат к большой проблеме*

В начале 20-го века музыка была поставлена перед большой проблемой, быть может самой значительной в новой музыке. Это было стремление к разрушению темперированного строя и создания нового лада. Становление в сфере свободной ладовой интонации было высшим устремлением музыкальной мысли в начале века.

Лучшее что было создано в ту эпоху, прошло под знаком этой проблемы. Затем, после первой войны, наступила реакция, которая откатилась обратно к

19-му веку и привела к ужасающему эпигонству и эклектизму. Возврат к этой основной проблеме неизбежен, если музыке суждено будет найти новые пути после глухого периода последних десятилетий.

### *После чтения «Катилины» Блока*

Стихотворение Катулла свидетельствует своим ритмом и звучанием об исторических фактах, передает пейзаж, атмосферу, обстановку действия, — и все это не говоря ни слова, в прямом смысле, об историческом факте.

Какое произведение современной музыки свидетельствует о нашем времени таким-же убедительным образом средствами чистой музыки, а не программной? Иллюстрационных, тенденциозных вещей написано сколько угодно. Все это существует с избытком, но все это ничего не выражает. Тенденция шовинистическая, политическая, социальная или религиозная, — всегда катастрофически беспомощна. Произведения, возникшие на этой основе, никогда не удерживаются в истории: они ни о чем не свидетельствуют и бесследно исчезают. Свидетельствуют же вещи иного порядка: интимные, личные, исключаящие общее, незаметные на первый взгляд, но проникнутые духом времени.

### *Дирижеры*

Профессионалисты среди них остаются только на поверхности музыки, никогда не проникая в самую суть звучаний. Слушают как бы не слыша. Две категории дирижеров: по признакам первичного слуха и по признакам внутреннего слуха. Дирижеры, как культурное явление, и как профессионально-ремесленное. Культурные дирижеры служат музыке; таких мало. Остальные служат самим себе; их большинство.

Общая тенденция последних двадцати лет выражается в преодолении былого растрепанного романтизма в исполнении в сторону сухости, четкости и единообразия выразительности. Эти черты считают-

ся почему-то выражением классического стиля исполнения. Реакция против былой романтической распушенности привела к противоположному явлению: к засушиванию, скучной монотонности и преувеличенно скорым темпам.

Конкуренция между дирижерами послужила к развитию виртуозной техники, но и к ненормальной роли дирижерской памяти: все считают обязательным дирижировать наизусть, без партитуры перед глазами, при чем большинство дрожит от страха...

Между тем, несмотря на виртуозность дирижеров, исполнение почти всегда банально, скучно и даже усыпительно. Узкий и ограниченный симфонический репертуар не соответствует ни американским оркестрам-монстрам, добившимся большого технического совершенства, ни высокому исполнительному уровню оркестрантов, которым скучно играть одно и то-же. Поэтому оркестранты стали равнодушны к самой музыке, и симфонический концерт, из события каким он был, сделался рутинной. Симфонизм 19-го столетия «доигрывается».

Немудрено также, что и публику трудно загнать в слоновники концертных зал. Тем более, что тот-же репертуар публика слышит с утра до ночи по радио, в исполнении тех-же дирижеров и не платя за это ни гроша.

Зловещее противоречие заключается в том, что преувеличенные оркестровые аппараты не соответствуют современной музыкальной мысли, которая в большинстве случаев ушла от массивных звучностей бесконечно помноженных друг на друга инструментов в четкость полифонических линий, тембров и структуры звуковых форм, требующих небольшого количества инструментов.

Вывод: наша музыкальная эпоха характеризуется гипертрофией дирижерской личности. Дирижер доминирует над всем и является не проводником новых музыкальных идей, не утвердителем музыкальных ценно-

стей, но проводником и утвердителем собственной особы.

Композитор-же утратил былой авторитет, а дирижер из подчиненного исполнителя, в силу общего снижения культуры, стал... «душкой». Даже если ему за семьдесят лет.

Один из самых значительных композиторов нашего времени как-то заметил мне, что роль дирижера может с успехом исполнять метроном. Кто знает: быть может, вслед за роботом — счетной машиной и за роботом — переводчиком на всевозможные языки, появится и робот-дирижер.

### *Классики*

В конце концов, классики только дети: поэтому они счастливы, несмотря на все. Они знают вкус счастья даже, если жизнь приносит им пытку. Может быть, способность быть счастливым дана только классикам.

«Взрослые» же — всегда романтики. (Если они живые люди, а не педанты и не догматики). Потому что они всегда недовольны и мечтают о другом.

Настоящую классику нужно прежде всего давать детям: Моцарта, Глинку, Шуберта. Так, в свое время Щукин развесил картины Пикассо в детских комнатах. А кто-же классик нашей эпохи, как не Пикассо?

### *Джаз*

Одно из самых нестерпимых для слуха проявлений американизма — это джаз. В настоящее время наблюдается полное вырождение джаза; держится он на одних лишь формулах, — раздробленный ритм, трепыханье и назойливая трескотня. Для музыки джаз утратил не только всякое значение, но он очень для музыки вреден. Никто из серьезных музыкантов с ним больше не связан. Только иногда кому-нибудь из виртуозных специалистов джаза удастся придумать новую ритмическую фигуру, но дальше этого никто не идет.

Достаточно открыть радио, чтобы попасть в лип-

кий поток звучностей; джаз связан с коммерческой рекламой, обслуживая разнообразную промышленность.

Когда в 1918 году я сочинил пьесу в виде рекламы к Упманским сигарам, а в 1924 году к трубкам Данхилл, я был очень далек от мысли что становлюсь родоначальником такого жанра музыки, которая превратится в настоящее чудовище.

Не только в руках белых, но и в руках негритянских джаз вырожден в нечто опустошенное и назойливо-невыносимое; это — мещански-вульгарное проявление музыкального распутства.

У негров сохранилась ритмическая точность и рефлекс, но они настолько эмансипировались, что духовно-патетическая основа происхождения джаза совсем выродилась. Былые ламентации негров выражали страдание народа в музыке; но они давно сменились обслуживанием ночных кабаков. Трудно поверить, что джазовый ансамбль был подлинно-революционным явлением в музыке и сыграл в ней большую роль.

### *Превращения*

Мертвый лев, или живая собака?

Смертная маска Бетховена, страшный образ умирающего Мусоргского. Трагическая своей непримиренностью со смертью маска Модильяни, — одна из самых страшных масок артистов. Маски Бодлера, Паскаля, Шопена, Дебюсси. Мартиролог львов.

Мы снова перед лукавой экклезиастической сентенцией: живая собака лучше мертвого льва. Это очень соблазнительно, и современность это подтвердила.

Но в нашу эпоху экклезиастическая сентенция потеряла свою силу благодаря дьявольской метаморфозе: живая собака обратилась в живую блоху, крысу, обезьяну, гусеницу... Что угодно, лишь было бы живое! Даже с отказом от того, чтобы называться человеком. Это не утверждение жизни, а нежелание умереть. Это — утверждение прозябания и мещанства. В музыке более, чем где-либо.

## Демонизм

В наши дни надлежит ставить знаки на пороге своего жилья и обводить его магическим кругом, защищаясь от демонов. Так, как делали это в Средние Века.

Все время, почти непрерывно чувствуется натиск злой силы: дьявол захватил все, проникает повсюду. Какая музыка может защитить от вторжения демонов?

Киркегард говорит: «Отчаяние демонов это самая страшная форма отчаяния, безумно желающего утвердиться. Оно хочет быть самим собой, пребывая неразделимым от своего мученья, чтобы это пыткой противустоять всему существу».

Что же это как не разрушение музыки, чья цель и смысл обязаны утверждать бытие, пафос жизни? Бороться с демонами, следовательно, можно только духом музыки. То есть сила, побеждающая демонов, есть сила музыкальная. Дух музыки ноуменальной, конечно, а не профессиональной.

Но Киркегард утверждает, что музыка и есть демонизм. Кто разрешит это противоречие?

Битва между музыкой и демонами происходит в мире невидимом. В мире же видимом происходят только «концерты»...

### *Видение Скрябина*

Недавно я с волнением слушал странный грамофонный диск: запись игры Скрябина. Каким образом удалось сделать этот диск, для меня осталось неясным; но впечатление от него потустороннее. Несмотря на неточности и на пыль времени, покрывающую эти звуки, за ними возникает призрак Скрябина. Это поймут только те, кто его слышал.

Рука Скрябина на клавишах была волшебной несмотря на то, что у него была слабая звучность. Но такого *tempo rubato* мне никогда не приходилось больше слышать: Скрябин владел им с головокружительной виртуозностью и даже диск дает об этом отдаленное представление.

Игра Скрябина была, вероятно, самой замечательной после игры Шопена. В обоих случаях тончайшая звуковая субстанция была выражением субъективной лирики в таком совершенстве, какое было дано только большим поэтам. Но судьбы Шопена и Скрябина различны.

Шопен играл в аристократическом салоне Парижа, окруженный культурнейшими людьми своего времени. Скрябин тоже играл в салоне, но уже не реальном, а придуманном самим артистом: в каком-то эфемерном салоне, созданном его эсхатологическим бредом.

В наши дни никто Скрябина играть не умеет и не пытается уметь. Современность настолько от него ушла, что ключи к его музыке потеряны. А между тем, никто из музыкантов первой половины 20-го столетия не сумел превзойти Скрябина в фортепианных сочинениях, и не столько в смысле гармонических и мелодических достижений, сколько в одухотворенности и прорыве в новый звуковой мир.

Трудность приближения к Скрябину заключается повидимому в том, что музыка его рождалась от импровизации больше, чем от сочинительства. Играя Скрябина, следует, исходя от записанных им музыкальных чертежей, возвращать эту музыку к тому импровизационному пафосу, в котором она рождалась.

### *Смерть артиста*

В годы войны Барток жил в Нью-Йорке. Он нигде не показывался. Его нельзя было встретить ни в концертном зале, ни в кругу музыкантов. Барток был в тени. Сочинения его появлялись иногда на концертной эстраде, но исполнение их проходило почти всегда незамеченным. Критика отмечала эти исполнения небрежно, говоря о них *sub specie aeternitatis*.

Глухая молва о материальном неблагополучии Бартока, его болезни и одиночестве росла; эта молва сопровождала его имя, но соболезнующие разговоры ни к чему конкретному не вели. Но на следующий день

после смерти Бартока та же доселе ледяная критика объявила его гениальным музыкантом. На минуту у всех было чувство досадной неловкости: произошла какая-то ошибка. Среди вульгарной повседневности просмотрели настоящего артиста.

Хоронили Бартока в бюро на Лексингтон авеню и 53-ей улицы. Кроме автора этих строк, никто из музыкантов на похоронах не появился.

Через очень короткое время началась бешеная коммерческая вакханалия вокруг имени Бартока. Так закончилась еще одна карьера замечательного музыканта.

В сочинениях Бартока последнего периода вдруг зазвучал совсем новый, лирический голос, пробившийся сквозь нагромождения диссонансов и агрессивных звучностей, которыми он платил дань современному модернизму. Примером могут служить лирические эпизоды в медленной части Концерта для оркестра, и медленная часть последнего сочинения Бартока, — Сонаты для скрипки-соло.

Новую лирику Бартока можно уподобить какой-то прелестной молодой девушке, глухонемой от рождения, которая жестами говорит о своей судьбе, горько жалуясь на нее.

### *Warum?*

В наше время от настоящей музыки ничего нельзя ждать: ни власти, ни денег, ни славы. Что же к ней притягивает всех тех, кто ничего другого кроме этих благ от нее не хочет?

## О свободе в поэзии

Свобода милая, куда ты поведешь?

Поэтическую свободу, о которой будет говориться в статье, трудно определить. Для ее понимания не нужно читать Бердяева или Бакунина; не помогут и словари: Уэбстер с десятью определениями, Ушаков с четырьмя или Большая Советская Энциклопедия с одним («свобода есть сознательный выбор человеком из ряда возможных направлений в его мыслях и поступках какого-либо одного направления»). Свобода эта есть некое качество в поэзии (или в ином искусстве), которое нетрудно ощутить и которое, в общем, любителями поэзии ценится; однако оно редко обсуждается и не всегда в первую очередь восхищает таких любителей. Качество это в достаточной степени уникально и уже потому ценно и годится в идеалы для определенного вкуса или критического направления, но его присутствие не обязательно ставит поэта выше других, таким качеством не обладающих. Есть и другие идеалы: силы, красоты, законченности, — пожалуй более популярные в тех или иных кругах. Свобода, о которой мы говорим, может проявляться по-разному: в непринужденности, легкости полета, несвязанности «вечными» истинами (например, такую как «поэзия есть

лучшие слова в лучшем порядке»), но все эти свойства не исчерпывают понятия поэтической свободы.

Так как прямое описание затруднительно, можно попробовать демонстрацию от противоположного. Например, свобода обратна силе, хотя она и может ей сосуществовать. У Пушкина, свободнейшего поэта в мире, сила нередко проявляется посреди свободы. У Лермонтова же сила в постоянном конфликте со свободой. Державин, поэт свободный в некоторых аспектах, поэт, которому знакомы «полеты», — в целом не годится в наше «избранное общество»: слишком грузно ступает он по земле, а когда летит, и летит высоко, то сохраняет тяжесть; это полет, если мне простят слишком современное сравнение, ракетных снарядов Титана или Атласа. Есть легкость полета в некоторых стихах Есенина, но у него зато нехватает высоты.

Другое качество не только стоит в противоречии с поэтической свободой, но и просто исключает ее: внутренний трагизм. Свободный поэт знает о трагедии, но сам он в глубине нетрагичен. Вот еще почему ни Лермонтов, ни Есенин не подошли бы. Не подходят и надорванный Некрасов, или Блок, несмотря на все свое широкое дыхание. У трагического поэта не может быть свободы. Здесь уместно повторить, что несвобода не дефект и нисколько не снижает ценности поэзии (а в глазах многих и повышает, если взглянуть на список дисквалифицированных).

Сказанное можно продемонстрировать на трех цитатах. Пушкин легко и просто констатирует: «На свете... есть покой и воля»; Лермонтов страстно мечтает: «Я ищу свободы и покоя»; а Блок уже истошно кричит вслед степной кобылице: «Покоя нет!»

Итак, ни слишком земные и цельные, ни люди с трещиной в душе — не поэты свободы; при свободе нет стиснутых зубов или взламываемых дверей. Но нет и парнасски-акмеистской отделки и нормы. В свободном поэте должно быть что-то от Ариэля.

Для пущей ясности можно обратиться к другим

искусствам. Ни Бетховен, ни Брамс, ни Вагнер не подходят, но легко может быть принят Шуберт и, без всяких разговоров, Моцарт. В живописи есть свобода у Ватто, у Пауля Клее, но нет у Микель Анджело и у Пикассо (берем первые подвернувшиеся имена).

Вряд ли все эти предварительные рассуждения прояснили проблему, но кое-что вырисовывается. Прочитавшему эту страницу уже должно быть понятно, что наша свобода не имеет метафизических обертонов, что это не вольность Радищева и вообще не бунтарская взрывчатость. На примерах все станет яснее. Пожалуй, лучшие образцы свободы в русской поэзии можно найти у Пушкина, Фета и Кузмина.

\*\*  
\*

О Пушкине страшно вато писать: поневоле тянет на общие места. Может быть, именно поэтому литературную аристократию русского зарубежья (Бунин, Адамович) как-то слегка отталкивало от него, хотя для писаревской или футуристской расправы даже Бунин с его темпераментом был слишком воспитан (или побивался). Последнее время о Пушкине перестали писать даже присяжные газетные борзописцы, а за недавними юбилейными славословиями Чехову и Толстому Пушкина и просто забыли. Вряд ли, например, многие читали его «Езерского», который уже с 1939 г. печатается в собраниях сочинений вместе с поэмами известными с детства. Куски этих пятнадцати строф, брошенных Пушкиным почти на полуслове, попали потом в «Египетские ночи» (стихи импровизатора) и составили многим знакомую «Родословную моего героя», так что для большинства эти стихи — не совсем новость. История поэмы прекрасно изучена советскими пушкиноведами (Н. В. Измайлов, О. Соловьева), от которых можно узнать, что название «Езерский» было дано Жуковским, что почти сто лет эту поэму считали вариантом «Медного всадника», что писал ее Пушкин с марта 1832 до весны 1833 г. и много других фактов.

Первая часть поэмы — лучшая история российского государства (с 9 века до Петра, а в черновиках и до Екатерины) в стихах. По тону она, как и следовало ожидать, занимает золотую середину между милым, но не дотягивающим до настоящих высот юмором Алексея Толстого и несколько удручающей сатирой Щедрина, по которой опытный врач может прочесть всю историю его печени. Эта первая часть полна удивительных звуковых эффектов, на которые Пушкин обычно скуп; для «формалиста» чтение ее — истинное раздолье. Поэт то живописует согласными не уступая Державину:

Один из них был схвачен в свалке,

то, повествуя о гибели одного из предков героя в ханской ставке, — гласными:

А там раздавлен как комар  
Задами тяжкими татар,

где в ударных и неударных «а» целых двенадцать татарских задов придавливают бедного князя, который под грузом четыре раза всплывает по-комариному. Есть и многое другое в поэме,<sup>1</sup> но не оно интересует нас сейчас, а та невероятная свобода, с какой Пушкин делает переход от иронически-повествовательной части к лирическому прорыву в тринадцатой строфе, которую нельзя не процитировать, потому что от нее пересыхает во рту и что-то происходит в спинном мозгу:

<sup>1</sup> Например, в набросках — одно из лучших в русской поэзии описание собаки:

Цербер по долгу своему  
Залаял, прибежал к нему  
И положил ему на плечи  
Свои две лапы — и потом  
Улегся тихо под столом.

Зачем крутится ветер в овраге,  
 Подъемлет лист и пыль несет,  
 Когда корабль в недвижной влаге  
 Его дыханья жадно ждет?  
 Зачем от гор и мимо башен  
 Летит орел, тяжел и страшен,  
 На черный пень? Спроси его.  
 Зачем арапа своего  
 Младая любит Дездемона,  
 Как месяц любит ночи мглу?  
 Затем, что ветру и орлу  
 И сердцу девы нет закона.  
 Гордись: таков и ты поэт,  
 И для тебя условий нет.

Последние две строки — сильный спад,<sup>2</sup> но надо же как-нибудь кончить: уже начинаешь задыхаться от нехватки воздуха. Советская исследовательница О. Соловьева в своей пространной и дотошной статье о «Езерском» (Пушкин. Иссл. и мат., т. 3) очень мало говорит об этом, как она называет, «отступлении о свободе поэтического творчества», не находя тут достаточно материала по вопросу о гнете царской цензуры (а может быть и скромно отступая со всем своим литературоведением перед этим чудом). Даже у Пушкина трудно найти места, которыми так «взмывает». Он сам это сознавал, обронив в черновике строку «Покамест вновь не занесусь». Такое взмывание в музыке можно встретить, пожалуй, только под конец штраусовского «Дон Жуана», да и то только в исполнении Тосканини; так, повидимому, святые отделялись от земли.

«Незаконченность» поэмы, конечно, намеренная, вопреки всем заключениям исследователей. Пушкин любил незаконченность и пользовался ею как художественным приемом. Достаточно вспомнить «Осень»,

<sup>2</sup> В «Египетских ночах» Пушкин кончил еще неудачнее, растянув концовку и не заметив какофонии в «как Аквилон».

«Ненастный день потух», пропущенные строфы в «Онегине». Биографией не объяснишь эту сюрреалистическую каденцию, исполненную необыкновенной свободой.

Советский поэт и престарелый конформист П. Антокольский недавно опубликовал этюд в прозе (Октябрь № 2, 1960), изображающий Пушкина во вторую болдинскую осень. Написан этюд слегка под «Лотту в Веймаре» Т. Манна (благо теперь ее разрешили читать). Пушкин там преподнесен иконописно и фальшиво согласно всем текущим предписаниям и думает (поток сознания!) совсем как Щипачев. Вот несколько строк:

«Он вынул из чемодана несколько исчерканных и помятых листков. Из Езерского, как видно, толку не выйдет. Кому, к примеру, нужна эта родословная, да еще пародия, кого ему пародировать, уж не себя ли, не свою ли родословную? Есть и хорошие стихи — декларация о вольности поэтической или о том, как Дездемона взяла и полюбила своего арапа. Что ж, они пригодились бы в стихотворном романе, как любая другая болтовня, да Онегин, слава Богу, уже написан. Надо потряхнуть молодым романтизмом, крутыми, быстрыми переходами, действием, развивающимся, как в трагедии, небрежными описаниями, вспомнить, чем держались молодые поэмы, от Руслана до Цыган. А в Езерском все не о главном, и потому неправда, а если и правда, то вчерашняя. Сегодняшнюю правду он теперь понял».

Остается только поздравить и Пушкина и Антокольского с этим пониманием и добавить, что сей пассаж, собственно, трудно комментировать даже с иронией. Поистине «социалистический провинциализм» отнимает у поэта не только талант и вкус, но и разум. Впрочем, нужно воздать должное: там «Езерского» хоть читают.

На поэме не грех было задержаться, но это не

единственный образец поэтической свободы у Пушкина. К другому ее роду можно отнести переходы от строфы к строфе в «Онегине», особенно интересные в Первой главе. Там есть «пустые», почти шаблонные строфы, где поэт отдыхает перед разбегом. Такова, например, строфа XXXII («Дианы грудь, ланиты Флары») перед головокружительной «Я помню море пред грозою», после которой сам Пушкин не может опомниться и в продолжение целой строфы (XXXIV) потом что-то мямлит и бормочет, перед тем как возобновить повествование. Подобных примеров много, и они приводят на память Ломоносова, эстетика которого предусматривала в одах спады, «плохие» строфы перед взлетами. Только у Ломоносова это математический расчет, а у Пушкина — мгновенное сознание, что именно нужно делать в данный момент, поразительная свобода приспособления способа выражения к выражаемому в каждый отдельный миг.

Именно этим объясняются внезапные метания и спотыкания ритма в некоторых стихотворениях Пушкина. Он, например, начинает широко и резко:

Не дай мне Бог сойти с ума.  
Нет, легче посох и сума;  
Нет, легче труд и глад,

и вдруг строчки начинают заплетаться, натываясь на что-то:

Не то, чтоб разумом моим  
Я дорожил; не то, чтоб с ним  
Расстаться был не рад.

Нет, разумом он еще дорожит, еще боится расстаться с ним; — не так легко на это решиться. Даже в следующих строках

Когда б оставили меня  
На воле, как бы резво я  
Пустился в темный лес!

перебросы строк выдают, что еще нет ощущения «воли», что совсем не «резво» он бежит, и только со строчки

Я пел бы в пламенном бреду

последняя свобода безумия широко и плавно разливается по стихотворению.

Приблизительно то же происходит в гениальном «Заклинании».³ В третьей строфе этого стихотворения («Зову тебя не для того...»), где перечисляются и отвергаются возможные резоны для вызывания тени мертвой возлюбленной, ритм вдруг начинает путаться и выдает, вопреки всем отрицаниям в «содержании», что любовник именно «сомнением мучается» и для того только и зовет тень.

Та же свобода адаптации — в пушкинской лексике. Еще за несколько строф до дуэли в «Онегине» Пушкин пародировал поэзию Ленского в нелепых, кудхтающих стихах. Вскоре после, на могиле юноши-поэта, возобновится тон добродушной иронии. Но в момент смерти все шутки мгновенно исчезают и даже банальные слова о «певце», «конце» и «алтаре» наполняются прекрасной торжественностью и неожиданной глубиной.

Убит!.. Сим страшным восклицаньем

Почему «сим»? Неужели у Пушкина нехватило умения вставить «этим»? Но в том-то и дело, что он здесь отмечает одним коротким свободным жестом и «мастерство» и «вкус», — всю эту акмеистскую цеховщину, которая, конечно, не допустила бы тут вклинения слова иной стилистической окраски, никакой другой славянщиной в строфе не поддержанной. Перед лицом смерти — только «сим», два удара, два гвоздевых «и». Смерть расплющилась, расползлась по строчке двумя «а» и уже пошла дальше делать свое дело; что ей Лен-

³ Недавно Вс. Рождественский (Звезда, № 11, 1960) сообщил, что оно было любимым у А. Блока.

ский? И Пушкин уже может продолжать описывать дальнейшее простым, разговорным, невысоким языком. Но в тот момент, кто другой услышал бы «сим» и с такой свободой поставил это слово? Здесь, конечно, не расчет мастера, так как с обычной, «вкусовой» точки зрения даже режет слух.

Стилистическая несвязанность особенно возрастает у Пушкина в последние годы отражая какую-то свободу его сдержанного одиночества в те годы. Особенно показателен «Анджело», этот пасынок русской критики, давно бы сбросившей его со счетов, если бы не имя Пушкина. Овсяннико-Куликовский, например, называет «Анджело» «одной из слабейших вещей Пушкина». Однако сам Пушкин считал эту поэму лучшим своим созданием. «Анджело» ждет своего открывателя, который влюбился бы в это странное сочетание просторечия и торжественности, где уживаются «пужало» и «не допускают» с «легкокрыла», где тонкие неологизмы (вроде «уверчивости», на которое недавно обратил внимание Ю. Марголин) можно легко пропустить при чтении, где можно почти забраковать рифму **посте: везде** (после **судии: сии** и даже **мира: мира**) и озадачиться, увидев в близком соседстве «деvíцу» и «дéвицу».

\*\*  
\*

В зарубежной критике о Пушкине иногда без большого воодушевления вспоминают. О тютчевских «прозрениях» раз год вещают. Кое-где начинают присматриваться к Державину. О Некрасове хоть наивно, но где-то, на задворках литературы, спорят (поэт, дескать, или не поэт). Лермонтова в свое время в Париже возвели на некий пьедестал и там забыли. Блока время от времени свергает какой-нибудь переживший современник. Фет забыт.

Если не ошибаюсь, о Фете уже десятки лет как никто ничего мало мальски интересного не говорил. Г. Адамович даже раз приписал фетовскую строку Блоку. Таким образом, видимо, Фета и не перечитывают,

помня только с детства несколько начал стихотворений. Неужели сбывается предсказание Писарева, что «со временем продадут его пудами для оклеивания комнат под обои и для заворачивания сальных свечей, мещерского сыра и копченой рыбы» (надо отдать справедливость, критики в то время еще отличались смелостью!)? В СССР последнее время наблюдается повышение интереса к Фету, и вышло несколько его собраний (среди них одно полное) под редакцией Бухштаба, который в предисловии спешит оговориться, что «много в поэзии Фета чуждо нам», но в остальном выдает и любовь к этой поэзии и ее понимание. Иное дело в эмиграции. Характерно в книге Г. Адамовича «Одиночество и свобода» оброненное замечание про разговор с поэтом Штейгером о Фете «без большого восторга». После этого приводится «безжалостно-точное» определение И. Анненского — «немецкая бесстыльность Фета». Характерна эта ссылка на верховный авторитет Анненского, хотя, положа руку на сердце, ведь Анненский, при всех своих достоинствах, поэт просто меньше Фета, не говоря уже о том, что его критической пронизательностью (далеко не безошибочной) уже только с трудом можно восхищаться: так невыносимо манерно написаны эти статьи.

Фет последний великий поэт 19 века, легко занимающий свое место среди крупнейших, которых можно пересчитать на пальцах. В 20 веке лишь Блок достигает таких размеров. Конечно, Фет не только «импрессионист». Он сложен в своей борьбе пластической и лирической стихии. Хотя он и предвещает многое в русском символизме, только он в свое время умел писать «как Пушкин» (например, в элегиях). Разнообразие Фета удивительно, и его можно показать на трех двустихиях из разных стихотворений:

Когда же ложе их оденет темнота,  
Алкают уст твоих, раскрывшись их уста,

Сын севера, люблю я шум лесной  
И зелени растительную сырость

День бледнеет понемногу,  
Вышла жаба на дорогу.

Фет не менее «протеичен», чем Пушкин. Хронология написания многих его стихов еще не установлена, но вполне возможно, что «Я болен, Офелия», «Влажное лоно покинув...» и «Эх, шутка-молодость» были написаны в одном и том же году. В отдельных строках у него можно найти Жуковского, Пушкина, Языкова, Некрасова, Фофанова, Бальмонта, Блока и даже Пастернака («Вечерний дождь звездами начал стынуть») и Георгия Иванова (см. выше строки о жабе).

Для того чтобы воздать должное поэзии Фета, ее то неуловимой, то отчетливой красоте, ее внутреннему накалу и оригинальности, а также ее редкостному в русской поэзии здоровью — нужна отдельная статья, а то и книга. Ведь кроме более или менее известных стихов, сколько еще неожиданностей разбросано по страницам его собраний. Вот «Осенние розы» с замечательной музыкой первых строк; вот «Старый парк», некий мост от Пушкина чуть ли не к Бальмонту; вот «Купальщица», напоминающая, что поэты двадцатого века, несмотря на весь школьнический эротизм серебряного века, уже не умели писать нагое женское тело; вот «У камина», так восхитившее Некрасова. Немногие в русской поэзии так **видели**:

За лесом лес и за горами горы,  
За темными лилово голубые,  
И если долго к ним приникнут взоры,  
За бледным рядом выступят другие,

и только один Фет «чуял» («чую звезды на собой»). Не у всякого вырывались такие строки:

Я счастья жду, какого — сам не знаю.  
 Вдруг колокол — и все уяснено;  
 И, просияв душой, я понимаю,  
 Что счастье в этих звуках. — Вот оно.

или

Ты хитрила, ты скрывала,  
 Ты была умна;  
 Ты давно не отдыхала,  
 Ты утомлена.

Отдельных же строк не перечить: «повиснул дождь как легкий дым» «вздохи дня есть в дыханьи ночном» или, уже в пределах поэтического вечного, — «как будто вне любви есть в мире что-нибудь», «и, содрогаясь, я пою». Наконец отдельные слова: во второй половине 19 века у Фета слово «ладья» звучит (а как скверно поставил А. К. Толстой «вежды» в «То было раннюю весной»).

Но вернемся к «немецкой бесстильности» Фета. Оставив эпитет «немецкая» на совести Анненского (и Адамовича), нужно признать, что наблюдение правильно, неверна лишь оценка. «Бесстильность» Фета есть на самом деле его свобода, — величайшая свобода словесного выбора, некая верховная стилистическая беззаботность. Это не смешение разнородных элементов, как у Державина — смешение насильственно, — а тут все случайно, легко и до мозга костей поэтично. Точность и случайность сосуществуют без всякого конфликта. Начинает казаться, что Фет отменяет все «достижения» серебряного века, всю его поэтическую культуру, особенно акмеистские идеалы отделки и мастерства, все это гумилевское «мейстерзингерство». Фет это свобода от стилистических норм классицизма-акмеизма, от лучших слов в лучшем порядке, от сумароковщины, от двух слов о самом главном. Ключ к Фету в его собственной фразе «песня наудачу». Эта «песня

наудачу» и производит на всех, кто «погружен в отделку кленового листа» впечатление «бесстильности», а то и неряшливости. В самом деле, акмеист (в широком, нарицательном смысле выученика школы, цеха, парнасски боготворящего «совершенство») не может не забраковать строки «Прости и все забудь в безоблачный ты час» (неловко поставлено «ты») и «Когда к звездам их взорами прильну» (к чему относится «их? оказывается, к звездам) или образ «сердца звучный пыл сиянье льет кругом» или ненужные инверсии и переносы строк в стихах Фета. Этот акмеист потянется за синим карандашом, увидев в одной строчке рядышком «песню» и «песнь», «ветер» и «ветр» (вспомним пушкинские «дэвицу» и «дэвѣцу!») и поморщится на банальный эпитет в строке «О этот сельский день и блеск его красивый», или смешение разных творительных падежей в строках

Ты очертаньем и дыханьем  
Весною веешь на меня.

Он строго заметит, прочтя «нас в лодке, как в люльке несло», что люльку никуда не несет, и посоветует заглянуть в грамматику, увидя деепричастие «бежа». И он будет неправ, так как именно это-то и существенно для поэзии Фета, именно это составляет ее ценность и прелесть. Кажущаяся банальность и неотделанность в действительности — «большая широта стилового диапазона» (Бухштаб) или, лучше сказать поэтическая свобода, где «ни одно слово не лучше другого» (Мандельштам, «Нашедший подкову»). Потому-то Фет иногда входит в вас и выходит, иногда даже словесно не запоминаясь. У другого это было бы признаком поэтической незначительности. Само описание звучит «безжалостно-точно» — входит и выходит. Но ведь именно так смешиваются в памяти шорохи листьев прошлого и позапрошлого года. Стихи Фета как раз такого рода: они ближе всех других к красоте самой природы, и мог-

ли бы быть интереснейшим объектом исследования для эстетики как переходная форма от «жизни» к искусству. Фет с правом может сказать

Не я, мой друг, а Божий мир богат

\*\*  
\*

Неужели так детски просто  
Душу свою спасти?

вырвалось однажды у Кузмина, может быть, не «великого (и уж, конечно, не «могучего»), но по-настоящему свободного поэта, который как никто в русской литературе объединял детскость души и изощренность ума и вкуса. Этим он напоминает Моцарта.

Кузмин, к нашему стыду, совершенно забыт. Мне приходилось встречать поэтов (!), которые его не только плохо знали, но и презрительно отметали, валя в одну кучу не только с Бальмонтом, но и с Городецким. Наш вкус вообще опасным образом стабилизируется, и скоро может установиться прочно такая «ценностей незыблемая скала»: для ширпотреба Есенин; Гумилев с недавно присоединившимся Пастернаком для потребления среднего; и наконец, как признак принадлежности к «верхам», — Мандельштам. Первоклассные Вячеслав Иванов, З. Гиппиус, Сологуб, Кузмин, как-то выпали из поля зрения. Может быть, виной тому печать декадентства, лежащая чуть ли не на любом поэтическом творчестве той эпохи. Конечно, декадентство было не столько модой, сколько болезнью того времени, но именно оно мешает замечательным поэтам начала нашего века достичь вершин, доступных лучшим в веке предшествующем. Один Блок по-настоящему декадентством тяготился, остальные его охотно принимали или не спешили сбросить (к Вяч. Иванову оно не приставало, как к гусю вода, что было уже несколько противостественно).

Собственно говоря, кличка «декадент» не идет Кузмину. Его поэзия светла, проста, легка и в этом смысле лучше всего в 20 веке продолжает пушкинскую линию (в ее обычном понимании). Муза Кузмина может кое-кому показаться очень уж бестрагичной, но нами было отмечено, что свободные поэты — Ариэли по натуре и трагедия для них вторична.

Кузмина могут упрекнуть за жеманство и процитировать

Я бледность щек удвою пудрой,  
Я тень под глазом наведу,

но это будет натяжкой, подчеркиванием несущественного, да и говорит это не поэт, а герой одной из маленьких кузминских повестей в стихах. Гораздо характернее, ближе к существу поэта вот эти строки:

Мнится: вот раскроешь крылья  
И без страха, без усилья  
В небо ясное взлетишь.

А те, кому у Кузмина нехватает интенсивности эмоции, многими столь ценимой, пусть прочтут у М. Цветаевой в очерке «Нездешний вечер», как он читал свои, казалось бы «бумажные» стихи.

Как плохо мы все знаем свою поэзию. Ученейший славист, желая продемонстрировать аллитерацию, берет все те же осточертевшие примеры из раннего Бальмонта про ветер да про челн. Кузмин весь переливается аллитерациями, пользуется необычайно широкой палитрой в инструментовке согласных, — и всегда ненавязчиво и с необычайной естественностью:

Вечерний ветер, вея мерно,  
Змеил зеркальность вод,  
И Веспер выплывает верно  
На влажный небосвод

Медлительного Минчо в Мантую  
Зеленые завидя заводи

Из глины голубых голубок.  
Лепил прилежной я рукой.

Кузмин может редкостно инструментовать на «х»:

Вздохам горестным помеха,  
Чувствам сладостным преграда, —  
Стал сухой и горький смех.  
Как испорченное эхо,  
Мне на все твердит: «не надо:  
Вздохи, чувства — смертный грех»,

заполнять строчки шестью или семью «з»:

Смолистый запах загородью тесен,  
В заливе сгинул зеленистый рог,  
И так задумчиво тяжеловесен  
В морские норы nereид нырок,  
  
Загоризонтное светило  
И звуков звучное отсутствие  
Зеркальной зеленью пронзило  
Остекляненное предчувствие,

и всегда выходит легко и ненарочито.

Так же богаты, разнообразны и вольны у Кузмина  
сочетания гласных:

И мирный вид реки в изгибах дальних...

И им играет буря, хмуро дую...

И медленно веянье млеет столетнего тлена...

Он шпорой вновь в бок колет скакуну...

Сады над бывшею пустыней...

Кузминская свобода — свобода непринужденности. Он как будто совсем не строит, к нему само идет — и он не заботится заострять стихи последней строчкой, которая к поэту приходит первую («О, вы и это знаете!» с ласковой иронией говорит он юной Цветаевой, которая только что сообщила ему об этой «Америке»). Уже в первой книжке «Сети» свободу видишь в бесцезурии, в разностицие, не оскорбляющей слуха, в стилистической несвязанности. Кто еще в 20 веке мог так легко пользоваться столетними шаблонами русского романтизма — «дубровами», «вольными сынами» и т. п.? Только Фет так не боялся банальности и диссонанса. Кузмин ставит рядом Амура и «возвратный тиф»; подержавински склоняет в родительном множественного «бурей», а не «бурь»; по-хлебниковски сокращает «окон» в «окн»; и после современного разговора может вставить «из парчи золотистыя», а потом образовать суперлатив «весеннейший» или наречие «раздумчиво»:

Все что случилось, то и свято,  
Кого полюбишь, тот и мил.

Ах, выбор вольный иль невольный  
Всегда отрадней трех дорог.

Так этот предшественник акмеизма заранее разрушает все его законы.

Нужно еще добавить, что в тех же «Сетях» Кузмин далеко не только певец «шабли во льду» и «поджаренной булки» — «очарованья милых мелочей». Его «символистские» стихи в этом сборнике лучше и значительнее «булочных», хотя в последних и удобнее наблюдать его свободную небрежность.

Уже в «Осенних озерах» становится ясно, что Кузмин один из чистейших поэтов любви в России. Он сам говорит здесь

...в теперешних напевах  
Я чист и строг, хоть и чужда мне мрачность,

а в другом месте точно характеризует себя двумя словами «волен и влюблен». Это не фетовская страсть, а скорее римское *amores*, иногда даже *ars amandi*, утраченные ныне (теперешние поэты влюблены бывают редко и неинтересно). Конечно, часто это — кузминская разновидность любви, но она, если и не заражает, то трогает (чего нельзя сказать об Андре Жиде); да и неверно у Кузмина к ней все сводить. Кузмин — петербургский Ватто с мечтой о Золотом веке, о Цитере, полный «печали беспечальной».<sup>4</sup>

В этой связи особенно приходит на ум одна черта, одна нота в его стихах, одна «апподжиатура», если так можно сказать. Это — кузминское «ли» в вопросах, прямых и косвенных, на которые нет ответа, кроме разве, иногда, прошедшего времени глагола,<sup>5</sup> так удобно рифмующегося с этим «ли». В этих «ли» вся суть, все его жизнеощущение, вся беспечная грусть его стихов. Их можно набирать из его строк целыми пригоршнями:

Счастливым сон ли сладко снится,  
Не грежу ли я наяву

Смутишься ль сердцем оробелым

Пастухи ли мы, волхвы ли

Но слава сладких звуков не во сне ли

Улыбка, вздох ли

---

<sup>4</sup> Эти парадоксы никогда у Кузмина не резки, они даже не останавливают, их сразу принимаешь: «хотенье бесхотенное», «печаль не кажется печальной», «Люблю, сказал я не любя».

<sup>5</sup> Кузмин сознавал, что его будущее — Цитера — в прошлом, и даже задача искусства представлялась ему так:

Былой лозы прозрачный стебель  
Мне снова вывести дано.

Сердца гибель не близка ли

Пел сегодня ли, вчера ль

Гроб ли я найду иль ключи от рая

Душе признательной легко ли

Я ль как мальчик ждал свиданья

Под пологом ли слишком жарко,  
Ночник ли пущен слишком ярко

О семье ль взгрустнулося родимой

На стене ли, на лице ли

Ты ли, я ли

Душа стремится (вдаль ли? ввысь ли?)

В колодце ль видны звезды, в небе ль

Картина ль, стихи ль

Самовольно ли, неволью ль.

Эти «ли» перекликаются иногда со слогами «ли» внутри слов:

Ослабели ли наши руки

Не правда ли, лишь в пантомиме,

а иногда и сливаются с ними:

Где жители лишь волки да олени

И вижу: там где стали липки.

Только у Батюшкова (с которым у Кузмина есть сходство в построении стиха) ясно слышались такие колокольчики:

Если лилия листьями  
Ко груди твоей прильнет («Привидение»).

Редко у какого поэта техника так вся на виду и одновременно так незаметна. Его рифмы богаты, но просты. Сложная или трудная рифмовка никогда не тяжелит стиха; в «Осенних озерах» — тридцать газелл, все — разные, и насколько они лучше перехваленных «персидских» стихов Есенина. Терцины и сложные метрические схемы льются у него так же свободно, как четырехстопный ямб. Он писал самые свободные дольники, наименее монотонные, наименее «трехстопные». Именно Кузмин значительнейшая перед Хлебниковым веха в истории русского верлибра; он пробовал всевозможнейшие его виды и кое в чем предопределил его развитие (например, рифмованный верлибр у Хлебникова явно от Кузмина).

Поздний Кузмин менее прозрачен и более богат, но свобода — та же. В стихах «Нездешних вечеров» — не в популярных, привычно-кузминских, а других, новых — усиление звука, обогащение звучания, усложнение стиля. Кантата «Святой Георгий» почти цветаевская (хотя и без острых углов), «Базилид» звучит Маяковским<sup>6</sup> (но, в сравнении с Маяковским, какая у Кузмина мягкость во всех нарушениях ритма). Рифмуются **школьник: больно, ветра: вербу, веточку: весело, гуще: спущены**; пробуются ассонансы; рифма делит слово надвое: **в ту сто(рону): пусто, цель: корабель(щики)**. Инструментовка усложняется и усиливается:

Занереидил ирис Неми,  
Смарагдным градом прынет рай

<sup>6</sup> В «Параболах» есть даже рифма л о р д у: в м о р д у.

## Сребристый стелет лен Селена

узорный узды узел,

иногда до тавтологии

болтливую болтовню разболтали.

На этом звуковом фоне разворачивается мир его гностических стихов (в который, кажется, никто и не пытался заглянуть), его сны, его итальянские пейзажи. Стилистически все это напоминает путь Пушкина от «Я вас люблю, хоть я бешусь» до «Когда за городом, задумчив, я брожу», и становится ясно, что никакой Кузмин не «стилизатор», что он шел прямо путем своего века, как художнику и полагается — так же усложнял и обогащал фактуру своих стихов поздний Мандельштам. Но век на это внимания не обратил, а заметил гораздо менее интересного и менее значительного Сельвинского. Удивительно, как формалисты просмотрели этот кладезь художественных средств. Конечно, помешал темный, но ясно ощущаемый «идеализм» его гностики, и с этой точки зрения действительно странно представить, что цикл «София» и «Рождение Эроса» написаны в России 1920 г., а «Пещной отрок» в 1921 г.

В следующем сборнике «Параболы», который прошел уже совсем незамеченным, все наблюдавшиеся тенденции усиливаются, и абстрактный мир «косых соответствий» возвещается в первой строчке первого стихотворения. Много здесь и того, что потом назовут сюрреализмом («Конец второго тома»). Часто это стихи внутреннего эмигранта. Иногда они трогательно ясны, как, например, «Поручение», где передается из России военного коммунизма привет «белокурой Тамаре» в Берлине:

Расскажи ей, что мы живы, здоровы,  
часто ее вспоминаем,

не умерли, а даже закалились,  
 скоро совсем попадем в святые,  
 что не пили, не ели, не обувались,  
 духовными словами питались,  
 что бедны мы, (но это не новость:  
 какое же у воробьев именье?),  
 занялись замечательной торговлей:  
 все продаем и ничего не покупаем,  
 смотрим на весеннее небо  
 и думаем о друзьях далеких.  
 Устало ли наше сердце,  
 ослабели ли наши руки,  
 пусть судят по новым книгам,  
 которые когда-нибудь выйдут.

Иногда же стихи строятся на личных ассоциациях, как, например, поэма «Лесенка», этот гимн творчеству и движению, странным образом по символике перекликающийся с *Wasterland* Т. С. Элиота, а по тону (в отличие от Элиота, — жизнеутверждающему), сходный с «Синими оковами» Хлебникова. Сравнение законно, так как все три поэмы написаны в 1922 г.

Звучание в «Параболах» еще больше «модернизируется». Аллитерации подчас намеренно и задиристо тяжеловаты («Английские картинки») или становятся по-хлебниковски «корнесловными» (напр., «На персях у персидского Персея»), а гласные образуют причудливые сочетания (вспомним опять Батюшкова):

Йони-голубки, Ионины недра,  
 О, Иоанн Иорданских струй,

или складываются в чистейший абстрактный рисунок «Безветрия»:

Эаоэу иоэй.

Некоторые стихи строятся на выкриках, включают грубые слова, фразы на иностранных языках. И тем не ме-

нее они полны воздуха и свободы. Даже в своем экспериментализме они не заходят дальше того, что сам поэт назвал «стройным перебоем».

С Кузминым не знают, что делать, он «совсем неувеличим» (Е. Аничков), в антологиях он попадает в «поэты не связанные с определенными группами». В самом деле, поэт жил одно время на «башне» у Вячеслава Иванова, т. е., в самом логове символизма, первый возвестил переход от туманов символизма к «прекрасной ясности» акмеизма, а кончил «герметическими», трудными (но такими легкими) стихами о чем-то своем заветном. Он откликнулся на все поэтические искания своего времени. В его стихах есть тоска по иному миру, сложный мистический путь души, четкое изображение этой жизни и разнообразно смелая «работа над словом». Кажется, что если бы Кузмин захотел, то и крученыхскую заумь он смог бы воплотить с изяществом и легкостью. Его душа стремилась «вдаль ли? ввысь ли?», он и сам не знал, но летел, и такой легкости и свободы нет в современной русской поэзии.

\*\*  
\*

Можно продолжать заниматься поисками «свободных» поэтов, можно даже превратить это в салонную игру. Целью этой статьи было лишь наметить тему и дать несколько примеров, используя их для похвалы и, где нужно, для реабилитации. Можно добавить имен. Знал, например, об этой свободе Жуковский. На ней, а не на «тяжести недоброй» строил Мендельштам. Пришел к ней (особенно это ясно в конце его творческого пути) ученик Кузмина Хлебников, которого несвязанность литературным канонам не приводит, как его коллег, к громкому бунтарству. Одной из характерных черт хлебниковского стиля является «мастерство неверного слова» — нечто обратное «лучшим словам в лучшем порядке». И разве не полно значения, что свободный стих в России чуть ли не первый попробовал

Фет, прославился на нем Кузмин, а Хлебников разработал его как никто другой.

Идеалу свободы в русской поэзии противостоит идеал сделанности, отделки, хорошего вкуса (обычно определяемого временем), краткости, мастерства, ведущий свою родословную от Сумарокова («нашего первого лирического поэта», по утверждению Г. Адамовича). Этому идеалу следовал И. С. Тургенев в своих стихах (и редакторской практике), сюда же принадлежат Брюсов и акмеизм (здесь рассматриваемый только в его теории и в творчестве «школы», т. е. поэтов второстепенных). Нетрудно увидеть, что этот идеал ведет к господству середины.

Есть ли эта свобода в русской поэзии сейчас? В советской поэзии ее почти не было даже в пору расцвета, в 20-е гг. (что, конечно, не значит, что в то время не писали хороших стихов); сейчас ее не осталось и следа, и молодые поэты послевоенного времени, даже самые «оттепельные», вероятно, и не подозревают, что они все, без исключения, «ужи», а не «соколы» (пользуемся понятной им терминологией). В эмиграции отдельные взлеты этой свободы были, хотя «одиночество» как-то заглушало «свободу». Умолчав о здравствующих (чтоб не дразнить гусей), укажем, что не чужд ей был Поплавский. У «трех китов» эмигрантской поэзии картина открывается пестрая. Ходасевич был лишен свободы совершенно (опять-таки подчеркиваю, что это не снижает его как поэта), он весь был в «тяжести недоброй», в тоске по легкости. Цветаева заглушила яркой силой те задатки свободы, какие у нее имелись. Однако у Георгия Иванова, вопреки акмеистической выучке, в последних стихах есть свобода, хотя это и свобода, родившаяся из отчаянья, свобода заброшенного в мировое пространство, свобода клочка бумаги в океане.

Некой преградой на пути к свободе было то, что высказано Адамовичем в его знаменитых словах «несколько строк о самом главном» и, видимо, разделялось

поэтической эмиграцией в целом. В этой фразе и ее количественный и качественный аспект противоречат идее свободы. Ведь свобода может быть и в том, чтобы не писать «о самом главном» (вспомним также о Пушкине в изображении Антокольского в начале нашей статьи, который тоже говорит о каком-то «главном»). В этом свете становится понятной идеализация Адамовичем Толстого, вырастающего чуть ли не в пример и упрек поэтам. Идеалом поэзии становится проза, да еще проза писателя, отвергавшего поэзию. Отсюда и молчаливое неодобрение Пушкина, и жалобы, что поэзия в чем-то кого-то обманула. Интересно и брошенное как-то Адамовичем замечание: «никому не понравится Глинка после Мусоргского». Ведь Глинка самый свободный, самый «моцартовский» из русских композиторов.

То, что строк должно быть «несколько», тоже отпугивает свободу. Конечно, эти слова не означают требования обязательно небольшого количества строк, а чтобы в общем творчестве нашлись эти несколько и тем оправдали остальные усилия. Однако, поверившие в этот лозунг не будут ли непременно стремиться к почти японской краткости, тогда как идеал свободы равнодушен к длине. До-мажорная симфония Шуберта или симфонии Брукнера могли бы длиться сколько угодно.

Я напрасно окрестил свободу «идеалом». Она — качество, которого может не быть даже у большого поэта, и, возможно, было ошибкой с моей стороны не скрывать субъективного восторга перед этим качеством. Тем более, что никто никогда не может этой свободе научить. Силу поэты получают от своего земного рождения, мастерству учатся сами и от мэтров; свобода же — подарок какой-то иной родины.

## Из незаконченных споров

Читавшие «Войну и Мир» хорошо помнят описание спектакля, на который попала только что приехавшая из деревни в Москву Наташа Ростова.

«На сцене были ровные доски посередине, с боков стояли крашенные картоны, изображавшие деревья, позади было протянуто полотно на досках. В середине сцены сидели девицы в красных корсажах и белых юбках. Одна, очень толстая, в шелковом белом платье сидела особо на низкой скамеечке, к которой был прикреплен сзади зеленый картон. Все они пели что-то. Когда они кончили свою песню, девица в белом подошла к будочке суфлера, и к ней подошел мужчина в шелковых в обтяжку панталонах на толстых ногах, с пером и кинжалом и стал петь и разводить руками. Мужчина в обтянутых панталонах пропел один, потом пропела она. Потом оба замолкли, заиграла музыка, и мужчина стал перебирать пальцами руку девицы в белом платье, очевидно выжидая опять такта, чтобы начать свою партию опять вместе с нею. Они пропели вдвоем и все в театре стали хлопать и кричать, а мужчина и женщина на сцене, которые изображали влюбленных, стали улыбаясь и разводя руками, кланяться».

Во втором акте упомянуты картины, изображающие монументы, дыра в полотне, изображавшая луну,

множество людей в черных мантиях, размахивавших кинжалами. Потом «прибежали еще какие-то люди и стали тащить прочь ту девицу, которая была прежде в белом, а теперь в голубом платье. Они не утащили ее сразу, а долго с ней пели, а потом уже утащили и за кулисами ударили три раза во что-то металлическое, и все стали на колени и запели молитву».

В «Войне и Мире» вряд ли можно встретить другой такой эпизод. Ни балы, ни битвы, ни природа не описываются в такой манере. Виктор Шкловский был, едва ли не единственным исследователем, усмотревшим в ней явление особого порядка. Лет сорок тому назад, в статье «Искусство как прием»<sup>1</sup> он облюбовал эту часть романа, как совершенно исключительный образец «остранения». Писать о предметах так, чтобы они предстали в неожиданном, «странном» виде — в этом Шкловский и вся формальная школа усматривали основной принцип литературного творчества. Приведенные из «Войны и Мира» тексты послужили поводом для установления метода, которым Толстой, будто бы, добивался остранения — описывая вещь, как в первый раз виденную, не называя ее собственным именем, а называя отдельные ее части, так, как называются соответственные части в других вещах.

Формальный метод, как известно, давно оставлен самими его творцами, и если ныне приходится вспоминать о статье Шкловского, то только в историческом плане, как об одном из неудачных опытов понимания природы и замысла произведения.

Трудно представить материал менее подходящий для иллюстрации приема остранения. Прежде всего, «Война и Мир» не единственное произведение Толстого, в котором театральное зрелище представлено таким образом. Еще в «Сказке о том, как другая девочка Варенька скоро выросла большая», написанной в 1857-

---

<sup>1</sup> «Поэтика». Сборник по теории эстетического языка. Птргр. 1919 г.

1858 г., сцена выглядит так: «Там сидели музыканты, все черные, с скрипками и с трубами, а повыше были нехорошие простые доски, как в доме в деревне пол, и на полу ходили люди в рубашках и красных колпаках и махали руками. А одна девочка без панталон в коротенькой юбочке стояла на самом кончике носка, а другую ногу выше головы подняла кверху». Сказка эта, опубликованная впервые в 1928 г. не была известна Шкловскому в 1919 г. Но ему хорошо было известно сочинение Льва Николаевича «Что такое искусство?» с его знаменитыми описаниями репетиции оперы Рубинштейна и постановки вагнеровского «Зигфрида». Сделаны они в той же манере, только еще сильнее, чем театральный эпизод в «Войне и Мире». Шкловский мог бы и «Зигфрида» привести, как образец остранения, но не привел. Остановила ли его мысль о недопустимости сопоставления текста романа с текстом небеллетристического произведения, или пугал факт их сближения и подведения под одну категорию, что могло иметь роковые последствия для всего учения об остранении? — неизвестно. Во всяком случае, описание «Зигфрида» не связанное ни с каким художественным замыслом, преследующее ясную цель доказать нелепость и глупость оперного искусства, рождает законную мысль о таком же назначении всех прочих толстовских описаний театра.

\*\*  
\*

Сам Толстой, впрочем, подсказывает иное объяснение. «Странность» манеры описания спектакля в «Войне и Мире» обусловлена восприятием Наташи. Она только что приехала из деревни и смотрит на все с простотой неискушенного сельского жителя, чуждого городской цивилизации. Так, например, воспринимали спектакль при дворе флорентийского герцога в 1658 г. московские послы, чья культура и внутренний склад недалеко ушли от мужицкого: «Объявились палаты; и быв палата и вниз уйдет и того было шесть перемен.

Да в тех же палатах объявилось море, колеблемо волнами, в море рыбы, а на рыбах люди ездят; а на верху палаты небо, а на облаках сидят люди. И почали облака и с людьми на низ опущаться; подхватя с земли человека под руку опять же вверх пошли. А те люди, которые сидели на рыбах, туда же поднялись вверх за теми на небо. Да опущался с неба же на облаке сед человек в карете, да против его в другой карете прекрасная девица, а аргамачки под каретами, как быть живы, ногами подрягивать... А в иной перемене объявилось человек с пятьдесят в латах и начали саблями и шпагами рубиться и из пищалей стрелять, а человека с три, как будто и убили. И многие предивные молодцы и девицы выходят из занавеса в золоте и танцуют и многие диковинки делали».

Толстой хочет уверить, что «после деревни и в том серьезном настроении в котором находилась Наташа» — она никакими другими глазами, кроме таких же примитивных, простецких, не могла смотреть на представление.

В этом — не мало фальши. Что ни говори, а Наташа не мужичка; если она и приехала из деревни, то не из курной избы, а из роскошной барской усадьбы. Кроме того, она уже танцевала на балах, знает блеск обеих столиц, да и в театре сидит не впервые. Продолжительное пребывание в деревне могло оставить на ней печать, но совсем не ту, о которой повествует Толстой. Героиня взята явно неподходящая для описываемых переживаний. Можно, даже, выразить недоумение, как это Толстой, столь чуткий к правде тончайших душевных движений, мог допустить очевидное несоответствие? Но подмена совершена сугубая. Будь в ложе на месте Наташи простой крестьянин, описания Толстого не выражали бы и его переживаний. Для него, как для московских послов, зрелище было бы малопонятно, но полно необычайного интереса, как «диковина». У такого зрителя элемент насмешки и критики совершенно исключен. Спектакль мог его утомить, но у него не мог-

до возникнуть протеста, как у Наташи, для которой будто бы «все это было так вычурно, фальшиво и ненатурально, что ей становилось то совестно за актеров, то смешно на них».

Спрашивается, почему условность театрального искусства, понятная всему зрительному залу, была непонятна одной этой девочке, более других склонной к его пониманию и по возрасту, и по деревенской простоте, приписанной ей автором?

Совершенно очевидно, что приписана не одна простота. Колдовской, завораживающей силой своего мастерства, Толстой сумел незаметно для читателя «подкинуть» Наташе чуждый ей комплекс переживаний и заставить нас поверить в натуральность ее презрения к актерам за их фальш и ненатуральность. Не наташино это презрение и не ее первую заставляет Толстой презирать театр. В сказке о девочке Вариньке, театр тоже не нравится детям, и не нравится по той же причине что и Наташе — ненатурально, ненастоящее. «Неужели это настоящие девочки?» — спрашивают они глядя на сцену. И когда их уверяют в этом, они обижаются: — «которые с нами рядом сидят, я вижу, что настоящие, а те — я не знаю». И аплодисменты кажутся детям такими же смешными и нелепыми, как Наташе. Ясно, что не герои, а сам Толстой смеется, презирает, ненавидит то искусство, о котором редкий из больших людей не вспоминал с благодарностью и любовью. «Театр, — о, это истинный храм искусства, при входе в который вы мгновенно отделяетесь от земли, освобождаетесь от житейских отношений! — восклицал Белинский... — Ступайте, ступайте в театр, живите и умрите в нем, если можете!» Толстой же твердит только об отращении к сцене. Недавно, Л. Сабанеев рассказал, как Лев Николаевич с возмущением вышел из ложи Большого театра во время представления «Зигфрида» — той оперы, на которую он написал такой «уничтожающий» пасквиль в трактате «Что такое искусство?». Трактат и объясняет нам в полной мере его неприязнь

к театру. Всю жизнь он его гнал, бичевал, развенчивал, и кто бы из его героев ни сидел в театре, он должен был всегда выражать одни и те же толстовские, а не свои собственные чувства.

\*\*  
\*

Посещение московской оперы — роковое событие в жизни Наташи Ростовской. Там случилась встреча с Анатодем, и там завязалась интрига, приведшая ее в дом Элен для новой, более греховной встречи. Произошла она тоже в театральной обстановке: публика собралась, чтобы послушать M-lle Georges — знаменитую актрису того времени. Почему Толстой избрал местом «грехопадения» своей героини не бал, не увеселительную поездку, а именно театр? Казалось бы, бальный зал с его танцами и мазурочной болтовней — более благодарное место для оболъщения неопытной девушки. Но толстовские балы блещут чистотой и порядочностью. Только театр распространяет флюиды моральной порчи и создает атмосферу порока. В нем все порочно — сцена, кулисы, зрительный зал. Ложь сцены в том, что там вместо настоящих деревьев — раскрашенный картон, что карлик Миме там бьет молотом, «каких никогда не бывает, по мечу, которых совсем не может быть», и бьет так, «как никогда не бьют молотками». Толстой не прощает театру аллебард из серебряной бумаги, накладных бород, париков, фальшивых страстей, не настоящих переживаний, всего невсамделишного. В этом он видит величайшую безнравственность. Актеры безнравственны уже потому, что избрали своей профессией бесполезное, ненужное дело, как тот «мужчина с голыми ногами» — Dupont, танец которого смотрела Наташа и, который получал 60 тысяч в год за то, что «прыгал очень высоко и семенял ногами». Безнравственны они и потому, что продавшись театру и привыкнув к сладкой роскошной жизни, не в силах бывают порвать с ним. Любой режиссер, капельмейстер, чиновник, могут обращаться с ними, как с крепостными — они

все перенесут, только бы не лишиться «сладкой жизни». Ни знаменитостей, ни талантов среди них Толстой не признает. Все вызывают одинаковое отвращение. Вспомните M-lle Georges, выступавшую на вечере у Элен когда она «с оголенными с ямочками, толстыми руками, в красной шали, надетой на одно плечо, вышла в оставленное для нее пустое пространство между кресел и остановилась в ненатуральной позе», как она «строго и мрачно оглянула публику и начала говорить по французски какие-то стихи, где речь шла о ее преступной любви к своему сыну», как она ломалась, хрипела и выкатывала глаза. Так же ломалась и ненатуральным голосом говорила монолог, «худая, костлявая актриса», которую смотрел сидя в ложе Mariette князь Нехлюдов в романе «Воскресение». Но Толстому не менее противна и публика, принимающая неправду сцены, приветствующая ее аплодисментами, криками восхищения — «admirable, divin, délicieux!» Восторги ее притворны, неискренни, и такая ложь, едва ли не отвратительнее лжи актерской. Нарядные дамы, сановники, гвардейские офицеры, вся праздная барская Москва, собранная в великолепном зале, составляет одно безнравственное целое со сценой и с актерами. Ни на вечере в доме Ростовых, ни в аглицком клубе, ни на офицерской попойке, та же публика не вызывает осуждения, но в театре она — соучастница греха и порока. Неправы те, что думают будто Толстой отвергал только некоторые виды театра вроде балета, оперы, либо архаические направления — ложноклассицизм, романтизм. В Советском Союзе и сейчас полагают, что на реалистический театр его неприязнь не распространяется.

Сам Толстой дает ясные доказательства отрицательного отношения ко всякому театру, и как к искусству, и как к социальному учреждению. Для него он — пагубный цветок цивилизации, растлевающий человечество и уводящий его с пути совершенствования. Он обладает способностью, едва ли не в большей степени, чем музыка, живопись и словесность, уводит человека

от жизни, от природы и естественного состояния. Отклонение от естественности — величайший грех в глазах Толстого — начало всякой порчи, заблуждений и гибели человека. Вот почему посещение театра для него равнозначно хождению на совет нечестивых и пребыванию в собрании развратных.

\*\*  
\*

Здесь, конечно, и надо искать корень той его манеры описания, которую Шкловский называет «остранением». Существует в литературе немало изображений сценического действия с достаточной долей «странности» («Дон Жуан» Гофмана, известный эпизод у Марселя Пруста), но ни один из них не мог бы быть назван кривым зеркалом. Толстой же в «Воине и Мире», попросту, пишет Вампуку. Его можно заподозрить в пародировании двадцатой строфы «Евгения Онегина».

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена  
Стоит Истомина; она  
Одной ногой касаясь пола,  
Другою медленно кружит,  
И вдруг прыжок, и вдруг летит.  
Летит, как пух из уст Эола  
То стан совьет, то разовьет  
И быстро ножкой ножку бьет.

У Толстого: «С боков вышли мужчины с голыми ногами и женщины с голыми ногами и стали танцевать все вместе. Потом скрипки заиграли очень тонко и весело, одна из девиц с голыми толстыми ногами и худыми руками, отделившись от других отошла за кулисы, поправила корсаж, вышла на середину и стала прыгать и скоро бить одной ногой о другую. Все в партере захлопали руками и закричали браво».

Худые руки, толстые ноги, толстые с ямочками руки, худая костлявая актриса, нехорошие простые доски на сцене — все это обыкновенное охаивание. Толстой уродует актрис так же, как Эдгар Дега своих балерин. Не остранением бы это назвать, а развенчиванием.

Шкловский, увлеченный поэтикой Потебни, ошибался, полагая, что вещи у Толстого описываются, как в первый раз увиденные и, что достигается это употреблением не тех их названий, которые приняты. Неверность такого утверждения яснее всего видна в знаменитом описании богослужения в романе «Воскресение». Там, действительно, иконостас называется «перегородкой», ризы священника не ризами, а «странной и очень неудобной парчевой одеждой», престол в алтаре — просто «столом», дискос — «блюдцем», а чаша с дарами — «чашкой».

Шкловский не воспользовался эпизодом из «Воскресения» по причине его одиозности, но он дал ясно понять, что и в этом отрывке видит прием остранения. Между тем, здесь наносится несомненный удар формалистическому учению о приеме, как чисто словесному явлению, ничем не обусловленному. У Толстого он очень даже обусловлен и строго подчинен его проповедническим и дидактическим задачам. Смысл именованья чаши чашкой, а престола столом — не в том, чтобы мы увидели их по новому, а в том, чтобы перестали считать священными. Тело и кровь Христово — не тело и кровь, а кусочки хлеба в вине. Здесь не новый показ вещи, а раскрытие ее псевдонима, либо перевод названия с высокого штиля на низкий. Примерно, это то же, что случалось в старину с опальным боярином, когда он из какого-нибудь князя Василья Васильевича Голицина превращался в «Ваську Голицына».

До какой степени игра названий подчинена у Толстого его «учению», видно на примере тех же святых даров. Пока длится таинство их приготовления и при-

частия, он их иначе, как кусочками хлеба в вине не называет, но когда доходит до поглощения чаши, появляются «тело и кровь». «Священник унес чашку за перегородку и, допив там всю находившуюся в чашке кровь и съев все кусочки тела Бога, старательно обсосав усы»... и т. д. В обоих случаях не «остранение», а ирония и насмешка.

Такой же точно прием применен для развенчания и осмеяния театрального зрелища. Давать ему новое мудреное название нет необходимости. Он древен, как сама литература. Это метод пародии, сатиры, шаржа. Сатира же и шарж — не своеобразное видение вещей, а сознательное искажение их вида.

\*\*  
\*

Ни в трактате об искусстве, ни в этюде о Шекспире и драме, Лев Николаевич ни словом не обмолвился об источнике своих антитеатральных идей, как будто они рождены и выношены им самим. Между тем, вряд ли среди них можно найти хоть одну оригинальную; все заимствованы. Заимствован даже «прием остранения». Спектакль, виденный Наташей, очень похож на спектакль Парижской оперы, описанный в одном романе XVIII века. Там те же картонные ширмы с грубо намаляванными на них предметами, тот же большой холст на заднем плане, расписанный одинаковым образом, и, даже, с дырой в небе (луна) и с другой дырой в земле, откуда выходили демоны. В манере гротеска, близкой к толстовской, описываются танцы, пение и игра музыкантов. Герой романа, смотревший спектакль, относится ко всему происходящему на сцене с таким же недоверием и осуждением, как Наташа Ростова, и такими же нелепыми и бессмысленными кажутся ему аплодисменты публики.

Роман этот — «Новая Элоиза», автор его — Жан Жак Руссо.

Руссо — вот имя, что подобно водяному знаку на бумаге, проступает чуть не во всех писаниях Толстого.

В России, где Толстой — вегетарианец, непротивленец злу, земский деятель и мировой посредник вытеснил всякий иной интерес к себе, о его руссоизме говорили мало. Никто не придавал значения тому, что уже в 15 лет он носил медальон с портретом Руссо вместо натального креста, перечитал все двадцать томов сочинений, что в 28 лет совершил паломничество к святым женевским местам, где жил сам пророк и действующие лица его романов. Специально съездил в Clarens, местечко связанное с именем Юлии — героини «Новой Элоизы». Под старость говорил, что в его жизни было два благотворных влияния — Руссо и Евангелие. И совершенно законно утверждение проф. Бенруби: «Толстой — это Руссо XIX века».<sup>1</sup> Смешна, конечно, мысль, будто в Руссо он видел литературного мэтра. Описание парижской оперы в «Новой Элоизе» — плоско и бледно в сравнении с изумительными страницами «Войны и мира», и не Толстому было учиться писать по таким образцам, но идея высмеивания и опорочения оперного спектакля за нарочитость и ненатуральность идет от Руссо. От него же и все прочие взгляды Толстого на театр. Впервые обративши внимание на сходство театральной сцены в «Войне и Мире» с такой же сценой в «Новой Элоизе», проф. Бенруби посвятил этому не больше трех строчек. Не многим больше уделил и Милан Маркович, коснувшийся этого сюжета двадцать лет спустя.<sup>2</sup> Ни тот, ни другой не продолжили своих наблюдений и параллелей и, видимо, не догадывались, что в интересующем нас эпизоде «Войны и Мира» нашла сюжетное развитие целая философская концепция Руссо.

---

<sup>1</sup> Benrubi — “Tolstoï continuateur de Rousseau”. Tom III des Annales de la Societé J. J. Rousseau. Genève, 1907. Статья эта вышла, также, отдельным выпуском в том же году в Женеве.

<sup>2</sup> Milan J. Markovitch — “Jean-Jacques Rousseau et Tolstoï”. Paris 1928.

\*\*  
\*

Наиболее полно она выражена в письме к Д'Аламберу. Издатель энциклопедии поместил под соответствующей литерой статью о Женеве, где выразил сожаление, что в этом городе до сих пор нет театра. Руссо ответил обширным посланием. Он уверял, что отсутствие театра не недостаток, а достоинство Женевы, как добродетельного города. Театральное зрелище не исправляет, а портит нравы. Честные герои там лишь разговаривают, а порочные действуют, привлекая тем самым симпатии зрителей. Старческий возраст представлен в трагедиях тиранами, узурпаторами, в комедиях — ревнивцами, жадными ростовщиками, педантами, невыносимыми отцами, а молодости отведена одна роль — любовников, пылающих незаконной страстью, обманывающих своих близких. Безнравственность театра, прежде всего в том, что он ложь, неестественность, удаление от природы — матери всего чистого в человеке. Разыгрывается спектакль величайшими лжецами, подделывающими самих себя, надевающими личину чужого характера, «забывающими свое собственное место в силу необходимости занять чужое», говорящими не то что думают, кажущимися не такими каковы они есть на самом деле, имитирующими страсть, оставаясь при этом холодными. Женскую же часть актерского сословия, Руссо приравнивает к существам самого низшего порядка, забывшим скромность, добрые нравы и показывающимися за деньги публично.

Нам ясно, что m-lle Georges с ее оголенными в ямочках руками и аморальным репертуаром взята Толстым не из биографии, не из истории, а со страниц письма Руссо к Д'Аламберу.

Для молодежи театр особенно опасен исходящим от него тонким ядом сексуальных страстей. И это не потому, что в театре показывается одна преступная

любовь. Напротив, такие представления менее соблазнительны, чем пьесы целомудренные.

Порой, ужас, вызываемый зрелищем преступной любви, служит противоядием против нее. Зло театра не в прямом возбуждении страстей, а в том, что он «располагает душу к чувствам слишком нежным, которые удовлетворяет потом издержками добродетели». Сюжеты вполне целомудренные гораздо соблазнительнее откровенно развратных сцен. Руссо приводит случай, описанный Плутархом, когда патриций Манилиус получил строгое внушение от Сената за то, что поцеловал свою жену в присутствии дочери. Целомудренная страсть (*les chastes feux*) матери могла вызвать у дочери страсть менее чистую. «Созерцатель законной любви предается любви преступной». На этом покоится вся развратительная сущность театра. Чем больше там влюбленных пастушков и кротких воздыханий, тем развратительнее его воздух для юных душ. Испытываемые там сладкие эмоции не вызываются определенным предметом, но они порождают потребность в нем (*elles en font naître le besoin*). «Они не делают выбора лица которое надо любить, но заставляют делать такой выбор». Вот почему женеvский философ так отрицательно относится к «скандальному смещению мужчин и женщин» в современном театре. Его не было в древней Греции, где все роли исполнялись одними мужчинами и где актерское искусство представляло не профессию, а род общественного служения. От смещения полов избавлена была не одна сцена, но и зрительный зал. По свидетельству Плутарха афинские женщины, дорожившие своей репутацией, располагались на верхней галлерее, только куртизанки занимали места в части таeтра, отведенной мужчинам.

Надо ли говорить, что образ «голой» Элен Безуховой, сидящей в ложе на виду и привлекающей взоры всего зала — выведен из этих пуританских сентенций Руссо? На балах она обыкновенная светская дама,

но в опере — царица греха и соблазна и ей, как всякой грешнице, хочется совратить чистую девушку, сидевшую, по несчастью не на галерке, а в соседней с нею ложе.

Руссо подсказал Толстому и психологический мотив, послуживший условием вовлечения Наташи в пучину соблазна. Он родственен «универсализму» и блестяще разработан в наши дни Жюлем Ромэном. Это, когда человек теряет самого себя и весь захватывается душой сборища. Театр, согласно Руссо, обладает этой способностью изолировать от всего, кроме сцены и зала, — и заставляет забывать друзей, соседей, близких. Забыла их и Наташа. Еще перед самым отъездом в оперу, стоя перед зеркалом одетая, она испытала прилив необыкновенной нежности к князю Андрею. Всю дорогу, в карете, предавалась этому чувству. Но как только капельдинер отворил дверь в зал, «блеснули освещенные ряды лож с обнаженными плечами и руками дам, и шумящий и блестящий мундирами партер» — на нее пахнуло чародейной стихией.

Первое время она пыталась еще бороться с нею, ее шокировало все происходившее на сцене, вызывали удивление аплодисменты и серьезное отношение публики к совершенно несерьезному, как ей казалось, действу. Но скоро огни люстры, блеск мундиров и дамских плеч, согретый толпою воздух опьянили Наташу. «То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропеть ту арию, которую пела актриса, то ей хотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и защекотать ее». Фальшь и неестественность сценической игры перестала ее удивлять. «Должно быть это так надо». Ложь Элен, одинаково всем улыбавшейся, уже не казалась ей чем то нехорошим, она сама так же улыбнулась своей первой любви — Борису, пришедшему к ней в ложу, чтобы сообщить о помолвке с Жюли. А когда она посидела вместе с Элен, поговорила с Анатолем, и потом снова вернулась к отцу, подчинение ее блестящему театраль-

ному миру совершилось окончательно. «Все прежние мысли ее о женихе, о княжне Марье, о деревенской жизни ни разу не пришли ей в голову, как будто все то было давно, давно прошедшее». Только приехав домой, очнувшись и ахнула: как это могло случиться? И еще раз, Толстой, как бы для того, чтобы не оставить сомнений относительно причины странного помрачения, объясняет его наваждением театра. «Там, в этой огромной освещенной зале, где по мокрым доскам прыгал под музыку с голыми ногами Dupont в курточке с блестками, и девицы, и старики, и голая с спокойною и гордою улыбкою Элен в восторге кричали браво, — там под тенью этой Элен, там это было все ясно и просто; но теперь одной, самой с собой, это было непонятно».

До какой степени Толстой проникнут учением Руссо о театре, как вертепе зла, видно из сказки о девочке Вареньке. Дети, едва войдя в здание театра, уже подавлены и чувствуют недоброе. Одна девочка чуть не разрыдалась. А, ведь, кто не знает, каким незабываемым праздником бывает в детстве посещение спектакля!

\*\*  
\*

Развенчивая и сокрушая профессиональный театр, Руссо вовсе не хочет прослыть врагом всяких развлечений. Потребность в них заложена в природе человека, это одно из его «естественных прав». Безнравственному профессиональному театру он противопоставляет множество других увеселений — тоже «спектаклей», но без «купленных» удовольствий, ничем не стесняемых и не отравленных пользой и выгодой. Они свободны, благородны, невинны. «Что же, однако, будет предметом этих спектаклей, что там будут показывать?» — спрашивает он и отвечает: «ничего». «Разбейте на площади шатер, увенчанный цветами, соберите народ и вы создадите праздник». Всюду, где наблюдается стечение народа, где царит свобода и благосостояние, существуют условия для таких спектаклей.

Лучшими их образцами были древнегреческие игры, общественные и религиозные процессии и церемонии. Но и в новое время религиозные и бытовые обряды, состязания стрелков или парусных судов, публичная раздача наград — суть такие же спектакли. Их нужно превратить в широкие народные празднества. Как известно, эта идея Руссо осуществлена была во Франции в эпоху Конвента, и сам Робеспьер участвовал в процессиях в честь «разумного существа». В таких «спектаклях» нет деления на зрителей и актеров, и происходят они чаще всего не в закрытых помещениях. Обращаясь к защитникам театра, Руссо восклицает «народ счастлив не на ваших праздниках, он счастлив на воздухе под открытым небом». Только такие, озаренные солнцем действия воспитывают ту молодежь, что выглядит, порой, форменными сорванцами, «но из этих сорванцов выходят люди горящие желанием служить родине и проливать за нее кровь». Смиранные и скромные со взрослыми, они в своей среде горды и смелы, дерутся и борются со всем пылом, иногда ранят друг друга, зато потом обнимаются и плачут. Таковы были женеvцы, которых знал Руссо. Они, по его словам, не заботились о цвете лица и сохранности причесок.

Как тут не вспомнить барышень Ростовых, пришедших в оперу и следующих по корридору бенуара в свою ложу: «*Nathalie, vos cheveux*» — прошептала Соня.

\*\*  
\*

Толстой не упустил ни одного из откровений учителя. Рассуждения о «невинных» спектаклях под открытым небом, овейных воздухом полей, вошли так же прочно в систему его взглядов, как и отрицание театра профессионального. Не будь у нас письма к Д'Аламберу, мы вряд ли бы догадались, что описание охоты и святочных увеселений в усадьбе Ростовых задуманы не по каким нибудь мотивам, а в плане все той же руссоистской философии театра.

Это — своего рода антитеза эпизода с посещени-

ем оперы. Все сказанное Руссо о чистоте и благотворности забав на лоне природы воплощено Толстым в очаровательных сценах и образах. Конечно, из перечисленных Руссо «спектаклей», охота и святки выбраны были по причине наличия их в русском быту и близкого знакомства с ними яснополянского писателя. Но не малую роль сыграл и прямой подсказ Руссо. Он не раз ссылается на любовь добродетельных обывателей Женевы к охоте. Многие из них, по его словам, и живут за чертой города затем, чтобы удобнее было предаваться этому удовольствию. Почтенные отцы семейств часто выезжают с детьми в деревню для этой цели, и именно охота делает их потомство таким похожим на древних спартанцев. К тому же, псовая и соколиная охота, в старину, отличалась церемониями и обрядами, в которых участвовали десятки и сотни лиц. Она, в самом деле, походила на спектакль. В XIX в. обрядность была в достаточной мере утрачена. У Толстого можно заметить лишь слабый намек на нее в упоминании об «общем совете охотников», в «ритуальных» разговорах Николая Ростова с Данилой, в торжественном выезде охоты и вступлении в силу той неписаной табели о рангах, по которой простой доезжачий становился фельдмаршалом и мог грозить старому графу арапником. По этой табели, даже, между братом и сестрой образовалось огромное расстояние, которое Николай не замедлил дать почувствовать Наташе.

Полные буколической поэзии сцены охоты в «Войне и Мире» рассматриваются, обычно, как страница «помещичьего быта». Но они — страница философии Жан Жака Руссо. Как чисты, свежи переживания и страсти участников охоты! И можно ли сравнивать Наташу-амазонку, несущуюся по полям за зайцем с Наташей в ложе московской оперы? Она и сама считала эти минуты лучшими в своей жизни. Спектакль на великой орхестре природы совершил чудо с этой выросшей в барских хоромы девочкой. У нее, как под-

земный источник, вырвался наружу темперамент, склад и чувствования ее народа. Речь идет о знаменитой пляске Наташи в доме дядюшки. Охота примирила Николая с соседом помещиком, давнишним врагом Ростовых, с которыми у него была тяжба.

Так же чисты и невинны святочные забавы молодых Ростовых, когда они ряжеными едут в имение к Мелюковым. Трудно допустить, чтобы Толстой не имел здесь намерения противопоставить юношески-целомудренную, полную аромата любовь Сони и Николая преступной и греховой страсти Наташи, зажженной в ней колдовством профессионального театра.

\*\*  
\*

Итак, самые, казалось бы, бездумные и безыдейные эпизоды в произведениях Толстого пронизаны философскими, религиозными, морально-этическими воззрениями. Забывать об этом при изучении «единоцелостного словесного замысла» его произведений, значит не далеко уйти в их понимании. Снова, как в доформалистские времена, мы чувствуем себя не вправе отказываться от рассмотрения идейной стороны этого замысла. Острота разобранного здесь сюжета заключается, как раз, в том, что идейная сторона в нем выступает в роли детерминирующего начала. И она опять возвращает нас к загадке писательства, казалось, отмененной, одно время, формалистическим учением о приеме и материале. Приходится признать, что формализм не подвинул нас далеко даже в способности подвергать анализу вино и хлеб в творческой чаше писателя; таинство же пресуществления их в тело и кровь великого искусства непостижимо и по сей день.

## ЧЕТЫРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

«...Точный смысл народной поговорки».

Е. Баратынский

1

Освещены снега далеко  
И дует биза день второй.  
Под ветром жаться одиноко,  
Вернуться одному домой.

Прибрать, поесть, сесть за занятия —  
Общеизвестный бюллетень.  
На завтра то же, без изъятия,  
И биза дует третий день.

Уйметя... Как уймемся все мы,  
Вы или я, она иль он,  
Над каверзною теоремой  
Заснув, так сказать, мертвым сном.

Мораль? Что глупо торопиться  
Судить о жизни вкривь и вкось.  
Что высоко летает птица,  
Да где-то сядет — вот вопрос.\*

---

\* Биза — северный ветер на Лемане, который обычно дует в течение трех дней.

2

Как-то так, произвольно,  
 Без искусственных затей,  
 Все ложится на двухдольный,  
 Грустно-плясовой хорей.

Это — старость, неудача,  
 Это — горечь всё скулят.  
 В мире ничего не знача,  
 Собственный глотают яд.

Но от ярости бессилья  
 Вдруг сожмутся кулаки,  
 И тогда взлетают пылью  
 Брань, насмешки. Всем пинки.

Для всего найдется сдача...  
 Все робел — теперь не тот.  
 Нужда пляшет, нужда скачет,  
 Нужда песенки поет.

3

Я благочестья не блюду  
И заключенье горько-злое:  
Овчинка выделки не стоит —  
Хваленым бредням предпочту.

4

Когда-то стыдно было быть любимым.  
За что тебя любить? А вот теперь  
Ты к самому себе стал более терпимым:  
Внести в приход или в статью потерь?

Ведь может слабость и обняться с силой,  
И часто с правдой в паре ходит ложь.  
Как не признать: не по-хорошу милый,  
Не согласиться как, что по-милу хорош.

Но быть бессменным спутником светила,  
И свет его всемерно отразить...  
А там — прости. А там, глядишь, могила.  
А на земле другие будут жить.

## Фрагменты неоконченной рукописи «И. Тургенев»

1

Самая важная заслуга писателя, мы считаем, — не уметь заканчивать, а иметь смелость, вопреки привычным требованиям, откровенно представить свои мысли отрывистыми и не законченными. Правда он вызовет горькие сетования со стороны тех, кому нужно непременно иметь конец. — Есть готовые великие философские системы — в достаточном количестве и разнообразии, на всякий вкус... Повторяю — достаточно великих философских систем, стройных, последовательных, точно языком облизанных, приводящих к определенному и ясному «концу».

2

Выработалась своеобразная эстетическая теория, в силу которой даже задача художественной деятельности уже сводилась не к тому, чтобы изображать живого человека, а к тому, чтобы рисовать типы. Эта теория, между прочим, до сих пор не потеряла своего кредита — большинство современных критиков, обсуждая художественное произведение, прежде всего ставят этот праздный — ненужный вопрос: насколько

типичны, т. е. широко распространены, изображенные автором герои. Ибо если автор заинтересовался не типом, а единичным человеком, всего только одним человеком и его судьбой — то какое значение может иметь такое произведение для общества? Оно может оказаться не только не полезным, но прямо вредным, приковывая наше внимание к личным нуждам, вместо того, чтобы направлять его на широкие общественные задачи. Как известно, литературные критики всегда стремились «обезвредить» художественное произведение и, нужно отдать справедливость, проявляли в этом почтенном деле много искусства. Как бы опасно не было художественное произведение, после того как оно побывало в руках критика и получило надлежащее истолкование, можно быть спокойным: оно не смутит уже никого. Ибо всё, что в нем было загадочного и проблематичного уже получило свое объяснение. Теория типов, равно как одновременно с ней развившаяся теория общественных задач и т. п. легко справлялась с самыми трудными вопросами, переводя их в отвлеченные области. Обыкновенные слова, переходя в отвлеченности, теряют свое настоящее значение. Под мундиром всякий человек только солдат, в понятии всякое жизненное событие — только категория. Вот почему Гамлета человека объяснить нелегко, почти невозможно, а Гамлет как тип так прост и понятен.

## 3

Достоевский или Толстой, философствующие за свой страх, казались Тургеневу дерзкими невеждами, упрямцами, которым только недостаток образования придавал смелость и уверенность.

Вот что он пишет, в 1882 году, октябрь, по поводу «Исповеди» Льва Толстого:

«Получил на днях через одну очень милую московскую даму, ту Исповедь Толстого, которую цензура запретила. Прочел ее с великим интересом. Вещь замечательная по искренности, правдивости и по силе

убеждения. Но построена она вся на неверных посылках и в конце концов приводит к самому мрачному отрицанию всякой живой человеческой жизни. Это своего рода нигилизм».

Книга Толстого написана правдиво, сильно и искренно, но его послышки неверны, а главное правдивая и искренняя мысль опасна, она грозит нигилизмом!

О каких «посылках» говорит Тургенев, мы не знаем, но не странно ли, что измученный, надломленный человек, дни которого почти сочтены, боится нигилизма! Т. е. боится, что правдивое и смелое слово подорвет доверие к тому «мировоззрению», которое он, Тургенев, проводил так много лет, что это смелое слово приведет к мрачному отрицанию вместо веселого утверждения!

Между прочим этот аргумент всегда выставляется в качестве неотразимого опровержения всякого рода смелых опытов мысли. Как будто бы, вообще говоря, жизнь сама по себе необыкновенно веселая и радостная вещь, и новая книжка грозит изгнать навсегда смех и радость из жизни. В одном уголке жизни, люди сегодня счастливы и бодры, а завтра будут рыдать и проклинать день своего рождения.

4

И вообще Тургенев был не в меру уступчив. Он не верил в Страшный Суд и в вечное осуждение, почти до последнего дня своей жизни. Только перед смертью — и то минутами — среди невыносимых физических мук — повидимому впервые в жизни — у него являлось серьезное подозрение, что наука, признававшая только за моралью право суда, обманула его, а что живущее среди простых людей и казавшееся столь очевидно нелепым верование, до сих пор объяснявшееся путаницей неясных представлений, имеет за собой больше оснований, чем стройные системы, опирающиеся на бесчисленное множество добросовестно подобранных фактов.

## 5

Достоевский, который так много клеветал на молодое поколение, его лучше понимал и был к нему ближе, чем Тургенев, который всегда любил молодежь, и которого обвиняли (сам Достоевский) в заискивании перед нею.

В «Записках из подполья» рассказывается о том, как среди благополучия будущего устроенного государства, вдруг является джентльмен с «ретроградной физиономией» и предлагает сразу ногой столкнуть к чорту всё это благополучие. «Записки из подполья» — чуть ли не автобиография Достоевского, а подпольный человек родоначальник русского «нигилизма» всеотрицающее духоразрушение, *advocatus diaboli* выразившееся с откровенностью, до сих пор небывалою в литературе. Достоевский говорил о себе: «Нечаевым я бы не мог быть, нечаевцом — мог».

## 6

Последние произведения и даже письма Тургенева почти все проникнуты мистическим ужасом. Он постепенно, все больше и больше убеждался, что почва незаметно уплывает из-под его ног. Он делает нечеловеческие усилия, чтобы задержать ее, но они ни к чему не приводят. Еще так недавно, по поводу казни Тропмана, можно было, соображениями о пользе и о будущем человечества отрешиться от страшных видений. Еще недавно слова: «Всё проходит, только добрые дела остаются» — казались истинным талисманом, способным охранить человека от дьявольского наваждения. Теперь же — польза, идеалы, добрые дела — все самые будничные слова, для составления статей, но ненужные, непригодные человеку.

## 7

Свои «стихотворения в прозе» Тургенев первоначально назвал «*Senilia*», словно желая извиниться пе-

ред строгим читателем. А может быть и вправду нужно было извиняться? Ведь он в последних своих произведениях, не только в «стихотворениях в прозе», но и в «Песне торжествующей любви», в «Кларе Милич» в сказке «Отчаянный» — изменяет своим прежним убеждениям — как же не оправдываться, хотя бы старостью или болезнью? До сих пор он неизменно и твердо шел к определенной культурной цели. Теперь у него один мотив:

Je vais sans savoir où,  
J'attends sans savoir quoi.

Прежние ясные и отчетливые суждения растеряны, забыты, как забываются детские игрушки и юношеские тетрадки. Только иногда в письмах к друзьям и знакомым встречаются еще старые привычные когда-то слова, но не столько потому, что они нужны Тургеневу, сколько потому, что других слов люди не понимают.

8

Но кому и какое дело до того, что писатель не спит по ночам, что его тревожат мучительные думы о близкой смерти, что у него уходила почва из-под ног, что он теряет веру в идеалы? Писатель должен поучать, наставлять или по крайней мере развлекать читающую публику. А какой же он учитель, если сам он не знает, что с ним происходит?

9

Нужны особого рода переживания, чтобы перевести свое внимание и любовь от полезного гения к людям из «которых ничего не выходит», и хоть на минуту допустить мысль, что Миши Поитиевы, по крайней мере, настолько же выражают собой смысл жизни, как и уравновешенные, спокойные деятели сознательно осуществляющие в жизни высокие идеалы.

Это область Достоевского, область кладоискательства. Тургенев не признавался себе, на какой опасный путь вступил он. «Разум» — то, что он и что все люди считают в себе разумом — продолжал упорно стоять на страже прежних верований; и новые мысли, как это всегда бывает, проходили в душу Тургенева контрабандой под разными ярлыками, скрывавшими их постоянный смысл. Толстого он осудил за исповедь. О Достоевском продолжает отзываться с тем же нескрываемым отвращением: «...прочел я статью Михайловского о Достоевском. Он верно подметил основную черту его творчества. Он бы мог вспомнить, что и во французской литературе было то же явление — пресловутый Маркиз де Сад, который даже книгу написал «*Tourment et supplices*», в которой он с особым наслаждением настаивает на развратной неге доставляемой нанесением изысканных мук и страданий. ...Достоевский тоже в одном из своих романов тщательно расписывает удовольствие одного любителя...

И как подумаешь, что по этому нашему де Саду российские архиереи совершали панихиды и даже предики читали о вселюбви этого человека. Поистине, в страшное живем мы время!» (Письма).

## 10

Нет впрочем ничего удивительного в том, что Толстой и Достоевский считали Тургенева совершенно европейцем, и не умели услышать в его произведениях близких и родных им звуков. Сам Тургенев едва ли отдавал себе ясный отчет в том, что с ним происходит. Он только смутно чувствовал, что европейский костюм не совсем ловко сидит на его русской фигуре, но ему всегда казалось, что время возьмет свое по поговорке — стерпится — слюбится.

## 11

Сама по себе тенденция очевидно не так опасна, как это принято думать. Если намерение у худож-

ника является, как следствие имеющихся в его распоряжении сил и средств, — оно не только не вредит достоинству его произведения, но, наоборот, может придать ему большую ценность. Если же «идеями» прикрывается убожество мысли и недостаток изобразительного таланта, тогда получается жалкое произведение. Кроме Достоевского, примером первого рода может служить Толстой. Примером второго — бездна. Аналогия — в добродетели. Слабый человек охотно болтает о добре. Но никогда одно желание «быть добрым» не приводило ни к чему, кроме лицемерия. В искусстве «тенденция» большей частью — тоже лицемерие, т. е. желание прикрыть «идеями» пустоту в голове и в сердце. Но это у посредственных авторов. Достоевскому же, как и Толстому, их «идеи» не мешали говорить к делу.

В «Нови» же Тургенева герои, все до одного, почти до того и предназначены, чтобы демонстрировать авторские мысли, то есть никуда не годятся. Тургенев не знал, чем объяснить настроение у молодежи, и искал объяснений в разумных соображениях об общественной пользе. Но там трудно найти что-нибудь — всегда, а в нашем случае особенно.

12

Консервативная партия, имея на своей стороне правительство, всегда была практически крепка и требовала поэтому от своих членов обыденной, повседневной, мало напряженной деятельности. Оттого оппозиция привлекала к себе наиболее беспокойные, наиболее деятельные и смелые, значит наилучшие элементы общества. Это — в области практической. В теории же, наоборот, легко было защищать идеалы оппозиции, трудно — а перед молодежью даже невозможно — отстаивать идеи консервативные. Оппозиция ставила на своем знамени такие слова, как свобода всех людей, всеобщее счастье и т. д. Она заявляла, что толь-

ко враги мешают ей осчастливить мир, в то время как консерваторы принуждены были отрицать возможность полной свободы и счастья, и, вместо этого, предлагать идеалы — порядка более узкие. Разумеется, что все теоретические соблазны были на стороне оппозиции, и наиболее увлекающиеся и пылкие души шли к ним. В общем выходило, что теоретически почти всегда в массе интеллигенции господствует оппозиция, и только отдельные лица, как Достоевский и Толстой ее сторонились, практически же торжествовал консерватизм. И быть может, вожаки оппозиции были иной раз довольны своей теоретической победой и практическими неудачами. Они чувствовали себя «правыми» — этим чувством люди очень дорожат, они имели перед собою могучего врага, борьба с которым грозит величайшими опасностями, — «нигилизму» именно этого и нужно было. Он верит в спасительную силу опасности и боится мира.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

	<i>Стр.</i>
<i>От редакции</i> . . . . .	3
<i>Осип Мандельштам</i> — 57 стихотворений . . . . .	7
<i>Владимир Вейдле</i> — О последних стихах Мандельштама . . . . .	70
<i>Георгий Адамович</i> — Несколько слов о Мандельштаме . . . . .	87
<i>Юлий Марголин</i> — Памяти Мандельштама . . . . .	102
<i>Анна Ахматова</i> — Поэма без героя . . . . .	111
<i>Артур Лурье</i> — Заклинания . . . . .	153
<i>Борис Филиппов</i> — Заметки к поэме А. Ахматовой . . . . .	167
<i>Владимир Набоков</i> — Два стихотворения . . . . .	184
<i>Артур Лурье</i> — Чешуя в неводе . . . . .	186
<i>Владимир Марков</i> — О свободе в поэзии . . . . .	215
<i>Николай Ульянов</i> — Из незаконченных споров . . . . .	240
<i>Николай Юнг</i> — Четыре стихотворения . . . . .	258
<i>Лев Шестов</i> — Фрагменты неоконченной рукописи . . . . .	261

Выпуск № 1  
ВОЗДУШНЫЕ ПУТИ

---

*альманах под редакцией Р. Н. Гринберга,  
посвященный семидесятилетию  
Бориса Леонидовича Пастернака,  
1960 г., Нью-Йорк*

СОДЕРЖАНИЕ:

*От редакции; Анна Ахматова — Поэма без героя; Георгий Адамович — Темы; Лев Шестов — А. С. Пушкин; Владимир Вейдле — О непереводаемом; Димитрий Кленовский — Стихотворения; Глеб Струве — Из заметок о мастерстве Бориса Пастернака; Вера Александрова — По литературным адресам поэта; Владимир Марков — Стихи русских прозаиков; Николай Моршен — Стихотворение; Марк Вишняк — Человек в истории; Федор Степун — Современность и искусство; Игорь Чиннов — Стихотворение; Николай Ульянов — Ignorantia est; Юрий Иваск — Возможность поэзии; Юлий Марголин — О Боге великом; Эрге — В общих чертах.*

(Распродан)

Склад издания:

R. N. GRYNBERG  
304 WEST 75TH STREET  
NEW YORK 23, N. Y.