

Виктор Кривулин

ПОЛДНЯ ДЛИНОЙ В ОДИННАДЦАТЬ СТРОК

Часть первая. Рассказ-стихотворение.

Посвящается моим московским друзьям

/записано черным фламастером/ _____ Новый год я встречал в квартире, окна которой выходили на речку Карповку, в огромной пустой комнате. Я смотрел в окно, и рядом со мною стоял ученик Павла Филонова, коллекционер К. /это действительно первая буква его фамилии, а не кафкианская анаграмма/. Смутно, боковым зрением, видел я раму в стиле "модерн", расплывающиеся линии "либерти", свободные... В комнате почему-то никого не было, кроме нас двоих, на улице— тоже пусто, хотя ночь— новогодняя, праздничная. К. сказал, что Филонов жил в соседнем доме и что он, К., зимой сорокового года, кажется, самой суровой лет за сто, возвращался от Филонова домой, на Пески, возвращался глубокой ночью в метель /не было ли это в канун Нового года? Нет, вряд ли/, и что Филонов жил тогда очень одиноко в огромной пустой комнате, окна которой выходили на Карповку _____

/записано синей пастой/ _____ мела поземка— вспоминает другой ученик Филонова/ Чему же он, нехудожник мог там учиться?— и Павел Николаевич тоже видел ее, если только смотрел в окно. И ему открывался тот же вид на скрещенье Карповки с Каменноостровским проспектом— тот же вид, что и мне сейчас, спустя 37 лет, когда я смотрю в окно и думаю, что едва ли Филонов мог предаваться бессмысленному и бездейтельному созерцанию, как это делаю я сейчас: он—

то был человек, сосредоточенный на взгляде внутрь вещей, аскетичный и аналитический художник И /Филонов сам любил так называть себя/. О Филонове можно говорить много, и об нем уже много пишут, но все неправильно, и когда-нибудь _____

/записано через неделю, паста синяя/ _____ когда-нибудь к новогоднему рассказу К. я вернусь еще, если буду писать о Филонове. Но сейчас работать приходится урывками, да и беспокоит меня больше другое. Три дня назад я пробовал писать: полдня, свободных от уроков. Начинал трижды, двигаясь от разных исходных точек— был один, как его называют, "образ", каким-то косвенным и случайным отношением связанный с воспоминаньем о Филонове, а точнее— с мыслью об "утопичности" филоновской живописи, об искаженном анализе, пролетарском всечеловеке его работ. Разговор о Филонове случился семь месяцев назад— но только сейчас я вспомнил о нем, только девять дней назад. И вспомнив этот разговор, я уже не мог просто так забыть его, отвлечься от горького, острого и очень, в сущности, простого чувства, что со временем и у меня остается все меньше возможностей /Господи! это так естественно— в чем же дело?/, что чем дальше, тем уже жизнь /причем, казалось бы тут Филонов?/, пока все существование не сведется к единственной точке. Так в моем сознании обозначилось слово: "ВОЗМОЖНОСТИ". Оно явилось, не скрывая всей своей грубо-рациональной, философской арматуры /Аристотель: актуэпотэнция/, но влезло в начало второй строки, встало сразу после резкого 'а. Это было отвратительно, хотя только после этого я стал "видеть"— морскую раковину, которая называется в просторечии

"морской гребешок", волнистую, бугристо-известковую раковину. И дальше: в чистом, умном пространстве изобразилась графема , напоминающая веер /возможностей? волн?/. Уже после первых 2-х или 3-х строк графема веера упростилась до /омеги/ и возник прямой тоннель к Тейяр де Шардену- эволюции- мандельштамовскому Ламарку. Но то был инерционный тупик, и поэтому, когда я вслушался в ритм, то нашел его вялым, автоматичным, обкатанным. То была наезженная дорога: ямб, хотя гармоничный ^и фонически, но невероятно невыразительный _____

/записано в тот же день, паста та же/ _____ вторая попытка, уже с чувством надвигающейся неудачи. "ВОЗМОЖНОСТИ" не вынесли ударной ритмико-смысловой позы, уехали в ритмическую яму середины третьей строки, провалились. Вышла "омега", стала под рифму, но не зарифмовалась, ослабла и ушла в пассивное начало третьей строки. Но главное- ничего нельзя было поделаться с ритмом: он окаменева-л- вечнорусский инерционный ямб. В третий раз все начинаю сначала. Ритм сперва поддался, повернул ко мне заспанное лицо свое: казалось, он начал обретать жизненную энергию. Вот оно: хрупкость раковины, шум моря...но уже на третьей строке смежились веки, сонная ритмическая волна покати-лась вслед за "одесской школой" по плоскому побережью. "Кто услышал раковины пенье"- встало в ушах, и меня с головой накрыла волна страха- мысль, что мой текст соотнесут с Багрицким. Все вокруг стало как отравленное. Я лег, закрыл глаза, захотелось есть. Я вышел из дому, пересек улицу- молочная закусочная прямо напротив моей парадной- и почему-то, не

задумываясь почему, прошел дальше. Остановился перед витриной рыбного магазина. Широкое окно, между стеклами, внизу, завалено всякой морской дрянью /реклама товара/: обрывки бутафорских сетей, похожие на паутину, консервные банки в разном положении, сухая галька в песке, ставшем пылью. И посередине всего валялся громадный "морской гребешок" — не тусклый, не известковый, как видели мои закрытые глаза, — но с перламутровым отливом. Тихоокеанский "морской гребешок", который хоть и присыпан пылью, но отражает что-то от стекла, не потерял этой способности... Я подумал, что зрение мое становится со временем все более тусклым. _____

/записано утром следующего дня, паста та же/ _____ привожу промежуточные варианты в их временной последовательности:

1. Точка отталкивания — невозможность действия /"художественного"/. Невозможность сюжета.

Сюжет не нужен. Веер
возможностей окаменел
Омегой известковой
морского гребешка

Показалось, что слабо ощутимо "сужение" человеческих, моих возможностей со временем, следует лексическое "выпрямление":

11. Сюжет не нужен. Суживаясь, веер
возможностей окаменел
омегой известковой
морского гребешка /дальше пошло легко
и сразу/
и в окна выходящие на север

ворвался говор бестолковый
балтийский холод языка _____

/записано тогда же, но паста другая/ _____ "сюжет" узнал
себя в звуковом зеркале "сужения", но смягчающе-миротвор-
ное "т" /ирония и удивленный присвист/ обратилось в глу-
бинное, суровое "у". Зеркало- но темное, сдержанное. И даже
не одно зеркало- ряд зеркал: ~~неожиданно~~ ^{если} ~~неожиданно~~ взглядеться ,
просвечивает третье зеркало- значение предопределенного,
т.е. того, что "суж-д-ено". Окна комнаты моей выходят на
север /действительно, на север!/, они раскрыты. Кажется,
мир от этого должен расшириться, раскрыться- а он сужает-
ся по мере движения истории от "А" к " ". Движение в сти-
хе обобщенное: к миру /окна выходят на/, холодному, чужому -
и мира ко мне /ворвался холод/. Тут шум улицы, сквозь ок-
но доносящийся- балтославянский язык, именно "балто-".
Движение в семистишии обобщенное, строфа замкнута, развития
нет и не может быть- это кольцо смерти. Я все начинаю сна-
чала, пытаюсь отыскать ущербину или бугор- такое ощущение,
что рука в поисках выключателя шарит по темному пыльному
стеклу. Возникает новый вариант:

111.

В лучах омеги известковой
по вееру морского гребешка
свет северный скользит. Сюжетец бестолковый,
сужаясь, сводится к законам /вар.: "к развитию"/
языка
к постройке водоплавающей фразы
Среди возможностей чужих
есть раковина паузы...рассказы,
/вар.: есть когда молчат рассказы/

что мыслимо - сказав, что можно - пережив...
и в этой паузе, на бессюжетной почве..._____

/записано тогда же, малоразборчиво: кончается паста/_____
и снова обнаружен ложный- "очевидный" ход, никуда не
даться от ритмической инерции /далее в некоторых словах
отсутствуют гласные, в некоторых не дописаны последние
слоги/ Суксессы.стих.форм. /Линейн.наизыв. строк- механи-
ческ. присоединение новых сегментов. Перечислительна. ин-
тонация- вот стержень и сюжет текста, иначе говор., стер-
жень и сюжет- прямая стиховая пошлость. В оконч. виде
этот вар. звучит так:

1У.

Лучи омеги известковой.

По вееру морского гребешка -
свет северный. Сюжетец бестолковый,
сужаясь, сводится к развитию языка,
к постройке водоплавающей фразы
Среди возможностей чужих
есть пауза для своего рассказа
есть раковина жизни. Переплыв
кино старинное, с обильем приключений,
с подобьем правды - рыцарский роман,-
ты вне событий, как бы в некой Вене
всемирный беженец из обреченных стран
из области полунощной - в лучах
омеги-раковины. И окаменели_____

/записано тогда же, стержень ручки новый/_____далее ра-
бота прервана. Стихотворение снова свилось в кольцо. Я
возился с ним, стараясь оживить, раскачать ритм,- вот был
смысл всей работы, а получается нечто обратное тому, что

я хотел: ритм все мертвее, с каждым вариантом все мертвее ритм. Зато вошли побочные смысловые линии: взгляд-на-жизнь-со-стороны /"кино", "вне" и т.д./, память о Льве Рудкевиче /и вообще об уехавших/, всемирное изгнание евреев из обреченного "союза" /"Вена"- путь кровоснабжения/. Итак, "кино", взгляд со стороны /из зала/. "Не-участие"- это взамен бессюжетности жизни. Но СЮЖЕТ, то есть метачеловеческий смысл исторического и любого действия несомнен^{ен} для меня. Собственно Сюжет- он мировой океан, где родной язык, ради забвения которого мы "бежим" /Вена/, - где язык- и Ноев ковчег, и гигантская плывущая раковина с новорожденной Афродитой /Боттичелли/. Итак, КИНО, и БЕГСТВО, и Спасение в РАКОВИНЕ /окаменелой/ ЯЗЫКА /забвенного, мертвого/. Такой язык обеспечивает право на неучастие в жизни, и кино- самое устарелое /самое быстростареющее?/ из искусств дает пластический идеал неучастия: мы смотрим фильм и мысленно проживаем невозможное, как в средние века читали приключенческий рыцарский роман те, кому жизнь отказывала в "сюжете". Ибо рыцарский роман- это идеальная /окаменелость раковины/ жизнь рыцарства после крушения /так ломается раковина/ рыцарства в жизни. И рыцарство- это прежде всего путь ко Гробу Господню, где и погреблась "рыцарская эпоха". И снова: Палестина- единственный выход из России вовне /лаз-в мир/, выход скорее не столько для евреев, сколько для русской культуры. Но- я говорю только о себе- меня этот выход не устраивает: он слишком предвзят и автоматичен, и движение стихового ритма совершенно "заавтоматизировалось" /ведь можно так сказать, правда?- ср. у Набокова "запаркованный автомобиль"/.

Были в этом варианте две живые строчки— первые, в которых синтаксис еще сохранял энергию и напряжение,— в них было что-то от паузы, предшествующей всегда началу стихотворения, от исходного "поэтического молчания". В этих строчках отсутствовали сказуемые—предикаты, а функцию носителей действия выполняли сами предметы; действие же, дремлющее в вещи,— всегда чистая возможность. Но после первого четверостишия начальная напряженность исчезла— победил ритм общего бегства, текст провалился. Чувство обиды и поражения. Ненависть к тексту. Если было бы возможно, я бы убил его. И когда уже совершенно безнадежно и отвратительно вернулся к тексту— чтобы взглянуть и забыть о нем, когда я по-настоящему возненавидел и текст, и себя, отраженного в нем, и когда я с отвращением вернулся к нему— чтобы взглянуть, и выбросить, и забыть — что-то случилось. Ни слова не изменил я в нем— он сам изменился, и я только записал его _____

/записано в тот же день авторучкой, чернила синие/:

Веер гребня морского — омега
известковых лучей.
Веер возможностей окаменелых.
Северный свет побережья
брезжит, ничей.

Нет ни сюжета, ни путешествий.
Пауза—раковина, жест речевой...
волны белобалтийской кровельной жести
или бескровные губы,
суженные до свиста —
дом твой.

Не язык бегства, но язык-дом и кров. Острота и резкость-прибрежный ветер, меняющий внезапно силу и направление. Кроме одного, все предложения назывные. Во всем стихотворении только один глагол. Возможное действие, как в сгустках энергии сосредоточено в предметах. Царство чистой возможности. Такое чувство, что текст надул меня: ничего "моего" в нем не было. Я попытался навязать ему свою волю: пошла новая строка и в ней новый- "свой" виток:

К воспоминанию сводится действие света...

Эта строчка написана дважды- в конце /внизу/ одной страницы и в начале другой, в последнем случае зачеркнута. Дожнуло обрыдлой уже ностальгией. Я смотрел назад и вспоминал, а он, текст, уже навсегда был и остался настоящим мгновением. Настоящим.

Часть вторая. Рассказ-развертка стихотворения

/записано шариковой ручкой "Паркер", сделанной во Франции и присланной из Парижа американцем по имени Джефф, который рассчитывает стать писателем/_____я очень долго, почти пять лет подряд ездил на службу одним и тем же маршрутом- через два моста, пересекая Неву в самом широком ее месте. Я видел Неву в одном и том же месте и в одно и то же время около двух тысяч раз. Ее изменял только лед, сама же река никогда не бывала спокойной, но при этом всегда казалась неизменной. Она никогда не лежала "гладко", но и самое сильное волнение только усиливало впечатление неподвижности, она была не просто неподвижна- иным утром она представлялась мне основой и осью всего неизменяемого в мире. И я думал о том, что слово "река", взятое словарно и отвлеченно, может вызвать в моей памяти только одну устойчивую ассоциацию- течение, движение, поток и т.д.:

Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей...

Куда смотрел Державин? Кажется, он видел не громадную местную Неву, а некую космическую мировую Фонтанку.

А если что и остается
По гласу лиры иль трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.

Стихи человека, уже повисшего над жерлом вечности. Но по сути дела, они "безбезднны". Они написаны человеком, который измеряет вечность масштабами открывающейся в окне Фонтанки. И здесь больше простора, чем в "мировых безднах"

символистов. "Вечность" Державина ничем, кроме большей глубины не отличается от "реки времен". Жерло вечности лишь пожирает то, что почему-либо не успела пожрать река времен,— обьедки с пиршественного стола истории. Вечность отличима от времени только количественно. Моя жизнь бесконечно менее значительна, чем жизнь Державина. Кто я?— частный человек, историческая пылинка, ничто. Но бесконечно—малые величины подчиняются тому же закону счисления, что и бесконечно—большие. В том, что человек существует сейчас как иррациональное число, в том, что малейший, никогда не уловимый до конца остаток и есть он сам,— в этом преимущество перед "великими" или "малыми" людьми прежних эпох. Изо дня в день я смотрел на одно и то же место посередине реки— ровно посередине между Петропавловской крепостью и Зимним дворцом— и место это не менялось. Я понял, что для того, чтобы увидеть "жерло вечности", вовсе не обязательно умирать. Человеческая жизнь обнимает, включает в себя вечность, которая, конечно, не соотносима с историей человечества, но совершенно соотносится с моей, краткой, бесконечно малой жизнью. А исторический человек и бесконечно меньше и бесконечно больше— одновременно— вечности. И я спросил себя: что же такое река, которая всегда стоит на одном и том же месте и которую всегда я вижу в одно и то же время? Я спросил себя об этом впервые семь лет назад, но попытался ответить только сейчас:

Вот река остановлена. И не река, а цитата
разнояркого неба — но глуше и строже.
Над рекою времен— полусфера в течениях света,
но пловец неподвижен, и руки на волны похожи.

/записано на несколько дней раньше той же ручкой "Паркер"/
 "державинские" размышления заставили меня задуматься о
 символистах и об их бороздах и безднах, благо время пре-
 доставило юбилейный предлог: истек шестидесятилетний /по
 вавилонскому календарю- самый круглый и суперюбилейный/
 цикл со времени выхода в свет первого тома "Заката Евро-
 пы" Шпенглера. Итак, первый том шпенглера "Заката" вышел
 ровно шестьдесят лет назад. Книга эта имела странное воз-
 действие на русских интеллигентов, в основном- на симво-
 листов и близких к ним. К 1917 году Блок и Белый надорва-
 лись в попытках извлечь музыкальный корень русской истории.
 Фрейдистский пафос мемуаров Л. Д. Блок можно рассматривать
 как своего рода негативный результат этих попыток в сфере
 личной, интимной жизни Блока. Действительно, Любовь Дмит-
 риевна была многолетней свидетельницей и даже участницей
 мучительных, садомазохистских отношений поэта с "женой-
 дево́й-Россе́й"- со стихией русского бунта, "бессмыслен-
 ного и беспощадного". И реальная жена Блока не могла не
 догадываться о природе и подоснове этих отношений- о том,
 что эротический мистицизм раннего Блока был лишь произ-
 водным от онанистических шашней духа с плотью. "Нижняя
 природа" младших символистов, как по канве, вышивала по
 апокалиптике Соловьева- вышивала полупристойные свои
 узоры. И вот теперь, одновременно с революцией, объяв-
 лялся Шпенглер- и на прежние узоры накладывался новый ри-
 сунк. Шпенглеровское требование органической целостности
 культурного единства более всего отвечало позднесимволи-
 стскому чаянию мистико-эротического единства "я" с "не-я",
 где "все" должно было совпадать со "всем". По сути дела,

это было чуждое стать частью замкнутого "органического" национально-культурного комплекса. После революции символисты стремились как можно прочнее и глубже забыть о себе, и желание это ощущалось тем более сильно, чем дальше от широкой публики /"народа" литературы/ отстоял тот или иной поэт. Шпенглер давал великолепное оправдание для пути к народу: сознание русского интеллигента, от природы аморфное, боящееся какой бы то ни было формализации, находило опору в полиморфной стихии музыки, по крайней мере— в волнующих воображение разговорах об этой стихии. Но дух музыки оказался синонимом для духа разрушения. Толпа, носительница музыкальной стихии, несла с собой разрушение. Толстовский идеал народно-роевой жизни имел в виду созидательниц-пчел— и сладок был мед каратаевского говорка. Блок с завистью и почтением отщепенца смотрит на Толстого— он-то, Александр Блок, уже утратил всякие связи с роевой жизнью-производительницей. Его музыка роится по-осиному, и здесь ему подсказка : Шпенглер. И здесь уже заключена будущая великая измена русской интеллигенции— измена идеалам Добра, Истины и Красоты, измена ради следования аморфному духу музыки. И здесь разгадка двойничества у Блока. Поэт не только находится в плену этических подмен, но и эстетика его конформна, двусмысленна. Его поэтика постоянно замскивает перед музыкой толпы—стихий— перед городским романсом. Двойничество в русской поэзии— что его отвратительней?... Есенину— тому терять нечего: гомосексуально-алкоголическую подоснову творчества он даже не считает нужным скрывать, преодолевать или воспевать, как Бодлер воспевал эстетизированное зло. Для Есени-

нина все это— сфера духовная, то есть все, что не брюхо, для него духовно. Его "Черный человек"— отражение идеи демона в мерцающем сознании хама. Но Блок гораздо омерзительней— он умен, скрытен и потому безболезненно способен на постоянные этические подмены. Рядом с неискушенным дикарем Есениным он— иезуит, схоласт. Именно с Блоком связан первый шаг к трагически-патетической капитуляции поэзии перед стихией мятежа.

История — миф
стихи и др.

/записано через три дня, чем— не помню/ _____ а мы начинаем плоды этой капитуляции. Впрочем, сам я, следуя диалогу Блока о поэзии и государственной службе, являю редкий экземпляр неслуживого поэта. Каждое лето я даю уроки русского языка и литературы. Сегодня более свободный день; в первой половине дня, до уроков, пробовал писать стихи. Как часто бывает, стихи начались от раздражения чужими стихами. Перечитал "Эти бедные селенья...", перечитал— и не умилился, как обычно бывало со мной, наоборот— пришел в уныние и раздосадовался. Почему-то никак не могу оторваться от этой очковой змеи— от Тютчева. Сегодня, кажется, написано седьмое мое стихотворение, где я бранюсь с Федором Ивановичем. Началось это— 12 лет назад. Чем держит он меня? Вообще, никак не могу окончательно "свести счеты" с русской классической поэзией. Впрочем, почему классической?— она ведь так и не стала классической для остального человечества, кроме России— она остается "местной", здешней— но что же есть в ее заунывном тяготящем существовании такое, что не может для меня

перестать быть важным и что- вполне вероятно- важно не только для меня, но и для далеких от русской поэзии людей. Что это?- сублимированная религиозность? этический надлом, чуждый западной поэзии? Русская поэзия всегда стремится не-быть-собой, то есть быть чем-то большим, чем поэзия. Чем же? Бог с ними, с духовными учителями- от Белинского-зачинателя до Розанова-завершителя. В конце концов русские поэты на их места не претендовали. Но тогда на что претендовали? На роль пророков - Должно быть, писатель, вития?...- Эти вечные "пророки" в русской поэзии- нечто большее, чем просто дань английским или немецким романтикам- скорее они пытаются примирить европейскую культурную традицию со старославянской /византийской/. У немцев и англичан "пророк"- оборотная сторона "демона" /Мильтон, Байрон, Гете/. Здесь, в России, демоническое слишком искусственно- этаким паролем для западников. Но западничество, возможное в прошлом веке только в России, явление, обладавшее большей национальной спецификой, нежели славянофильство, идеологию которого можно рассматривать как "русский вариант" общеевропейского движения к возрождению национализма и регионализма. Идеи славянофилов впервые сформулированы были на немецком языке, и Киреевским не стоило уже большого труда применить их к русской и быту. Блок- втайне славянофил. Как и большинство славянофилов, он в душе немец. О "славянизме" Блока почему-то говорить не принято. Зато блокисты любят параллель Блок-Врубель и точку, где эти параллельные линии пересекаются- Демона. Блоковский "Демон"- сплошная пошлость, оба его "Демона". Почему экспрессионистские фильмы о вампирах

/допустим, Мурнау или Ланга/ не содержат в себе и ничтожной доли той пряной безвкусицы, без которой невозможно представить себе вампиро-демонические стихи Блока? Беру наугад:

Я обречен в-далеком мраке спальни,
Где спит она и дышит горячо,
Склонясь над ней влюбленно и печально,

Вонзить свой перстень в белое плечо!

Где здесь граница между архетипом и художественным штампом? Почему Блока тянет все время на "клубничку"?— Так вонзай же, мой ангел вчерашний, В сердце острый французский каблук!— В Блоке действительно очень много немецкого, вернее того, что в двадцатые годы, в Веймарской республике, станет достоянием не поэзии или музыки, но обфрануженных варьете или публичных домов... Мы, русские поэты, обречены на пошлость— и нет нам иного пути, как следовать друг за другом, наподобие заключенных Ван Гога, держа на устах исковерканные чужие строчки— словно что-то действительно важное передается шепотом по цепи, но каждый в отдельности знает только часть сообщения. Мы действуем, как это принято сейчас говорить и писать, "в общем контексте", независимо от "своего времени". "Свое время" откладывается в нас лишь наиболее уродливыми чертами. Все лучшее в нас— чужое. И думая о Державине, Тютчеве, Блоке, я не могу избавиться от какой-то двойственности и растерянности, я думаю о том, что русская поэзия в лучших своих проявлениях совсем не соотносится с тем, что для удобства можно условиться называть "повседневной реальностью". Поэзия в России всегда условна и обращена сама к себе. Она

сама себе первый читатель, и настоящих читателей у ней меньше, чем настоящих поэтов. Даже быт, "воспроизведенный поэтически", как любил выражаться Белинский, — даже быт в русских стихах — литературная условность: достаточно перечитать "Евгения Онегина", чтобы не сомневаться в этом /аргумент, излюбленный тем же Белинским/. Там нет явлений быта, изображенных вне литературных аллюзий. Формалисты коснулись той проблемы формы, какая может открыться только через русскую поэзию. Проблема эта заключена в особом характере коммуникаций, человеческого общения в России. Здесь, в этой особой социально-языковой общности, люди ~~не могут~~ не могут говорить друг с другом вне общего контекста. Не могут здесь два человека понимать друг друга, если опыт их различен качественно. Здесь "чужое" понимаешь только в том случае, если к нему начинаешь относиться как к "своему". Это "КАК" между "своим" и "чужим" и есть русская поэзия, которая делает вид, что говорит нечто для других, хотя вся ее речь во всей совокупности обращена к самой себе же. Она одинаково чужда и "своему", и "чужому" — и потому толерантна, как ни одна область национального духа. Итак, "демон" — это прежде всего "чужой",.. Но "чужой" и "ПРОРОК", потому что он оказывается "не-собой". Значит, есть одна чужесть и чужесть другая. В европейском же романтизме "демон" и "пророк" как крайняя точка самости и крайняя точка отсутствия самости, в крайности их совпадение. Но "Демон" Блока — цитата из Лермонтова: он "не свой", не "сам":

Прижмись ко мне крепче и ближе.

Не жил я — блуждал меж чужих...

О, сон мой! — я новое вижу
В бреду поцелуев твоих.

"Чужие"— поэт и демон, так же, как "чужие"— поэт и другие люди. Может быть, "демон"— это просто знак роковой отторженности поэта от людей? Нет. Блоковский "Демон"— мост из одиночества Блока к одиночеству Лермонтова. О чем же пишет Блок, не видевший Кавказа? Что это: "песня зурны, дымно-лиловые горы, мечта о Тамаре, далекий аул, чадра, стонущая зурна, наконец— чеченская пуля?— как понимать эти атрибуты местного колорита лермонтовских времен? Разве перед нами перефсказ лермонтовского /врубелевского/ "Демона", что-то вроде мандельштамовых перефсказов Диккенса или сюжетов синематографа? Но в этом стихотворении Блок цитирует и самого себя:

В нем твоих поцелуев бред... —

стихи, написанные двумя месяцами прежде "Демона". Кто "Ты" в более раннем стихотворении ясно: это возлюбленная Блока Валентина Щеголева /Богуславская/, "звезда и мечтанье" поэта... Но кто "Ты" в "Демоне"?:

С тобой, с мечтой о Тамаре...

Я думаю, сам Блок не смог бы ответить на этот вопрос, а коли попытался бы— то пришел бы к выводам неутешительным. "Ты"— он сам, "другой" Блок— не литературный, а вполне гомосексуально-мазохистическое существо, и цитата о поцелуях не из него "этого", а из него, "другого". Это подсознательный план. А ведь есть еще один план, о котором Фрейд было невдомек, но без которого нет поэта— план не "ир", а "над"—рациональный. И тогда гомосексуальное "Ты" становится совершенным собеседником, литературным двойником поэта

Блока-Лермонтовым. Суть в том, что все мы, русские поэты, влюблены друг в друга, вернее- в литературные образы друг друга, и хотя любовь эта мелочна, сварлива, ревнива и т.д.- она есть единственное живое чувство, на какое мы способны. И я говорю сейчас так долго о Блоке только потому, что люблю его, люблю с отвращением и полубрезгливо... То же и с Тютчевым. Об такой любви писал Баратынский в "Мой дар убог..." Только семь лет назад я почувствовал, что и на меня обращена эта любовь- из прошлого и что я не могу не ответить на нее, и что нет никакой магии величия или тщеславия в чувстве причастности к узкому кругу любящих, и что великое счастье, если нас больше, чем двое, но случается оно только тогда, когда с кем-то остаешься вдвоем совершенно; так когда остаешься вдвоем, допустим, с Баратынским или с тем же Блоком являются все остальные /Мандельштам, кажется, последний во времени/. Эта любовь не распространяется на поэтов-современников, хотя думая о некоторых из них, я чувствую реальную возможность того, смерть свяжет нас особыми узами. Эта над временем лежащая любовь, доступная узкому кругу причастных к ней и есть контекст русской поэзии. Не то, чтобы она была поэзией для поэтов, но поэт и читатель в ней- предметы любви и заинтересованности, и потому настоящий читатель ее активен, лишен незаинтересованности, без которой трудно говорить о собственно эстетическом восприятии, он не "перцепиент", не раб, но собеседник и "переделщик" текста. Поэтому в России нет великих по европейским стандартам поэтов, нет поэтов-эталонов величия, и принимаемая русским поэтом поза величавости /поздняя Ахматова, Иосиф Бродский/ значима

лишь в конфессионально-оборонительном смысле, в остальном же — карикатурна. Но в целом русская поэзия — поэт великий. Все мы, русские поэты, представляем нечто вроде единой колонии кораллов. Может быть, поэтому беспочвенны крайние формы футуризма /Крученых или Кока Кузьминский/, ибо в них заключена измена общей структуре истории поэзии, развитие которой основано на воскрешении архаических форм /см. заметки Тынянова об одических жанрах в новой поэзии/. Архаистом был и Хлебников, сказавший о небе над горой Машук: "То Лермонтова глаза..." Он повернут от читателя, а Крученых и ориентирует свой бунт на читателя. Их зависимость от публики делала их непэтами, потому что они даже не осознавали свои отношения с читателем как зависимость, как нечто тягостное и гибельное. А вот поздний Пушкин, Некрасов, Маяковский задыхались от этой ангажированности — поэтому и не переставали быть поэтами. Поэтами, то есть людьми, способными образовывать то единство любящих, о котором я уже говорил. Именно единство это есть важнейшее отличительное свойство русской поэзии как цельного, единство любящих, — это ядро культурной целостности поэзии в России. Здесь ядро ее культурной целостности. Таким образом, поэзию в России можно рассматривать как своего рода модель православной соборности — и тогда станет понятным, почему здесь нет крупных религиозных поэтов /по преимуществу религиозных/ и почему у каждого русского поэта всегда присутствует определенный религиозный момент/ даже негативно — как у Хлебникова или Маяковского/. Русским поэтам нужды не было специализироваться на религии. Рано

поздно осознавали они органическое свое место в том союзе живых и мертвых, который воплощает собой церковь, с одной стороны, — и взаимная любовь поэтов через время — с другой. В конце жизни это понял и Блок /"Пушкинскому дому"/. Советская же поэзия ориентировалась и ориентируется в первую очередь на пассивного "перцепиента-читателя", и в ней, казалось, эта живая связь поэтов умерла, прервалась. Ничего подобного: в середине семидесятых годов, перед нами единая постройка, которая — теперь об этом можно говорить с уверенностью — будет достраиваться до тех пор, пока живы хоть несколько человек, для которых русский язык — живой. В утверждении любовной связи поэтов через эпохи — мистический смысл поэтического цитирования. Но как соотносится поэтическая конфессия с собственно религиозной? Поэзия перенимает у церкви традиционность форм, но в отличие от церковной традиции она вынуждена постоянно осваивать, "одуховлять" и современный ей — вещный поток, и оформлять в рамках русской социально-языковой общности современную ей мировую литературную физиогномику. Ее природный консерватизм постоянно подвергается воздействиям извне, и в отличие от православия она не может не учитывать этих воздействий. Эмигрантские поэты консервировали поэтический язык конца XIX века, для них даже некоторые стихи Блока были слишком модернистскими, до сих пор для большинства литературных критиков старой эмиграции "модернизм" — слово ругательное /см., к примеру, рецензию Сергея Рафаэлевского на альманах "Аполлон-77" или статью С. Жабы о книге Абрама Терца "Прогулки с Пушкиным"/. С другой стороны, эс-

тетическая солидарность внутрисоюзской официальной критики с критикой эмигрантской говорит прежде всего о том, что возможности для инноваций в русской поэзии каким-то естественным образом ограничены: мы сталкиваемся не просто с непониманием, но с каким-то органическим дефектом восприятия, или не дефектом, а просто особенностью языкового сознания, не зависящей от идеологии. Как бы то ни было, новая русская поэзия /особенно поздний Пастернак и некоторые молодые неофициальные поэты/ сыграла для многих роль "тамбура", была "подготовительным классом" в движении молодежи к церкви. Для немногих же она остается собственным пределом церкви Вселенской — и для таких людей изменить ей — значит изменить своему церковному служению. Проблема, которая стояла перед Станиславом Красовицким, выбор: "писать-блудить" либо "не писать-жить по-христиански" — по сути дела проблема вымышленная. Это была даже не столько исступленность неопита, сколько болезненная рефлексия поэта, не сумевшего ощутить органическое единство традиционных и новых форм поэтического слова, не связанного языковым союзом живых и мертвых. Впрочем, я далеко отошел в сторону от начальной точки повествования — от Державина и Тютчева — от Тютчева, которого никак не могу оторвать от себя. Вот стихи, прозаической и неточной разверткой которых было все, сказанное выше:

Экологический Тютчев, и чистая роща, и гром!
 Перелистну — и замолкну в июле по старому стилю.
 Бывшей природы кафтан почерневшим расшит серебром,
 плещет серебряный ключ...

Наклонялись и, ветви раздвинувши, пили
влагу высокую, с цинковой примесью туч,
с тысячью колокольцев...

Где родники и худые узлы богомольцев?

Странно, — куда исчезают источники жажды?

Вижу сломанный трактор, и воздух над полем горяч,
дважды отравленный и оживающий дважды.
