

СОН В ЗИМНЮЮ НОЧЬ, ИЛИ ЯВЛЕНИЕ ЦАРТА

То, что поэта Арно Царта, автора нашумевших в начале этого года стихов, не существует в действительности, уже наверное ни для кого не секрет. Арно Царт – не более чем аллоним настоящего автора, к тому же поэтессы. Перед нами не совсем обычный случай литературной мистификации, когда оригинальные стихи поэта приписываются им другому, реально существующему лицу, которое стихов этих не писало да и в качестве стихотворца не было известно, но вместе с тем – и в этом соль розыгрыша – является лирическим героем стихов, их "я". Обижаться в данном случае никому ни на кого не следует – у литературной мистификации своя этика. Впрочем, насколько мне известно, человек, давший свое имя и жизненный образ автору мистификации, на него и не обижается. Обижались некоторые из тех, кто попался на розыгрыш. Впрочем, у этой истории несколько глав, о чем дальше.

Сейчас хочется сказать о другом, а именно о том, что в возрождающемся интересе к мистификации мне видится признак зрелости нашей поэтической культуры, обретения неофициальной поэзией (да простят мне суконный термин) той свободы и такта в работе с художественным материалом, которые приходят на смену напряженному (и якобы правдивому) эмоционализму, накрепко привязанному к своему Я. Ведь поэтическую мистификацию порождает не столько желание подурачить публику (хотя без этого внешнего стимула ей трудно состояться – отсюда ее зависимость от жизненного контекста), сколько потребность в раскрепощении поэтического языка, в извлечении новых интонационных и смысловых возможностей. В чужом наряде, под чужой маской иной лирический поэт чувствует себя раскованней, в каком-то смысле обретает дар гласаллии, – так скучноватый лирик Алексей Жемчужников, становясь Козьмой Прутковым, начал говорить искрометными абсурдами; впрочем, то же самое можно сказать и о его прославленном соавторе. Несколько другая тема, и все же: не в том ли значение перевода (разумеется, бескорыстного), к которо-

му время от времени тянеться оригинальный поэт, что перевод дает ему возможность, оставаясь самим собой, быть свободным от себя, от монотонности своего языкового сознания? В сущности, такой перевод служит хорошо замаскированной заменой тому, что по существу заказано для поэта в новое время — я имею в виду прямое, открытое подражание поэту-соотечественнику (тем более, современному), которое квалифицируется, по большей части, или как пародия, или как эпигонство.

Художественную правду мистификации прекрасно чувствовал Пушкин — блестяще попадавшийся на чужой розыгрыш ("Гузла" Мериме, породившая "Песни западных славян") и столь же блестяще выступавший в смиренной роли "переводчика" из Корнуолла, Вильсона, Пиндемонти. Пушкин, который за месяц до смерти был увлечен сочинением пастиша: вымышленной переписки Вольтера с потомком Жанны д'Арк. (Переписка эта, преподнесенная в виде перепечатки сообщения о ней в английской газете — сообщения, разумеется, вымышленного — появилась в "Современнике" уже через несколько месяцев после гибели поэта, — получалось, что и за гробовой чертой он продолжал мистифицировать читателя).^{*} Здесь уместно будет спросить, часто ли мы задумываемся над тем, что лирика зрелого Пушкина — это в большинстве своем "переводы", переложения и "подражания"? Что бы там ни было, одной "всеотзвывчивостью" русского национального гения этот феномен не объяснишь.

Совсем другими причинами определялась склонность к мистификации у поэтов начала XX века, эпохи, получившей несколько помпезное наименование "серебряного века" русской поэзии. Преобразуя, мифологизируя действительность, поэты (я имею в виду, прежде всего, символистов), что называется, "выдумывали" себя, "выдумывали" и своих близких —

* Точности ради следует отметить, что смех Пушкина из могилы раздавался фактически до 1928 года, когда П.Щеголев опубликовал дневник А.Тургенева, в котором имелась запись, что такого-то числа Пушкин читал ему свой пастиш. Сразу же после этого Лернер "научно доказал", что вещь Пушкина, действительно, подделка. Хорошо, что иногда ведутся дневники.

так родились стихи Черубины де Габриак, "Стихи Нелли", представляющие собой мистификацию в чистом виде, чтобы не говорить о многообразных ее оттенках в лирике символистов в целом. Кончались истории с этими стихами — в чисто человеческом отношении — плохо. Впрочем, сейчас трудно судить, был ли искренен Максимилиан Волошин, убеждая свою знакомую Елизавету Дмитриеву в том, что образ, влюбленный ею в своих мечтах, — юной и гордой красавицы, последней представительницы угасающего аристократического рода, ревностной католички и, разумеется, прекрасной поэтессы по имени Черубина де Габриак, — это и есть наиболее реальное в ней, Дмитриевой, настоящее лицо ее, скромной, невзрачной на вид учительницы и автора подражательных стихов, или его распалил демон, имевший в ту пору особую власть над русской интеллигенцией, — демон провокации? Людям не хватало простоты, смелости быть самими собой. Характерно, что Цветаева, человек иной культурной формации, всячески оправдывая "Макса" в истории с Черубиной, сама отказывалась быть орудием его мистификаторских проектов (М. Цветаева, "Живое о живом").*

Про создательницу поэта Арно Царта, ленинградскую поэтессу Елену Шварц, не скажешь, что она принадлежит к числу *poetæ minoris*, к каковым по справедливости можно отнести, например, Дмитриеву, то ли из скромности, то ли из неуверенности в собственном даровании согласившуюся поступиться лицом ради импозантной маски, придуманной опытным мистагогом. Перед нами уверенный в себе мастер и смелый, добавим, человек, сознательно идущий на метаморфозу превращения себя в Царта — ради вящего торжества поэтической истины. И если история с Черубиной была одним из симптомов заката символизма, в частности, кризиса

* И этому не противоречит то, что мы узнаем из воспоминаний ее сестры (А. Цветаева "Воспоминания"), — об увлечении юной Марины мистификаторскими замыслами, об азартном участии в коктебельских розыгрышах. Просто к тому времени, когда Цветаева создавала свой портрет Волошина, она давно уже преодолела — и как человек, и как поэт — соблазны коктебельской культуры, хотя и вспоминала о той поре и о *genius loci* Коктебеля не без ностальгической грусти.

символистского какона личности, то явление Царта, на мой взгляд, скорее раздвигает горизонт современной поэзии, во всяком случае, несомненно представляет собой шаг вперед, а не назад. Впрочем, кто следил за творчеством поэтессы, отметит, что появление Царта было подготовлено уже "Кинфией". Он - ее родственник, хотя и более эксцентричный, более невероятный. Отражаясь в зеркалах сразу двух культурных утопий - Китая и Эстонии (утопий, много говорящих сердцу современного интеллигента), образ Царта приобретает ту ироническую гротескность, ту заведомую неправдоподобность, которые не требуют от нас эмоционального сопереживания, предлагая наслаждаться чистой игрой поэтической фантазии, чистым движением стиха. И это несомненно освобождает, если говорить об освобождении в эстетическом смысле.

Впрочем, коли уж речь зашла об освобождении, не менее интересно и другое: мистификация - это вызов серьезно-официальному отношению к слову. Невозможно представить ее в рамках официальной, так называемой "первой" культуры с ее пиететом перед всевозможными удостоверениями личности. Как вы будете проводить ее через горлит? Представитель сего учреждения захочет иметь точные сведения о том, кто такой Царт, кто такой Пиндемонти. Оценим же по достоинству дух игры, дух озорства и свободы, живущий в мистификации, ее, скажем так, принципиальную неинтегрируемость.

Все до сих пор сказанное относится к тому, что можно было бы назвать правдой мистификации. Но у нее есть и другая сторона. Мистификация, как и всякий розыгрыш, по-настоящему хороша один раз - когда застает нас врасплох. Притворяясь - после того как маска сброшена - она приобретает черты вымученного, механического веселья, "затянувшейся игры".

Тайна Царта просуществовала, как известно, недолго и из интригующего нас факта жизни (эстонец в Ленинграде, пишущий русские стихи, - вспомним Черубину в Петербурге) Царт перешел в разряд фактов чисто литературных, из фигуры реальной превратился в фигуру стилистическую, в призрак. (Возможно, такое превращение было задано уже его фамилией *Zart*, что по-немецки значит "нежный, легкий, хрупкий", - Царт же, как яствует из его поэтической биографии, потомок остзейских баронов). Но плодотворность идеи или, если угодно, концепта, положенного в основу маски, нашла себе выразительное подтверждение в появлении подражаний Царту, что и привело к тому, что творче-

ство Царта, точнее *a-là* Царт, в конечном счете, приобрело коллективный характер. Нет необходимости называть имена всех, кто скрывается за маской, в том числе и в настоящей подборке — ведь игра еще продолжается, хотя и вошла во вторую фазу, которую лучше всего определить как "Царт и эпигоны" *. Поскольку веселье уже не то, самое время попытаться оценить культурный смысл происходящего. Мaska Царта, поэтика Царта, короче говоря, — "цартизм", получили на наших глазах значение жанра, некоей порождающей матрицы, которая, при всей ее условности и эфемерности, расширяет границы современного поэтического сознания, вносит в него динамику и эластичность. Подражая Царту, "цартируя", современный поэт движим тем же творческим инстинктом, который заставлял поэта пушкинской эпохи писать в духе "греческой антологии" или "подражаний восточному", хотя контраст между моделью ^{для} подражаний, скажем, живущими в литературном сознании XIX века образами Анакреонта или Хайяма, цельными, почти скульптурными, и двоящимся, гротескным образом Царта, говорит сам за себя.

Здесь нельзя не отметить, что уже сама степень интереса к названным и близким им по духу жанрам, жанровым возможностям находится в прямой зависимости от повышения или понижения поэтической культуры в России. Оглянувшись назад, мы увидим расцвет анакреонтики и антологической поэзии в первой, пушкинской, половине XIX века, превращение их в объект пародирования в 50-е годы ("Древний пластический грек" Козьмы Пруткова) и почти полное исчезновение в разночинский период, затем, в эпоху "серебряного века", взрыв интереса к "голосам всех времен и народов", к разнообразным формам стилизации. И снова — начиная с 20-х годов — продолжительный упадок жанра, вряд ли во звездный успехами "советской школы перевода", поскольку переводы эти, за редким исключением (например, Киплинг в 30-е годы),

* Примечание "одного из эпигонов": по просьбе Елены Шварц раскрываю, что из текстов Арно Царта ею написан "Роман о Лиссе". Это и есть первоначальный Царт. Остальные тексты стали писать другие поэты уже после раскрытия мистификации. Эти авторы по-желали остаться неизвестными.

практически не влияли на живой литературный процесс. Есть признаки того, что в наши дни положение меняется в лучшую сторону (назову хотя бы "Письма к римскому другу" Бродского и "Кинфию" Елены Шварц).

Разумеется, есть ~~принцип~~ разница между "подражанием" и мистификацией, даже если отношение к слову у них во многом и совпадает. "Подражание" более канонично, уравновешено, более характерно для классицизирующего сознания, мистификация насквозь романтична. Не случайно расцвет ее - от Макферсона до Мериме - это время постепенного вытеснения с литературной сцены классицизма романтизмом.

И если сегодня судьба литературной мистификации крепко связана с судьбой "второй культуры", то это обстоятельство позволяет нам, в частности, лучше почувствовать романтический, антиканонический, бунтарский аспект этой культуры, - аспект достаточно важный, забывать о котором было бы непростительно, особенно когда нас почти убедили в том, что мы "реалисты". Проделка с Цартом по своему культурному стилю, конечно же, чисто романтическая затея, хотя в чисто литературном плане эта мистификация в неменьшей мере заострена против того, что можно назвать "наследием романтизма" в дурном смысле слова - против узкого эмоционализма Я-поэзии: центр тяжести в "Цартовских" стихах искусно переносится с личности поэта, оказавшейся фикцией, как бы растворившейся в воздухе, на самой поэзии.

Говоря о связи мистификации со "второй культурой", невольно все-таки возвращаешься к вопросу о ее "другой" (не вызывающей восторга) стороне, который может быть сформулирован, в частности, и как вопрос о границах мистификации. Явление культуры, не знающее ~~в~~воих границ, приобретает - помимо воли своих создателей - черты несовершенства и ограниченности. Для размывания же границ в настоящем случае есть предпосылки. Мне приходилось встречать читателей, которым вся "вторая культура" представляется одной сплошной мистификацией, каким-то самозванством. Почему? Ну, во-первых, потому, что такого рода самодеятельностью заниматься "не положено", а во-вторых, во-вторых... "Да неужели на самом деле существуют все эти Венеч-

ки Ерофеевы, Игори Непрухи, Мамлеевы и Суцидовы? - вдруг с пылом вопрошают такой читатель, - не водят ли нас ~~ши~~ просто за нос какие-то шутники?" На подобное восприятие нельзя смотреть только как на курьез. Грань между псевдонимом и аутонимом ~~действительно~~ незаметно стирается, из простой житейской необходимости псевдоним превращается в литературный факт (в тыняновском смысле), становится конструктивным принципом, порождающим определенную стилистику. Следующий шаг - превращение псевдонима в лицо, маску, что в своеобразных условиях "второй культуры" практически неотличимо от мистификации. Тут, с одной стороны, перед писателем открывается широкий простор для художественной выдумки, почти как во времена Рудого Панька и Барона Брамбеуса, с другой - при невысоком пороге уровня литературного самосознания - разрушается ощущение мистификации как жанра. Не замечается, например, что мистификация в прозе подчиняется другим законам, нежели мистификация в лирике и т.д. И социальный ("второкультурный") и экзистенциально-игровой, и чисто литературный мотивы одинаково заявляют о себе в мистификации, препятствуя целостному ее осмысливанию. С ^{одной} стороны, данная определенная мистификация не может бесконечно повторяться, не становясь чисто литературным фактом (как мы это видим в случае с Цартом), с другой, оказывая воздействие в этом своем новом качестве на литературный процесс, становясь привычкой, она незаметно превращается в нечто большее - в стиль жизни. И в этой своей ипостаси она оценивается по более строгому счету. Я соглашусь, если мне скажут, что мистификация, ставшая стилем жизни, не только утомительна ~~для~~ для тех, кто является ее объектом, т.е. для публики, но и губительна - в моральном отношении - для ее творцов.

Поняв это, уже более трезво и по справедливости оцениваешь мистификацию в искусстве. Отмечаешь, что у нее при всей ее задорности холодный огонь: он не обжигает, но и не греет. Это час игры, час карнавала, час очистительного дурачества в культурном цикле, предназначенный, в конечном счете, разве подчеркнуть поколебавшиеся ценности серьезного и личностного. Так, глубоко не случайно, что после насквозь театрального, звучащего словно бы под сурдинку голоса Черубины де Габриак зазвучал чистый и ясный голос Ахматовой.

Что сказать в заключение? Сдается, что явление Царта - из тех снов наяву, что не впервые снятся "безумцам и поэтам", зябнувшим от имперского холода на берегах Невы. Какие голоса мы услышим, проснувшись?