



Е. Куликова. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов

Елена Куликова

ПРОСТРАНСТВО
И ЕГО ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
В ЛИРИКЕ АКМЕИСТОВ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

Е. Куликова

**ПРОСТРАНСТВО
И ЕГО ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ
В ЛИРИКЕ АКМЕИСТОВ**

Ответственный редактор
доктор филологических наук

Ю. Н. Чумаков

Новосибирск
Издательство «Свиньин и сыновья»
2011

УДК 82-14

ББК 83.3(2Рос=Рус)

К90

Куликова, Е. Ю.

К90 Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. – Новосибирск : Свиньин и сыновья, 2011. – 530 с.

ISBN 978-5-98502-110-3

В исследовании рассматриваются динамический ракурс пространства в лирике Н. Гумилева, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Зенкевича и словесная пластика художественного мира акмеистов в целом. Тема поэтических путешествий развернута в контексте литературной традиции. В приложение включены аналитические разборы «морских» стихотворений и очерков И. Бунина и В. Ходасевича, поэтов, не входивших в круг акмеистов, но сыгравших заметную роль в культуре Серебряного века.

Книга адресована специалистам-филологам и всем интересующимся русской литературой Серебряного века.

Рецензенты

Канд. филол. наук, ст. науч. сотр. ИФЛ СО РАН *Е. В. Капинос*
Канд. филол. наук, ст. науч. сотр. ИФЛ СО РАН *Л. А. Курышева*
Канд. филол. наук, профессор ИФМИП НГПУ *Э. И. Худошина*

Издание частично осуществлено при финансовой поддержке
Интеграционного проекта ИФЛ СО РАН,
выполненного совместно с ИИиА УрО РАН, № 64
«Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы
в системе контекстуальных и интертекстуальных связей
(общенациональный и региональный аспект)»
и проекта IX.87.1.2 «Художественная литература в системе словесной культуры: сюжеты, мотивы, жанры».

© Е. Ю. Куликова, 2011

О ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ДИНАМИКЕ В ЛИРИКЕ АКМЕИСТОВ

Поэзия акмеистов вводит в литературу особый *предметный* язык, позволяющий объединять различные пространства, выходить за пределы собственно поэзии, синтезировать искусства, переводить слова в живописные, скульптурные или архитектурные образы, втягивать в лирический мир бытие вещное, преодолевать неметафорические расстояния. Поэтов «занимает... не предмет изображения, а сам принцип и конструкция предметности» (Дубин, 2005: 13), и эта структура напоминает архитектурную форму, которая строится «во имя „трех измерений“» (Мандельштам, 1990а: 143). «Преодоление сопротивляющегося материала, пластическая концепция красоты» (Рубинс, 2003: 10) создают своего рода динамический контрапункт, который расположен во внутреннем сочетании статики и динамики, когда «дух строительства» открывает безбрежные перспективы перед творцом, позволяет увидеть мир в его изменении и преображении.

Созидание невозможно без преодоления пустоты, без осмысления свойств пространства, о чем писал О. Мандельштам в знаменитом эссе «Утро акмеизма»: «Акмеизм – для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а ра-

достно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы. Зодчий говорит: я строю – значит, я прав» (Мандельштам, 1990а: 142). «Дух строительства» открывает безбрежные перспективы перед творцом, позволяет увидеть мир в движении, в его изменении и преобразении. «Только пространство подлинно устойчиво и может служить опорой; только оно конкретно-вещно и может быть *здесь и сейчас*¹ увидено, услышано, прочувствовано» (Цивьян, 2001: 42).

Воплощением творческого начала стал для акмеистов Аполлон, чьим именем был назван журнал, где печатались символисты, потом – члены Цеха поэтов и, наконец, с 1912 г. журнал стал практически полностью «акмеистическим». «Сам выход в свет журнала не только с „аполлоновским“ названием, но и четко формулируемой „аполлоновской“ программой, – указывал В. Н. Топоров, – был своего рода вызовом как эстетике воинствующего антиаполлинизма, так и традиционной вялой, приевшейся этике „безблагодатного“ аполлинизма. Несомненно, журнал был новым словом в художественной сфере» (Топоров, 2003: 150). «Противопоставление диониссийского и аполлоновского начал, сформулированное Фридрихом Ницше в книге „Рождение трагедии из духа музыки“... сыграло чрезвычайно важную роль в культуре Серебряного века» (Рубинс, 2003: 116). Антитетичность Аполлона и Диониса определила во многом сущность поэтики акмеистов. В знаменитой статье «О прекрасной ясности» М. Кузмин сформулировал своего рода акмеистический «манифест»²: «Есть художники, несущие людям хаос»,

¹ Курсив автора. – Е. К.

² Н. А. Богомолов и Дж. Малмстад отвергают подобное мнение, подчеркивая, что сам М. Кузмин никоим образом не

недоумѣвающей ужасъ и расщепленности своего духа, и есть другіе – дающіе міру свою стройность. Нѣтъ особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенствѣ таланта, выше и цѣлительнѣе первыхъ, и не трудно угадать, почему въ смутное время авторы, облажающіе свои язвы, сильнѣе бьютъ по нервамъ, если не „жгутъ сердца“, мазохическихъ слушателей. Не входя въ разсмотрѣніе того, что эстетическій, нравственный и религіозный долгъ обязываетъ человѣка (и особенно художника) искать и найти въ *себѣ* миръ *съ* собою и съ міромъ, мы считаемъ непреложнымъ, что творенія хотя бы самаго непримиреннаго, неяснаго и безформеннаго писателя подчинены законамъ ясной гармоніи и архитектоники. Наиболѣе причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданныя фантазіи Гофманна намъ особенно дороги именно потому, что они облечены въ кристальную форму» (Кузминъ, 1909).

М. Рубинс отмечает связь Аполлона с пластическими искусствами и близость Диониса к «духу музыки» (Рубинс, 2003: 303) и объясняет тем самым тя-

может быть причислен к группе акмеистов: «Кузмин не был акмеистом и отказывался себя видеть им; для него была неприемлема трактовка его статей как „предакмеистических манифестов“, он часто критиковал саму школу акмеистов» (Богомолов, Малмстад, 1996: 157). О. Лекманов, однако, предполагает, что данное суждение можно назвать «излишне категорическим», ибо «кузминской формулой в 1916 г. охотно воспользовался... один из вождей акмеизма Сергей Городецкий» (Лекманов, 2000: 47). На наш взгляд, манифестом акмеизма статью Кузмина называют не потому, что ее автор принадлежал или не принадлежал к данному литературному течению, а, прежде всего, потому, что его мнение полностью выражало стремление акмеистов к гармонии, ясности, стройности мысли.

готение акмеистов к искусствам изобразительным, а символистов – к музыкальным. Аполлоническое начало для акмеистов не просто стало воплощением чистого и гармоничного искусства, но именно в основе этого взгляда можно увидеть тот необходимый строительный аспект, без которого нельзя представить пространственное «оформление» их текстов. Четкость и ясность границ произведения, напоминающего скульптуру или архитектурное сооружение, и внутренняя его устремленность в мир вовне почти зрительно расширяют пространство, превращая литературный текст в метафорически изобразительный. Не случайно именно для акмеистов характерно использование такого приема, как экфрасис³: близость к изобразительному искусству наполняет поэтические строки особой материальностью и вещественностью. Однако если пространство у акмеистов и способно застывать в неподвижных, монументальных формах, то в этом «оцепенении», в этой статике всегда угадывается динамический аспект, он словно раздвигает изнутри границы окаменевшего в своей заполненности мира и становится движущей силой, которая этот мир создает. Поэзия вообще динамична, «искусство и есть транспорт, а говорить – значит всегда находиться в дороге. И такая дорога – свободный опыт (порядок) и прохождение пути в индивидуальных конфигурациях мысли» (Амелин, Мордерер 2009: 147). Строительство текста в некотором смысле есть заполнение пустоты движением, преобразование пространства несет в себе сильнейшую внутреннюю динамику. «Ощущая себя явлениями среди явлений, мы стано-

³ См. монографию М. Рубинс «„Пластическая радость красоты“: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция».

вимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами» (Гумилев, 1990: 57), подчеркивал Н. Гумилев в статье «Наследие символизма и акмеизм». Эта причастность к «мировому ритму» и есть метафора динамической силы, организующей пространственные образы в творчестве акмеистов.

Каждый из акмеистов преображал мир соответственно своему мироощущению. Пространство произведений Гумилева «географично». «В тематическом репертуаре Гумилева, – указывал Ю. В. Зобнин, – от ранних произведений до стихотворений и поэм “Огненного столпа” – тема „движения“, которое раскрывается, прежде всего, как „перемещение в пространстве“, „путешествие“, традиционно находится в числе „приоритетных“, программных тем» (Зобнин, 2000: 7).

Мандельштам, постоянно обращаясь к мировой культуре и тяготея, в частности, к средневековой готике, восклицает: «Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более текуче – готический собор или океанская зыбь?» (Мандельштам, 2001: 475). Выбор Мандельштамом готических мотивов и сюжетов, любовь к самому динамичному в данном контексте поэту – Франсуа Вийону открывает пространственные предпочтения поэта, архитектурные образы которого вырастают из стихов прямо на глазах у читателя и словно заполняют бытие своей мощью и скрытым в ней живым трепетом.

А. Ахматова в своих стихах придает предметам и образам вещьность, осязаемость, конкретность и одновременно изменчивость, под ее рукой мир застывает, словно царскосельская статуя, и вновь становится динамичным, переливаясь, как магический кристалл.

«В некоторых случаях, – писал Е. Фарино, – как разновидность движения позволительно рассматривать и „изменчивость“... трансформации и метаморфозы как мира, так и самого текста» (Фарино, 2004: 357). В случае с творчеством Ахматовой именно эти изменения и метаморфозы становятся динамическим элементом. В ее лирике нет эффектных перемещений в пространстве, описанных Гумилевым, который и в жизни подтверждает свою идею динамичности бытия, или созданных Мандельштамом почти реальных литературных путешествий к Овидию, А. Данте, Ф. Вийону и другим поэтам. Однако движение как таковое – основополагающая константа в лирике Ахматовой. Жизненный путь Ахматовой входил в тексты, приобретал разнообразные очертания, видоизменялся, становился творческим путем и определял уже все бытие, делая его иным – по-новому полуреальным / полулитературным.

Акмеисты не стеснены ни во времени, ни в пространстве. Поэтому путешествия для них – особая тема. С одной стороны, как писал Мандельштам, «архитектор должен быть хорошим соседом» (Мандельштам, 1990а: 143), и это подчеркивает тяготение акмеистов к некоей статике, противоположной движению. Поэт упрекает символистов в том, что они были «плохими зодчими... любили путешествовать, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма» (Мандельштам, 1990а: 143). С другой стороны, «домоседы-акмеисты» внутри статичного пространства создавали вихревое движение, бесконечную динамическую цепь, дающую возможность строительства, то есть *путешествия в глубь материала*. Такие путешествия принимают разнообразные очертания и формы: они могут быть связанными с реальными странствиями и соответственно отражаться

в стихах (как у Гумилева); с путешествиями воображаемыми – например, словесными, литературными («Слово способно путешествовать: это важное свойство – оно открывает нам пространство, рассказывая о нем, возводя, раздвигая его в нашем воображении» (Балдин, 2009: 2)); с динамикой преодоления границ как выхода за пределы самого себя, ибо язык, мышление, художественный текст построены по образу путешествия. Мышление прерывисто, не линейно, оно стремится вывернуться наизнанку, захватить те области, которые лежат за его пределами. Поэтому путешествие – это образ «выворачивания» наизнанку, или сам процесс такого выворачивания. «Путешествия Нового времени ведут в пространство, в принципе мыслимое как открытое» (Киссель, 2010: 14), указывает В. С. Киссель. Акмеисты этот процесс осознавали и в разных вариациях фиксировали. Мышление и язык влияют на мотив путешествий, и в то же время архетип путешествия влияет на язык и мышление.

Лирический космос акмеистов можно увидеть в пространственном ракурсе, когда строки стихов превращаются в шаги, а ряды строф – в плаванье. Совмещение поэтического и пластического миров, выход в онтологическое пространство – вот смысл поэтических путешествий акмеистов. П. де Ман в книге «Аллегория чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста» пишет: «Но то, что... названо „любовью“ и „путешествием“, – это не два внутритекстовых момента литературы, подобных рассказчику и его естественному окружению, это скорее непреодолимое движение, выводящее всякий текст за свои пределы и проецирующее его на внешний референт. Движение это совпадает с потребностью в значении. И все же в начале отрывка Марсель установил невозможность для любого созна-

ния выходить за свои пределы, полагая саму эту идеальность, как это ни парадоксально, посредством аналогии с физическим явлением... Тремя страницами ниже оказывается, что язык сознания не способен оставаться скрытым и что, подобно столь многим объектам и многим моментам, описанным в романе Пруста, он должен вывернуться наизнанку и стать внешней, облекающей поверхностью» (Манн, 1999: 87–88).

Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов открываются через мотив путешествия особенно отчетливо, потому что энергетика созидания здесь выражена максимально ярко, выпукло, рельефно. Путешествие есть то же *строительство* башни, в его основе лежит *строительный* камень, преодоление пространства в вертикальном и горизонтальном направлениях означает борьбу с пустотой и небытием. «Авангард, который ощущал себя на непрерывном и бесконечном подъеме, не признавал никакого ограничения свободы движения, даже смерти, финальной остановки» (Кисель, 2010: 19).

Движение в лирике акмеистов одновременно органично и механично. М. Рубинс отмечает, что пластическая трактовка стихотворения Гумилева «Подражание персидскому», «т. е. трактовка его как некоей пространственной структуры, на первый взгляд, находится в противоречии с другой концепцией, отразившейся в некоторых статьях акмеистов, а именно с органицизмом» (Рубинс, 2003: 130). Техническое мастерство акмеистов сочетается с их тяготением к органике: об этом пишет Гумилев в статье «Жизнь стиха», стихи Мандельштама наполнены органическими метафорами («колоннада рощи», «Играет мышцами крестовый легкий свод», «цветущие города» и т. д.), в статуарных образах Ахма-

товой ощущается непрочное равновесие между искусственным происхождением и природным началом, преобразование инертного материала, что создает эффект иллюзорности окаменевшей героини. Кроме того, пространство, которое осваивают лирические герои Гумилева, Мандельштама и Ахматовой, – живое, оно окружает человека и впускает его в себя⁴ (море в морских странствиях; даль и бесконечность полей – в железнодорожных; аллеи парка или сада, городские улицы – в поэтических прогулках; строки стихов – в ментальных литературных путешествиях). А способ, с помощью которого можно постичь и освоить земной, морской или стихотворный топос, зависит от внутренней устремленности поэта. Паруса кораблей или пароходы, железный вагон⁵ или «заблудившийся трамвай», воспоминание или болезненный бред, процесс писания стихов о любимом поэте или всплывающее в тексте анаграммой его имя – это «механизм», определяющий «путь» автора, выбранный лично им, чтобы преодолеть пустоту бытия.

По мнению Д. Буркхарта, «принцип путешествия, стремление отдавать себя чужому и принимать его» есть «основа поэтики и рецептивной эстетики Мандельштама» (Буркхарт, 2010: 127). Путешествие у акмеистов есть метафора, рождающая способ творческого осмысления динамики бытия, его пространственного

⁴ «„Вечный поэтический предметный мир“ у Ахматовой очень насыщен и любовно описан: она дает своеобразный „ландшафт поэзии“» (Полтавцева, 1992: 54).

⁵ «С точки зрения формализма, железная дорога и автомобиль становятся концептом нового зрения» (Гёблер, 2010: 122), пишет Ф. Гёблер. «Путешествие на поезде – одна из самых острых бесед модернистского автора с ландшафтом» (Амелин, Мордерер, 2009: 119).

аспекта, когда мир творится через «тесноту стихового ряда» (определение Ю. Н. Тынянова), а путешествие и воспоминание дублируют лирический сюжет, делаясь его вещественным субститутом. «Мир не открывается готовым в перспективе, а рождается в движении и из движения», пишут исследователи о стихотворении Б. Пастернака «Город» (Амелин, Мордерер, 2009: 120). Данное высказывание можно применить к творчеству акмеистов: стихи рождаются в словесной динамике, образы и мотивы заполняют собою бытие, подчеркивая его пространственные объем и бесконечность.

Динамичность пространственных построений является неотъемлемым свойством лирики акмеистов, поэтическая материя которой состоит из разнообразных и изменчивых «порывов», формирующих подвижное языковое пространство текста. «Взгляд на язык как на нечто самодовлеющее определяет один из существеннейших аспектов акмеистической реформы поэтического языка – осознанное и подчеркнутое обращение языка на сам язык» (Сегал, 2006: 185). Слово у акмеистов обретает поистине материальную реальность и обрастает плотью, рождая независимое пространство. В совместном исследовании Ю. И. Левина, Д. М. Сегала, Р. Д. Тименчика, В. Н. Топорова и Т. В. Цивьян рассматриваются особенности релятивизации слова у акмеистов, оживления «конструктивных формообразующих потенций составляющих слово элементов внеположного мира» (Сегал, 2006: 192). Авторы подчеркивают, что «поиски слова, в котором ничего не устоялось... всё неопределенно, и составили содержание важнейшей части акмеистической деятельности» (Сегал, 2006: 192). Возникновение такой «семантической неопределенности», по мнению исследователей, создает эффект, когда «эле-

менты поэтического текста оказываются... как бы „взвешенными“, неприкрепленными» (Сегал, 2006: 193), что открывает возможность интерпретирования слова и нового его рождения. Результатом является обретение пространственных связей слова с другими словами, в рамках контекста, в целом, и это организует динамическое состояние всего текста.

Особенностью поэтики акмеистов является способность «сопрягать слова, рассматриваемые обычно как весьма удаленные друг от друга или даже противоположные друг другу в семантическом отношении» (Сегал, 2006: 193). Поэтому словесный материал в лирике Мандельштама, Ахматовой и Гумилева не плотно привязан к вещам или символам, а направлен на создание новых семантических рядов, между которыми свободно располагается некое смысловое облако. Между тем оно тоже не статично, а находится в постоянном движении: смыслы не застывают, а, подобно сложным архитектурным формам, наделяются внутренней динамичностью и подвижностью. Возникает как бы пространство в пространстве, причем пространство, движущееся в пространстве статичном, которое от этого внутреннего движения тоже обретает динамическую структуру, и появляется иллюзия проникновения вглубь стиха и за него, словно в другое пространство.

С одной стороны, лирика акмеистов характеризуется четкой, ясной образностью. Эта черта, безусловно, присуща творчеству Гумилева и Ахматовой, хотя воплощена у этих поэтов в совершенно различных формах; образность рефлексивной поэзии Мандельштама несколько иная, свойственные ему поэтика синтеза и метапоэтичность создают своего рода «научность» (Киршбаум, 2010: 9), многослойность слова, возможная

ясность значения которого обязательно наделена вторичными, иногда «туманными» оттенками. Несмотря на общую непохожесть каждого из рассматриваемых авторов, можно отметить их тяготение к наделению образа вещественной плотностью и пластичностью, что и рождает эффект его ясности. Акмеисты приносят «вкус к целостному словесному представлению, образу, в новом органическом понимании» (Мандельштам, 1990а: 185).

С другой стороны, пластичность образа, поэзия «слова-предмета» у акмеистов никогда не застывает в мертвой форме, ибо всегда направлена на строительство, используется для того, чтобы элементы стихотворения приобрели бóльшую динамическую направленность. Взаимодействие слова, стиха и пространства текста создает ощущение движения, которое приводит к выравниванию контраста между статикой и динамикой. Не случайно Мандельштам уподобляет «стихотворение египетской ладье мертвых» (Мандельштам, 2001: 445). Метафора движения, пространственное чувство присутствуют в этом образе, придавая ему дополнительные ассоциации пути, помимо основного (не менее динамического) значения – дороги в новый (иной) мир.

Примечательно, что образ ладьи (лодки) неоднократно встречается в лирике Мандельштама, особенно раннего. В стихотворении «Как тень внезапных облаков...» лодка движется не то в водном пространстве, не то по земле, более всего напоминая осенний парк: «И лодка, волнами шурша, / Как листьями» (Мандельштам, 2001: 17) – странное плаванье, близкое процессу писания стихов (листья как листы бумаги). Описывая Адмиралтейство, Мандельштам упоминает «ладью воздушную» – тоже образ не классического судна, а, скорее, фантастического, похожего на «Воз-

душный корабль» Лермонтова-Цейдлица. Синонимом ладье можно считать ковчег из следующей строфы – безусловный символ покорения пространства. Поэтический корабль, который Мандельштам называет и воздушной ладьей, и ковчегом, помогает преодолеть три измерения, открыть «всемирные моря», и здесь звучит отзвук пушкинского плавания в «Осени», сопоставимого с творческим вдохновением.

Как ладья мертвых лодка у Мандельштама появляется в стихотворении «Еще далеко асфodelей...»: путь поэта – всегда путь в царство мертвых, и осознание динамики бытия всегда синонимично переходу из одного пространства в другое. Это один из самых «морских» и самых метафоричных в этом смысле текстов, плавание как постижение мира одновременно дано ярко и отчетливо, со свойственной акмеистам пластичностью и вещественностью («шуршит песок, кипит волна»; «тяжесть урны гробовой»; «за кипарисною каймой», «в песок зарылся амулет» (Мандельштам, 2001: 59–60) и др.), над которой властвует символическое значение практически каждого образа и мотива («печальный веер прошлых лет», «хлопья черных роз летают», «птица смерти и рыдания, / Влачится траурной каймой / Огромный флаг воспоминанья» (Мандельштам, 2001: 59–60) и др.). На натяжении между предметностью и развоплощенностью происходит создание новых семантических рядов, и лодка Харона (= корабль с черным парусом) есть тот образ, который порождает вокруг себя динамическое пространство.

В стихотворении «Прославим, братья, сумерки свободы» возникает корабль времени, возможно, гибнущий, подобно «Титанику» (хотя о «Титанике» нет никаких явных упоминаний), а, возможно, ищущий свой путь:

...огромный, неуклюжий,
Скрипучий поворот руля.
Земля плывет. Мужайтесь, мужи.
Как плугом, океан деля,
Мы будем помнить и в летейской стуже,
Что десяти небес нам стоила земля
(Мандельштам, 2001: 65).

Комментаторы пишут, что «*корабль*⁶ – очевидно, противопоставит „пароходу современности“ футуристов с их декларативным отказом от культурного наследия» (Мандельштам, 1990: 483), и, кроме того, отмечают ассоциацию с погибшим в 1918 г. «Варягом». Добавим, что Мандельштам имеет в виду, конечно, и корабль России, который должен найти свое место в новом мире, открытом после 1917 г.: либо обрести свою дорогу, либо погибнуть. Метафорические и отсылающие к историческим реалиям оттенки образа корабля в стихотворении совмещены, как это постоянно происходит в лирике Мандельштама, да и вообще у каждого автора, но в данном случае мы видим на этом стыке поэтическое движение текста, который начинает свое плавание, подобно историческому кораблю России. Уже упомянутая связь лодок и кораблей Мандельштама с плаванием в «Осени» А. С. Пушкина в данном тексте явлена особо: «Земля плывет. Мужайтесь, мужи» откликается непосредственно на последние строки пушкинского «Плывет. Куда ж нам плыть?..» (Пушкин, 1995: 321), после которых следуют ряды многоточий. Для Мандельштама это вопрос и о путях развития России, и о пути поэтического слова в тексте, возможно, слова связанного («Мы в легионы боевые / Связали ласточек» (Мандельштам, 2001: 65)).

⁶ Курсив авторов. – Е. К.

Лодка (корабль) характеризует динамику творческого процесса Мандельштама и в лирике, и в эссе «О природе слова», где поэт пишет о новом слове акмеистов: «Все стало тяжелее и громаднее, потому и человек должен стать тверже... Гиератический, то есть священный, характер поэзии обусловлен убежденностью, что человек тверже всего остального в мире. Отшумит век, уснет культура, переродится народ... и весь этот поток увлечет за собой хрупкую ладью человеческого слова в открытое море грядущего... Как же можно снарядить эту ладью в дальний путь, не снабдив ее всем необходимым для столь чужого и столь дорогого читателя?» (Мандельштам, 2001: 445). Тяжесть и твердость человека, и, соответственно, плотность и «оснащенность» поэтического слова – вот символы новой акмеистической поэтики, о которой пишет Мандельштам. Эта твердость должна быть соединена с мягкой, но уверенной динамичностью плывущей лодки, которая несет слово в новые пределы, и такой путь соответствует «живой поэзии слова-предмета» (Мандельштам, 1990а: 187).

Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов открываются через тему путешествия особенно отчетливо, потому что энергетика созидания здесь выражена максимально ярко, выпукло, рельефно. Существует много литературоведческих работ, посвященных травелогам в русской литературе. В основном в центре внимания исследователей оказываются прозаические тексты (иногда – автобиографического или мемуарного характера). Но мы хотели бы выделить среди традиционных травелогов именно *поэтические* путешествия, которые в силу особого лирического рода не могут быть сведены к нарративной проблематике, а, наоборот, будучи от нее полностью освобожденными, делают собственно

«проводниками» идеи, всей своей структурой воплощая динамичность, подвижность бытия. Пространственные игры – любимые игры акмеистов, реализуемые ими не только и не столько в содержательном плане, а, большей частью, способом изображения.

Динамический аспект в творчестве Гумилева связан и с его биографией, и с тем, как она отражена в его стихах (пространственные образы и мотивы являются преобладающими), и в использовании любимых поэтом экфраз («Портрет мужчины», «Самофракийская победа», «Персей. Скульптура Кановы» и др.), и в создании «живых» поэтических карт Африки или почти трехмерных итальянских стихов. В лирике Ахматовой «чувство нашло себе новое выражение, вступило в связь с вещами, с событиями, сгустилось в сюжет» (Эйхенбаум, 1986: 385): некая статичность образов совмещается с вещественностью и пластичностью ее стихов, которые несут в себе пространственные изменения, разбивающие плотность скульптурных форм. У Ахматовой неподвижность всегда дублирована пространственной динамичностью. «Чувству сопутствует динамика разнородных состояний: ожидания, томления, изнеможения, окаменения, забвения» (Гурвич, 1997: 135). «Поэтическая память» Мандельштама подвижна по своей структуре, как описанная им «Божественная комедия» Данте: «Представьте себе монумент из гранита или мрамора, который в своей символической тенденции направлен не на изображение коня или всадника, но на раскрытие внутренней структуры самого же мрамора или гранита» (Мандельштам, 2001: 486)⁷. Лирика Мандельшта-

⁷ «Что Данте – лишь повод, а цель очерка – идеальное изображение поэтического творчества в представлении са-

ма отзывается на мировую культуру и несет ее внутри себя, возрастая на ней и обретая форму. «Раскрытие идеи мрамора или гранита», а, по сути, секрет лирики заложен внутри этого пространства и произрастает из него, как нечто органическое. Это движение и становится доминантой творческого процесса, и потому все «путешествия» Мандельштама рождаются в диалоге с другими поэтами. Комментируя «Разговор о Данте», М. Л. Гаспаров пишет: «Поэзия есть динамический процесс, а не статический результат, – эта мысль проходит через все 11 глав очерка» (Мандельштам, 2001: 577).

В лирике акмеистов обыгрываются различные варианты дневников путешественников, записок и наблюдений, воспоминаний и воображаемых ситуаций. Одно из стихотворений Гумилева называется «Сентиментальное путешествие» и служит прямой отсылкой к роману Л. Стерна, хотя никаких пересечений между двумя текстами нет, и у Гумилева это, в первую очередь, путешествие воображаемое⁸. У Ахматовой есть ряд стихотворений, которые по заголовкам можно было бы принять за отрывки из дневника, если бы они были написаны прозой, однако это именно поэтические произведения, выросшие из прозаических травелогов конца XVIII – начала XIX вв. и уже совсем не похожие на них: «Из „Дневника путешествия“», «Из цикла „В пути“»,

мого ОМ, было ясно уже первым друзьям-читателям» (Мандельштам, 2001: 577).

⁸ Возможно, впрочем, что так Гумилев обыгрывает стерновскую идею описания не дороги, не достопримечательностей, а душевных движений героя. Но сам Гумилев много внимания уделяет *путешествию* как таковому, хотя в финале и возникает вопрос, не состоялось ли оно лишь на бумаге в «петербургскую злую ночь».

«Дорожная, или Голос из темноты», «И я все расскажу тебе» и др. В отдельную группу можно выделить циклы об Африке и об Италии Гумилева, стихи о Риме и Париже – Мандельштама, о Ташкенте – Ахматовой.

С одной стороны, педалируется некая тематичность, объединяющая ряд лирических произведений; с другой – мы видим вариации путешествий-описаний, причем не просто с выделением их *лирического начала*, очень важного и для Л. Стерна, и для Н. М. Карамзина, и для других писателей, но с полной заменой прозаического отчета⁹ только лирическими впечатлениями. Авторы конца XVIII – начала XIX вв. любили перемежать основное повествование лирическими отступлениями и поэтическими цитатами. Как отмечает Т. Роболли, «в одном из ранних произведений Марлинского – „Поездка в Ревель“ (1821 г.) оживает традиционный жанр гибридного путешествия со всеми характерными чертами: эпистолярной обработкой, обращениями к друзьям, вводом стихов и проч. Наряду с обычным появлением стихов на *сильных*¹⁰ местах... непосредственный переход от прозы к стихам и возвращение к основному прозаическому тексту дается вне всякой тематической мотивировки» (Роболли, 2007: 121–122). Стихи акмеистов и есть описания-травелоги, но, став лирикой, их *поэтические путешествия* уже не несут в себе прозаических черт, концентрируя в себе лишь ненарративное лирическое пространство, изнутри взорванное динамической устремленностью вдаль, ввысь и вглубь¹¹.

⁹ Или «ситуации общения с читателями» (Шёнле, 2004: 11) вместо повествования или описания.

¹⁰ Курсив автора. – Е. К.

¹¹ Как считает И. Гурвич, географические перемещения в лирике Ахматовой таковыми не являются: «Ге-

Если в изобразительном искусстве выделяют «два типа композиций: „продвижения в пространстве“ и „пребывания в пространстве“» (Власов, 2008: 317), один из которых воплощает сукцессивную направленность, а другой – симультанную, то, перифразируя данные понятия применительно к лирике акмеистов, можно сказать, что оба типа подчеркивают динамический аспект текста. В данном случае мы не имеем в виду использование терминов «сукцессивности» и «симультанности» в том значении, как их употреблял Ю. Н. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка», когда размышлял о ритме: «ритм может быть дан в виде знака ритма, который одновременно является и знаком метра, необходимого фактора ритма, как динамической группировки материала... метрическая группировка идет по пути: 1) динамически-сукцессивной метрической изготовки, 2) динамически-симультанного метрического разрешения, объединяющего метрические единства в более высокие группы – метрические целые» (Тынянов, 2010: 34–35). Динамизация текста, о которой пишет Ю. Н. Тынянов, в первую очередь, связана с «восприятием речевого материала в стихе» (Гаспаров, 1997: 459). Нас же интересует не метрическая (свойственная поэзии вообще) организация текста и не восприятие стихотворения читателем,

рои Ахматовой странствуют, путешествуют, и маршрут их странствий определенно обозначен (Петербург – Венеция – Флоренция – Киев – Бахчисарай), но он ни о чем не говорит: диаграмму отношений „ее“ и „его“ фиксированная перемена мест ни в коей мере не намечает» (Гурвич, 1997: 138). Собственно говоря, преобразование пространства у Ахматовой осуществляется не по географическому (или линейному) типу, а в рамках динамики переживаний, испытанных лирической героиней.

а особенности пространства, создаваемого акмеистами за счет динамизации образов, мотивов, лирических сюжетов. Сукцессивность в этом отношении нами понимается как линейное разворачивание сюжетного пространства, а симультанность – как одномоментный охват хронотопических признаков в тексте.

Использование сукцессивной композиции характерно для творчества Гумилева: поэт описывает идею покорения мира во всех возможных «далевых» вариантах – от географического до поэтического: «сладко побеждать / Моря и девушек, врагов и слово» (Гумилев, 1990а: 391). Лирический мир Гумилева оказывается протяженным в пространстве, его топографическая очерченность образует множество линий, по которым движется слово, устремляясь вовне. «Гумилев – поэт географии, – пишет Ю. И. Айхенвальд. – Он именно опозитизировал и осуществил географию, ее участник, ее любящий и действительный очевидец. Вселенную воспринимает он как живую карту, где „пути земные сетью жил, розой вен“ Творец „расположил“, – и по этим венам „струится и поет радостно бушующая кровь природы“» (Айхенвальд, 2000: 493). По мнению Е. Ю. Раскиной, «географический код – один из наиболее значимых для текста поэта» (Раскина, 2006: 12). Исследовательница подчеркивает значение образа географической карты во многих гумилевских текстах, карты, которая является «порождением гумилевской авторской мифологии» (Раскина, 2006: 14).

У Мандельштама пространство, скорее, строится по симультанным признакам: стихи Мандельштама включают в себя одномоментно множество временных (исторических) и топографических образов, реалий и судеб, ему свойственно художественное переживание пространства во времени. Это достигается не только

использованием отдельных реминисценций, но вообще того самого «объемного» поэтического языка, каждое слово которого является «пучком смысла». Здесь важна, как отмечает О. Ронен в статье «Акмеизм», «первостепенная важность межтекстовых связей, выраженных прямой цитацией, аллюзиями и намеками, так называемым „подтекстом“, который представлен в поэтической речи как дистанцированный повтор и который расширяет до необычайных масштабов и референтивную функцию языка, относящуюся к предметной действительности и доминирующую во внетекстовых связях, и его поэтическую функцию, преобладающую во внутритекстовых. С референтивной стороны подтекст – это область решения семантических загадок, „каких-то темных тайн“, по выражению Ходасевича, волнующих читателя у акмеистов. С поэтической и метаязыковой (возникающей при цитировании) – это источник чужого слова, дальнего повтора, который ощущается литературно подготовленным читателем как отзвук чего-то знакомого и создает эффект полифонии. Собственно, эти две функции, референтивная и поэтическая, нередко переключаются в подтексте» (Ронен). У Мандельштама «авторское я... оказывается равновеликим культуре, природе, истории» (Сегал, 2006: 191), слово поэта стремится вглубь пространства и времени, оно как бы скользит по вертикальной оси.

У Ахматовой можно отметить совмещение сукцессивных и симультанных признаков пространственной организации. Взгляд поэта движется от предмета к предмету, от одной детали к другой, словно пронизывая их насквозь и тем самым объединяя в некую целостность. Детали и «острые» эпитеты есть способ «оживления» предметов, явлений и скульптурно застывших

фигур («незябнувшие ноги» (Ахматова, 1998: 274) Царскосельской статуи, «И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня» (Ахматова, 1998: 205) и проч.). В ее лирике совершается «претворение мгновенного и эфемерного в вечное и нетленное... Мимолетность впечатлений, редкость и краткость счастливых мгновений жизни, их невозвратимость квази-компенсируется переходом в духовное измерение, где все преходящее и летучее запечатлевается навечно и как бы изымается из-под юрисдикции времени, житейских невзгод и т. д.... Мысленный образ, воспоминание, тень, след, отражение заменяют „оригинал“ и увековечивают его для ЛГ (лирической героини. – Е.К.) и последующих поколений» (Щеглов, 1996: 285 – 286). Динамика поэтического пространства у Ахматовой рождается в столкновении мгновенного и вечного и их последующем взаимопроникновении, в преодолении статуарности внезапно коснувшимся дыханием жизни, прозвучавшим словом или нелепым жестом. Знаменитые строки «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки» (Ахматова, 1998: 78), подчеркивая внутреннее оцепенение и как бы окаменение лирической героини («грудь холодела» – знак превращения ее в камень), выдают и ее «живую», непосредственную реакцию. «Пребывание в пространстве» в лирике Ахматовой есть непрерывное движение от жизни к смерти, и от смерти к жизни; от статуарности к страстности, и обратно; от пути в иной мир к возвращению из царства мертвых с бесконечной оглядкой назад.

В нашей книге рассматриваются особенности динамического пространства в лирике трех «основных» акмеистов – Гумилева, Мандельштама и Ахматовой, «подлинных», по мнению Н. Я. Мандельштам. Кроме того, один параграф посвящен путешествию на «Тита-

нике» М. Зенкевича – одного из шести акмеистов, названных Н. Я. Мандельштам во «Второй книге» и обозначенных до этого Ахматовой в последние годы жизни. После каждой главы приводятся тексты цитируемых стихотворений, а также оригиналы и переводы (в некоторых случаях несколько для сравнения) французских, английских и немецких поэтов, с которыми в исследовании проводились интертекстуальные аналогии.

Первая глава «Динамика географического и литературного пространства в поэзии Николая Гумилева» посвящена анализу разнообразных стихотворных способов освоения пространства в лирике «мэтра» акмеизма, выделены различные виды динамической направленности в текстах Гумилева: морские путешествия («Нас было пять... Мы были капитаны», «Капитаны», «Корабль», «Путешествие в Китай» и др.), экзотические путешествия («Шатер»), воображаемые путешествия («Сентиментальное путешествие»). Нами обозначены переключки между творчеством Гумилева и его предшественников, разработана тема «морской фантастики», в частности, образы Летучего Голландца и кораблей-призраков (от «Романтических цветов» до «Огненного столпа»), что позволяет проследить особенности мотива морских странствий в лирике поэта. Морское путешествие, которое в финале оказывается воображаемым («Сентиментальное путешествие»), открывает в лирике Гумилева пересечение пространств реального и вымышленного, которое обретает свою материальность только на листе бумаги. «Африканские» мотивы в творчестве Гумилева рассмотрены на материале сборника стихов «Шатер», литературный флер придает облику героя-путешественника условность, и поэтому лирическое «я» обретает масочную структуру.

Во второй главе «Вийоновский текст в пространстве поэзии Осипа Мандельштама» описаны литературные путешествия Мандельштама к одному из его любимых поэтов – Франсуа Вийону, показано, как Мандельштам создает свой поэтический миф о Вийоне. В центре главы находятся поэтические «взаимоотношения» Мандельштама и Вийона, в семантико-мотивном аспекте проанализированы стихотворения «Я молю, как жалости и милости...», «Чтоб приятель и ветра, и капель...», «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...» и др. Нами сформирован мотивный комплекс лирики Мандельштама, связанный с именем и судьбой французского поэта: *песенка, жаворонки, вода, песчанник, вор, тюрьма, готика, фиалка, ножницы, парикмахер, пир во время чумы, кубок, наследство, моление о чаше, «век-зверь» и «человек-зверек»*. Пространственная разграниченность во французских текстах Мандельштама соотнесена с «полетной» свободой, с нарушением и отменой всех границ, что подчеркивает особую структуру стиха, в котором кристально установленные границы стираются и оборачиваются своей противоположностью.

В третьей главе «Поэтические прогулки в стихах Анны Ахматовой и Николая Гумилева» выделяются литературные, зимние и мистические прогулки у Ахматовой и «таинственная» итальянская прогулка по Венеции у Гумилева. В стихотворении Ахматовой «Годовщину последнюю празднуй...» в зимней прогулке участвуют А. С. Пушкин и П. Я. Вяземский, и финальный свет возникает как свет поэзии, озаряющий пространство создаваемого текста. У Ахматовой много зимних прогулок: не случайно так важны для нее ассоциации с «Первым снегом» Вяземского и строками из

«Евгения Онегина» и «Осени» Пушкина. Через мотив прогулки в поэзии Ахматовой открывается не только одиночество лирической героини, но и возможность духовной близости с возлюбленным, обретения новой таинственной земли («Прогулка», «Побег», «Из цикла „Ташкентские страницы“»). В главе анализируются также особенности пространственной организации мистических прогулок-встреч, находящихся на границе реального и ирреального миров («Заболеть бы как следует, в жгучем бреду», «Все души милых на высоких звездах», «Сон», «Памяти Пильняка», «Летний сад»). Через мотивы *эха, зеркала, двойничества, воспоминания, встречи* у Ахматовой происходит воскрешение иного мира, который движется в пространстве ее памяти. Прогулка в поэтическом мире Ахматовой есть воплощение динамического аспекта, формирующего лирический топос ее текстов. Каждая прогулка становится маленьким путешествием, случившимся или воображаемым, но это всегда путешествие в глубь поэзии.

Стихотворение Гумилева «Венеция» увидено как прогулка по незнакомому городу, между тем структура текста соответствует балладному жанру: топос определяется через традиционные атрибуты знаменитого города, которые выполняют функции театральных декораций, обрамляющих мистический сюжет текста. «Персонажная маска» путника позволяет Гумилеву создать эффект воображаемой ночной прогулки и проникновения в загадочный мир «венецианских зеркал».

Заключительная часть монографии – Приложения – состоит из двух частей. Первая – «Путешествия к „Титанику“ и на „Титанике“» – включает в себя два параграфа. В одном исследуется стихотворение Зенкевича «На „Титанике“». Морской voyage de nocе героев

увиден на фоне «Божественной комедии» А. Данте и очерка Т. Толстой («Небо в алмазах»), отмечен акмеистический подход в описании «Титаника», когда построенное, созданное руками зодчего, становится живым, а пространство под рукой поэта обретает динамическое начало. Во втором параграфе поэтическое «плавание» В. Ходасевича в очерке «Бельфаст» подсвечено мотивами из «Божественной комедии» Данте и лирики Ш. Бодлера, что внутренне соединяет стихотворение Зенкевича о «Титанике» и прозаическое эссе Ходасевича. Скрытый трагизм, выраженный в описании строящегося корабля и в рассказе о другом – недостроенном «почти-Титанике», отражает внутреннее состояние поэта, который в 1925 г. отказался от своей «тяжелой лиры». Сама тема погибшего «Титаника» специально представлена нами рядом с поэтическим текстом Зенкевича, который создает свою трактовку этого же сюжета.

Во второй части Приложений представлены два параграфа, описывающих пространственную динамику путешествий Ходасевича, и параграф, в котором рассматривается морская тема в лирике И. Бунина. Исследования произведений Ходасевича и Бунина – не акмеистов, более того, поэтов, не принадлежащих явно к какой бы то ни было литературной школе начала XX в., были включены в данную книгу, поскольку изучаемая нами пространственная тематика и особенности композиционно-сюжетной динамической структуры текстов находят существенное соответствие с проанализированными стихотворениями Гумилева, Мандельштама, Ахматовой, Зенкевича. Очерки Ходасевича («Бельфаст» и «Помпейский ужас»), не будучи поэтическими произведениями, тем не менее глубоко

связаны с рассматриваемыми нами текстами акмеистов способами описания динамичности пространства. В «Помпейском ужасе» писатель играет с динамическим переживанием смерти, выраженной в образах уничтожения и полного превращения цветущего города в пепел, и противопоставлением ее страшной, «мертвой», застывшей жизни. Отсылка к новелле Т. Готье «Аррия Марцелла (Воспоминания о Помпеях)» подчеркивает значимый для Ходасевича мотив перехода мертвого в живое, и живого – в мертвое: Готье рассказывает фантастическую историю о том, как, глядя на кусок застывшей лавы с вдавленным отпечатком, герой влюбляется в мертвую помпейскую красавицу и тем самым воскрешает ее. Динамическое натяжение между образами статуи и женщины, между пустотой и наполненностью, между колыбелью и могилой (это подчеркнуто в стихотворении Готье «Игрушки мертвой»¹², переведенном Гумилевым) образует важный для акмеистов контрапункт, когда в статичности заложены черты динамики, взрывающей ее изнутри. Именно этот аспект был важен для нас, когда мы включали анализ очерка Ходасевича в книгу, посвященную творчеству акмеистов. Отметим также то, что Готье был любимым поэтом Гумилева, что Гумилев переводил много стихов Готье и вообще считал его образцом поэта.

При анализе стихотворения Ходасевича «Сорентинские фотографии» выделяются особенности топографической организации лирики поэта, для которого «сквозной» принцип становится осью лирического сюжета. Последний цикл «Европейская ночь» откры-

¹² «*Berceau que la tombe a fait creux!*» (Готье, 1989: 158) (курсив мой. – Е. К.) («Колыбель, как и могила, создана полой» – перевод мой. – Е. К.).

вает мир поэта, насквозь пронизанный звуками и топомами, нарушающими целостность бытия. Именно такой взгляд позволяет разомкнуть циклическое пространство обывательского существования и пережить эсхатологическое вдохновение. Перемежающееся пространство «Соррентинских фотографий» демонстрирует творческий процесс, когда многоуровневость топосов создает стереофоничность текста.

В последнем параграфе образы мертвых кораблей и мертвых моряков в поэзии Бунина рассмотрены на фоне литературной традиции («Осеано пох» В. Гюго, «Пьяный корабль» А. Рембо, «В темную ночь, в штиль, под экватором» Л. де Лиля). Картины кораблекрушения Бунин рисует, подобно живописцу, используя переливы красок и их оттенков, поэтому смерть представлена в его стихотворениях праздничной и радостной. Авторская позиция напоминает «пейзажи» и «натюрморты» Бодлера и Рембо, но Бунин подчеркивает надмирность и беспощадную холодность природы. Т. М. Двинятина указала на близость «в плане поэтики и типологии... Бунина и акмеистов» (Двинятина, 2001: 518); выделила «пространство встречи бунинской поэзии с акмеистической: в экзотических, историко-культурных стихотворениях Бунин соотносим с Гумилевым и Мандельштамом, в „новеллистических“ – с Ахматовой» (Двинятина, 2001: 532). Исследовательница отметила также важность «звездной» и «морской» тем в рамках общей ориентальной темы, связывающей Бунина и Гумилева. Подчеркнем значение именно морских мотивов в лирике Бунина, поскольку они, в первую очередь, отсылают читателя (как и в «морских» текстах Гумилева) к французской литературе XIX – начала XX вв., ориентация на которую – характерная черта

поэзии серебряного века, объединяющая таких разных авторов, как Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Ходасевич и Бунин.

Рене Гиль в своей статье «Поэзия», анализируя поэтические традиции во французской лирике, пишет: «„Словесная инструментовка“ одаряет мысль всёми вибрациями чувствительности. Она дает поэтическому слову его полный смысл, возвращая ему первоначальную звучность. Она – и графична, и пластична, потому что дает „морфологию“ ритмовъ и гармоническое единство стихамъ книги, или – книгъ, составляющих единое, цѣльное творчество. Она – живописна, потому что допускает окраску вокальныхъ тембровъ и определяет ее. Своимъ ритмомъ, вибрации котораго зависятъ отъ напряженности Идеи, она какъ бы согласуется съ молекулярными движениями міра... Она – „движеніе мысли, сознательной и отображающей всё естественныя и гармоническія силы“» (Ghil, 1910: 14–15). По мнению Г. Г. Шмакова, одним из свойств «поэзии XX века (западной и русской) является то, что образная система поэтического произведения изменяет принципу последовательного развития во времени и оказывается пространственно развернутой в его момент» (Шмаков, 1990: 8). Исследователь подчеркивает важность *одновременного* восприятия образов, ритм которых, продолжая мысль Р. Гиля, соответствует «молекулярным движениям мира». Этот внутренний семантический ореол в лирике акмеистов обретает материальность, наделяет стих пластическими и живописными свойствами и, тем самым, является динамическим аспектом, который организует особое пространство текста – плотное и вещественное, но наполненное изнутри движением ритмов, тембров и смыслов.

Глава I

**ДИНАМИКА ГЕОГРАФИЧЕСКОГО
И ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОСТРАНСТВА
В ПОЭЗИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА**

КОРАБЛИ-ПРИЗРАКИ В ЛИРИКЕ Н. ГУМИЛЕВА

О мотивах кораблей-призраков в лирике Гумилева упоминали критики и исследователи творчества поэта, отмечая и сходство с фантастическими образами Эдгара По, символическими мечтаниями Ш. Бодлера, импрессионистскими образами А. Рембо, жесткими и холодноватыми стихами Р. Киплинга. Как правило, данная тема касалась, в основном, микроцикла «Капитаны», шире – сборников «Романтические цветы» и «Жемчуга». Мы хотели бы несколько расширить привычный объем «морской фантастики» Гумилева, «продлив» тему Летучего Голландца и вообще кораблей-призраков вплоть до его последней стихотворной книги «Огненный столп» на фоне поэтической традиции.

Поскольку определение, данное самим поэтом, – «Муза Дальних Странствий» – считается самой яркой характеристикой Музы Гумилева, то в гумилеведении, чаще всего, о ней и идет речь. «Гармоническое разрешение... принесет поэту муза – та, которую он

называет „Музой дальних странствий“» (Верховский, 2000: 519). «„Муза Дальних Странствий“ – любимейшая из муз поэта. В его стихах нас поглощает соль южных морей, пески пустынь, пальмы оазисов, Африка с ее бесчисленными племенами... и южная изумительная Азия» (В. И. <Итин>, 2000: 484).

Приведем несколько высказываний современников и исследователей лирики поэта.

Н. Оцуп писал о Гумилеве 1906–1910 гг.: «Модернисты открывают новую Европу. Их привлекает прежде всего Франция, но они также чувствительны к чарам Азии, Африки, Дальнего Востока, древних исторических и даже доисторических времен... В то время как мэтры модернизма ограничивались кабинетными путешествиями в историю и географию народов... Гумилев лелеял мечту посетить далекие страны, увидеть собственными глазами другую природу, другие костюмы и цвета, слушать песни и молитвы диких племен» (Оцуп, 1995: 25). В. Я. Брюсов отмечал, что «страна Н. Гумилева, это – какой-то остров, где-то за „водоротами“ и „клокочущими пенами океана“» (Брюсов, 2000: 360). Вяч. И. Иванов называл Гумилева «конквистадором „изысканных“ Голконд», в такой мере смешивающим «мечту и жизнь, что совершенное им одинокое путешествие... в Африку немногим отличается от задуманного – в Китай – в сообществе с мэтром Рабле, а встреча с Летучим Голландцем из поэмы «Капитаны» удивила бы его... быть может, не более, чем живописное общество портовой таверны из той же... поэмы» (Иванов, 2000: 364).

В. М. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм» указывал, что «темы для повествований Гумилева въ его балладахъ дають впечатлѣнія путешествій по Италіи, Леванту, въ Абиссиніи и Центральной Африкѣ»

(Жирмунский, 1998: 50). М. М. Тумповская считала, что «мир разным образом воплощает странствующую в нем душу. Блуждая по земле, фантомы романтических сказок находят самих себя только ... через ряд самых удивительных воплощений. Так стихийная воля мира помогает поэту отыскать в нем свое лицо» (Тумповская, 2000: 445–446). По мнению Ю. И. Айхенвальда, Гумилев «принадлежит к династии Колумба, и вольной душе его родственны капитаны каравелл, летучие голландцы, Синдбады-Мореходы и все, „кто дерзает, кто хочет, кто ищет, кому опустытели страны отцов“» (Айхенвальд, 2000: 492).

Обратимся теперь к стихотворениям Гумилева, в которых так или иначе отзывается мотив кораблей-призраков.

В первых строках стихотворения «Корабль» из «Романтических цветов» задается лирическая тема, которая почти сразу делается повествовательной. «Бледно-мерцающий взор» героини – лишь повод для создания картины гибели корабля¹:

«Что ты видишь во взоре моем,
В этом бледно мерцающем взоре?»
– «Я в нем вижу глубокое море
С потонувшим большим кораблем.
(Гумилев, 1988: 97).

Корабль оказывается более чем призраком: с одной стороны, он воображаемый (как «изысканный жираф», «слоненок») и потому «виртуальный»; с другой стороны, хотя он погибший, но представлен поэтом как живой, и нет ни одной детали, указывающей на то, что сейчас

¹ Подобное композиционное построение неоднократно применялось поэтом. Ср.: «Моя любовь к тебе сейчас – слоненок, / Родившийся в Берлине иль Париже» («Слоненок») и др.

это – остов. Однако героиня из внешнего мира (первых двух строк стихотворения – беседы с лирическим «я») оказывается внутри его воображаемого пространства, где происходит «безумная предсмертная борьба» корабля. Описание того, как героиня на утесе ожидает и зовет гибнущий корабль, напоминает сюжет оперы Р. Вагнера «Летучий голландец», в котором Сента бросается в море с высокой скалы, а призрачный корабль тонет:

Ты стояла на дальнем утесе,
Ты смотрела, звала и ждала,
Ты в последнем веселом матросе
Огневое стремленье зажгла.

И никто никогда не узнает
О безумной предсмертной борьбе
И о том, где теперь отдыхает
Тот корабль, что стремился к тебе
(Гумилев, 1988: 98).

Если в опере Вагнера Сента искупает вечный грех Летучего Голландца, то в стихотворении Гумилева героиня в этом смысле сродни русалке или Лорелее (и в какой-то степени пушкинской «деве на скале»). Она одновременно и губит корабль, и зовет его к себе, страдая от разлуки. Отметим, что в трактовке легенды, обработанной Гейне, Гумилев выделяет не судьбу капитана, а именно гибель корабля, «величавей, смелей» которого «не видали над бездной морскою». «Морская бездна» – общее поэтическое место, однако для Гумилева слова «пучина» и «бездна», грозящие гибелью и воплощающие разрушение судна, всегда будут любимыми атрибутами кораблей-призраков.

Ритм «Корабля» – 3-стопный анапест – напоминает знаменитое блоковское «Ты – как отзвук забытого

гимна». Вяч. Вс. Иванов отмечал, что это стихотворение Блока «у Гумилева отозвалось дважды: почти дословно и с сохранением точно этого же размера в «О тебе»... и с изменением размера, остающегося трехсложным, в финале «Канцоны первой» (Иванов, 2000: 224–225). Добавим, что данный размер, сходство синтаксических конструкций и образов имеют место и в стихотворении «Отравленный» из сборника «Чужое небо»², и в

² Ср.:

У Блока:

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой *край*,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай
(Блок, 1960: 236)

(курсив здесь и далее в художественных текстах мой. – Е. К.).

У Гумилева:

Ах, мне снилась равнина *без края*
И совсем золотой небосклон.
Знай, я больше не буду жестоким,
Будь счастливой, с кем хочешь, хоть с ним,
Я уеду далеким, далеким,
Я не буду печальным и злым.
Мне *из рая, прохладного рая,*
Видны белые отсветы дня
(Гумилев, 1988: 177).

Помимо переключки размера, образов, синтаксиса (повтор определений и проч.) и интонаций, укажем на колористику. Блок дважды вводит эпитет «синий», относящийся к краю и, действительно, напоминающий райское пространство. Гумилев подчеркивает «золото» небосклона и райские «белые отсветы» дня. У Блока из сна действие переносится на Небеса, где неожиданно и непривычно звучит голос Кармен. В последней строфе стихотворения Гумилева

рассматриваемом нами «Корабле». Кроме того, связь лирических сюжетов о Лорелее у Гейне и о корабле у Гумилеве поддерживается блоковским переводом этого стихотворения Гейне «Не знаю, что значит такое...».

А не-морской сюжет о Кармен в стихотворении Блока приобретает явные морские черты, стихия страсти соотносима с разбушевавшейся морской стихией, поэтому герой видит «даль морскую и берег счастливый», край «синий, синий», переживает «бурю цыганских страстей». Гумилев отзывается на размер и скрытый сюжет.

В финале «Корабля» блоковские строки:

Спишь в дурмане и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне
(Блок, 1960: 236).

обыгрываются при описании «возвращения» героя из фантастического путешествия в глубине «бледно мерцающего взора» возлюбленной:

Только тот, кто с тобою, царица,
Только тот *вспоминает* о нем,
И его голубая гробница
В затуманенном взоре твоём».

«Недоступная мечта» о «дали морской» и «счастливым берегу» реализуется в воспоминании, которое хранит память «о том, где теперь отдыхает / Тот корабль, что стремился к тебе» (Гумилев, 1988: 98).

Блок пишет о «буре цыганских страстей», а Гумилев – о буре морской, но в «Корабле» она вызвана едва ли не самой героиней, которая «смотрела, звала и ждала... в последнем веселом матросе / Огневое стремленье герой ретроспективно смотрит из рая вниз на погубившую его возлюбленную».

зажгла» (Гумилев 1988: 98); сила «царицы» Гумилева подобна «одичалой прелести» Кармен, которую Блок называет «царицей блаженных времен». И, наконец, «тонкие руки» героини «Корабля», «точно сны», улетают к гибнущим матросам. Блок представляет читателю два сна: сон героя о Кармен и сон героини. Два сна взаимонаправлены и взаимоориентированы, так как одно пространство невозможно отделить от другого. Гумилев использует мотив снов только в роковой момент гибели корабля, сравнивая руки царицы сначала с летящими ласточками, потом – со снами. Но сам ход стихотворения напоминает блоковское построение: герою Блока снится сон о Кармен, внутри которого открывается «сказочный» сон героини. У Гумилева взор «царицы» становится такого рода сном-мечтой, игрой воображения, рождающей сюжетно выстроенные картины. «Голубая гробница» погибшего корабля, оживающая во взоре героини, напоминает образ Летучего Голландца, всегда мертвого и всегда движущегося в морском пространстве.

Сонет «Нас было пять... Мы были капитаны», где судьба героев практически приравнена к судьбе Летучего Голландца, является своеобразным прологом к микроциклу «Капитаны» из «Жемчугов» (см. об этом: Архипова, 1998: 132–139). Гумилев создает образы героев, и близких ему по духу, и одновременно враждебных:

И после смерти наши привиденья
 Поднялись, как подводные каменя,
 Как прежде, черной гибелью грозя
 Искателям неведомого счастья.
 (Гумилев, 1990а: 84).

Автор находится одновременно как бы на двух позициях: он соотносит себя с капитанами («Нам нрави-

лись зияющие раны, / и зарева, и жалкий треск снастей. / Наш взор пленял туманное ненастье, / Что можно видеть, / Но понять нельзя» (Гумилев, 1990а: 84)³) и с их жертвами, которых называет «искателями неведомого счастья».

А. Я. Левинсону слышится в первой строке сонета «незабвенный стих Гюго:

O, combien de marins, combien de capitaines
 (О, сколько моряков и сколько капитанов...)

Второй стих отрывка... воскрешает в памяти иступленную красоту «Опьяненного корабля» Рэнбо» (Левинсон, 2000: 353). В «Осеано пох» В. Гюго нет мистических оттенков и оживших мертвецов, ставших призраками («Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires? / O flots, que vous avez de lugubres histoires!» (Hugo, 1986: 87) – «Где в черные ночи утонувшие моряки? / О волны, сколько у вас скорбных историй!» – перевод «Осеано пох» здесь и далее мой. – Е. К.), но гибель капитанов и матросов откликается в сонете Гумилева зловещим отсветом, и погибшие герои стихотворения Гюго превращаются в привидения, а их «безумные корабли», подобно «Пьяному кораблю» («Le bateau ivre») Рембо, пересекают океаны⁴. И когда мы снова встречаемся с ними в лирическом мире Гумилева, в сборнике «Жемчуга», повествование в нем идет в форме настоящего времени, как будто капитаны на кораблях-призраках преодолевают морское пространство в вечности.

³ В «Записках кавалериста» Гумилев пишет: «Наступать – всегда радость, но наступать по неприятельской земле – это радость, удесятеренная гордостью, любопытством и еще каким-то непреложным ощущением победы... Время, когда от счастья спирается дыхание» (Гумилев, 1991: 240).

⁴ Добавим колористический оттенок: «черной гибелью грозя» – у Гумилева и губительные «черные ночи» («les nuits noires») у Гюго.

А. Архипова указывает, что «при внимательном прочтении видны некоторые странности в поведении капитанов. Во-первых, капитаны не боятся тех опасностей на море, которые губят обычных людей: „Для кого не страшны ураганы / Кто изведал мальстремы и мель“. Автор подчеркивает их необычный внешний вид (ветхость одежды): „Солью моря пропитана грудь“, „сыплется золото с кружев, / С розоватых брабантских манжет“. Они полностью пренебрегают правилами мореходства: „Ни один пред грозой не трепещет, / Ни один не свернет паруса“. Такое странное поведение вполне может объясняться бесстрашием и презрением к смерти, пропагандируемым Гумилевым, но может иметь и иное объяснение. Кое-что проясняет исповедь капитана Летучего Голландца из сказки Гауфа „Рассказ о корабле привидений“: „<...> с безумной радостью распускали мы все паруса каждый раз, как начиналась буря, надеясь разбиться об утесы <...> но это нам не удавалось“. Т. е. все „книжные“ герои цикла, именованные во втором стихотворении, являются мертвыми уже к моменту первого. Поэтому стихии им не страшны» (Архипова, 1998).

Заметим, однако, что четыре части «Капитанов» дают разные ипостаси души покорителей «новых земель». Как в сонете из «Романтических цветов» Гумилева привлекают и пираты, ставшие призраками, и их «мирные» жертвы-искатели, так и в микроцикле мы видим разных героев, объединенных жаждой морских странствий. В первой части это герои-храбрецы, и облик их дан в подчеркнуто романтическом стиле⁵:

⁵ Микроцикл «Капитаны» связан и с многими «морскими» стихотворениями Р. Киплинга. Моряки у Гумилева исследуют все уголки земного шара: «На полярных морях и на южных, / По изгибам зеленых зыбей, / Меж базальтовых скал

...взойдя на трепещущий мостик,
Вспоминает покинутый порт,
Отряхая ударами трости
Клочья пены с высоких ботфорт,

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыпется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет
(Гумилев, 1988: 153).

Конечно, игра с древностью и намек на вечные странствия есть и в этой части («разорванная карта», и жемчужных / Шелестят паруса кораблей. / Быстрокрылых ведут капитаны, / Открыватели *новых земель*, / Для кого не страшны ураганы, / Кто изведал мальстремы и мель» (Гумилев, 1988: 153). Р. Киплинг зовет «Follow the Romany patteran / North where the blue bergs sail, / And the bows are gray with the frozen spray, / And the masts are shod with mail. / Follow the Romany patteran / Sheer to the Austral Light. / Where the besom of God is the wild South wind, / Sweeping the sea-floors white» (Kipling, 1983: 62) («The Gipsy Trail») (В пер. Г. Кружкова: «...вперед! – за цыганской звездой кочевой / К синим айсбергам стылых морей, / Где искрятся суда от намерзшего льда / Под сияньем полярных огней. / Так вперед – за цыганской звездой кочевой – / До ревущих южных широт, / Где свирепая буря, как Божья метла, / Океанскую пыль метет» (Киплинг, 1999: 15) («За цыганской звездой»). Оба поэта пишут о южных и полярных морях, играют с двумя противоположными полюсами – от холода северных морей до Южного (звездного) Света (*Южная звезда* – to the Austral Light) (у Гумилева: «на полярных морях»; у Киплинга – «север, где плавают синие айсберги» – «North where the blue bergs sail»). Натяжение между двумя полюсами подчеркнуто и в «Пьяном корабле» Рембо: «martyr lassé des pôles et des zones» (Rimbaud 1975: 232) («надоевшее мучение между полюсами»: перевод «Пьяного корабля» Рембо здесь и далее мой. – Е. К.).

отмеченные А. Архиповой строки «Солью моря пропитана грудь»), причиной судьбы Летучего Голландца часто называют бунт на корабле и гибель экипажа во время перестрелки (это подкреплено упоминаемой А. Архиповой новеллой Гауфа «Рассказ о корабле привидений»), умение корабля-призрака преодолевать водовороты («мальстремы»), подниматься на «гребне волны» с несвернутыми парусами, но, тем не менее, Гумилев здесь пишет не о трагически повторяющемся ходе вечного бытия легендарного корабля, а о жизненной силе капитанов, об их бесстрашии, ловкости, мужестве. Живые капитаны подобны экипажу Летучего Голландца, но они сильнее его тем, что рискуют жизнью для такой победы:

Разве трусам даны эти руки,
Этот острый, уверенный взгляд,
Что умеет на вражьих фелуки
Неожиданно бросить фрегат,

Меткой пулей, острой железной
Настигать исполинских китов
И приметить в ночи многозвездной
Охранительный свет маяков?
(Гумилев, 1988: 153).

Ожидание маяков – черта живых капитанов и не призрачных кораблей. Согласно легенде и ее обработке в литературе, Летучий Голландец не может приблизиться к берегу и блуждает по морям вдали от портов. Так и мистический корабль А. Рембо, оставленный матросами, «sans regretter l'œil ni les falots» (Rimbaud, 1975: 231) («не бросал небрежного взгляда на маяки»), он становится призраком, преодолевает водовороты, «d'ineffables vents m'ont ailé par instants» (Rimbaud,

1975: 232) («невыразимые ветры мгновенно окрылили меня»). Это стихотворение неоднократно сравнивали с «Заблудившимся трамваем», но именно морская фантастическая тема у Гумилева во многом ориентирована на «Пьяный корабль» Рембо.

Первый стих первой строфы из «Капитанов»:

На полярных морях и на южных,
По изгибам зеленых зыбей,
Меж базальтовых скал и жемчужных
Шелестят паруса кораблей
(Гумилев, 1988: 153) –

можно увидеть как реминисценцию из «19 октября» (1825) Пушкина, из стихов, посвященных лицейскому другу поэта Ф. Ф. Матюшкину: «Иль снова ты проходишь тропик знойный / И вечный лед полунощных морей» (Пушкин, 1994: 374). В пушкинском стихотворении охвачено беспредельное пространство, элементы которого контрастно заострены: юг и север, «тропик» и «вечный лед». Гумилев инверсирует два полюса, называя сначала «полярный», в отличие от «19 октября», в котором первым вводится «тропик знойный». Матюшкин покоряет мир полярных и тропических морей, подобно тому, как Пушкин покоряет мир слов, создавая свои стихи. Один из своих сборников Гумилев называет «Чужое небо». Источником данного заголовка, вероятно, может служить строка, посвященная Матюшкину, из «19 октября» «Чужих небес любовник беспокойный» (Пушкин, 1994: 374). Гумилев – путешественник, Гумилев – покоритель «новых земель», не мог не любить стихи о лицеисте, всегда мечтавшем стать моряком, – настолько, что преподаватели для него специально заказывали книги по мореходству в Амстердаме и выпи-

сывали их в Царское Село. Гумилев, тоже учившийся в Царском Селе, должен был особенно выделять одного из первых лицеистов, Дон Жуана чужих небес.

Во второй части микроцикла Гумилев показывает другую ипостась мореплавателей – это путешественники-исследователи или герои, вынужденные побеждать море (как Одиссей). Они странствуют, потому что влюблены в движение, в новые страны, они мечтают открыть новые миры, «как будто не все пересчитаны звезды, / Как будто наш мир не открыт до конца» (Гумилев, 1988: 154). Их путешествия всегда сладки; они, как и корабль Рембо, находятся под «наркозом» странствий⁶:

И, кажется, в мире, как прежде, есть страны,
Куда не ступала людская нога,
Где в солнечных рощах живут великаны
И светят в прозрачной воде жемчуга.
С деревьев стекают душистые смолы,
Узорные листья лепечут: «Скорей,
Здесь реют червонного золота пчелы,
Здесь розы краснее, чем пурпур царей!»
И карлики с птицами спорят за гнезда,
И нежен у девушке профиль лица...
(Гумилев, 1988: 154).

Опьянение от новых мест, не похожих на «страны отцов», переживаемое героями-исследователями мира у Гумилева, напоминает строки стихотворения Рембо, «пьяный корабль» которого

⁶ М. Баскер пишет: «Такой „наркоз воображения“ с помощью романтической экзотики сопряжен, конечно, со стремлением отнюдь не к буквальному „физическому“ подражанию отважным искателям морских приключений, а к расширению, хотя бы на иллюзорной основе, умственных границ» (Баскер, 1992).

Je sais les cieux crevant en éclairs...
...j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !..
...J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
Illuminant de longs figements violets...
...J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'homme !..⁷

(Rimbaud, 1975: 231–232).

Герои-путешественники в «Капитанах» не наслаждаются морскими пространствами, которые дарят счастье «кораблю» у Рембо, а открывают «новые земли». Им интересен мир, куда могут донести их корабли. Вторая часть микроцикла более «сухопутная», корабли там – лишь средство передвижения.

Третья часть тоже посвящена «сухопутному» миру – развлечениям «веселых матросов», спешащих в «знакомый порт». Гумилев дает картину того, как проводят время моряки вне родной стихии. Это опять-таки «дурман», как и «наркозы» глубины у исследователей-путешественников из второй части, но «дурман» портовых развлечений. Эта часть близка сюжету «Баллады о ночлежке Фишера» («The Ballad of Fisher's Boarding-House») Р. Киплинга. Но если в балладе драка заканчивается смертью моряка, то гумилевские матросы забы-

⁷ Я знаю пронзенные (испещренные) светом небеса...
...Я увидел однажды то, что мечтает увидеть человек!
...Я увидел заходящее солнце,
в пятнах мистического ужаса,
Освещающее длинные фиолетовые
неподвижные воды...
...Я столкнулся с невероятными Флоридами,
Примешивая к цветам глаз пантер кожу
Человека!..

вают обо всем, когда «рупор капитана / Их к отплытью призовет» (Гумилев, 1988: 155)⁸.

Четвертая часть микроцикла вводит мистические мотивы, связанные с Летучим Голландцем. И. Кравцова, рассматривающая параллели между Гумилевым и Э. По, пишет: «Стремление к освоению неизведанных

⁸ Ср.:

«The Ballad of Fisher's Boarding-House» Р. Киплинга:	Пер. А. Оношкевич-Яцыны:	«Капитаны» Н. Гумилева:
'Twas Fultah Fisher's boarding house, / Where sailor-men reside, / And there were men of all the ports / From Mississip to Clyde, / And regally they spat and smoked, / And fearsomely they lied. They backed their toughest statements with / The Brimstone of the Lord, / And crackling oaths went to and fro / Across the first-banged board. And there was Hans the blue-eyed Dane... / Who carried on his hairy chest / The maid Ultruda's charm - / The little silver crucifix / That keeps a man from harm (Kipling).	Шли к Фишеру в ночлежный дом / Одни лишь моряки / Со всех концов, из всех портов, / Кто с моря, кто с реки, / И были щедры на вранье, / Окурки и плевки... И подкрепляли речь они, / Произнося хулу, / Сквозь гром проклятий кулаки / Гремели по столу. Датчанин, светлоглазый Ганс... / Носил на выпуклой груди / Ульгрудин амулет - / Дешевый крест из серебра, / Спасающий от бед (Эолова арфа, 1989: 266-267).	... Хватив в таверне сидру, / Речь ведет болтливый дед, / Что сразить морскую гидру / Может черный арбалет. / А в заплеванных тавернах / От заката до утра / Мечут ряд колод неверных / Завитые шулера. / Хорошо... с солдатами из форта / Ночью драки затевать. / А потом бледнеть от злости, / Амулет зажать в полу, / Все проигрывая в кости / На затоптанном полу (Гумилев, 1988: 154-155).

областей духа, заявленное в „Капитанах“, новое знание о мире, добываемое лишь при условии наивысшего напряжения творческой воли, осложнены у Гумилева мыслью о пределах познания и прямо отсылают к рассказу Э. По «Манускрипт, найденный в бутылке» (Кравцова).

Гумилев в письме к Брюсову признавался: «Из поэтов больше всего люблю Эдгара По, которого знаю по переводам Бальмонта, и Вас» (Гумилев, 1986: 95). О влиянии творчества Э. По на Гумилева упоминалось исследователями неоднократно. Н. Оцуп спрашивает: «Не беседовал ли с автором „Ворона“ Гумилев, веривший в родство душ?.. Иногда сумасшедшие видения алкоголика Эдгара По и жизнерадостные, колдовские писания Гумилева походят друг на друга, как страх при лунном и солнечном свете. Душа гумилевских стихов „дневная“, а душа творений великого американца „ночная“» (Оцуп, 1995: 159).

У А. Ахматовой есть наброски статьи о Гумилеве и По⁹. И. Г. Кравцова указывает, что «описание личности Э. По, сделанное Бальмонтом, остановило внимание» Гумилева, а «вступительный очерк Бальмонта отмечен Ахматовой в связи с несколькими стихотворениями Гумилева: „Портрет мужчины“ и „Капитаны“» (Кравцова). Исследовательница приводит характеристику Э. По из очерка Бальмонта: «Колумб новых областей в человеческой душе, он первый сознательно задался мыслью ввести уродство в область красоты, и, с лукавством мудрого мага, создавал поэзию ужаса. Он первый угадал поэзию распадающихся величественных зданий, угадал жизнь корабля, как одухотворенного существа, уловил

⁹ И. Г. Кравцова приводит текст черновика Ахматовой в своей статье «Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой». (См.: Кравцова).

великий символизм явлений моря... Как его собственный герой, капитан фантастического корабля, бегущего в полосе скрытого течения к южному полюсу, он во имя Открытия спешил к гибели» (Кравцова).

А. Архипова рассматривает мотивы из Э. По в стихотворениях Гумилева «Конквистадор в панцире железном», «Старый конквистадор», «Конквистадор» и «Рыцарь с цепью», в цикле «Капитаны» (Архипова, 1998).

Не случайно именно «Капитаны» стали текстом, ближе всего связывающим русского и американского поэтов. К отмеченным Ахматовой, а вслед за ней И. Г. Кравцовой, рассказам По (один из наиболее часто называемых при сопоставлении Гумилева и По – «Рукопись, найденная в бутылке», где подробно описывается таинственный корабль с одряхлевшими капитаном и матросами, преодолевающий под полными парусами ураган, удерживающийся на гребне волны и направляющийся к южному полюсу¹⁰) добавим «Низвержение в Мальстрём», герой которого попал в страшный водоворот Москестрём и сумел выжить. Находчивость рыба-

¹⁰ Ср. у Гумилева:

...где-то есть окраина –
Туда, за тропик Козерога! –
Где капитана с ликом Каина
Легла ужасная дорога
(Гумилев, 1988: 156).

М. Баскер отмечает, что «связь страсти к путешествиям с грехопадением тем более уместна ввиду того, что – как напоминает нам четвертая часть «Капитанов» – изначальный богоборец и отверженец Каин был обречен по легенде стать также и прототипом всех беженцев и «вечных скитальцев» (Баскер, 1992).

ка напоминает ловкость и смелость гумилевских капитанов из первой части микроцикла, но его мистическое спасение сродни спасению-проклятию капитана и матросов Летучего Голландца из четвертой части:

Сам капитан, скользя над бездною,
За шляпу держится рукою.
Окровавленной, но железною
В штурвал *вцепляется* – другою.

Как смерть, бледны его товарищи,
У всех одна и та же дума.
Так смотрят трупы на пожарище –
Невыразимо и угрюмо.

(Гумилев, 1988: 156).

Герой рассказа Э. По «as I felt the sickening sweep of the descent.... instinctively tightened my hold upon the barrel, and closed my eyes»¹¹ (Пое, 1951: 208). Его брат, «presently he shook his head, *looking as pale as death*, and held up one of his fingers, as if to say 'listen!'»¹² (Пое, 1951: 205). Сходство во внешности и поведении героев По и Гумилева говорит о том, что русский поэт увидел элементы легенды о Летучем Голландце в «Низвержении в Мальстрём». Рыбак у По, кружащийся в немыслимом водовороте, наблюдает за «добычей» Москестрёма, среди которых особо отмечен «the wreck of a Dutch merchant ship»¹³ (Пое, 1951: 209). Седина моряка («My hair, which had been raven-black the day before, was as white as you see

¹¹ «Во время головокружительного падения... инстинктивно *вцепился* изо всех сил в бочонок и закрыл глаза» (По, 1970: 319).

¹² «Бледный, как смерть, поднял палец, словно желая сказать: „Слушай!“» (По, 1970: 317).

¹³ «Остов голландского торгового судна» (По, 1970: 320).

it now»¹⁴ (Рое, 1951: 211)) отчасти делает его причастным вечности капитана «Летучего Голландца», возраст которого словно застыл в единой точке.

Так, стихотворный микроцикл Гумилева получает дополнительный подтекст: рядом с привидениями («капитаном, скользящим над бездною», и его «товарищами») вновь, как и в первой части, проступают образы смельчаков и любимцев судьбы, сумевших победить грозную стихию.

Цикл Гумилева соотносится также с поэмой К. Бальмонта «Мертвые корабли» (см. об этом: Grossman, 1985: 203–207), которую В. Марков назвал «поэмой об искателях нового и “безвестного”, обманутых далью и нашедших себе могилу среди вечных льдов и других кораблей-призраков» (Марков, 1994: 50). Наиболее очевидные параллели – описание чудесных стран и островов, «сладостей» неизведанного, призрачность кораблей, обманчивость счастья путешественников. Текст Бальмонта во многом ориентирован на «Осеано пох» Гюго и «Le voyage» Ш. Бодлера, название которого М. Цветаева перевела как «Плаванье», а не «Путешествие». Строки Бальмонта «есть остров – *красив, недвижим, / Окован пленительным зноем*» (Бальмонт, 1969: 114) – реминисценция из Гюго: «Où sont-ils? sont-ils rois dans quelque île / Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile?» (Hugo, 1986: 86) («Где они? Может, они короли на некоем острове, / И оставили нас для берегов более плодородных?»¹⁵). Стихи Бальмонта «В безвестном – услада тревожной души» у Бодлера звучат: «Au fond de l'Inconnu pour trouver du

¹⁴ «Волосы мои, еще накануне черные, как смоль, стали... совершенно седыми» (По, 1970: 322).

¹⁵ В пер. М. Микушевича: «Быть может, – говорят, – они теперь владыки / Счастливых островов, чьи уроженцы дики» (Hugo, 1986: 515).

*nouveau*¹⁶!» (Baudelaire, 1899: 351) («В глубь неизвестного, чтоб новое найти!» – перевод мой. – Е. К.).

«Капитаны» Гумилева через Бальмонта «напитаны» перечисленными мотивами. Отметим очевидные переключки:

«Мертвые корабли» Бальмонта «Капитаны» Гумилева

1. Описание чудесных стран и островов, «сладостей» неизведанного	На Полюс! На Полюс!	... Все, кто дерзает,
	<i>Бежим, поспешим,</i>	кто хочет, кто ищет,
<i>И новые тайны откроем!</i>		<i>Кому опостытели страны отцов,</i>
Там, верно, есть остров –	<i>красив, недвижим,</i>	<i>Кто дерзко хохочет,</i>
	<i>Окован пленительным зноем!</i>	<i>Насмешливо свищет,</i>
		<i>Внимая советам немых мудрецов!..</i>
<i>Нам скучны пределы родимых полей,</i>		<i>... И, кажется, в мире,</i>
<i>Изведанных дум и желаний.</i>		<i>как прежде, есть страны,</i>
Мы жаждем	<i>качанья немых кораблей,</i>	<i>Куда не ступала людская нога,</i>
		<i>Где в солнечных рощах</i>
Мы жаждем далеких скитаний.		<i>живут великаны</i>
		<i>И светят</i>
		<i>в прозрачной воде жемчуга.</i>
В безвестном –		<i>С деревьев стекают</i>
	<i>улада тревожной души,</i>	<i>душистые смолы,</i>
В туманностях манят зарницы.		<i>Узорные листья лепечут: «Скорей,</i>
<i>И сердцу рокочут приливы:</i>		<i>Здесь реют</i>
	<i>«Спешите!»</i>	<i>червленного золота пчелы,</i>
И дразнят свободные птицы.		<i>Здесь розы краснее,</i>
		<i>чем пурпур царей!»</i>
Нам ветер бездомный		<i>И карлики с птицами</i>
	<i>шепнула в полусне,</i>	<i>спорят за гнезда,</i>
Что сбудутся наши надежды:		<i>И нежен у девушке</i>
<i>Проснувшись, откроем мы вежды.</i>		<i>профиль лица ...</i>

¹⁶ Курсив автора. – Е. К.

2. Призрачность кораблей

Огромный остов корабля Там волны
 В пустыне Моря быстро мчится, с блесками и всплесками
 Как будто где-то есть земля, Непрерываемого танца,
 К которой жадно он стремится. И там летит скачками резкими
 Корабль Летучего Голландца.

За ним, скрипя, среди зыбей Ни риф, ни мель
 Несутся бешено другие, ему не встретятся,
 И привиденья кораблей Но, знак печали и несчастий,
 Тревожат области морские. Огни Святого Эльма светятся,
 Усеяв борт его и снасти.

3. Обманчивость счастья путешественников

Так что ж, и для нас развернула ... какие наркозы
 Свой свиток седая печаль? Когда-то рождала для вас глубина!
 Так, значит, и нас обманула (Гумилев, 1988: 154–155)
 Богатая сказками даль?
 (Бальмонт, 1969: 114–116)

Судьба кораблей Бальмонта напоминает судьбу «пьяного корабля» Рембо, ставшего живым призраком, «плавающим островом» («presque île, ballottant sur mes bords...» (Rimbaud, 1975: 232) – «почти остров, раскачивающийся на своем борту...»)¹⁷, а Гумилев акцентирует внимание на личности капитанов – сначала истинных

¹⁷ У Бальмонта в «Мертвых кораблях» есть строки:

И туча бежала за тучей,
 За валом мятежился вал.
 Встречали мы остров плавучий,
 Но он от очей ускользал.
 (Бальмонт, 1969: 115).

Возникает ощущение, что бальмонттовские корабли смотрятся в зеркало, они встречают блуждающий в бесконечных пространствах корабль Рембо, превратившийся в плавучий остров.

героев, покоряющих морское пространство, потом путешественников-искателей, развлекающихся в порту матросов, и, наконец, призраков, движущихся к Южному Кресту на легендарном корабле.

В «Путешествии в Китай» не «пьяный корабль», а опытный «в пьяном деле, / Вечно румяный, метр Рабле» (Гумилев, 1988: 135), становится капитаном. М. Баскер в статье «Гумилев, Рабле и „Путешествие в Китай“: К прочтению одного прото-акмеистического мифа» доказывает, что «по контрасту с Бодлером и русскими символистами конец пути для Гумилева лежит не через море смерти и не в трансцендентной Высшей Реальности потустороннего, а, метафорически говоря, «под ногами» самих путешественников: его Китай, как выявляется из всего предыдущего, представляет собой не метафизическую и не географическую, а внутреннюю, духовную реальность» (Баскер, 1992). Поэтому финальные строки «Только в Китае мы якорь бросим, / Хоть на пути и встретим смерть!» (Гумилев, 1988: 136) трактуются исследователем как путь «за пределы жизненных треволнений, в состоянии весьма схожем с тем, что Рабле определяет в своем... описании Сократа как „понимание сверхчеловеческое“ и т. д., вплоть до „презрения невероятного ко всему, на что смертные так зарятся, за чем так гоняются, и ради чего они так трудятся, путешествуют и воюют“. Смертный Адам отрешается от своего бремени, плоды его нового сада уже искуплены всем познанным, и он становится неуязвимым к возможности дальнейшего падения» (Баскер, 1992).

Если увидеть в стихотворении скользнувший образ корабля-призрака, то возникает несколько иная трактовка финала. Соглашаясь с Баскером по поводу «не метафизической и не географической, а внутренней, духов-

ной реальности» конечной точки пути – Китая, отметим любимый Гумилевым мотив «приглашения в путешествие». Так называется одно из его стихотворений, цитата из бодлеровского «L'invitation au voyage», где возникает пространство неведомой страны – райской, запредельной, рожденной воображением поэта. Не случайно подчеркнута ощущение счастья от пути в Китай («Праздником будут те недели, / Что проведем на корабле» (Гумилев, 1988: 135)) и от переживания самой страны:

...Будет счастье
В самом крикливом кабаду,
Душу исполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду
(Гумилев, 1988: 135).

Это мир, о котором мечтают поэты, но поскольку на роль капитана приглашен Рабле, а жердь он использует вместо весла, мы можем предположить, что Гумилев заменяет мрачного капитана Летучего Голландца из микроцикла капитаном «вакхическим» и поэтическим. Управлять кораблем-призраком (существующим лишь в воображении поэта) должен один из его любимых авторов, о котором он писал в своем знаменитом манифесте «Наследие символизма и акмеизм». Смерть не станет финалом морского путешествия, потому что корабль, подобно Летучему Голландцу, понесет своих капитана и матросов дальше – в Китай. Рядом с давно умершим, но вечно живым Рабле, герои обретут не только легендарное, но и поэтическое бессмертие. История о корабле-призраке преобразуется в стихотворении Гумилева в историю нескончаемых странствий поэзии.

В этом же ряду можно рассмотреть микроцикл «Возвращение Одиссея», знаменитого путешествен-

ника, судьба которого в трактовке Гумилева уподоблена судьбе Летучего Голландца. По мнению А. Архиповой, «Одиссей – это герой, вернувшийся живым не только из своего многострадального путешествия, но и из Аида... Одиссей – погубленный “черной богиней” – возвращается домой уже не живым, а скорее мертвым для того, чтобы отомстить („сторож чести“, „долг священный“) неверной жене, а, выполнив свой долг, должен вернуться („Надо служить беспощадному Богу / Богу Тревоги на черных путях“). Это тоже своеобразный мотив путешествия через смерть, преодоления смерти» (Архипова, 1998).

Подобно Летучему Голландцу, героям рассказов Э. По и стихов Р. Киплинга, Одиссей преодолевает типичные морские испытания, которые превращают его из живого моряка в поэтический миф:

Я борюсь с водоворотами
И клокоцущими пенами.

Я трирему с грудью острою
В буре бешеной измучаю,
Но домчусь к родному острову
С грозовою сизой тучею...

...В корабле раскрылись трещины,
Море взрыто ураганами
(Гумилев, 1988: 149).

Паллада превращает Одиссея в вечного странника, который ослеплен, как и герои «Капитанов», «наркочама» глубины, Афина его «манит... / С новой кручи в бездну броситься» (Гумилев, 1988: 149). Словно капитан призрачного корабля, герой Гумилева играет с водоворотами и пучинами. Богиня, с одной стороны, защищает его от обыкновенной человеческой гибели;

с другой – губит, делая почти марионеткой в руках моря. Описывая странствия Одиссея, поэт перечисляет все самое страшное, что может случиться с моряком. Пережить это почти невозможно, и Гумилев видит вернувшегося к Пенелопе не страстно соскучившегося по дому скитальца, а почти легенду. Одиссея невозможно убить, это он мстит всем обидчикам, легко побеждая врагов – Антиноя, «лучшего юношу греческих стран»; «бледного» Евримаха, «низкорослого и тучного»; «громادного и грузного, как слон», Антинома. Он как будто винит ахейских героев не в том, что они разграбили его дом и пытались обольстить его жену, а в том, что они не отравились воевать, странствовать, побеждать врагов и морские пространства:

Льстивые речи шептать Пенелопе,
Ночью ласкать похотливых рабынь –
Слаще, чем биться под музыку копий,
Плавать над ужасом водных пустынь!..

...Вот Антином... Разъяренные взгляды...
...Был бы он первым героем Эллады,
Если бы с нами отплыл в Илион
(Гумилев, 1988: 150–151).

Сухопутный мир Одиссей орошает кровью, наполняет единственной доступной влагой для героев, отказавшихся преодолеть море: «Что это? Брошены красные ткани / Или, дымясь, растекается кровь?»¹⁸

¹⁸ Ср. с эпизодом из новеллы В. Гауфа «Рассказ о корабле привидений» (цикл «Караван»): когда герои попадают на палубу странного корабля, появление которого послужило предзнаменованием гибели их корабля, они видят, что «der Boden war mit Blut gerötet, zwanzig bis dreißig Leichname... lagen auf dem Boden» (Hauff, 1981: 26) – «весь пол

И дворцы, которыми герои хотят «платить за обиды», для грозного Летучего Голландца не имеют никакой ценности, он сравнивает их с Атлантидой, подчеркивая, насколько они ничтожны рядом с городами, «погребенными на дне». Не случаен и финальный выбор:

Надо служить беспощадному богу,
Богу тревоги на черных путях.

Снова полюбим влекущую даль мы
И золотой от луны горизонт,
Снова увидим священные пальмы
И опененный, клопочущий Понт
(Гумилев, 1988: 151).

Как и Летучий Голландец, вечно странствующий в морских просторах, лишенный возможности наслаждаться землей, Одиссей у Гумилева отказывается от родного острова, «союз с необорною богиней» приобретает почти мистический характер и несет уже не горечь, а какую-то черную радость от познания «влекущей дали» и «грозовой бездны».

Последние строки первого и второго стихотворений микроцикла заканчиваются словами о тяге к бурному морю, к Палладе, выступающей у Гумилева морским божеством, к белым чайкам и зарницам. Однако финал «Одиссея у Лаэрта» – последнего стихотворения цикла посвящен смерти, смерти, противоположной цвету глаз отца героя («безоблачнее неба»), глаз, воплощающих свет жизни для странника. Гумилев рисует параллельно

был залит кровью, двадцать или тридцать трупов... лежали распростертые на полу» (Гауф, 1988: 25). У Гумилева: «Все вы, князья, и трусливый, и смелый, / Белою грудой готовитесь лечь... / Падают, падают тигры и лани, / И никогда не поднимутся вновь» (Гумилев, 1988: 150–151).

уход сына «грудью в ночь / Увидеть бездну грозовую» (Гумилев, 1988: 152) и будущий уход в царство теней:

Когда предсмертною тоской
Я буду навзничь опрокинут,

Припомню я...
Тебя, твой миртовый венец,
Глаза безоблачнее неба
И с нежным именем «отец»
Сойду в обители Эреба
(Гумилев, 1988: 152).

Мечта Летучего Голландца закончить свои бесконечные скитания открывается не напрямую. Сначала выражается сомнение в правильности существования внутри войн и странствий («Я верю – боги в тишине, / а не в смятенье и не в буре» (Гумилев, 1988: 152)), потом переживается горечь ожидаемой смерти («черный жребий», «предсмертная тоска») и, наконец, тихое успокоение в «обители Эреба». Внутренняя неустрашенность капитана и матросов корабля-призрака близка гумилевскому Одиссею, и на фоне ярости, жажды бури проступает нотка тоски по украшенным садам, холмам, домашнему запаху «свежей мяты». Запах дома для странника напоминает запах смерти – той непредставимой, «обыкновенной», которая не должна случиться с героем – покорителем мира.

Сам Гумилев неоднократно описывал свою смерть в стихах¹⁹ и всегда видел ее яркой, эффектной, «поэтической» («И умру я не на постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще» (Гумилев, 1988: 257)). А миг смерти люби-

¹⁹ «Рабочий», «Заблудившийся трамвай», «Я вежлив с жизнью современною...» и др.

мого героя в стихотворении окрашен мягкой ностальгической нотой – его воспоминаниями о глазах отца. Это тот полюс вечного бытия капитана и матросов Летучего Голландца, о котором пишут реже, он менее блистателен, чем другой, – страдания за совершенный грех и желание искупить свои грехи смертью, желание преклонить голову к земле. Глаза отца «безоблачнее неба», их цвет рифмуется с цветом моря, но он другой – тихий, не грозовой, не бурный. Он противоположен тем морским оттенкам, которые дороги романтическим скитальцам.

В своей исповеди призрачный капитан из «Расказа о корабле привидений» В. Гауфа говорит герою, избавившему его от вечных скитаний: «*Seit fünfzig Jahren schiffte mein Leib durch diese Wogen, und mein Geist war verdammt, jede Nacht in ihn zurückzukehren. Aber jetzt hat mein Haupt die Erde berührt, und ich kann versöhnt zu meinen Vätern gehen*»²⁰ (Hauff, 1981: 33). Гумилев, по-видимому, неоднократно косвенно цитировавший Гауфа²¹, контаминирует страшные сцены драки и убийства на палубе «Летучего Голландца» с избиением женихов у Гомера. Следуя за основными коллизиями «Одиссеи», поэт привносит в них свои любимые мотивы, поворачивает героя в сторону морских странствий и акцентирует

²⁰ «Уже пятьдесят лет мое тело плавает по этим волнам, а дух мой был осужден возвращаться в него каждую ночь. Но теперь головы моей коснулась земля, я получил отпущение и могу удалиться к праотцам» (Гауф, 1988: 29).

²¹ См. упоминания о перекличке текстов Гумилева и Гауфа в уже названной нами статье А. Архиповой; также связь стихотворения «Заблудившийся трамвай» с эпизодом из «Карлика Носа» отмечали Р. Д. Тищенко (ошибочно указав «Маленького Мука») (Тищенко, 1987: 139); Ю. Л. Кроль (Кроль, 1990: 140), С. В. Полякова (Полякова, 1992).

его странническую сущность, максимально приближая к легендарному миру капитана корабля-призрака.

Но не только миф об Одиссее претерпевает изменения в лирике Гумилева – лирический герой микроцикла «Беатриче» свершает духовный путь через морские пучины:

Слишком долго мы были затеряны в безднах.
Волны-звери, подняв свой мерцающий горб,
Нас крутили и били в объятьях железных
И бросали на скалы, где пряталась скорбь
(Гумилев, 1988: 148).

Стремление Данте к Беатриче для Гумилева – это блуждание по морским просторам, преодоление бурь, падение в бездны и удары о скалы. «Морская» строфа микроцикла строится как сложение нескольких пространств: действие замкнуто в безднах, внутри которых «волны-звери» сжимают героев в своих объятиях и швыряют на скалы. Мы видим здесь ряд вложенных друг в друга топосов: бездны, «мерцающий горб» волн, скалы. После падения в бездны герои поднимаются вверх на горбе волн, которые их отбрасывают в сторону, к скалам. Духовные (и реальные, морские) постижения глубин и резкие взлеты напоминают движение Данте через ад и чистилище в рай²².

Различные литературные сюжеты, используемые Гумилевым и связанные с темой пути, движения, всегда имеют оттенок морских странствий, причем странствий вечных, радостных и трагических одновременно, потому что судьба Летучего Голландца для поэта – и манящая, и горькая.

²² Ю. Зобнин указывает на сюжет Данте и Беатриче как один из подтекстов стихотворения Гумилева «Заблудившийся трамвай» (См. Зобнин, 1993).

Лирический сюжет «Пятистопных ямбов» из стихотворного сборника «Колчан» напоминает знаменитую «Память»: поэт словно расчисляет жизненные вехи: плавание по морям, путешествия в Африку, разлука с возлюбленной, уход на войну. Первая строфа стихотворения может быть увидена как призрачный путь на призрачном корабле:

Я помню ночь, как черную наяду,
В морях под знаком Южного Креста.
Я плыл на юг; могучих волн громаду
Взрывали мощно лопасти винта,
И встречные суда, очей отраду,
Брала почти мгновенно темнота
(Гумилев, 1988: 220).

Морской пейзаж, созданный Гумилевым, выглядит вполне в духе эпизодов встречи кораблей с «Летучим Голландцем». Только герой здесь как раз и находится в призрачном мире: темнота, штиль, путь «под знаком Южного Креста» и встреча с проходящими судами – это атрибуты страшного затишья перед бурей, а сам «Летучий Голландец» – свидетельство будущей гибели «живых» кораблей. О том, какая перед штормом на море воцаряется тишина, писали и Э. По в названных выше рассказах («Рукопись, найденная в бутылке», «Низвержение в Мальстрём»), и В. Гауф в «Рассказе о корабле привидений»:

The air now became intolerably hot, and was loaded with spiral exhalations similar to those arising from heated iron. As night came on, every breath of wind died away, and a more entire calm it is impossible to conceive²³ (Пое, 1951: 65).
(«MS. Found in a bottle» by E. A. Poe)

²³ «Воздух стал теперь нестерпимо горячим и наполнился спиральными струйками испарений, вроде тех, что поднимаются над раскаленным железом. С наступлением

...A day which the people of this part of the world will never forget – for it was one in which blew the most terrible hurricane that ever came out of the heavens. And yet all the morning, and indeed until late in the afternoon, there was a gentle and steady breeze from the south-west ... so that the oldest seaman among us could not have foreseen what was to follow... In the meantime the breeze that had headed us off fell away, and we were dead becalmed, drifting about in every direction²⁴ (Poe, 1951: 203–204).

(«*A Descent into the Maelström*» by E. A. Poe)

...Uns der Kapitän einen Sturm verkündete... Er ließ alle Segel einziehen, und wir trieben ganz langsam hin. Die Nacht war angebrochen, war hell und kalt, und der Kapitän glaubte schon, sich in den Anzeichen des Sturmes getäuscht zu haben. Auf einmal schwebte ein Schiff, das wir vorher nicht gesehen hatten, dicht an dem unsrigen vorbei»²⁵ (Hauff, 1981: 23).

(«*Die Geschichte von dem Gespensterschiff*» von W. Hauff)

ночи замерло малейшее дуновение ветра, и невозможно было себе представить более полный штиль» (По, 1970: 47).

²⁴ «Жители здешних мест никогда не забудут этого дня, ибо такого страшного урагана, какой свирепствовал в тот день, еще никогда не посылали небеса. Однако все утро и после полудня дул мягкий устойчивый юго-западный ветер... так что самый что ни на есть старожил из рыбаков не мог предугадать того, что случилось... наступил мертвый штиль, и нас только мотало из стороны в сторону течением» (По, 1970: 315–316).

²⁵ «...Капитан сообщил нам о приближающейся буре... Он приказал убрать все паруса, и мы медленно поплыли по течению. Наступила ночь, ясная и холодная, и капитан подумал было, что ошибся, предсказывая бурю. Вдруг, совсем близко от нас, пронесся корабль, которого мы раньше не видали» (Гауф, 1988: 23).

Вместо традиционно расправленных парусов «Летучего Голландца» на корабле-призраке Гумилева «мощно» работают «лопасти винта», легко преодолеваемая «могучих волн громада». Это тоже почти мистический признак в лирике поэта присутствия силы и уверенности (в «Капитанах» героям дан «острый, уверенный взгляд», а в «Пятистопных ямбах» герой «был жаден и уверен») в победе над любой бурей. В стихотворении корабль движется как вечный странник («проходили месяцы»), а встреченные им в темноте суда шли обратно, от сказочного берега, явно не принимая судьбы вечного скитальца:

О, как я их жалел, как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не остались в бухте необманной
(Гумилев, 1988: 220).

«Жалость» к мирным торговым судам и полное отстранение от них подчеркивают различие исканий лирического героя и простых купцов-путешественников. Устремленность в неизвестное, к «алмазным горам», которые искал Синдбад, поиск Дон Жуаном Донны Анны и бесконечный путь Вечного Жида – все это говорит об отчужденности мореплавателя, который ищет не богатств и выгод, а которого ведут «слепящие мечты» в одно бесконечное странствие. Подобно капитану «Летучего Голландца», герой Гумилева не может найти гармонии в морских дорогах, и картины путешествий в Африку сменяются рассказом о разлуке с возлюбленной, о войне и новой мечтой – о монастыре на «пустынном море».

Как и в микроцикле «Возвращение Одиссея», жажда странствий и безусловное покорение морских

пространств, присущее призрачному кораблю, отодвигаются на второй план: но если Одиссей от них не может отказаться, то лирический герой «Пятистопных ямбов» поворачивает в другую сторону, он вырывается на землю с палубы своего заколдованного корабля и выбирает новый путь. Сначала его зовет боевая труба:

В гуденье проезжающих орудий...
 ...Я вдруг услышал песнь моей судьбы...
 ...Так сладко эта песнь лилась, маня,
 Что я пошел, и приняли меня,
 И дали мне винтовку и коня,
 И поле, полное врагов могучих,
 Гудящих грозно бомб и пуль певучих,
 И небо в молнийных и рдяных тучах.
 (Гумилев, 1988: 221).

«Дороги войны» принимают неутомимого странника и, казалось бы, полностью отменяют его влечение к вечным странствиям на корабле-призраке. В центральной части стихотворения нет даже упоминания о море и жажде неизведанных стран. Расплата для грешника («Я знаю, жизнь не удалась») оборачивается новой мечтой. Герой не может совсем отказаться от моря, это его стихия. Но вместо обреченности бесконечных (и уже бесцельных) блужданий по волнам ему открывается новый мир:

Есть на море пустынном монастырь
 Из камня белого, золотоглавый,
 Он озарен немеркнущею славой.
 Туда б уйти, покинув мир лукавый,
 Смотреть на ширь воды и неба ширь...
 (Гумилев, 1988: 222).

М. Д. Эльзон высказывает предположение, что Гумилев имеет в виду Соловецкий монастырь, а «строфа является реминисценцией стихотворения Пушкина „Монастырь на Казбеке“» (Гумилев, 1988: 572). Однако если Пушкин мечтает «Подняться к вольной вышине! / Туда б, в заоблачную келью, / В соседство Бога скрыться...» (Пушкин, 1995: 200), то мечта Гумилева всегда будет связана с морем. Кроме того, обратим внимание на «пустынность» пейзажа: поэт рисует обитель для вечно скитающегося грешника, он словно останавливает мгновение жизни капитана «Летучего Голландца», которое замирает на этом пустынном острове. Конечно, отдаленно здесь всплывают ассоциации и с судьбой Наполеона, и с лермонтовской трактовкой его изгнания:

Но упал он в дальнем море
 На неведомый гранит,
 Там, где буря на просторе
 Над пучиною шумит.
 «Два великана»
 (Лермонтов, 1989: 262).

Одиночество и некая неподвижность посреди бушующего моря присуща и «Летучему Голландцу», которому никакая гигантская волна не страшна, и романтическому герою Лермонтова. Но если Гумилев ведет лирического героя от «могучих волн» в белокаменный монастырь, то Лермонтов, наоборот, дарит изгнаннику воздушный корабль, и на этом корабле-призраке Наполеон отправляется на родину. Вольный перевод поэтом баллады Й. К. Цейдлица «Geisterschiff» («Корабль призраков») не напрямую соотносится с «Пятистопными ямбами», однако в двух текстах можно увидеть пересекающиеся сюжетные линии, которые подтверждают

нашу версию о присутствии мотива корабля-призрака в стихотворении Гумилева.

«Воздушный корабль» Лермонтова тоже начинается с плавания призрачного корабля:

Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Не гнутся высокие мачты,
На них флюгера не шумят,
И молча в открытые люки
Чугунные пушки глядят

Не слышно на нем капитана,
Не видно матросов на нем;
Но скалы, и тайные мели,
И бури ему нипочем
(Лермонтов, 1989: 48).

Призрачный корабль Наполеона у Лермонтова путешествует к Франции раз в год, и эта регулярная повторяемость напоминает бесконечность странствий кораблей в лирике Гумилева. Как и в «Пятистопных ямбах», это ночное плавание («Лишь звезды блеснут в небесах», «в полночь», «во мраке ночном»), но возвращение на остров – роковая необходимость. «Пустынный и мрачный гранит» лермонтовской Св. Елены, предназначенной служить могилой Наполеону, у Гумилева наполняется светом: монастырь «золотоглавый», «из камня белого». Причем поэт дважды повторяет эти определения (последняя строка стихотворения – «тот золотой и белый монастырь»). Пустынность моря лишь подчеркивает его красоту и желанность. Обратим внимание на то, что золотой цвет у Гумилева может быть символом рая, в стихотворении «Ты совсем, ты совсем снеговая...» рай окрашен именно так: «Ах, мне сни-

лась равнина без края / И совсем золотой небосклон» (Гумилев, 1988: 177). Поэтому «золотой и белый монастырь» может видаться поэту как последнее пристанище. В отличие от острова Наполеона из «Воздушного корабля» у Гумилева это мир светлый и радостный, «он озарен немеркнущею славой» – место, о котором мечтает уставший вечный странник.

В стихотворении Цейдлица «Geisterschiff» уже название говорит о мистической природе корабля и его капитана:

Es rauschen die Winde, die Nebel ziehn,
Der Himmel ist sternenleer;
Hoch über den schäumenden Wogen hin
Durchschwebt ein Segel das Meer:
Das Schiff ist, *gesteuert von Geisterhand*,
In unaufhaltsamem Lauf,
Ihm schadet kein Sturm, kein Klippenstrand,
Kein Lebender weilet drauf²⁶!

(Zedlitz).

Движение мертвого корабля, не боящегося ни шторма, ни рифов, напоминает неуязвимость гумилевских судов, ведомых ирреальными рулевыми. Но если у Цейдлица (и, соответственно, в вольном переводе Лермонтова) путь лежит от «тайного острова» («ein Eiland verborgen»), то в «Пятистопных ямбах» герой, наоборот, устремлен к «пустынному монастырю» на море. Гумилев не называет его «островом»,

²⁶ «Шумят ветра, тянут за собой туманы, Небо пусто от звезд. / Высоко над вспенивающимися валами / Витает сквозь море парус: Корабль, ведомый рукою призрака. / В неудержимом беге. Ему не страшен ни шторм, ни прибрежный утес, / Ничто живое не задерживается!» (здесь и далее перевод «Корабля призраков» Г. М. Васильевой).

это целиком воображаемый образ, но описанный так ясно, убедительно и светло, что контраст с «одиноким могилой в пустыне» («einsames Grab, / In der Wüste») только заостряется и приобретает новые очертания. В «Geisterschiff'e» корабль рожден этим островом, он оживает только в определенный час и ждет восставшего из могилы мертвеца («Wenn die fünfte Nacht des Maien beginnt... / Dieß ist die Nacht, wo die Leiche belebt / Ersteht, und auf Erden kreis't. / Dann harret ein Schiff am einsamen Strand: / Vom Winde die Segel geschwellt»²⁷ (Zedlitz)), чтобы доставить его на родину. А лирический герой Гумилева, морской скиталец, сам находит для себя в море пустынный приют.

В сборнике «Колчан» еще раз прозвучит мотив бесконечности скитаний в стихотворении «Снова море». Однако это как раз те странствия, которые воплощают суть страсти поэта к морю, и их нескончаемость – счастье, подаренное Господом. С одной стороны, Гумилев продолжает тему «Летучего Голландца», с другой – наполняет ее свойственной ему радостью от покорения «чужого мира», от возможности с ним «породниться»:

Вот и я выхожу из дома
Повстречаться с иной судьбой,
Целый мир, чужой и знакомый,
Породниться готов со мной:
Берегов изгибы, изломы,
И вода, и ветер морской.

²⁷ Когда наступает пятая ночь мая...
...Это ночь, когда мертвец, ожив,
Восстает, и кружится по земле.
Корабль ожидает у одинокого берега:
От ветра раздуваем парус.

Солнце духа, ах, беззакатно.
Не земле его побороть.
Никогда не вернусь обратно,
Усмирю усталую плоть,
Если лето благоприятно,
Если любит меня Господь
(Гумилев, 1988: 233).

Усталость от вечных странствий принимается почти легко: устают «плоть», тело, а солнце ведет дух к новым приливам и отливам, и, в отличие от капитана и матросов «Летучего Голландца», страдающих от наложенного на них проклятия, скитаний по морям и невозможности умереть на земле, лирический герой Гумилева об этом и мечтает. Отдавшись полностью плаванию по морям, он видит такую судьбу не как проклятие и горе, а как особый дар любви Бога. Море в стихотворении – не мрачное и бушующее, а, скорее, играющее и дразнящее, и вновь упоминаемый Одиссей (Уллиз) зовет к этой «игре». Гумилев подчеркивает морскую сущность гомеровского героя, который не может прожить без «игры с трезубцем Нептуна, / С косами диких нерид / В час, когда буруны, как струны, / Звонко лопаются и дрожит / Пена в них или в груди юной, / Самой нежной из Афродит» (Гумилев, 1988: 233). Упоминаемые древнегреческие богини так или иначе приравниваются к морской стихии: Афина Паллада – в «Возвращении Одиссея», Афродита – в «Снова море». Но если Афродита рождена пеной морской и действительно связана с морем, то Афина приобретает морскую природу как покровительница Одиссея.

Жизненный путь поэт представляет как дальнейшее странствие, интересное, но трудное путешествие по диким местам, преодоление почти невероятных препят-

ствий, но это не просто дорога: гумилевский взгляд всегда предпочитает движение по морю, сквозь мальстрёмы, штормы и рифы.

**«ЛЕТУЧИЙ ГОЛЛАНДЕЦ»
В «ЗАБЛУДИВШЕМСЯ ТРАМВАЕ» Н. ГУМИЛЕВА**

«Заблудившийся трамвай» из последнего сборника Н. Гумилева «Огненный столп» – одно из самых загадочных стихотворений – поэта неоднократно исследовался в литературоведении. Среди наиболее ярких интерпретаций этого текста можно назвать работы Э. Русинко (1982), И. Мейсинг-Делик (1982), Р. Д. Тименчика (1987), Л. Аллена (1989), Ю. Л. Кроля (1990), Ю. В. Зобнина (1993), Е. Сливкина (1999) и др.

Трамвай у Гумилева соединяет в себе черты механизмов начала XX в., описывавшихся в литературе – самого трамвая, поезда, самолета. Между тем, в стихотворение, помимо этого, включен важный для поэта оттенок мореплавания – плавания онтологического – пути в царство Аида на своего рода лодке Харона. Р. Д. Тименчик писал, что «сравнительная плавность движения нового транспортного средства окружила его ассоциациями с лодкой... равно как... с обитателями подводного мира... Это отчасти объясняет ориентацию „Заблудившегося трамвая“ на „Пьяный корабль“ Артюра Рембо... Отсюда – кругосветный маршрут петроградского трамвая» (Тименчик, 1987: 138).

Значение морских путешествий в лирике Гумилева – вопрос достаточно изученный, поэтому невозможно не увидеть и в «Заблудившемся трамвае» ассоциаций такого рода, хотя сам текст, скорее, «сухопутный».

Исследователи творчества Гумилева, анализируя стихотворение, указывали иногда на некоторые косвенные отсылки к теме морских путешествий, – Р. Д. Тименчик, Л. Аллен («Он был более всего счастлив, когда буря заставляла его на корабле. Она опьяняла его вместе с свежими солеными брызгами волн» (Аллен, 1989: 134)), Д. Яцутко («Вагоновожатый неумолим, как Харон²⁸... Переход через воду всегда символизирует переход через время, смену типа времени» (Яцутко)). М. Баскер писал, что у Гумилева «частыми символами начинающегося с „отплытия“ внутреннего пути, ведущего во все более глубокие и отдаленные слои подсознания, являются образы морского путешествия, путешествия назад во время» (Баскер, 1992).

Мы попробуем доказать близость заблудившегося трамвая к «кораблям-призракам» и, главным образом, к «Летучему Голландцу». Г. Иванов в сборнике мемуарных очерков «Китайские тени» писал: «Совсем незадолго до смерти Гумилева я рассказал ему историю, где-то мною прочитанную, о шхуне, вышедшей из какого-то американского порта и найденной потом в открытом море. Все было в порядке, спасательные лодки на месте, в столовой стоял сервированный завтрак, вязанье жены капитана лежало на ручке кресла, но весь экипаж и пас-

²⁸ Образ Харона возникает в финале стихотворения Л. Дьеркса «Старый отшельник» («Le vieux solitaire»), под влиянием которого А. Рембо создал «Пьяный корабль» («Le bateau ivre»), сюжетно и мотивно связанный с «Заблудившимся трамваем»: «Viens à moi, Caron, vieux remorqueur, / Escumeur taciturne aux avirons sublimes !» (Dierx) («Плыви ко мне, Харон, старый буксир, / Молчаливый морской разбойник с божественными веслами!» – Пер. «Старого отшельника» Дьеркса здесь и далее мой. – Е. К.).

сажиры пропали неизвестно куда. Гумилева очень пленяла эта тема, он хотел писать на нее роман и придумал несколько вариантов, очень любопытных» (Иванов, 1992: 41–42). Возможно, косвенное переживание странной истории, близкой сюжету о кораблях-призраках, наложило отпечаток на «Заблудившийся трамвай» – одно из последних стихотворений Гумилева.

Появлению трамвая предшествуют «дальние громы» (предвестники бури), и уже в первой строфе отмечается, что трамвай *летит*, подобно «Летучему Голландцу». В третьей строфе как раз и вводится образ бури – морской: «Мчался он бурей темной, крылатой» (Гумилев, 1988: 331). Двойная крылатость странного трамвая подчеркнута снова, только летучесть переадресуется уже буре. Связь «Летучего Голландца» со страшными ураганами, бурями обыгрывается в литературе неоднократно²⁹ (в новеллах Э. По «Рукопись, найденная в бутылке»³⁰ и «Низвержение в Мальстрём»³¹,

²⁹ Подробно об этом см. в: «Корабли-призраки в лирике Н. Гумилева».

³⁰ «In the next instant, a wilderness of foam hurled us upon our beam-ends, and, rushing over us fore and aft, swept the entire decks from stem to stern» (Пое, 1951: 65) («В следующее мгновение, огромная масса пены бросила нас на бок и, промчавшись от носа до кормы, смела все с палубы»), «the extreme fury of the blast» (Пое, 1951: 65) («беспредельная ярость... вихря»), «the immense pressure of the tempest» (Пое, 1951: 66) («страшный натиск бури»), «breath of the hurricane» (Пое, 1951: 66) («дыхание урагана»). – Пер. Вл. Фета.

³¹ «In less than a minute the storm was upon us – in less than two the sky was entirely overcast – and what with this and the driving spray, it became suddenly so dark that we could not see each other in the smack. Such a hurricane as then blew it is folly to attempt describing» (Пое, 1951: 204) («Не прошло и

в «Рассказе о корабле привидений» В. Гауфа³², косвенно – в стихах Р. Киплинга и А. Рембо).

В «Рукописи...» Э. По таинственный корабль первый раз появляется «at a terrific height... and upon the very verge of the precipitous descent»³³ (Пое, 1951: 68). Он идет «under a press of sail in the very teeth of that supernatural sea, and of that ungovernable hurricane»³⁴ (Пое, 1951: 68), подобно тому, как трамвай в стихотворении Гумилева нарушает законы земного тяготения. В стихотворении Рембо «Пьяный корабль» точка зрения отдана кораблю, который с радостью врывается в эпицентр бури, и она принимает его:

La tempête a béni mes éveils maritimes.

Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots³⁵

(Rimbaud, 1975: 231).

Странствуя по волнам, корабль у Рембо превращается в призрак, который свободен от всего земного и празднует победу:

минуты, как на нас налетел шторм, еще через минуту небо полностью заволокло, и из-за этого и непрекращающегося потока брызг, внезапно наступил такой мрак, что мы перестали видеть друг друга в нашем паруснике. Бессмысленно и пытаться описать начавшийся ураган». – Пер. Вл. Фета).

³² «Aber vergebens! Zusehends brauste der Sturm auf, und ehe eine Stunde verging, krachte das Schiff und blieb sitzen... Fürchterlicher tobte der Sturm» (Hauff 1981: 24) («Откуда ни возмись налетела буря, и не прошло даже часа, как корабль наш затрепал и застыл на месте... Буря бушевала все сильнее» (Гауф, 1988: 24)).

³³ «...На ужасающей высоте... на самом краю обрывистого спуска» – Пер. Ф. Широкова (По, 1970: 49).

³⁴ «...Под давлением парусов вопреки этому сверхъестественному морю и неуправляемому урагану». – Пер. Вл. Фета.

³⁵ «Буря благословила мои морские пробуждения. / Легче пробки, я танцевал на волнах».

J'étais insoucieux de tous les équipages,
Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais³⁶
(Rimbaud, 1975: 231).

Если герой стихотворения Гумилева страшится бури и расподобления «в бездне времен» на летучем трамвае, то корабль Рембо, свободный от «пассажи-ров» и матросов, наслаждается хаосом океана: «Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes»³⁷ (Rimbaud, 1975: 231). Его путь не менее «странен»³⁸, чем путь трамвая, одна из черт которого, – необычность его движения. Трамвай летит, нарушая закономерность своего пути, напоминая тем самым путь кораблей-призраков. На суше это явление совсем другого порядка, между тем Гумилев переносит действие в иное пространство, более близкое именно морскому. Л. Аллен называет «летающий среди белого дня фантомный трамвай... Летучим Голландцем земной суши» (Аллен, 1989: 123). Совмещение и взаимоналожение различных пространств в стихотворении Гумилева неоднократно отмечались исследо-

³⁶ Я не заботился ни о каких экипажах,
Вез ли я фламандское зерно или английский хлопок.
Когда вместе с моими матросами закончилась эта суета,
Потоки привели меня туда, куда я хочу.

³⁷ «Я знаю пронзенные светом небеса и смерчи».

³⁸ Корабль Рембо попадает в невероятные места, которые неизвестны людям, туда, куда не заходило ни одно судно: «j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!» (Rimbaud, 1975: 231). («Я видел иногда то, что людям мнилось!»); «J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades / Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants» (Rimbaud, 1975: 232). («Я хотел бы показать детям этих дорад / Из голубой волны, этих золотых рыбок, рыб поющих»).

вателями, подчеркнем же, что поэт практически контаминирует землю и воду, сливая воедино двойственные образы трамвая и корабля.

Герои, видящие «Летучего Голландца», как правило, в эпицентре бури, то поднимаются на гребне волн³⁹, то летят вниз⁴⁰. Корабль-призрак оказывается сверху, он доминирует над терпящими крушение моряками. Именно такое впечатление создает Гумилев, называя основные слова-сигналы, связанные с мотивами кораблей-призраков. И. Мейсинг-Делик описывает траекторию «заблудившегося трамвая» как «вертикальное падение трамвая»⁴¹ и как последовательный спиральный «спуск в бездну»⁴²: «this vehicle brings him (lyrical persona. – E. K.) in to the past, into which it „sinks“ as if into a shaft or pitch... As circle after circle is passed in falling, year after year and century after century flash by as the tram sinks ever deeper in the „abyss of time“ made up of these circular time segments» (Masing-Delic, 1982: 69).

В «Рассказе о корабле привидений» Гауфа подчеркивается неожиданное и стремительное появление корабля: «Auf *einmal* schwebte ein Schiff, das wir vorher

³⁹ «...As if into the sky» (Пое, 1951: 206) («словно в самое небо». – Пер. М. Богословской (По, 1970: 317)) – в «Низвержении в Мальстрём» По.

⁴⁰ «And then down we came with a sweep, a slide, and a plunge, that made me feel sick and dizzy, as if I was falling from some lofty mountain-top in a dream» (Пое, 1951: 206) («и тогда мы полетели вниз, скользя и погружаясь в воду, отчего я ощутил тошноту и головокружение, как будто я падал во сне с какой-то высокой горы». – Пер. Вл. Фета) («Низвержение в Мальстрём» По).

⁴¹ «...The vertical falling motion of the tramcar» (Masing-Delic, 1982: 68).

⁴² «...Descent into the abyss» (Masing-Delic, 1982: 69).

nicht gesehen hatten, dicht an dem unsrigen vorbei»⁴³ (Hauff, 1981: 23). Внезапность возникновения – одно из свойств «Летучего Голландца» и трамвая («Вдруг услышал вороний грай...»). Огненная дорожка, которую он «оставлял в воздухе», помимо обыкновенного объяснения (электрические искры), может быть увидена как молнии, разрезающие небо при буре, служащие фоном для появления «Летучего Голландца». Р. Д. Тименчик пишет: «Искры трамвая издавна обросли «астральными ситуациями... Самое обычное сближение из небесной сферы – молнии» (Тименчик, 1987: 137). Л. Аллен спрашивает, «не является ли эта *огненная дорожка* образно-смысловым источником заглавия целой книги „Огненный столп“, – и замечает, что она «естественно напоминает гоголевское „не молния ли это, сброшенная с неба?“» (Аллен, 1989: 116).

Подобный прием применялся В. Ходасевичем в стихотворении «Берлинское»:

...за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом –

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Светящихся ленивых рыб
(Ходасевич, 1989: 162).

Сопоставление с рыбами наделяет «очи» трамваев мертвенностью и как будто пронизательностью взгляда. По мнению И. Роднянской, «„многоочитые

⁴³ *Вдруг*, совсем близко от нас, пронесся корабль, которого мы раньше не видали» (Гауф, 1988: 23).

трамвай“, заимствовавшие свой эпитет от традиционно многоочитых ангелов, воспринимаются... как таинственный образ вечернего города» (Роднянская, 1995: 100). Трамваи у Ходасевича погружены, скорее, в аквариум, чем в море. Но их свет напоминает «светящихся» «электрических» рыб. Оба поэта видят трамвай, соединяющим в себе черты транспорта сухопутного и водного. Он принадлежит одновременно двум стихиям⁴⁴.

«Бездна времен», открывающая просвет бытия в «Заблудившемся трамвае», где случайно оказывается герой, вполне соответствует «потерянному» в пучине времен «Летучему Голландцу». Он как раз блуждает вне времени, вне границ⁴⁵. Э. Русинко рассматривает

⁴⁴ В романе В. Набокова «Машенька» трамваи опоясывают русский пансион госпожи Дорн. По мнению Н. Блиш, «Берлинское» Ходасевича переведено Набоковым на язык прозы: гниловатый Берлин в лиловатом полумраке.

⁴⁵ Погружение в «бездну времен», когда морское плавание становится путешествием во времени, описывалось еще в ирландских сагах («Плавание Брана», «Плавание монахов на остров Еноха и Илии», «Плавание Майль-Дуйна»). Бран, чье имя переводится с ирландского как «ворон» (ср. «вороний грай», который слышит герой «Заблудившегося трамвая»), – герой кельтского эпоса. Вместе со своими спутниками Бран провел год на острове Эмайн (в Стране Женщин). Потом его спутники начали тосковать по родному Эрину. Бран поддался на уговоры, но пообещал своей возлюбленной, правительнице Острова Женщин, что скоро возвратится. Флот Брана благополучно достиг Ирландии и стал вблизи берега. «Люди, собравшиеся на берегу, спросили путников о том, кто это прибыл из-за моря. Бран сказал в ответ: „Я – Бран, сын Фебала“. – „Мы не знаем такого, – ответили люди на берегу, – однако „Плавание Брана“ – это одно из наших древних преданий“». Один из спутников Брана выпрыгнул из лодки на берег. *Стоило ему коснуться земли Ир-*

стихотворение с точки зрения бергсонизанского представления о времени: «Having crossed the rivers, the persona finds himself in „the abyss of time“, where all sense of sequential chronology is lost»⁴⁶ (Rusinko, 1982: 387–388). Л. Аллен отмечает, что «здесь на читателя воздействует тщательно продуманный эффект парамнезии (иллюзия уже пережитого и увиденного, обманчивая локализация во времени и пространстве)» (Аллен, 1989: 128).

ландии, как он превратился в прах, словно пролежал в ней многие сотни лет. Бран сложил песнь о Нехтане, сыне Кольбрана, ибо именно он спрыгнул на берег, а потом поведал собравшимся на берегу людям о своих странствиях, записал огамически письменами услышанные им от женщины и колесничего песни, попрощался со всеми – и больше о его плаваниях ничего не было известно» (Плавание Св. Брендана, 2002: 124–125). Призрачный капитан из «Рассказа о корабле привидений» Гауфа говорит герою, избавившему его от вечных скитаний: «Aber jetzt hat mein Haupt die Erde berührt, und ich kann versöhnt zu meinen Vätern gehen... Der Kapitano ließ sein Haupt sinken, als er so gesprochen hatte, und verschied. Sogleich zerfiel er auch, wie seine Gefährten, in Staub» (Hauff, 1981: 33–34) («Но теперь головы моей коснулась земля, я получил отпущение и могу удалиться к праотцам... Сказав это, капитан поник головой и испустил дух. Тотчас и он превратился в прах, как его спутники» (Гауф, 1988: 29–30). Мореплаватели из «Плавания монахов на остров Еноха и Илии», вернувшись домой, видят, что «все исчезло – и города, и люди, и стены... Все старое ушло – а на месте его появилось новое... И те, кто был вчера в обличье юношей, с наступлением утра постарели и покрылись сединою» (Плавание Св. Брендана, 2002: 165). Для легенды о кораблях-призраках, преодолевающих пространства и времена, характерен отрыв героев от земли, вернувшись на которую, они становятся стариками или превращаются в прах.

⁴⁶ «Переехав через эти реки, лирическое „я“... оказывается в „бездне времен“, где утрачено всякое ощущение последовательной хронологии».

Вагоновожатый, к которому взывает герой, – своего рода рок, поэтому невозможно противиться странному «полету» трамвая⁴⁷; в то же время вагоновожатый – это и капитан заблудившегося в бездне времен трамвая-корабля⁴⁸. Трамвай у Гумилева напоминает «потерянное» в бескрайних просторах судно, что вызывает ассоциации со стихотворениями Дьеркса и Рембо. «Старый отшельник» – брошенный корабль Дьеркса лишен управления, как и «заблудившийся трамвай». «Vaisseau désemparé qui ne gouverne plus»⁴⁹ (Dierx), потерянный, движется по морским просторам.

Вагоновожатый у Гумилева не слышит крика героя и не видит его, подобно тому, как капитан и матросы «Летучего Голландца» не видят живых людей, попавших на их корабль. Это характерная черта в описании

⁴⁷ Н. И. Балашов в статье «Рембо и связь двух веков поэзии» писал про стихотворение «Пьяный корабль»: «Одно из самых динамичных произведений мировой поэзии, оно поэтизирует будто случайный – по воле волн – бег корабля. Если в этом беге поэта-корабля есть целесообразность, то она заключена как бы в подготовке к иной, не раскрытой целесообразной деятельности. У буйного повествования о победно свободном беге корабля появляется пессимистический фон» (Балашов, 1982: 253). Связь между как будто обретающим свободу кораблем Рембо и совершенно свободным, но драматическим поэтом для героя заблудившимся трамваем подчеркивается именно игрой случая («вдруг» у Гумилева; неожиданной гибелью матросов у Рембо).

⁴⁸ Л. Аллен отмечал, что «обращение к вагоновожатому (специфически-техническое название)... ясно показывает, что поэт и вагоновожатый – два совершенно отдельных лица и что поэт подвергается чужому насилию» (Аллен, 1989: 117).

⁴⁹ «Корабль, потерявший управление, который больше не слушается руля».

кораблей-призраков. В «Рукописи...» Э. По герой, оказавшийся на странном корабле, пишет в дневнике: члены экипажа «pass me by unnoticed. Concealment is utter folly on my part, for the people *will not*⁵⁰ see»⁵¹ (Рое, 1951: 69). В «Корабле призраков» Гауфа о капитане сказано: «er aber schien gar nicht auf die Türe zu achten, die uns verbarg»⁵² (Hauff, 1981: 30).

О. Обухова отмечает, что уже в ранней лирике Гумилева «...испытание... происходит вне реального пространства и присущего ему временного измерения. Испытание всегда переносится в онирическое или визионерское пространство «сна», «мечты», «сказки», «легенды», «воображаемого прошлого», – то есть... внутри творческой личности» (Обухова, 1997: 499). Мы можем сказать, что хронотоп «Заблудившегося трамвая», виртуальный и провидческий, одновременно обращен в прошлое, которое необычайно ярко проступает в тексте – через почти цветные выпуклые личные воспоминания и архетипические образы.

Начиная с четвертой строфы, этапами пути летящего сквозь бурю трамвая станут картины воспоминаний лирического героя, пространство сдвинется как будто в сторону от морского. Крупными кадрами, как в кинофильме, пройдут «стена», «роща пальм» и три моста – «через Неву, через Нил и Сену»⁵³. Чет-

⁵⁰ Курсив автора. – Е. К.

⁵¹ «...Проходят, не замечая меня. Прятаться было бы с моей стороны чистейшим безумием, ибо они меня не желают видеть». – Пер. Вл. Фета.

⁵² «...Он же, по-видимому, не обращал внимания на дверь, за которой мы скрывались» (Гауф, 1988: 27).

⁵³ Анализируя «Пьяный корабль» Рембо, Н. И. Балашов также находил черты кинематографичности в сти-

вертая строфа построена как перечисление различных возможностей движения: «*обогнули стену*», «*проскочили* сквозь рощу пальм», «*прогремели* по трем мостам». Это не морской, но и не трамвайный путь. Зато как «мелькание кадров» в памяти – вполне объяснимое явление, более того, оно напоминает сновидение, где одно пространство неожиданно сменяется другим.

Обитатели кораблей-призраков – капитан и его экипаж – уходят из реального мира и как бы застревают в межпространстве, где нет времени, и либо вечно повторяются одни и те же события, как правило, предшествующие трагедии, а каждую ночь обыгрывается их гибель; либо герои просто застывают (как в «Рукописи...» Э. По) в безвремяе, потеряв всяческую связь с реальным миром. Так и в стихотворении Гумилева события всплывают вне временной последовательности, поступки очерчиваются вне логики их совершения, и образы заполняют сознание лирического героя, то надвигаясь совсем близко, то мелькая, как за «оконной рамой». В. Полушин подчеркивает, что Гумилев уходит из реального мира в мир вневременной (Полушин, 1990: 36). «Пьяный корабль» Рембо тоже оказывается в странном безвремяе: как будто мимо него проходят года, а он, теряя прежний облик, приобретает новые свойства:

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudes aux yeux blonds,

стихотворении: «поражают предваряющие темпы XX в., смену кадров в поэзии этого века и в еще не изобретенном кинематографе динамика, умение передать стремительное движение, богатство образов и лексики, неистощимое поэтическое воображение» (Балашов, 1982: 252).

*Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frères
Des noyés descendaient dormir, à reculons !⁵⁴*

(Rimbaud, 1975: 231).

О «заблудившемся» ходе времен свидетельствуют такие стихи: «*Quand les juillots faisaient crouler à coups de triques / Les cieux ultramarins aux ardents entonnoirs*»⁵⁵ (Rimbaud, 1975: 232).

Гумилев помещает лирического героя внутрь трамвая-призрака, родственного «Летучему Голландцу», и заставляет видеть всю свою жизнь в картинах, как будто реально возникающих за окном. Только одни видения отображают действительно случившееся когда-то с героем, а другие приходят из будущего, из прочитанных книг, из прежних, невоплощенных мечтаний⁵⁶.

⁵⁴ Почти *остров*, раскачивающий на своем борту дрязги, Помет птиц-крикунов со светлыми глазами.
И я блуждал, пока сквозь мои обветшалые снасти
Утопленники спускались уснуть, отступая!

⁵⁵ «Когда июли крушили ударами дубин / Ультрамариновые небеса в пылающих воронках».

⁵⁶ Отчасти это напоминает полет гоголевского Хома, оседланного ведьмой, когда окружающий мир преобразается и принимает причудливые формы и очертания, неожиданные образы предстают перед глазами философа: «Он... видел, что трава, бывшая почти под ногами его, казалось, росла глубоко и далеко, и что сверх ее находилась прозрачная, как горный ключ, вода, и трава казалась дном какого-то светлого, прозрачного до самой глубины моря... Он видел, как вместо месяца светило там какое-то солнце... как из-за осоки выплывала русалка... Видит ли он это или не видит? Наяву ли это или снится? Но там что? Ветер или музыка: звенит, звенит и вьется, и подступает и вонзается в душу какую-то нестерпимую трелью» (Гоголь, 1949: 155–156). У Гоголя морское пространство подменяет

А. Павловский отмечал, что «стихотворение „Заблудившийся трамвай“ наиболее наглядно и четко выразило мысль о одновременном существовании в душе человека (в его „прапамяти“) разных времен и пространств» (Павловский, 1986: 127). Видения приближаются и отдаляются, обретают эффектные контрастные цвета, наполняются лирическим переживанием.

В пятой строфе возникает анахронический образ старика, умершего в Бейруте «год назад». С одной стороны, Бейрут пробуждает восточные ассоциации, возможно, по аналогии со сказками Гауфа, действие которых чаще всего разворачивается именно на Востоке. Ориентализм немецкого романтика отчасти переходит в гумилевский текст, тем более что Гауф обрабатывал легенду о «Летучем Голландце» не только в «Рассказе о корабле привидений» из цикла «Караван», но и в новелле «Стинфольская пещера» из цикла «Харчевня в Шпессарте», сюжетом которой служит поиск затонувшего амстердамского корабля «Кармильхан». С другой стороны, Бейрут – крупный восточный порт, столица Ливана. И хотя старик мелькает «за оконной рамой», более близкой трамвайному локусу, чем, например, привычный украинский пейзаж, и, подобно тому, как герой в «Заблудившемся трамвае» слышит «вороний грай, / И звонны лютни, и дальние громы», чувствует «ветер знакомый и сладкий», Хому переполняет ощущение «ветра и музыки» – звенящей и вьющейся, словно звук лютни. Возможно, это демоническое переживание смещения пространства и времени (вместо месяца – солнце) в стихотворении Гумилева передано именно от гоголевского «Вия». Кроме того, как и Хома, герой «Заблудившегося трамвая» стремится освободиться от чар, отказаться от загадочного путешествия: «Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон!» (Гумилев, 1988: 331).

луге корабля или иллюминатору, но его смерть словно связывается со случайной остановкой «летучего трамвая» в одном из восточных портов. Обратим внимание, что при описании морских путешествий Гумилев любит перечислять порты, куда заходят пароходы⁵⁷. Бейрут оказывается в фокусе морских странствий уже не на уровне перепутанных времен: старик умер как раз тогда, когда заблудившийся трамвай заходил в порт, но только здесь и сейчас лирический герой может увидеть старика за окном, потому что сам попадает в межвременье.

Следующая остановка – вокзал, где продают билеты в Индию Духа⁵⁸. В. Н. Топоров отметил в «„лучшем стихотворении-завещании“ Гумилева совмещение „хронотопически определенного с тем неопределенным пространством мистического, где так легко совершаются переходы от *этого* к *тому*, к *иному*, где граней и перегородок практически нет и открывается то дальновидение, которое не что иное как глубоковидение, узрение духа-идеи (билет в Индию Духа уже куплен), откровение своей и, думается, петербургской, российской судьбы“» (Топоров, 1995: 305). Индия Духа намекает и на идеи немецких романтиков об идеальной мечтаемой стране, что опять отсылает к мистическим образам Га-

⁵⁷ См. в «Сентиментальном путешествии»: «Чайки манят нас в *Порт-Саид*», «Сеткой путаной мачт и рей / И домов, сбежавших с вершин, / Поднялся перед нами *Пирей*, / *Корабельщик старый Афин*» (Гумилев, 1990а: 316) – скопление кораблей и их принадлежность морю, а не земле, открывает Пирей, который вырывается в открытое пространство, создавая эффект движения и преодолевая статику, присущую любому построенному городу. Пирей у Гумилева как будто качается в волнах Эгейского моря.

⁵⁸ Ср. с «внутренней Индией» Ганина у В. Набокова.

уфа и подчеркивает призрачность всего путешествия на загадочном трамвае. Во-первых, порт Бейрут сменяется вокзалом, что переводит морское пространство в железнодорожное, близкое трамваю, поскольку движется поезд по раз и навсегда очерченной колее, и почти противоположное ему, так как *летучий*, мистический трамвай Гумилева движется вне времени и пространства. Во-вторых, восточные мотивы, хотя и остаются в названии (через Индию), но в итоге полностью подменяются западными, напоминая о творчестве и судьбе поэтов и философов иенской школы. Индию Духа Гумилев мог понимать, кроме того, и как воплощение своих мечтаний о путешествиях в экзотические страны, не обязательно реальных, возможно, сочиненных⁵⁹.

Образы, всплывающие в воспоминании-прозрении героя в двух следующих строфах, пожалуй, наиболее загадочны и наиболее исследованы. Л. Аллен пишет: «*Мертвые головы*⁶⁰ наглядно намекают на кровавые события гражданской войны, при этом возникает ассоциация расправы с пугачевским восстанием... В пророческом сне Гринева... „комната наполнилась мертвыми телами“» (Аллен, 1989: 124). Ученый проводит параллель со сном Гринева из «Капитанской дочки» Пушкина: «Мужик... выхватил топор из-за спины и стал махать во все стороны... Комната наполнилась мертвыми телами; я спотыкался о тела и скользил в кровавых

⁵⁹ В. Айрапетян пишет, что Индия «после Александра Македонского слыла на Западе страной чудес» (Айрапетян, 2011: 353) и отмечает, что эта тема была значимой для многих поэтов Серебряного века – Вяч. Иванова, Н. Гумилева, Н. Клюева, С. Есенина, а потом для В. Набокова (Айрапетян, 2011: 353).

⁶⁰ Курсив автора. – Е. К.

лужах... Ужас и недоумение овладели мною» (Аллен, 1989: 128). Между тем кровавые образы являются одним из штрихов трагедии «Летучего Голландца», это одно из наказаний, которое вынуждены претерпеть капитан и моряки. Они ссорятся, убивают друг друга, а потом возрождаются в качестве вечно живых мертвецов. Такова трактовка Гауфа: когда герои поднимаются на борт странного корабля, то видят, что «*der Boden war mit Blut gerötet, zwanzig bis dreißig Leichname... lagen auf dem Boden, am mittleren Mastbaum stand ein Mann, reich gekleidet, den Säbel in der Hand... durch die Stirn ging ein großer Nagel, der ihn an den Mastbaum heftete, auch er war tot*»⁶¹ (Hauff, 1981: 26).

В стихотворении Гумилева есть палач («в красной рубашке⁶², с лицом, как вымя»), цвет его рубашки оксюморонно сочетается с вывеской: «кровью налитые буквы / Гласят: „Зеленая“». «Негативная оценка крови (пусть даже и пролитой) – единичный случай в творчестве Гумилева, – отмечает Л. Аллен. – Красный цвет – цвет крови – отнюдь не смущал Гумилева. Этот цвет всегда пленял его, оказывая на его воображение

⁶¹ «...Весь пол был залит кровью, двадцать или тридцать трупов... лежали распростерты на полу; у грот-мачты стоял богато одетый человек с ятаганом в руке... воткнутому в лоб большим гвоздем он был приколот к мачте и тоже мертв» (Гауф, 1988: 25).

⁶² В стихотворении «Судан» из сборника «Шатер» тоже появится палач в таком же облачении: «Толстогубый, с лоснящейся кожей, / Черный, словно душа властелина, / В ярко-красной рубашке палач» (Гумилев, 1988: 291). Можно отметить, как усиливается мистическое начало в «Заблудившемся трамвае»: орнаментальный палач из «Судана» теряет эффектный облик – из «толстогубого», «лоснящегося» чернокожего он превращается в безликий образ Смерти.

какое-то гипнотическое действие» (Аллен, 1989: 125–126). И вот его сочетание с зеленым⁶³, причем даже не цветом, а сутью (это название магазина, где продают овощи), смещает отчасти акценты. В стихотворении «Детство» поэт пишет: «Людская кровь не святее / Изумрудного сока трав» (Гумилев, 1988: 254). Сок трав в «Заблудившемся трамвае» буквально заменен на людскую кровь, более того, на кровь самого поэта. Подмена кочана капусты на человеческую голову осуществляется, по-видимому, по ассоциации с другой сказкой Гауфа «Карлик-Нос» (См.: Тименчик, 1987: 139; Кроль, 1990: 140; Полякова, 1992).

Р. Д. Тименчик отмечает, что «навязчивая идея обезглавливания изначально связалась с трамвайной темой» (Тименчик, 1987: 140). В стихотворении Ходасевича «Берлинское» трамвай становится зеркалом, открывающим новое лицо героя. И у Гумилева лирическое

⁶³ В «Пьяном корабле» Рембо, стихотворении, переполненном почти импрессионистской игрой красок, чаще всего упоминается зеленый цвет: «Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures, / L'eau verte pénétra ma coque de sapin» (Rimbaud, 1975: 231) («Более сладкая, чем для детей мякоть кисловатых яблок, / Зеленая вода пронизывала мой пихтовый корпус»), «les azurs verts» (Rimbaud, 1975: 231) («зеленая лазурь»), «J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies» (Rimbaud, 1975: 232) («Мне приснилась зеленая ночь с ослепительными снегами»), «Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux» (Rimbaud, 1975: 232) («Под морскими горизонтами, к стадам сине-зеленого (морской лазури)»). Обратим внимание, кроме того, на неожиданно введенный Рембо сладкий вкус «кисловатых яблок» (тоже своего рода оксюморон), которые у Гумилева, может быть, отозвались жутковатыми «капустой и брюквой», взаимозаменяемыми с головами.

«я» оказывается лицом к лицу (как в зеркале) с собственным мертвым двойником⁶⁴. Среди мелькающих кар-

⁶⁴ Однако данный мотив, по-видимому, связан у Гумилева не только с трамвайными ассоциациями. Поэт переводит стихотворение Ш. Бодлера «Мученица», где отрубленная голова героини, не являясь отражением лирического «я», тем не менее сначала описана как глядящая слепым взглядом в глаза читателю:

... qui nous enchaînent les yeux
la tête...

Sur la table de nuit, comme une renoncule,
Repose; et, vide de pensers,
Un regard vague et blanc comme le crépuscule
S'échappe des yeux révoltés
(Baudelaire, 1899: 310).

В переводе Гумилева:

... голова –
На столике ночном, как ренонкул огромный,
Лежит; и уж без дум глядят
Открытые глаза, роняя смутный, темный,
Как будто сумеречный, взгляд
(Бодлер, 2001: 392).

Бодлером обыграно некое «противостояние» читателя и мертвой героини: глаза – в глаза. В своем переводе Гумилев не акцентирует внимания на взгляде читателя (буквально: «голова, которая притягивает наш взгляд, наши глаза»), в то время как у Бодлера задается столкновение взглядов – прикованного зрительского, и ему в ответ – бессмысленного («Un regard vague et blanc») героини. В финале, задавая риторический вопрос неизвестному герою, абсолютно скрытому в тексте, автор предполагает, не оказался ли убийца tête-à-tête с мертвой головой:

... par tes tresses roides
Te soulevant d'un bras fiévreux,

тин появляется зеленная, где продают «мертвые головы», а в «Берлинском» над поверхностью стола видится «неживая» голова героя. Эффект усилен движением «заблудившегося трамвая» у Гумилева и «многоочитых трамваев» у Ходасевича. Зеркало как будто быстро мигает, открывая страшную картину: в стихотворении Гумилева трамвай «мчится», «летит», не останавливаясь ни на секунду («Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон» (Гумилев, 1988: 331)), а в «Берлинском» в водном пространстве расплываются контуры предметов, поэтому увиденное приобретает какой-то ирреальный оттенок. По мнению Ю. И. Левина, многократность отражений также создает «чувство ирреальности реально происходящего, причем действительно существующее (видимое сквозь) и отраженное приравниваются в этой ирреальности (с той же целью используются и „подводные“ метафоры)» (Левин, 1988: 14). Образ Орфея, увиденный Л. Силард у Ходасевича (Силард, 2002: 100–101), может служить объяснением и отрубленной голове в «Заблудившемся трамвае»: видение

Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
Collé les suprêmes adieux ?

(Baudelaire, 1899: 311).

...И голову за косы
Держа в трепещущих руках,
Запечатлел ли он последние вопросы
На ледяных твоих зубах?

(Бодлер, 2001: 393).

В стихотворении Бодлера нет зеркальных отражений, нет образов двойников, но взаиморазглядывание возникает дважды: в начале и в конце текста отрубленная голова «глядит» в глаза другому. Возможно, эта деталь и оказалась для Гумилева важной, и привлекла его внимание к «Мученице».

«мертвой головы» открывает неизбежную устремленность каждого поэта к судьбе Орфея.

Упоминание «ящика скользкого» с головами рождает воспоминание и о французской революции, поскольку трамвай у Гумилева несетя «через Неву, через Нил и Сену», и две страны – Россия и Франция – оказываются объединенными страшными историческими событиями (См. об этом: Slivkin, 1999: 137–155).

Собственная смерть видится герою «Заблудившегося трамвая» не случайно. Капитан и экипаж «Летучего Голландца» мертвы (у некоторых из них в бою были отрублены головы) – это уже не люди, а фантомы, знающие о том, что такое гибель и видевшие свои мертвые головы. Близость переживания лирического героя стихотворения Гумилева к судьбе капитана и матросов корабля-призрака заставляет его смотреть на собственное расчлененное тело⁶⁵. Сочетание этого мотива с «трамвайными» мотивами отсечения головы в русской литературе позволяет увидеть контаминацию мотивов смерти лирического «я», неоднократно обыгрывавшихся Гумилевым, и гибельного, «неправильного»

⁶⁵ Пьяный корабль Рембо освобожден от матросов: они убиты «краснокожими». Подробно и ярко описана смерть экипажа: «Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles, / Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs» (Rimbaud, 1975: 231) («Кричащие краснокожие сделали из них мишени, / Пригвоздив их, обнаженных, к раскрашенным столбам»). Так возникает перекличка между текстами Рембо и Гумилева: гибель матросов у Рембо в какой-то мере рифмуется со смертельными предчувствиями лирического героя «Заблудившегося трамвая». В обоих стихотворениях есть палачи и жертвы, либо пригвожденные к столбам (как капитан в «Рассказе о корабле привидений» Гауфа), либо «гильотинированные» («Голову срезал палач и мне»).

последнего путешествия на летучем трамвае. Обычно странствия в лирике Гумилева описываются как необходимый духовный опыт для поэта, без которого не могло бы быть его творчества, но в «Заблудившемся трамвае» путь вне времени и через пространства пугает и очевидно является смертельным. Е. Вагин называет стихотворение «поразительным сюрреалистическим синтезом прошлой культурной эпохи, убийственной современности и трагических предчувствий близкого будущего» (Вагин, 2000: 596).

Стихотворение можно условно разделить на две части: восемь строф в первой и семь – во второй. Первые восемь строф состоят из трех частей: 3 + 3 + 2. Сначала три строфы вводят летучий трамвай и героя, заблудившихся во времени; следующие три отражают блуждание в пространстве: наконец, в двух финальных строфах первой части описывается видение собственной смерти. С девятой строфы начинается вторая часть «Заблудившегося трамвая» и вводится любовная тема – Машенька, ожидающая героя. Топика становится исключительно земной, сухопутной («в переулке забор дощатый, / Дом в три окна и серый газон» (Гумилев, 1988: 331)), уходит трагизм странствий, а героиня наделяется чертами возлюбленной странника. Исследователи трактовали образ Машеньки и как вариацию Маши Мироновой из «Капитанской дочки» (Л. Аллен, Р. Д. Тименчик, И. Одоевцева) или Параша из «Медного Всадника» (И. Мейсинг-Делик), и биографически – как А. Ахматову (Ю. Л. Кроль), и как дантову Беатриче (Ю. Зобнин, который к тому же отмечает, что черновой вариант имени возлюбленной «Катенька» восходит к первой жене Державина Екатерине Яковлевне – «Пленире»), и как М. Кузьмину-Караваеву (А. А. Гумилева, С. К. Маков-

ский; эту версию поддерживает также Ю. Зобнин), и как Пенелопу (И. Мейсинг-Делик⁶⁶, Э. Русинко⁶⁷).

Воспоминания о Машеньке становятся для героя картинами, явившимися из прошлого, которые как будто мелькают за окном, а, в конечном счете, попадают в ряд пережитого прежде. Для экипажа Летучего Голландца память о доме и о потерянных женах и возлюбленных остается почти за границей их бесконечного существования, но у Гумилева обостряются все

⁶⁶ «Like Grinev, the poet has a sweetheart called Masha (Mashenka), who is selflessly devoted to him, as well as unwaveringly faithful – a reincarnated Penelope» (Masing-Delic, 1982: 71) («Подобно Гриневу, у поэта есть возлюбленная по имени Маша (Машенька), которая ему беззаветно предана и неукоснительно верна, – воплощенная Пенелопа»).

⁶⁷ «The reference to singing, of course, implies poetry, and weaving recalls Penelope's patient waiting for the return of her adventurer-husband... Gumilev has used this theme before in a poem from 1910 „Vozvraščenie Odisseja“. Note also Axmatova's poem from 1912 where she says, „V etoj žizni ja nemnogo videla, / Tol'ko pela i ždala“. The motif of the returning Odysseus was used also by Mandel'stam in „Zolotistogo meda struja iz butylki tekla“ (1917). He also makes reference to Penelope's needle work and describes Odysseus as „prostranstvom i vremenem polnyj“» (Rusinko, 1982: 394) («Упоминание о пении, разумеется, связано с поэзией, а ткань ковра – с терпеливым ожиданием Пенелопой возвращения к ней мужа из странствий... Гумилев ранее воспользовался этой темой в стихотворении 1910 года „Возвращение Одиссея“. Отметим также стихотворение Ахматовой 1912 года, в котором говорится: „В этой жизни я немного видела, / Только пела и ждала“. Мотив возвращения Одиссея был использован и Мандельштамом в стихотворении 1917 года „Золотистого меда струя из бутылки текла“. У него тоже упоминается рукоделие Пенелопы, а Одиссей характеризуется как „пространством и временем полный“»).

моменты странничества, и образ Пенелопы выходит на первый план⁶⁸.

Реверсивная ассоциация с «Капитанской дочкой» Пушкина, когда герой отправляется к императрице вместо героини⁶⁹, подчеркивает лирический мотив пути, движения, связанный именно с героем, его «мужским» началом и его движением в бытии. Смерть Машеньки в стихотворении Гумилева согласуется с переборами пространства и времени, присущими судьбе «потерянного» экипажа «Летучего Голландца»: герои переживают, застыв во времени, века, и потому не случайно эпоха Екатерины II, дух XVIII в. вторгается во время Гумилева: возлюбленная остается в своем времени, где и умирает, а сам герой переносится на два века вперед. Не случайно в стихотворении звучит восклицание: «Где же теперь твой голос и тело?» (Гумилев, 1988: 331). Это потеря, связанная не с обычным расставанием, а с расподоблением времен: ее тело давно истлело, голос уже не звучит, в то время как герой прошел через века.

Воспоминанию о Машеньке посвящены три строфы, и далее Гумилев в одной строфе словно делает «лирическое отступление» в своем лирическом повествовании о странном путешествии. Поиск героем свободы напоминает о страданиях моряков корабля-призрака:

⁶⁸ Близость переживания образа путешественника к судьбе Одиссея в творчестве Гумилева очевидна.

⁶⁹ Ю. Зобнин находит ассоциации с судьбой Г. Р. Державина и его первой супруги: «После опалы и суда по ложному обвинению в злоупотреблениях Державин вновь был приближен ко двору. Поэтому он часто отлучался из Петербурга в Царское Село – „представляться императрице“. Екатерина Яковлевна, смертельно больная, как могла, поддерживала мужа» (Зобнин, 1993).

эта свобода даруется «оттуда», она пронизана этим «бьющим светом», принимающим в гармонию Вселенной «людей и тени». Мотив теней может возникать как раз от ассоциации с «Летучим Голландцем», так как моряки на нем практически обращены в тени. Само заклятие мешает им умереть, и они навечно застывают и уподобляются призракам. Выход из заколдованного пространства и времени – туда, где стоят «люди и тени», становится нереализованной мечтой героя, хотя само это понимание отчасти меняет предназначенность маршрута летучего трамвая и дает надежду на окончание бесконечного пути.

Неожиданное прозрение лирического героя у Гумилева напоминает потрясение «пьяного корабля» Рембо, ощутившего свободу:

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et *lactescent*⁷⁰
(Rimbaud, 1975: 231).

Свет Вселенной переполняет лирических героев Гумилева и Рембо – только для корабля это достижение обозначает гибель, а для человека – надежду на спасение. «Des archipels sidéraux» («звездные архипелаги»), которые увидел «пьяный корабль», и «зоологический сад планет» (своего рода «космическая» остановка трамвая) возвращают кружащийся в «бездне времен» мир на круги своя: корабль понимает, как ему дорога «une eau d'Europe... la flache / Noire et froide»⁷¹ (Rimbaud, 1975: 232), а герой Гумилева попадает домой.

⁷⁰ «И с этих пор я погрузился в морскую / Поэму, освещенный звездами и светом Млечного пути».

⁷¹ «...Вода Европы... лужа, / Черная и холодная».

Если три строфы второй части, посвященные Машеньке, вводят нас в пространство Петербурга XVIII в., то три заключительные строфы стихотворения открывают Петербург XX в., современный автору, узнаваемый по запаху ветра: «И сразу ветер знакомый и сладкий»⁷² (Гумилев, 1988: 332). Летучий трамвай приходит, наконец, в порт – это родина героя, а знаменитый ее символ – памятник Петру I, принадлежит одновременно и XVIII, и XX вв. Вновь появляется упоминание о мосте через Неву, и на фоне фантастического сюжета о «Летучем Голландце», потерявшемся во времени и пространстве, повторяется другая легенда – об ожившем Медном всаднике.

Характерно, что в самом начале фиксируется, что трамвай *летит*, тем самым его природа нарушается и вводит его в ряд мистических образов, таких, как «Летучий Голландец». Но в финале в смысловую рифму с трамваем попадает Медный всадник. Он тоже *летит*, точнее, *летит* «всадника длань в железной перчатке / И два копыта его коня» (Гумилев, 1988: 332). Но если трамвай проносится «перед» героем, и тот успевает вскочить «на его подножку», то Медный всадник летит *на героя*. Возникает чисто кинематографический эффект

⁷² Для «пьяного корабля» Рембо чужой, никогда прежде не чувствуемый ветер, кажется родным и знакомым: «Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades / Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants» (Rimbaud, 1975: 232) («Пена из цветов качала меня, блуждающего без якоря, / И невыразимые ветры порой окрыляли меня»). Крылатые ветры подхватывают заблудившийся трамвай в начале мистического путешествия, но это страшит лирического героя. Зато «финальный», петербургский ветер он узнает и принимает, как свой, домашний, несущий спасение.

резко набегающей камеры, но эффект для героя не пугающий, а, наоборот, радостный: памятник Петру I связывает его с родным городом, возвращает домой, туда, куда не может попасть экипаж «Летучего Голландца».

Понимание свободы и видение «людей и теней» «увхода в зоологический сад планет» отменяет невозвратимость пути, дает возможность разрушить заклятие и, подобно Одиссею, попасть домой. Это понимание появляется после всплывшей картины из прошлого, связанной с Машенькой, которая, подобно Беатриче, ведет героя к свету, к прощению, к очищению. И потому герой будет служить «молебен о здравье» своей возлюбленной: он снова как будто возвращается в то время, когда она была с ним, когда она «стонала в своей светлице». Это то, чего он не сумел сделать в XVIII в., а сейчас, благодаря смещению времен, сможет. Это его прощение и очищение от грехов. «Панихида» о самом герое тоже необходима, его греховность сродни «вине» обитателей «Летучего Голландца»: моряки оказались заложниками своего безбожия, неверия, и заклятье их настигло потому, что они отвернулись от Бога. Не случайно первое, что делает герой, попав домой, – отправляется в Исакий молиться о своей погубленной душе и о спасшей его Машеньке.

Последняя строфа оставляет впечатление о страдании героя, невозможности его соединения с возлюбленной, того, что спасение, хотя и состоялось, не помогло встрече с Машенькой, а оставило героев по разные стороны бытия – в вечном мучении странника, в вечном свете – его «Пенелопу». Строки «Я никогда не думал, / Что можно так любить и грустить» (Гумилев, 1988: 332) говорят о преображении героя, познавшего страдание и в каком-то смысле искупившего свои грехи, но навсегда разлученного с возлюбленной.

Путь героя напоминает путь Наполеона из «Воздушного корабля» Лермонтова и его источника «Корабля призраков» («Geisterschiff») Й. К. Цейдлица. Это тоже возвращение на родную землю⁷³, к любимым, тоже возвращение к умершим, которых не вернуть. Скорбь императора у Цейдлица и «грусть» героя «Заблудившегося трамвая» имеют общее основание: невосполнимая потеря наполняет мир пустотой. Наполеон Цейдлица

...sucht seine Städte und findet sie nicht;
Er sucht die Völker umher,
Die, als er gewandelt im Sonnenlicht,
Ihn umwogt wie ein fluthendes Meer!
Und er sucht seinen Thron, und er ist zerschellt...
...Er sucht das Kind, seinem Herzen so lieb...
...dem Kinde blieb
Selbst der Name nicht, den er ihm ließ!⁷⁴

(Zedlitz).

⁷³ Das Schiff legt an am bekannten Strand,
Und er streckt seine Arme entzückt,
Es jauchzt seine Seele: es ist sein Land,
Sein Land ist's, das er erblickt!

(Zedlitz).

Корабль находится у знакомого берега,
И он в восхищении протягивает руку,
Его душа ликует: это его страна,
Его страна это, которую он видит!
(здесь и далее пер. «Корабля призраков» Г. Васильевой).

⁷⁴ ...Ищет свои города и не находит их;
Он ищет вокруг народы,
Которые, когда он шествовал при солнечном свете,
Окружали его, словно море во время прилива!
И он ищет свой трон, а тот разбит...
...Он ищет дитя, столь возлюбленное его сердцу...
...ребенку не досталось
Даже имени, которое он ему оставил!

Герой «Корабля призраков» теряет все, и возвращение во Францию остается таким же ирреальным, как и странное путешествие на «воздушном корабле». Так и мелькающие за окном картины прошлого в стихотворении Гумилева не могут изменить уже случившегося. Поэтому некоторые исследователи и сравнивают «Заблудившийся трамвай» с «Воспоминанием» Пушкина. Попытку остановить летучий трамвай, вырваться из бесконечного повторения своего бытия герой делает в каждой из частей стихотворения: в третьей строфе первой части и в первой строфе второй: «Остановите, вагонновожатый, / Остановите сейчас вагон» (Гумилев, 1988: 331). Но лишь путь через страдания ведет к спасению, и герой спасение обретает, а Машенька остается в мире, с которым ему никогда нельзя будет соприкоснуться.

«КУДА Ж НАМ ПЛЫТЬ?..»
(ПРИГЛАШЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ
А. ПУШКИНА, Ш. БОДЛЕРА И Н. ГУМИЛЕВА)

Морское путешествие как одно из направлений в череде мотивов странствий у Гумилева – это преодоление пространства, пусть не открытие «новых земель» впрямую, как это сказано в микроцикле «Капитаны», но покорение стихии, и поэтому даже путешествие на пароходе с возлюбленной приобретает оттенок нового пути, дарующего возможность постижения бытия. «Сентиментальное путешествие» Гумилева – текст, своим названием отсылающий нас к неморскому роману Л. Стерна. Плавание по южным морям, вводящее читателя в обманчивый мир новых пространств (Стамбул и Скутари, Принцезы Острова, Афины, Порт-Саид, Крит и Родос, Лессепсов мол), в финале оборачивается

творческим сновидением, игрой поэтического воображения.

Пространство первой части стихотворения целиком сосредоточено на морском путешествии. Лирический герой и его возлюбленная плывут на пароходе и любят неповторимыми пейзажами, открывающимися перед их глазами:

Вот, как рыжая грива льва,
Поднялись три большие скалы –
Это Принцезы Острова
Выступают из синей мглы
(Гумилев, 1990а: 315).

Три скалы являются вершиной вертикально направленного пространства, обозначенного поэтом, а «кровавых кораллов лес» и «просветы янтаря» («красные медузы») оказываются нижней точкой. Таким образом, изначальный горизонтальный ход – движение парохода по морю «меж Стамбулом и Скутари» – перекрывается вертикалью, подчеркивая, с одной стороны, местонахождение героев – на палубе, меж небом и водой; а с другой стороны, придавая дороге странствий космический объем:

В море просветы янтаря
И кровавых кораллов лес,
Иль то розовая заря
Утонула, сойдя с небес?
(Гумилев, 1990а: 315).

Поэтический образ «утонувшей» в волнах зари наделяет картину элегически-романтическим ореолом, как бы объединяя в одно небесное и морское пространства, а, кроме того, отражая душевное состояние

героя, возможно, за счет косвенной отсылки к фетовскому «Шепот. Робкое дыханье...»:

В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,
И заря, заря!..
(Фет, 1986: 192).

Однако тут же возвышенный образ получает рационалистическое объяснение, которое дает один из героев стихотворения, представитель нации, славящейся любовью к логике:

Нет, то просто красных медуз
Проплывает огромный рой,
Как сказал нам один француз, –
Он ухаживал за тобой
(Гумилев, 1990а: 315).

Игра воображения уступает место реалистическому взгляду на бытие, но именно так Гумилев избавляет своего героя от соперника, поскольку увидеть «розовую зарю» на дне моря может только истинно влюбленный. Дальнейший отказ от ревности («Но могу ли я ревновать, – / Я, который слишком люблю?...» (Гумилев, 1990а: 315)) усиливает эффект путешествия вдвоем: это не просто посещение прекрасной южной страны, а странствие двух душ, открывающих действительно новое пространство, потому что они впервые видят его вместе.

В этом смысле «L'invitation au voyage» Бодлера можно считать текстом, на фоне которого пишется «Сентиментальное путешествие» Гумилева⁷⁵. Это до-

⁷⁵ В данный контекст отчасти вписывается и «Promenade sentimentale» П. Верлена, действие которого разво-

казывает и наличие у русского поэта стихотворения «Приглашение в путешествие», название которого звучит, безусловно, как реминисценция из Бодлера. В «L'invitation au voyage» возникает пространство неведомой страны – райской, запредельной, рожденной воображением поэта. Она появляется в мечтах и в мечтах же остается (как в гумилевском «Жирафе», кольцевая композиция которого означает поворот финала к началу, поскольку все живописные картины, перечисляемые лирическим героем, – не более чем грезы). Бодлер называет свое стихотворение «Приглашение к путешествию», хотя путешествия как такового здесь нет вовсе; voyage – это процесс мечты, способ, с помощью которого из реальности можно соскользнуть в необыкновенный мир. Однако в последней строфе Бодлер вводит образ кораблей, спящих на водах канала и готовых отправиться в путь по малейшему желанию героини:

Vois sur ces canaux,
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde ;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
Qu'ils viennent du bout du monde⁷⁶
(Baudelaire, 1899: 167).

рачивается на берегу пруда, где «на тихих водах» плавают «мертвенно-бледные кувшинки»: «les nénuphars blêmes <...> sur les calmes eaux» (Verlaine, 2002: 55). Стихотворение Верлена находится, несомненно, на периферии рассматриваемой нами темы, но водное пространство объединяет «Прогулку...» и «Путешествия» Гумилева и Бодлера.

⁷⁶ В переводе С. Шервинского: «В каналах вода / Лелеет суда / С их вечным духом скитанья; / Пришли корабли / С окраин земли / Твои выполнять желанья» (Бодлер, 2001: 332).

Именно в этих строках воплощена сама идея морского путешествия вдвоем с возлюбленной в страну, где

...tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté⁷⁷
(Baudelaire, 1899: 167).

«Сентиментальное путешествие» Гумилева тоже связано с чудесной страной – реальной и в то же время как будто сотворенной из мифа, – с Грецией:

И плывем мы древним путем
Перелетных веселых птиц,
Наяву, не во сне мы плывем
К золотой стране небылиц
(Гумилев, 1990а: 315).

«Страна небылиц» золотая, подобно золотому руну, выдуманному ею, которое – метафорически – ищут герои «Сентиментального путешествия». В отличие от бодлеровской декларации мечты о чудесном крае («*Songe à la douceur / D'aller là-bas vivre ensemble !*»⁷⁸ (Baudelaire, 1899: 166)), Гумилев подчеркивает реальность плавания: «*Наяву, не во сне мы плывем...*» (Гумилев, 1990а: 315).

Во второй части стихотворения морское путешествие трансформируется в странствие на паровозе

⁷⁷ В переводе И. Озеровой: «Там красота, там гармоничный строй, / Там сладострастье, роскошь и покой» (Бодлер, 2001: 333).

⁷⁸ «Помечтай о сладком (мгновении) уехать куда-нибудь со мной» (подстрочник мой. – Е. К.). В переводе С. Шервинского:

Помечтать пора:
Уехать вдвоем мы сможем
(Бодлер, 2001: 332).

в глубь Афин, но начинается оно с Пирея – морского порта, названного Гумилевым «корабельщиком старым Афин». Скопление кораблей и их принадлежность морю, а не земле, открывает Пирей, который вырывается в открытое пространство, создает эффект движения и преодолевает статику, присущую любому построенному городу. Пирей у Гумилева как будто качается в волнах Эгейского моря. Вертикаль, заданная в начале текста, обыгрывается различными способами. Сначала демонстрируется общий вид города:

Сеткой путаной мачт и рей
И домов, сбежавших с вершин,
Поднялся пред нами Пирей
(Гумилев, 1990а: 316).

Возникает взаимонаправленное движение: сверху вниз («дома, сбегающие с вершин») и снизу вверх, поскольку город поднимается перед глазами героев, и взгляд читателей также скользит ввышину, словно пытаясь охватить это динамичное пространство. И опять мир дороги – в первую очередь, горизонтальный, так как это преодоление географических широт, пересекает обозначенную вертикаль. На этот раз герои едут в Афины по железной дороге:

Паровоз упрямый, пыхти!
Дребезжи и скрипи, вагон!
(Гумилев, 1990а: 316).

Линия путешествия, вычерченная Гумилевым, приводит героев к храму Афины-Паллады, стоящему на скалах, «за оградой тополей». «Высокий мраморный храм» – не случайная цель двух влюбленных, это путь к богине, дарующей славу и могущество:

Брось в расселину луидор –
 И могучей станешь, как я.
 Ты поймешь, что страшного нет
 И печального тоже нет,
 И в душе твоей вспыхнет свет
 Самых вольных Божьих комет.
 Но мы станем одно вдвоем
 В этот тихий вечерний час,
 И богиня с длинным копьём
 Повенчает для славы нас
 (Гумилев, 1990а: 316).

Динамика, присущая путешественникам и воплощающая горизонтальное направление движения (сначала на пароходе мимо Принцевых островов, потом на паровозе к Афинам), снимается в момент предствояния героев перед легендарной богиней-воительницей. Влюбленные словно замирают в момент посвящения, осознав себя частью мифологической страны, недаром небо Греции Гумилев называет «давно родным небо-склоном». Каждый поэт ощущает себя сыном Греции и в какой-то мере считает ее богов своими богами, поэтому встреча с храмом Афины-Паллады переживается, конечно, как поэтическое свидание с бесконечно родным миром.

Несмотря на поэтическое описание в «Сентиментальном путешествии» почти родной Греции с ее «нечужими небесами», в третьей части стихотворения открывается дальнейший путь – практически возвращение в Африку, в Египет, воротами в который служит Порт-Саид:

Чайки манят нас в Порт-Саид,
 Ветер зной из пустыни донес
 (Гумилев, 1990а: 316).

Образ чаек как символ морского путешествия дорог Гумилеву. Вспомним его послание «О. Н. Арбениной»:

Ах! Когда я вновь увижу море,
 Синие и пенные валы,
 Белый парус, белых, белых чаек
 (Гумилев, 1990а: 317–318);

или финал второго стихотворения из микроцикла «Возвращение Одиссея»:

Снова увидим священные пальмы
 И опененный клокочущий Понт.
 Пусть незапятнанно ложе царицы –
 Грешные к ней прикасались мечты.
 Чайки белей и невинней зарницы
 Темной и страшной ее красоты
 (Гумилев, 1988: 151).

Даже любимая «страна небылиц» не может стать целью путешествия героя у Гумилева, и поворот в Порт-Саид на пароходе между Критом и Родосом обозначает желание открыть возлюбленной всегда манящий, бесконечно дорогой край. Необыкновенной красотой овевя ужин героев, обыгранный поэтом с присущей ему театральностью:

Дело важное здесь нам есть, –
 Без него был бы день наш пуст, –
 На террасе отеля сесть
 И спросить печеных лангуст.
 Ничего нет в мире вкусней
 Розоватого их хвоста,
 Если соком рейнских полей
 Пряность легкая полита
 (Гумилев, 1990а: 316–317).

Описание пира – древний жанр, берущий свое начало в античности, от философского симпозиона («Пир» Платона). «Застолье – один из важнейших образов поэзии Г. Державина» (Шишкин, 1998: 10), мотив пира является неотъемлемой частью творчества А. С. Пушкина, «симпозиальная модель оказалась значимой для символистской культуры» (Шишкин, 1998: 23). В «Сентиментальном путешествии» Гумилев обыгрывает ужин Евгения Онегина у Talon, используя пушкинские приемы в своем тексте-путешествии. Вспомним первую главу романа в стихах:

Пред ним roast-beef окровавленный,
И трюфли, роскошь юных лет,
Французской кухни лучший цвет,
И Стразбурга пирог нетленный
Меж сыром лимбургским живым
И ананасом золотым
(Пушкин, 1995а: 11).

Как и Пушкин, Гумилев использует оттенки цветов, которые превращают пищу в нечто нереально-возвышенное, уподобленное, например, «розовой заре» первой части стихотворения. Образ зари возник как метафорическое описание красных медуз, поэтому «розоватый хвост» лангуст обретает двойной объем – через цвет зари, и через морских обитателей медуз. «Золотой ананас» Пушкина оказывается прообразом «цветного» ужина у Гумилева, в то время как roast-beef тоже имеет яркую колористическую основу: это не просто недожаренное мясо, эпитет «окровавленный» дает в восприятии безусловную ассоциацию с алым цветом.

Пушкин подчеркивает различные оттенки европейской кухни на столике Онегина («трюфли, роскошь

юных лет, / Французской кухни лучший цвет, / И Стразбурга пирог нетленный», «меж сыром лимбургским» (Пушкин, 1995а: 11)), а Гумилев в египетскую культуру вводит «сок *рейнских полей*» – известное германское вино, служащее соусом для лангуст. Не случаен и «морской» выбор блюда, поскольку описание ужина должно напоминать запах и вкус моря. Герои сидят на террасе, куда достигает морской воздух, а не в замкнутом пространстве ресторана. Между тем в «Отрывках из путешествия Онегина» Пушкин описывает «морской» (практически на берегу моря!) обед автора:

Мы только устриц ожидали
От цареградских берегов.
Что устрицы? пришли! О радость!
Летит обжорливая младость
Глотать из раковин морских
Затворниц жирных и живых,
Слегка обрызгнутых лимоном
(Пушкин, 1995а: 204).

Это «морское» пиршество, когда на стол ставят блюдо устриц, «обрызгнутых лимоном», превращается у Гумилева в наслаждение цветом и вкусом лангуст, политых «соком рейнских полей». Кроме того, описание ужина и прогулки в третьей части стихотворения некоторым образом отсылает к «дню Онегина» (1-я глава романа) и «дню Автора» («Отрывки из путешествия...»), когда прогулка героя сменяется посещением Talon или одесского ресторана. Гумилев, наоборот, начинает повествование с «морского» пира, и только потом выводит своих героев на площади, оставляя их наедине. Это становится поводом для воспоминаний:

... в прошлом был
 Месяц черный, как черный ад,
 Мы расстались, и я манил
 Лишь стихами тебя назад
 (Гумилев, 1990а: 317).

Игра с памятью неожиданно превращается в игру с судьбой, потому что мир вдруг переворачивается, знойный Египет сменяет северная столица России, и путь на юг становится дорогой на север, в холодный одинокий дом:

Только вспомнишь – и нет вокруг
 Теплых пальм, и фонтан не бьет,
 Чтобы ехать дальше на юг,
 Нас не ждет большой пароход.
 Петербургская злая ночь;
 Я один, и перо в руке
 (Гумилев, 1990а: 316–317).

Невероятное превращение одного пространства в другое возможно лишь в поэтическом воображении, под пером творца, играющего мирами, безмерными в его руке. Морское путешествие вдруг оказывается мнимым. Реальность – «петербургская злая ночь», процесс писания стихов и, конечно же, мечта о странствии вдвоем с возлюбленной. Более того, плавание на пароходе может так и остаться неизвестным героине:

Со стихами грустят листы,
 Может быть, ты их не прочтешь
 (Гумилев, 1990а: 316–317).

Финал стихотворения Гумилев оставляет открытым, приглашая читателя либо поверить в убедительность описанного путешествия, либо оценить

«позор мечты», позволяющей создать это путешествие на бумаге:

Обессилен, не знаю я –
 Что же сон? Жестокая ты
 Или нежная и моя?
 (Гумилев, 1990а: 316–317)

Мечтой Гумилева становится морской путь, поскольку именно морская стихия служит аналогом вдохновения, и поэт, сидящий с пером в руке, сродни моряку, покоряющему неведомые пространства. Не случайно «Осень» Пушкина, где одно время года сменяет другое, чтобы вылиться в осень – пору созидания («Теперь моя пора»), завершается «приглашением к путешествию». В XI строфе параллельно с описанием творческого процесса вводится образ корабля, отправляющегося в плавание. Строфа четко разделена надвое: творчество аналогично неожиданному пробуждению корабля. Но в самом конце Пушкин объединяет два начала, то ли погружая творца в мир его созданий, то ли просто разрушая границу между двумя пространствами и врываясь в ряды многоточий: «Плывет. Куда ж нам плыть?..» (Пушкин, 1995: 321).

«Осень» – стихотворение о творчестве, оно описывает стихотворный процесс. Однако его финалом является описание морского путешествия: «Чу! – матросы вдруг кидаются, ползут / Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны; / Громада двинулась и рассекает волны» (Пушкин, 1995: 321). Это путешествие – одновременно реальное в пространстве текста (только в действительности можно сказать: «Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут...») и воображаемое, так как поэт рассказывает, как появляются его первые строки:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу к ним бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута – и стихи свободно потекут
(Пушкин, 1995: 321).

И только *из сравнения* рождается образ горделивого корабля: «Так дремлет недвижим корабль...» (Пушкин, 1995: 321). Из домашнего, уютного и замкнутого, пространства читатель переносится в морской топос – открытый, свободный, а затем – в зону молчания, потому что вместо того, чтобы оставить параллель между двумя мирами и наметить возможные точки пересечения, поэт выходит в строки многоточий и растворяется в бытии, совмещающем в себе обрыв речи к молчанию и прорыв к творчеству. Целостный, строго организованный план предыдущих одиннадцати октав превращается в неожиданное морское путешествие, с одной стороны, *выдуманное* поэтом, так как он реально остается в «камелке», а с другой – осознаваемое как новая возможность творческого пути. Сравнение творческого процесса с движением корабля в неизмеримое, неизведанное пространство, давая линейное направление всему тексту, подчеркивает *выход* за предел, в иные рубежи, в «иные волны».

В стихотворении Ш. Бодлера «Le voyage» морские просторы рождаются из мечтаний под лампой за письменным столом: «Que le monde est grand à la clarté des lampes!»⁷⁹ (Baudelaire, 1899: 344). Поэтические видения возникают под новыми созвездиями, но и сами созвездия – следствие творческих странствий, творческих поисков. Моряки сродни поэтам, ибо их бытие аб-

⁷⁹ В переводе М. Цветаевой: «Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!» (Бодлер, 2001: 142).

солютно свободно: «Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent / Pour partir»⁸⁰ (Baudelaire, 1899: 345). В последней части «Le voyage» Бодлер сравнивает небо и море с чернилами, превращая тем самым процесс морского путешествия в процесс творчества: «Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre»⁸¹ (Baudelaire, 1899: 351). Для Гумилева покорение новых земель – одновременно жизненный и творческий путь, поэтому путешествия на бумаге превращаются в путешествия в пространстве.

АФРИКАНСКИЕ «КАРТИНКИ ИЗ КНИЖКИ СТАРИННОЙ»

Африканские путешествия являются своего рода визитной карточкой Гумилева. И. Одоевцева, описывая своего учителя, подчеркивала: «Поэт, путешественник, воин, герой – это его официальная биография, и с этим спорить нельзя» (Одоевцева, 1989: 47). В стихотворении «Память» задана судьба Гумилева не только в пространстве, но и во времени, где бытие вмещает в себя целый сгусток существований:

Память, ты рукою великанши
Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
Ты расскажешь мне о тех, что раньше
В этом теле жили до меня
(Гумилев, 1988: 309).

Среди разных ликов возникают лица поэта, воина, но Гумилев отдает явное предпочтение ипостаси путешественника:

⁸⁰ «Но истые пловцы – те, что плывут без цели: / Плывающие, чтоб плыть!» (пер. М. Цветаевой) (Бодлер, 2001: 142).

⁸¹ «Пусть небо и вода – куда черней чернила» (пер. М. Цветаевой) (Бодлер, 2001: 146).

Я люблю изгнанника свободы,
 Мореплавателя и стрелка,
 Ах, ему так звонко пели воды
 И завидовали облака.
 Высока была его палатка,
 Мулы были резвы и сильны,
 Как вино, впивал он воздух сладкий
 Белому неведомой страны
 (Гумилев, 1988: 309–310).

Освоение новых пространств, во всяком случае, стран, мало привычных для белого человека, привлекает поэта и наполняет вдохновением. Так в судьбе Гумилева возникает Африка: несмотря на то, что в этой стране жило немало русских и европейцев, она не являлась местом, куда ездили на экскурсию полюбоваться достопримечательностями. «Первобытный мир с девственной природой Гумилев находил в экзотических странах. Только там поэт – Адам мог обрести свой первозданный рай, и там путешественник Гумилев ощущал радость и полноту бытия... Поэт-акмеист уподоблялся первому человеку – Адаму» (Полиевская, 2006: 5). «Африканские стихи Гумилева сделали его поэтом: он нашел оригинальную тему и занял с ней свое место в поэзии» (Видугирите).

Первые «африканские» стихи (например, известный цикл об озере Чад) были написаны до того, как сам поэт побывал в тех местах. А. Давидсон писал в своей книге «Муза странствий Николая Гумилева»: «Существует... прочно утвердившееся мнение, что первый раз Гумилев побывал в Африке еще в 1907 году, отправившись туда впервые из Парижа» (Давидсон, 1992: 35)⁸². Между тем «его жирафы и леопарды... порождены

⁸² Так считают Н. Оцуп, Г. Струве, Л. Аллен, В. Бронгулев.

не подлинным морским и тропическим миром, не Африкой, а Монпарнасом... навеяны... Леконтом де Лилем, Бодлером, Кольриджем, Стивенсоном, Киплингем» (Давидсон, 1992: 41). Л. Аллен отмечает, что «тогдашняя Африка, в основном франкоязычная, привлекла сначала Гумилева с тем большей силой, что ее самобытная культура была вся пропитана соками, исходящими из Франции» (Аллен, 1994: 237). Вспомним про увлечение африканскими мотивами многих французских художников (например, Дерена, Матисса, Гогена⁸³, Пикассо). Тем не менее Е. Ю. Раскина пишет: «Уже современники и соратники по второму „Цеху поэтов“ отмечали, что экзотизм африканских стихов Гумилева обладает совсем иной породой, нежели „экзотизм Гогена и все, что ему родственно“⁸⁴ ...Если в пассивном экзотизме Гогена Адамович видел выдумку мечтательного и усталого поколения, „отвыкшего от действия и ищущего утешения и обмана“, то в африканских стихах сборника „Шатер“ поэт и соратник Гумилева по второму Цеху совершенно справедливо усмотрел желание одухотворить „огромную, беспредельную во всех измерениях материю“, пре-

⁸³ В 1908 г. в журнале «Весы» Гумилев писал: «Поль Гоген ушел не только от европейского искусства, но и от европейской культуры и большую часть жизни прожил на островах Таити... И он создал новое искусство, глубоко индивидуальное и гениально простое, так что из него нельзя выкинуть ни одной части, не изменяя его сущности» (Н. Г. <Гумилев>, 1908: 103).

⁸⁴ Исследовательница приводит высказывание Г. Адамовича: «Только близорукому Гумилев покажется потомком Гогена. Он всегда был и остался в новой своей книге прежде всего мужественным в смысле желания работать в мире, „преобразать“ его, как любят у нас говорить, а не очаровываться им...» (Альманах, 1921: 70).

образить движением, поэтическим ритмом „косный сон стихий“» (Раскина, 2009: 6–7).

Экзотические мотивы волновали Гумилева также через Брюсова и Бальмонта и тягу символистов к экзотическим странам. Мечты и стихи, в которые они вылились в «африканских» стихах поэта, оказались настолько убедительными, что долгое время считались именно впечатлениями, а не чистым вымыслом⁸⁵. Между тем они воплотились в жизни Гумилева практически полностью: его дальнейшее творчество продолжило эту отчасти символистскую традицию, обращенную к романтизму с его пристрастием к азиатскому, кавказскому и восточному колориту. А. И. Башук считает, что лирику поэта «необходимо изучать с позиции „жизнетворчества“. Сам Н. Гумилев был убежден, что поражать людей должны не только его стихи, но он сам, его жизнь. Он должен совершать опасные путешествия, подвиги, покорять женские сердца. Экзотика и романтизм составляли самую сущность его внутреннего мира, что нашло отражение в ПКМ (поэтической картине мира. – Е. К.)» (Башук). По словам Н. Оцупа, «модернисты открывают

⁸⁵ О знаменитом «Жирафе» Гумилева М. Баскер пишет: «В „Жирафе“... два хронотопа... Основной план действия стихотворения можно непосредственно соотнести не с миром экзотики, а с повседневной реальностью „современной действительности“, с ее удушливым туманом и дождем. Что касается второго хронотопа, то, как выявляется по таким прилагательным, как „волшебный“, „чудесный“, „немыслимый“... „таинственное“ царство Чада... представлено... **вымыслом** (выделения здесь и далее автора. – Е. К.) рассказывающего... Вопрос о реальности второго хронотопа устранен, в то время как **поэтический** характер лирического выступления приобретает большую убедительность» (Баскер, 1996: 132).

новую Европу. Их привлекает прежде всего Франция, но они также чувствительны к чарам Азии, Африки, Дальнего Востока, древних исторических и даже доисторических времен... В то время как мэтры модернизма ограничивались кабинетными путешествиями в историю и географию народов... Гумилев лелеял мечту посетить далекие страны, увидеть собственными глазами другую природу, другие костюмы и цвета, слушать песни и молитвы диких племен» (Оцуп, 1995: 25).

Гумилев ездил в Африку четыре раза. А. Давидсон пишет, что в 1908 г. поэт несколько недель жил в Каире и Александрии, где впервые увидел «сад, устроенный на английский лад, с искусственными горами, гротами, мостами из цельных деревьев», писал Н. Гумилев Вере Шварсалон (см.: Раскина), – сад Узбеки в Исмаилии, которому посвящено стихотворение «Эзбеки». В комментариях к изданию стихотворений и поэм Гумилева в серии «Библиотека поэта» (1988) поездка в Египет датируется 1907 г. (составитель и автор примечаний М. Д. Эльзон). По-видимому, объясняется это датировкой создания стихотворения (1917 г.), написанного через десять лет после первого посещения Гумилевым сада («ровно десять лет прошло / С тех пор, как я увидел Эзбеки» (Гумилев, 1988: 271)).

«Первое путешествие в Абиссинию пришлось на зиму 1909/10 года» (Давидсон, 1992: 48). Перед поездкой у Гумилева возникла идея «создания Геософического общества, упоминание о котором содержится в письме к Вячеславу Иванову от 5 января 1910 г. ... В Геософическое общество должны были войти: сам Гумилев, Вяч. Иванов и В. Шварсалон, М. Кузмин... Н. С. Гумилев далеко не случайно писал „сестре в Геософии“ о каирском саде, в небе над которым светит „большая блед-

но-голубая луна“. Упоминание об Эзбекии было связано с мотивом поисков *земного рая (чудесного сада)* (курсив автора. – Е.К.), присутствующим в произведениях Гумилева» (Раскина). Следующее путешествие в Эфиопию проходило с 25 сентября 1910 г. по 21 марта 1911 г., а научная поездка в Абиссинию (как исследователя-этнографа за экспонатами) началась 7 апреля 1913 г. Она продлилась до осени 1913 г. (см. об этом: Давидсон, 1992: 172).

Большинство африканских впечатлений отражены в стихах сборника «Шатер», изданного в Севастополе в 1921 г.⁸⁶, – последнего прижизненного сборника Гумилева. Поэт сделал подзаголовок: «Стихи 1918 г.», тем самым подчеркнув документальность личных переживаний в описании любимой страны. Н. Оцуп полагал, что тексты «Шатра» написаны в 1907–1913 гг.: именно такую датировку он поставил, издавая в Париже «Избранное» Гумилева (см. об этом: Давидсон, 1992: 224). «В записной книжке Анны Ахматовой сказано: „Шатер“ – заказная книга географии в стихах и никакого отношения к его путешествиям не имеет» (Давидсон, 1992: 224). «Возможно, Анна Андреевна права во многом – какие-то стихотворения или их части могли быть написаны и раньше. Но согласиться с ее утверждением... никак нельзя... в стихотворениях „Шатра“... слышатся отголоски путешествий. В стихах об Эфиопии автор постоянно пишет прямо о себе» (Давидсон, 1992: 236).

⁸⁶ В 1922 г., после гибели поэта, в Ревеле появился более полный вариант «Шатра» со стихотворениями «Суэцкий канал», «Мадагаскар», «Замбези» и «Нигер». Об истории издания сборника см. в книге А. Никитина «Неизвестный Николай Гумилев» (Никитин, 1996: 9–49) и в комментариях к сборнику стихов и поэм Гумилева (Гумилев, 1988: 583).

Гумилев видит мир сказочным и экзотическим, опираясь на личные впечатления, которые одновременно вымышлены и, безусловно, прожиты, вычитаны из книг и пройдены буквально сотнями дорог. Э. Ф. Голлербах отмечал, что «Муза Гумилева живет в призрачной, воображаемой стране. Ничего не значит, что поэт сам побывал в далеких странах, видел воочию пустыни Африки... в той стране, где живет его муза, все преобразуется, видоизменяется по ее прихоти» (Голлербах, 2000: 467). Подобно А. Рембо, Гумилев познал сердце Африки, и его любовь к этой стране отразилась в сборнике «Шатер».

Названия стихотворений в этой книге стихов – сплошь топонимы. «Шатер» представляет своего рода географическую карту, по которой можно воссоздать целостный образ Африки – начиная от Красного моря, по которому океанский пароход идет, «как учитель среди шалунов», через пустыню Сахару, Сомалийский полуостров, даже Мадагаскар и заканчивая Нигером. Одну из самых «сухих» стран мира Гумилев видит полноводной, бушующей волнами на «водяном карнавале», покрытой травой в человеческий рост. Несмотря на то, что во «Вступлении» Африка открывается «оглушенная ревом и топотом, / Облеченная в пламя и дымы» (Гумилев, 1988: 281), ее пространство Гумилев описывает через водные метафоры⁸⁷. В первом стихотворении знаменитый образ кипящего Красного моря выводит топос за рамки традиционного морского мира: «акуля уха, / Негритянская ванна, песчаный котел!» (Гумилев, 1988: 282). Самое «горячее» море в мире в поэтической трактовке Гумилева буквально «варится»,

⁸⁷ «У Гумилева в рамках экзотического топоса пространственный компонент дороги не выражен, его заменяет морской путь» (Полиевская, 2006: 10).

как суп, между африканским и аравийским берегами. Ураган и волна, «как хрустальная... гора», лишь приносят свежесть, а образы, перекликающиеся с образами «Пьяного корабля» Рембо, включают в себя широкую цветовую палитру. Сравним:

Целый день над водой, словно стая стрекоз,
Золотые летучие рыбы видны,
У песчаных, серпами изогнутых кос
Мели, точно цветы, зелены и красны.

Блещет воздух, налитый прозрачным огнем,
Солнце сказочной птицей глядит с высоты.
«Красное море»

(Гумилев, 1988: 282).

... Rythmes lents sous les rutillements du jour⁸⁸ ...
... Je sais les cieux crevant en éclairs⁸⁹ ...
... J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques⁹⁰ ...
(Rimbaud, 1975: 231).

... J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants⁹¹
(Rimbaud, 1975: 232).

... Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?⁹²
(Rimbaud, 1975: 233).

(«Le bateau ivre»)

⁸⁸ «... Медленные ритмы в сиянии дня».

⁸⁹ «Я знаю пронзенные светом небеса».

⁹⁰ «Я увидел заходящее солнце,
в пятнах мистического ужаса».

⁹¹ «Я хотел бы показать детям этих дорад,
Из голубой волны, этих золотых рыбок, рыб поющих».

⁹² «Не во время ли этих бездонных ночей
ты дремлешь и исходишь,
Подобно миллиону золотых птиц,
о ты, будущая мощь?»

Солнце над Красным морем у Гумилева напоминает сказочную птицу, подобно тому, как будущее у Рембо сравнивается с миллионом золотых птиц, над волной скользят золотые рыбки – летучие у Гумилева, поющие у Рембо, и совершенно особенным выглядит сияние небес над первозданным морским простором. И если море Гумилев называет «песчаным котлом», то «на покрытое волнами море в грозу... / Сахара похожа» (Гумилев, 1988: 287). Сходство в описании песков и моря, сравнение процесса творчества как плавания на легкой ладье по реке к Мадагаскару («И мне снилось ночью: плыву я / По какой-то большой реке» (Гумилев, 1988: 298)), создание образа «водяного карнавала в африканской пустыне» (Гумилев, 1988: 290), рассказ о смерти полководца в «бурливой воде» («И тонул он в воде, а казалось, в сиянье / Золотого закатного солнца тонул» (Гумилев, 1988: 306)), превращение африканской реки Нигер в «торжественное море» – во всех перечисленных мотивах и образах мы видим любимый гумилевский морской сюжет.

Африку поэт представляет необъятным и не вполне освоенным пространством – в первую очередь, близким морскому. Знаменитые строки из стихотворения «Сахара»

И, быть может, немного осталось веков,
Как на мир наш, зеленый и старый,
Дико ринутся хищные стаи песков
Из пылающей юной Сахары
(Гумилев, 1988: 289), –

представляют пески пустыни необъятным «сплошным золотым» океаном, который рано или поздно покроем всю землю⁹³. Эти строки могут быть увидены как реми-

⁹³ Вяч. Вс. Иванов указывает, что здесь «с охватом географическим соединяется и безбрежная временная перспек-

нисценция из стихотворения Тютчева⁹⁴ «Последний катаклизм»: «Все зримое опять покроют воды, / и Божий лик изобразится в них!» (Тютчев, 1957: 68). Гумилевская инверсия отчасти объясняет равную тягу героя-путешественника к морским просторам и к Африке. Мотив стихии, одновременно включающей в себя и воду, и землю (песок), в данном случае соединен еще с мотивом огня («Сердце Африки пенья полно и пыланья» (Гумилев, 1988: 308), «Иглы пламени врезаны в ночь» (Гумилев, 1988: 300), «И невиданным зверем багровым / На равнинах шевелится пламя» (Гумилев, 1988: 292)) и мотивом воздуха (ветра) («Буйный ветер в пустыне второй властелин» (Гумилев, 1988: 287), «Кочуют ветра да ликуют орлы» (Гумилев, 1988: 295)). Африка представляет собой место столкновения и контаминации разных стихий, которые то вступают в противоборство, то согласно движутся, а герой может либо подчинить их себе, либо влиться в самый их эпицентр, и тогда ему откроется небывалый мир, о котором мечтал Гумилев:

Дай за это дорогу мне торную,
Там, где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем черную,
До сих пор неоткрытую реку
(Гумилев, 1988: 281).

тива... Дальнейшее развитие подобный пространственно-временной сюрреализм, соединяющий вместе великие реки Западной Европы, России и Африки, получает в „Заблудившемся трамвае“» (Иванов, 2000: 300).

⁹⁴ Что подкрепляется сходством синтаксических конструкций в строфе «на покрытое волнами море в грозу, / Ты промолвишь, Сахара похожа» (Гумилев, 1988: 287) с тютчевской «Весенней грозой»: «Ты скажешь: ветреная Геба...» (Тютчев, 1957: 52).

Еще один момент, чрезвычайно важный для героя Гумилева, – это тот самый второй план (идея «вымышленности»), без которого не обходится ни один мотив, связанный с путешествиями лирического героя. Как отмечали и современники поэта, и более поздние исследователи, даже реальные путешествия выглядят в описании Гумилева «книжными», «придуманнми». Ю. Верховский называл особенностью творчества поэта «реализм сказочный: реальная фантастика, единственно истинная, имеет основное значение в его формировании, как поэта эпического... И постоянная декоративность и красочность не только не заслоняют душевности и внутреннего звучания, но сливаются с ними» (Верховский, 2000: 532).

«Египет» начинается со строк:

Как картинка из книжки старинной,
Услаждавшей мои вечера,
Изумрудные эти равнины
И раскидистых пальм веера
(Гумилев, 1988: 283).

Кольцевая композиция «Мадагаскара» как раз включает «линию грез», окружающую лиро-эпический сюжет всего стихотворения авторским отчасти отстраненным комментарием:

Сердце билось, смертно тоскуя,
Целый день я бродил в тоске,
И мне снилось ночью: плыву я
По какой-то большой реке
(Гумилев, 1988: 298) –

начало. А финал:

Я лежал на моей постели
И грустил о моей ладье
(Гумилев, 1988: 300).

Последнее стихотворение цикла «Нигер» рождается из рассматривания географической карты Африки:

*Я на карте моей под ненужною сеткой
Сочиненных для скуки долгот и широт
Замечаю, как что-то чернеющей веткой,
Виноградной оброненной веткой ползет*
(Гумилев, 1988: 307).

И такая литературность, отсылающая к «Le voyage» Бодлера, к французской традиции, связанной с уже упомянутыми именами Леконта де Лиля, Матисса, Гогена, создает непрочное равновесие между реальностью и вымыслом, делает облик героя-путешественника двойственным, условным, а личность самого Гумилева обретает масочную структуру.

В стихотворении «Замбези» описание смерти африканского воина напоминает более позднего «Рабочего» или известные строки из «Я и вы»: «И умру я не постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще» (Гумилев, 1988: 257). Переживание героя-зулуса откликается в личной судьбе Гумилева:

Есть один, кто сильнее меня...
...Это слон в неизведанных чашах,
Он, как я, одинок и велик...
...С ним борьба для меня бесполезна,
Сердце знает, что буду убит
(Гумилев, 1988: 301).

Так, поэт может соотносить свое лирическое «я» с личностью героя-воина из Замбези, что, с одной стороны, подчеркивает литературный характер описания странствий, а с другой – наоборот, выводит личностное

начало Гумилева вовне, в героев, увиденных им. Особенность Гумилева – в сочетании вымышленности и безусловной реальности каждого лика путешественника, в автобиографическом происхождении его героев и вместе с тем в литературности почти всех, даже самых лирических персонажей. С одной стороны, его герои – маски, условные персонажи яркого, фантастического, полубалладного мира; с другой – их жизни прожиты автором от начала до конца, вплоть до воина-зулуса из африканских стихов.

ЦИТИРУЕМЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Н. Гумилев

* * *

Нас было пять... Мы были капитаны,
Водители безумных кораблей,
И мы переплывали океаны,
Позор для Бога, ужас для людей.

Далекие загадочные страны
Нас не пленяли чарою своей,
Нам нравились зияющие раны,
И зарева, и жалкий треск снастей.

Наш взор пленял туманное ненастье,
Что можно видеть, но понять нельзя,
И после смерти наши привиденья

Поднялись, как подводные камни,
Как прежде черной гибелью грозя
Искателям неведомого счастья
(Гумилев, 1990а: 87).

КОРАБЛЬ

«Что ты видишь во взоре моем,
В этом бледно мерцающем взоре?»
– «Я в нем вижу глубокое море
С потонувшим большим кораблем.

Тот корабль... величавей, смелее
Не видали над бездной морской.
Кольхались высокие реи,
Трепетала вода за кормой.

И летучие странные рыбы
Покидали подводный предел
И бросали на воздух изгибы
Изумрудно блистающих тел.

Ты стояла на дальнем утесе,
Ты смотрела, звала и ждала,
Ты в последнем веселом матросе
Огневое стремленье зажгла.

И никто никогда не узнает
О безумной, предсмертной борьбе
И о том, где теперь отдыхает
Тот корабль, что стремился к тебе.

И зачем эти тонкие руки
Жемчугами прорезали тьму,
Точно ласточки с песней разлуки,
Точно сны, улетаая к нему.

Только тот, кто с тобою, царица,
Только тот вспоминает о нем,
И его голубая гробница
В затуманенном взоре твоём»

(Гумилев, 1988: 97–98).

ПУТЕШЕСТВИЕ В КИТАЙ

С. Судейкину

Воздух над нами чист и звонок,
В житницу вол отвез зерно,
Отданный повару, пал ягненок,
В медных ковшах играет вино.

Что же тоска нам сердце гложет,
Что мы пытаем бытие?
Лучшая девушка дать не может
Больше того, что есть у нее.

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.

Только не думать! Будет счастье
В самом крикливом кабаду,
Душу исполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду.

В розовой пене встретим даль мы,
Нас испугает медный лев.
Что нам пригрезится в ночь у пальмы,
Как опьянят нас соки дерев?

Праздником будут те недели,
Что проведем на корабле...
Ты ли не опытен в пьяном деле,
Вечно румяный, метр Рабле?

Грузный, как бочки вин токайских,
Мудрость свою прикрой плащом,
Ты будешь пугалом дев китайских,
Бедра обвинив зеленым плющом.

Будь капитаном. Просим! Просим!
 Вместо весла вручаем жердь...
 Только в Китае мы якорь бросим,
 Хоть на пути и встретим смерть!
 (Гумилев, 1988: 135–136)

Возвращение Одиссея

1

У берега

Сердце – улей, полный сотами,
 Золотыми, несравненными!
 Я борюсь с водоворотами
 И клокочущими пенами.

Я трирему с грудью острою
 В буре бешеной измучаю,
 Но домчусь к родному острову
 С грозовой сизой тучею.

Я войду в дома просторные,
 Сердце встречами обрадую
 И забуду годы черные,
 Проведенные с Палладою.

Так! Но кто, подобный коршуну,
 Над моей душою носится,
 Словно манит к року горшему,
 С новой кручи в бездну броситься?

В корабле раскрылись трещины,
 Море взрыто ураганами,
 Берега, что мне обещаны,
 Исчезают за туманами.

И шепчу я, робко слушая
 Вой над водною пустынею:

«Нет, союза не нарушу я
 С необорною богинею».

2

Избиение женихов

Только над городом месяц двурогий
 Остро прорезал вечернюю мглу,
 Встал Одиссей на высоком пороге,
 В грудь Антиноя он бросил стрелу.

Чаша упала из рук Антиноя,
 Очи окутал кровавый туман,
 Легкая дрожь... и не стало героя,
 Лучшего юноши греческих стран.

Схвачены ужасом, встали другие,
 Робко хватаясь за щит и за меч.
 Тщетно! Уверены стрелы стальные,
 Злобно насмешлива царская речь:

«Что же, князья знаменитой Итаки,
 Что не спешите вы встретить царя,
 Жертвенной кровью священные знаки
 Запечатлеть у его алтаря?»

Вы истребляли под грохот тимпанов
 Все, что мне было богами дано:
 Тучных быков, круторогих баранов,
 С кипрских холмов золотое вино.

Льстивые речи шептать Пенелопе,
 Ночью ласкать похотливых рабынь –
 Слаще, чем биться под музыку копий,
 Плавать над ужасом водных пустынь!

Что обо мне говорить вы могли бы?
 „Он никогда не вернется домой,

Труп его съели безглазые рыбы
В самой бездонной пучине морской“.

Как? Вы хотите платить за обиды?
Ваши дворцы предлагаете мне?
Я бы не принял и всей Атлантиды,
Всех городов, погребенных на дне!

Звонко поют окрыленные стрелы,
Мерно блестит угрожающий меч,
Все вы, князья, и трусливый и смелый,
Белою грудой готовитесь лечь.

Вот Евримах, низкорослый и тучный,
Бледен... бледнее он мраморных стен,
В ужасе бьется, как овод докучный,
Юною девой захваченный в плен.

Вот Антином... разъяренные взгляды...
Сам он громаден и грузен, как слон,
Был бы он первым героем Эллады,
Если бы с нами отплыл в Илион.

Падают, падают тигры и лани,
И никогда не поднимутся вновь.
Что это? Брошены красные ткани,
Или, дымясь, растекается кровь?

Ну, собирайся со мною в дорогу,
Юноша светлый, мой сын Телемах!
Надо служить беспощадному богу,
Богу Тревоги на черных путях.

Снова полюбим влекущую даль мы
И золотой от луны горизонт,
Снова увидим священные пальмы
И опененный, клокочущий Понт.

Пусть не запятнано ложе царицы –
Грешные к ней прикасались мечты.

Чайки белей и невинней зарницы
Темной и страшной ее красоты».

3

Одиссей у Лаэрта

Еще один старинный долг,
Мой рок, еще один священный!
Я не убийца, я не волк,
Я чести сторож неизменный.

Лица морщинистого черт
В уме не стерли вихри жизни.
Тебя приветствую, Лаэрт,
В твоей задумчивой отчизне.

Смотрю: украсили сады
Холмов утесистые скаты.
Какие спелые плоды,
Как сладок запах свежей мяты!

Я слезы кротости пролью,
Я сердце к счастью приневолю,
Я земно кланяюсь ручью,
И бедной хижине, и полю.

И сладко мне, и больно мне
Сидеть с тобой на козьей шкуре,
Я верю – боги в тишине,
А не в смятенье и не в буре.

Но что мне розовых харит
Неисчислимые услады?!
Над морем встал алмазный щит
Богини воинов, Паллады.

Старик, спеша отсюда прочь,
Последний раз тебя целую

И снова ринусь грудью в ночь
 Увидеть бездну грозовую.
 Но в час, как Зевсовой рукой
 Мой черный жребий будет вынут,
 Когда предсмертною тоской
 Я буду навзничь опрокинут,
 Припомню я не день войны,
 Не праздник в пламени и дыме,
 Не ласки знойные жены,
 Увы, делимые с другими, –
 Тебя, твой миртовый венец,
 Глаза, безоблачнее неба,
 И с нежным именем «отец»
 Сойду в обители Эреба
 (Гумилев, 1988: 149–152).

КАПИТАНЫ

I

На полярных морях и на южных,
 По изгибам зеленых зыбей,
 Меж базальтовых скал и жемчужных
 Шелестят паруса кораблей.
 Быстрокрылых ведут капитаны –
 Открыватели новых земель,
 Для кого не страшны ураганы,
 Кто изведal мальстремы и мель.
 Чья не пылью затерянных хартий –
 Солью моря пропитана грудь,
 Кто иглой на разорванной карте
 Отмечает свой дерзостный путь

И, взойдя на трепещущий мостик,
 Вспоминает покинутый порт,
 Отряхая ударами трости
 Ключья пены с высоких ботфорт,
 Или, бунт на борту обнаружив,
 Из-за пояса рвет пистолет,
 Так что сыпется золото с кружев,
 С розоватых брабантских манжет.
 Пусть безумствует море и хлещет,
 Гребни волн поднялись в небеса –
 Ни один пред грозой не трепещет,
 Ни один не свернет паруса.
 Разве трусам даны эти руки,
 Этот острый, уверенный взгляд
 Что умеет на вражьих фелуки
 Неожиданно бросить фрегат,
 Меткой пулей, острой железной
 Настигать исполинских китов
 И приметить в ночи многозвездной
 Охранительный свет маяков?

II

Вы все, паладины Зеленого Храма,
 Над пасмурным морем следившие румб,
 Гонзальво и Кук, Лаперуз и де Гама,
 Мечтатель и царь, генуэзец Колумб!
 Ганнон Карфагенянин, князь Сенегамбий,
 Синдбад-Мореход и могучий Улисс,
 О ваших победах гремят в дифирамбе
 Седые валы, набегая на мыс!
 А вы, королевские псы, флибустьеры,
 Хранившие золото в темном порту,

Скитальцы-арабы, искатели веры
И первые люди на первом плоту!

И все, кто дерзает, кто хочет, кто ищет,
Кому опостытели страны отцов,
Кто дерзко хохочет, насмешливо свищет,
Внимая заветам седых мудрецов!

Как странно, как сладко входить в ваши грезы,
Заветные ваши шептать имена,
И вдруг догадаться, какие наркозы
Когда-то рождала для вас глубина!

И кажется, в мире, как прежде, есть страны,
Куда не ступала людская нога,
Где в солнечных рощах живут великаны
И светят в прозрачной воде жемчуга.

С деревьев стекают душистые смолы,
Узорные листья лепечут: «Скорей,
Здесь реют червонного золота пчелы,
Здесь розы краснее, чем пурпур царей!»

И карлики с птицами спорят за гнезда,
И нежен у девушек профиль лица...
Как будто не все пересчитаны звезды,
Как будто наш мир не открыт до конца!

III

Только глянет сквозь утесы
Королевский старый форт,
Как веселые матросы
Поспешат в знакомый порт.

Там, хватив в таверне сидру,
Речь ведет болтливый дед,
Что сразить морскую гидру
Может черный арбалет.

Темнокожие мулатки
И гадают, и поют,
И несетя запах сладкий
От готовящихся блюд.

А в заплеванных тавернах
От заката до утра
Мечут ряд колод неверных
Завитые шулера.

Хорошо по докам порта
И слоняться, и лежать,
И с солдатами из форта
Ночью драки затевать.

Иль у знатных иностранок
Дерзко выклянчить два су,
Продавать им обезьянок
С медным обручем в носу.

А потом бледнеть от злости
Амулет зажать в полу,
Вы проигрывая в кости
На затоптанном полу.

Но смолкает зов дурмана,
Пьяных слов бессвязный лёт,
Только рупор капитана
Их к отплытью призовет.

IV

Но в мире есть иные области,
Луной мучительной томимы.
Для высшей силы, высшей доблести
Они навек недостижимы.

Там волны с блесками и всплесками
Непрекращаемого танца,

И там летит скачками резкими
 Корабль Летучего Голландца.
 Ни риф, ни мель ему не встретятся,
 Но, знак печали и несчастий,
 Огни святого Эльма светятся,
 Усеяв борт его и снасти.
 Сам капитан, скользя над бездною,
 За шляпу держится рукою,
 Окровавленной, но железною,
 В штурвал вцепляется – другою.
 Как смерть, бледны его товарищи,
 У всех одна и та же дума.
 Так смотрят трупы на пожарище,
 Невыразимо и угрюмо.
 И если в час прозрачный, утренний
 Пловцы в морях его встречали,
 Их вечно мучил голос внутренний
 Слепым предвестием печали.
 Ватаге буйной и воинственной
 Так много сложено историй,
 Но всех страшней и всех таинственной
 Для смелых пенителей моря –
 О том, что где-то есть окраина –
 Туда, за тропик Козерога! –
 Где капитана с ликом Каина
 Легла ужасная дорога
 (Гумилев, 1988: 152–156).

Пятистопные ямбы

М. А. Лозинскому

Я помню ночь, как черную наяду,
 В морях под знаком Южного Креста.

Я плыл на юг; могучих волн громаду
 Взрывали мощно лопасти винта,
 И встречные суда, очей отраду,
 Брала почти мгновенно темнота.
 О, как я их жалел, как было странно
 Мне думать, что они идут назад
 И не остались в бухте необманной,
 Что дон Жуан не встретил донны Анны,
 Что гор алмазных не нашел Синдбад
 И Вечный Жид несчастней во сто крат.
 Но проходили месяцы... Обрато
 Я плыл и увозил клыки слонов,
 Картины абиссинских мастеров,
 Меха пантер – мне нравились их пятна –
 И то, что прежде было непонятно, –
 Презренье к миру и усталость снов.
 Я молод был, был жаден и уверен,
 Но дух земли молчал, высокомерен,
 И умерли слепящие мечты,
 Как умирают птицы и цветы.
 Теперь мой голос медлен и размерен,
 Я знаю, жизнь не удалась... И ты,
 Ты, для кого искал я на Леванте
 Нетленный пурпур королевских мантий,
 Я проиграл тебя, как Дамаянти
 Когда-то проиграл безумный Наль.
 Взлетели кости, звонкие, как сталь,
 Упали кости – и была печаль.
 Сказала ты, задумчивая, строго:
 «Я верила, любила слишком много,
 А ухожу, не веря, не любя,
 И пред лицом всевидящего Бога,

Быть может, самое себя губя,
Навек я отрекаюсь от тебя».

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных, тонких рук.
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и мучил каждый звук,
И ты ушла, в простом и темном платье,
Похожая на древнее Распятье.

То лето было грозами полно,
Жарой и духотою небывалой,
Такой, что сразу делалось темно
И сердце биться вдруг переставало.
В полях колосья сыпали зерно,
И солнце даже в полдень было ало.

И в реве человеческой толпы,
В гуденье проезжающих орудий,
В немолчном зове боевой трубы
Я вдруг услышал песнь моей судьбы
И побежал, куда бежали люди,
Покорно повторяя: «Буди, буди».

Солдаты громко пели, и слова
Невнятно были, сердце их ловило:
«Скорей вперед! Могила, так могила!
Нам ложем будет свежая трава,
А пологом – зеленая листва,
Союзником – архангельская сила».

Так сладко эта песнь лилась, маня,
Что я пошел, и приняли меня
И дали мне винтовку и коня,
И поле, полное врагов могучих,
Гудящих грозно бомб и пуль певучих,
И небо в молнийных и рдяных тучах.

И счастьем душа обожжена
С тех самых пор; веселием полна
И ясностью, и мудростью, о Боге
Со звездами беседует она,
Глас Бога слышит в воинской тревоге
И Божьими зовет свои дороги.

Честнейшую честнейших херувим,
Славнейшую славнейших серафим,
Земных надежд небесное Свершенье
Она величит каждое мгновенье
И чувствует к простым словам своим
Вниманье, милость и благоволенье.

Есть на море пустынном монастырь
Из камня белого, золотоглавый,
Он озарен немеркнувшею славой.
Туда б уйти, покинув мир лукавый,
Смотреть на ширь воды и неба ширь...
В тот золотой и белый монастырь!
(Гумилев, 1988: 220–222)

СЕНТИМЕНТАЛЬНОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ

I

Серебром холодной зари
Озаряется небосвод,
Меж Стамбулом и Скутари
Пробирается пароход.
Как дельфины, пляшут ладьи,
И так радостно солонь
Молодые губы твои
От соленой свежей волны.
Вот, как рыжая грива льва,
Поднялись три большие скалы –

Это Принцессы острова
 Выступают из синей мглы.
 В море просветы янтаря
 И кровавых кораллов лес,
 Иль то розовая заря
 Утонула, сойдя с небес?
 Нет, то просто красных медуз
 Проплывает огромный рой,
 Как сказал нам один француз, –
 Он ухаживал за тобой.
 Посмотри, он идет опять
 И целует руку твою...
 Но могу ли я ревновать, –
 Я, который слишком люблю?..
 Ведь всю ночь, пока ты спала,
 Ни на миг я не мог заснуть,
 Все смотрел, как дивно бела
 С царским кубком схожая грудь.
 И плывем мы древним путем
 Перелетных веселых птиц,
 Наяву, не во сне мы плывем
 К золотой стране небылиц.

II

Сеткой путанной мачт и рей
 И домов, сбежавших с вершин,
 Поднялся пред нами Пирей,
 Корабелщик старый Афин.
 Паровоз упрямый, пыхти!
 Дребезжи и скрипи, вагон!
 Нам дано наконец прийти
 Под давно родной небосклон.
 Покрывает июльский дождь
 Жемчугами твою вуаль,
 Тонкий абрис масляных роц
 Нам бросает навстречу даль.

Мы в Афинах. Бежим скорей
 По тропинкам и по скалам:
 За оградой тополей
 Встал высокий мраморный храм,
 Храм Палладе. До этих пор
 Ты была не совсем моя.
 Брось в расселину луидор –
 И могучей станешь, как я.
 Ты поймешь, что страшного нет
 И печального тоже нет,
 И в душе твоей вспыхнет свет
 Самых вольных Божьих комет.
 Но мы станем одно вдвоем
 В этот тихий вечерний час,
 И богиня с длинным копьём
 Повенчает для славы нас.

III

Чайки манят нас в Порт-Саид,
 Ветер зной из пустынь донес,
 Остается направо Крит,
 А налево – милый Родос.
 Вот широкий Лессепсов мол,
 Ослепительные дома.
 Гул, как будто от роя пчел,
 И на пристани кутерьма.
 Дело важное здесь нам есть, –
 Без него был бы день наш пуст, –
 На террасе отеля сесть
 И спросить печеных лангуст.
 Ничего нет в мире вкусней
 Розоватого их хвоста,
 Если соком рейнских полей
 Пряность легкая полита.

Теплый вечер. Смолкает гам,
 И дома в прозрачной тени.
 По утихнувшим площадям
 Мы с тобой проходим одни,
 Я рассказываю тебе,
 Овладев рукою твоей,
 О чудесной, как сон, судьбе,
 О твоей судьбе и моей.
 Вспоминаю, что в прошлом был
 Месяц черный, как черный ад,
 Мы расстались, и я манил
 Лишь стихами тебя назад.
 Только вспомнишь – и нет вокруг
 Тонких пальм, и фонтан не бьет,
 Чтобы ехать дальше на юг,
 Нас не ждет большой пароход.
 Петербургская злая ночь;
 Я один, и перо в руке,
 И никто не может помочь
 Безысходной моей тоске...
 Со стихами грустят листы,
 Может быть, ты их не прочтешь...
 Ах, зачем поверила ты
 В человечью скучную ложь?
 Я люблю, бессмертно люблю
 Все, что пело в твоих словах,
 И скорблю, смертельно скорблю
 О твоих губах-лепестках.
 Яд любви и позор мечты!
 Обессилен, не знаю я –
 Что же сон? Жестокая ты
 Или нежная и моя?

(Гумилев, 1990а: 315–317).

Память

Только змеи сбрасывают кожи,
 Чтоб душа старела и росла.
 Мы, увы, со змеями не схожи,
 Мы меняем души, не тела.

Память, ты рукою великанши
 Жизнь ведешь, как под уздцы коня,
 Ты расскажешь мне о тех, что раньше
 В этом теле жили до меня.

Самый первый: некрасив и тонок,
 Полюбивший только сумрак рощ,
 Лист опавший, колдовской ребенок,
 Словом останавливавший дождь.

Дерево да рыжая собака –
 Вот кого он взял себе в друзья,
 Память, Память, ты не сыщешь знака,
 Не уверишь мир, что то был я.

И второй... Любил он ветер с юга,
 В каждом шуме слышал звоны лир,
 Говорил, что жизнь – его подруга,
 Коврик под его ногами – мир.

Он совсем не нравится мне, это
 Он хотел стать богом и царем,
 Он повесил вывеску поэта
 Над дверьми в мой молчаливый дом.

Я люблю избранника свободы,
 Мореплавателя и стрелка,
 Ах, ему так звонко пели воды
 И завидовали облака.

Высока была его палатка,
 Мулы были резвы и сильны,

Как вино, впивал он воздух сладкий
Белому неведомой страны.

Память, ты слабее год от году,
Тот ли это, или кто другой
Променял веселую свободу
На священный долгожданный бой.

Знал он муки голода и жажды,
Сон тревожный, бесконечный путь,
Но святой Георгий тронул дважды
Пулею нетронутую грудь.

Я – угрюмый и упрямый зодчий
Храма, восстающего во мгле,
Я возревновал о славе Отчей,
Как на небесах, и на земле.

Сердце будет пламенем палимо
Вплоть до дня, когда взойдут, ясны,
Стены Нового Иерусалима
На полях моей родной страны.

И тогда повеет ветер странный –
И прольется с неба страшный свет:
Это Млечный Путь расцвел неожиданно
Садом ослепительных планет.

Предо мной предстанет, мне неведом,
Путник, скрыв лицо: но всё пойму,
Видя льва, стремящегося следом,
И орла, летящего к нему.

Крикну я... но разве кто поможет,
Чтоб моя душа не умерла?
Только змеи сбрасывают кожи,
Мы меняем души, не тела
(Гумилев, 1988: 309–310).

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ

Шел я по улице незнакомой
И вдруг услышал вороний грай,
И звоны лютни, и дальние громы, –
Передо мною летел трамвай.

Как я вскочил на его подножку,
Было загадкою для меня,
В воздухе огненную дорожку
Он оставлял и при свете дня.

Мчался он бурей темной, крылатой,
Он заблудился в бездне времен...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Поздно. Уж мы обогнули стену,
Мы проскочили сквозь рощу пальм,
Через Неву, через Нил и Сену
Мы прогремели по трем мостам.

И, промелькнув у оконной рамы,
Бросил нам вслед пыливый взгляд
Нищий старик, – конечно тот самый,
Что умер в Бейруте год назад.

Где я? Так томно и так тревожно
Сердце мое стучит в ответ:
«Видишь вокзал, на котором можно
В Индию Духа купить билет?»

Вывеска... кровью налитые буквы
Гласят: «Зеленая», – знаю, тут
Вместо капусты и вместо брюквы
Мертвые головы продают.

В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,

Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне.

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна и серый газон...
Остановите, вагоновожатый,
Остановите сейчас вагон.

Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело,
Может ли быть, что ты умерла?

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться императрице
И не увиделся вновь с тобой.

Понял теперь я: наша свобода
Только оттуда бьющий свет,
Люди и тени стоят у входа
В зоологический сад планет.

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Верной твердынею православья
Врезан Исакий в вышине,
Там отслужу молебен о здравьи
Машеньки и панихиду по мне.

И всё ж навеки сердце угрюмо,
И трудно дышать, и больно жить...
Машенька, я никогда не думал,
Что можно так любить и грустить

(Гумилев, 1988: 331–332).

СТИХОТВОРЕНИЯ ИЗ СБОРНИКА «ШАТЕР»

Вступление

Оглушенная ревом и топотом,
Облеченная в пламя и дымы,
О тебе, моя Африка, шепотом
В небесах говорят серафимы.
И твоё раскрывая Евангелie,
Повесть жизни ужасной и чудной,
О неопытном думают ангеле,
Что приставлен к тебе, безрассудной.

Про деянья свои и фантазии,
Про звериную душу послушай,
Ты, на дереве древнем Евразии
Исполинской висящая грушей.

Обреченный тебе, я поведаю
О вождях в леопардовых шкурах,
Что во мраке лесов за победою
Водят полчища воинов хмурых;

О деревнях с кумирами древними,
Что смеются улыбкой недоброй,
И о львах, что стоят над деревнями
И хвостом ударяют о ребра.

Дай за это дорогу мне торную,
Там где нету пути человеку,
Дай назвать моим именем черную,
До сих пор неоткрытую реку.

И последняя милость, с которою
Отойду я в селенья святые, –
Дай скончаться под той сикоморою,
Где с Христом отдыхала Мария

(Гумилев, 1988: 281).

Красное море

Здравствуй, Красное Море, акулья уха,
Негритянская ванна, песчаный котел!
На утесах твоих, вместо влажного мха,
Известняк, словно каменный кактус, расцвел.

На твоих островах в раскаленном песке,
Позабыты приливом, растущим в ночи,
Издыхают чудовища моря в тоске:
Осьминоги, тритоны и рыбы-мечи.

С африканского берега сотни пирог
Отплывают и жемчуга ищут вокруг,
И стараются их отогнать на восток
С аравийского берега сотни фелук.

Если негр будет пойман, его уведут
На невольничий рынок Ходейды в цепях,
Но араб несчастливый находит приют
В грязно-рыжих твоих и горячих волнах.

Как учитель среди шалунов, иногда
Океанский проходит средь них пароход,
Под винтом снеговая хлопочет вода,
А на палубе – красные розы и лед.

Ты бессильно над ним; пусть ревет ураган,
Пусть волна как хрустальная встанет гора,
Закурив папиросу, вздохнет капитан:
«Слава Богу, свежо! Надоела жара!»

Целый день над водой, словно стая стрекоз,
Золотые летучие рыбы видны,
У песчаных, серпами изогнутых кос,
Мели, точно цветы, зелены и красны.

Блещет воздух, налитый прозрачным огнем,
Солнце сказочной птицей глядит с высоты:

«Море, Красное Море, ты царственно днем,
Но ночами вдвойне ослепительно ты!

Только тучкой скользнут водяные пары,
Тени черных русалок мелькнут на волнах,
Нам чужие созвездья, кресты, топоры
Над тобой загорятся в небесных садах.

И огнями бенгальскими сразу мерцать
Начинают твои колдовские струи,
Искры в них и лучи, словно хочешь создать,
Позавидовав небу, ты звезды свои.

И когда выплывает луна на зенит,
Ветр проносится, запахи леса тая,
От Суэца до Баб-эль-Мандеба звенит,
Как эолова арфа, поверхность твоя.

На обрывистый берег выходят слоны,
Чутко слушая волн набегающих шум,
Обожать отраженье ущербной луны,
Подступают к воде и боятся акул.

И ты помнишь, как, только одно из морей,
Ты исполнило некогда Божий закон –
Разорвало могучие сплавы зыбей,
Чтоб прошел Моисей и погиб Фараон»
(Гумилев, 1988: 282–283).

Египет

Как картинка из книжки старинной,
Услаждавшей мои вечера,
Изумрудные эти равнины
И раскидистых пальм веера.

И каналы, каналы, каналы,
Что несутся вдоль глиняных стен,

Орошая Дамьетские скалы
Розоватыми брызгами пен.
И такие смешные верблюды,
С телом рыб и с головками змей,
Как огромные, древние чуда
Из глубин пышноцветных морей.
Вот каким ты увидишь Египет
В час божественный трижды, когда
Солнцем день человеческий выпит
И, кодуя, дымится вода.
К отдаленным платанам цветущим
Ты приходишь, как шел до тебя
Здесь мудрец, говоря с присносущим,
Птиц и звезды навек любя.
То вода ли шумит безмятежно
Между мельничных тяжких колес,
Или Апис мычит белоснежный,
Окровавленный цепью из роз?
Это взор благосклонный Изида
Иль мерцанье встающей луны?
Но опомнись! Растут пирамиды
Пред тобою, черны и страшны.
На седые от мха их уступы
Ночевать прилетают орлы,
А в глубинах покоятся трупы,
Незнакомые с тленьем, средь мглы.
Сфинкс улегся на страже святыни
И с улыбкой глядит с высоты,
Ожидая гостей из пустыни,
О которых не ведаешь ты.
Но Египта властитель единый,
Уж колышется нильский разлив

Над чертогами Елефантины,
Над садами Мемфиса и Фив.
Там, взглянув на пустынную реку,
Ты воскликнешь: «Ведь это же сон!
Не прикован я к нашему веку,
Если вижу сквозь бездну времен.
Исполняя царевы веленья,
Не при мне ли нагие рабы
По пустыням таскали камень,
Воздвигали вот эти столбы?
И столетья затем не при мне ли
Хороводы танцующих жриц
Крокодилу хваления пели,
Перед Ибисом падали ниц?
И, томясь по Антонии милом,
Поднимая большие глаза,
Клеопатра считала над Нилом
Пробегающие паруса».
Но довольно! Ужели ты хочешь
Вечно жить средь минувших отрад?
И не рад ты сегодняшней ночи
И сегодняшним травам не рад?
Не обломок старинного крипта,
Под твоей зазвеневший ногой,
Есть другая душа у Египта
И торжественный праздник другой.
Точно дивная Фата-Моргана,
Виден город у ночи в плену,
Над мечетью султана Гассана
Минарет протыкает луну.
На прохладных открытых террасах
Чешут женщины золото кос,

Угощают подруг темноглазых
Имбирем и вареньем из роз.

Шейхи молятся, строги и хмуры,
И лежит перед ними Коран,
Где персидские миниатюры –
Словно бабочки сказочных стран.

А поэты скандируют строфы,
Развалившись на мягкой софе,
Пред кальяном и огненным кофе,
Вечерами в прохладных кафе.

Здесь не даром страна сотворила
Поговорку, прошедшую мир:
«Кто испробовал воду из Нила,
Будет вечно стремиться в Каир».

Пусть хозяева здесь – англичане,
Пьют вино и играют в футбол,
И Хедива в высоком Диване
Уж не властен святой произвол!

Пусть! Но истинный царь над страной
Не араб и не белый, а тот,
Кто с сохой или с бороной
Черных буйволов в поле ведет.

Хоть ютится он в доме из ила,
Умирает, как звери, в лесах,
Он любимец священного Нила
И его современник – феллах.

Для него ежегодно разливы
Этих рыжих всклокоченных вод
Затопают богатые нивы,
Где тройную он жатву берет.

И его ограждают пороги
Полосой острогрудых камней

От неожиданной полнотной тревоги,
От коротких нубийских мечей.

А ведь знает и коршун бессонный:
Вся страна – это только река,
Окаймленная рамкой зеленой
И другой, золотой, из песка.

Если аист задумчивый близко
Поселится на поле твоём,
Напиши по-английски записку
И ему привяжи под крылом.

И весной на листе эвкалипта,
Если аист вернется назад,
Ты получишь привет из Египта
От веселых феллашских ребят
(Гумилев, 1988: 283–286).

Сахара

Все пустыни друг другу от века родны,
Но Аравия, Сирия, Гоби, –
Это лишь затиханье сахарской волны,
В сатанинской воспрянувшей злобе.

Плещет Красное море, Персидский залив,
И глубоки снега на Памире,
Но ее океана песчаный разлив
До зеленой доходит Сибири.

Ни в дремучих лесах, ни в просторе морей,
Ты в одной лишь пустыне на свете
Не захочешь людей и не встретишь людей,
А полюбишь лишь солнце да ветер.

Солнце клонит лицо с голубой вышины,
И лицо это девственно юно,

И, как струи пролитого солнца, ровны
Золотые песчаные дюны.

Всюду башни, дворцы из порфировых скал,
Вкруг фонтаны и пальмы на страже,
Это солнце на глади воздушных зеркал
Пишет кистью лучистой миражи.

Живописец небесный вечерней порой
У подножия скал и растений
На песке, как на гладкой доске золотой,
Расстиляет лиловые тени.

И, небесный певец, лишь подаст она знак,
Прозвучат гармоничные звоны,
Это лопнет налитый огнем известняк
И рассыплется пылью червленой.

Блещут скалы, темнеют над ними внизу
Древних рек каменистые ложа,
На покрытое волнами море в грозу,
Ты промолвишь, Сахара похожа.

Но взглядишь: эта вечная слава песка –
Только горнего отсвет пожара,
С небесами, где легкие спят облака,
Бродят радуги, схожа Сахара.

Буйный ветер в пустыне второй властелин.
Вот он мчится порывами, точно
Средь высоких холмов и широких долин
Дорогой иноходец восточный.

И звенит и поет, поднимаясь, песок,
Он узнал своего господина,
Воздух меркнет, становится солнца зрачок,
Как гранатовая сердцевина.

И чудовищных пальм вековые стволы,
Вихри пыли взметнулись и пухнут,

Выгибаясь, качаясь, проходят средь мглы,
Тайно веришь – веки не рухнут.

Так и будут бродить до скончанья веков,
Каждый час всё грозней и грознее,
Головой пропадая среди облаков,
Эти страшные серые змеи.

Но мгновенье... отстанет и дрогнет одна
И осядет песчаная гряда,
Это значит – в пути спотыкнулась она
О ревущего в страхе верблюда.

И когда на проясневшей глади равнин
Все полягут, как новые горы,
В Средиземное море уходит хамсин
Кровь дурманить и сеять раздоры.

И стоит караван, и его проводник
Всюду посохом шарит в тревоге,
Где-то около плещет знакомый родник,
Но к нему он не знает дороги.

А в оазисах слышится ржанье коня
И под пальмами веянье нарда,
Хоть редки острова в океане огня,
Точно пятна на шкуре гепарда.

Но здесь часто звучит оглушающий вой,
Блещут копыта и веют бурнусы.
Туарегов, что западной правят страной,
На востоке не любят тиббусы.

И пока они бьются за пальмовый лес,
За верблюда или взоры рабыни,
Их родную Тибести, Мурзук, Гадамес
Заметают пески из пустыни.

Потому что пустынные ветры горды
И не знают преград своеволью,

Рушат стены, сады засыпают, пруды
 Отравляют белеющей солью.
 И, быть может, немного осталось веков,
 Как на мир наш, зеленый и старый,
 Дико ринутся хищные стаи песков
 Из пылающей юной Сахары.
 Средиземное море засыпят они,
 И Париж, и Москву, и Афины,
 И мы будем в небесные верить огни,
 На верблюдах своих бедуины.
 И когда, наконец, корабли марсиан
 У земного окажутся шара,
 То увидят сплошной золотой океан
 И дадут ему имя: Сахара
 (Гумилев, 1988: 286–289).

Суэцкий канал

Стаи дней и ночей
 Надо мной колдовали,
 Но не знаю светлей,
 Чем в Суэцком канале,
 Где идут корабли,
 Не по морю, по лужам,
 Посредине земли
 Караваном верблюжьим.
 Сколько птиц, сколько птиц
 Здесь на каменных скатах,
 Голубых небылиц,
 Голенастых, зобатых!
 Виден ящериц рой
 Золотисто-зеленых,

Словно влаги морской
 Стынут брызги на склонах.

Мы кидаем плоды
 На ходу арапчатам,
 Что сидят у воды,
 Подражая пиратам.

Арапчата орут
 Так задорно и звонко,
 И шипит марабут
 Нам проклятья вдогонку.

А когда на пески
 Ночь, как коршун, посядет,
 Задрожат огоньки
 Впереди нас и сзади;

Те красней, чем коралл,
 Эти зелены, сини...
 Водяной карнавал
 В африканской пустыне.

С отдаленных холмов,
 Легким ветром гонимы,
 Бедуинских костров
 К нам доносятся дымы.

С обвалившихся стен
 И изгибов канала
 Слышен хохот гиен,
 Завыванья шакала.

И в ответ пароход,
 Звезды ночи печалы,
 Спящей Африке шлет
 Переливы рояля

(Гумилев, 1988: 289–290).

Судан

Ах, наверно, сегодняшним утром
 Слишком громко звучат барабаны,
 Крокодилей обтянуты кожей,
 Слишком звонко зывают колдуньи
 На утесах Нубийского Нила,
 Потому что сжимается сердце,
 Лоб горяч и глаза потемнели
 И в мечтах оживленная пристань,
 Голоса смуглолицых матросов,
 В пенных клочьях веселое море,
 А за морем ущелье Дарфура,
 Галереи-леса Кордофана
 И великие воды Борну.

Города, озаренные солнцем,
 Словно склады в зеленых трущобах,
 А из них, как грозящие руки,
 Минареты возносятся к небу.
 А на тронах из кости слоновой
 Восседают, как древние бреды,
 Короли и владыки Судана,
 Рядом с каждым, прикованный цепью,
 Лев прищурился, голову поднял
 И с усов лижет кровь человечью,
 Рядом с каждым играет секирой
 Толстогубый, с лоснящейся кожей,
 Черный, словно душа властелина,
 В ярко-красной рубашке палач.

Перед ними торговцы рабами
 Свой товар горделиво проводят,
 Стонут люди в тяжелых колодках,
 И белки их сверкают на солнце,
 Проезжают вожди из пустыни,

В их тюрбанах жемчужные нити,
 Перья длинные страуса вьются
 Над затылком играющих коней,
 И надменно проходят французы,
 Гладко выбриты, в белой одежде,
 В их карманах бумаги с печатью,
 Их завидя, владыки Судана
 Поднимаются с тронов своих.

А кругом на широких равнинах,
 Где трава укрывает жирафа,
 Садовод Всемогущего Бога
 В серебрящейся мантии крыльев
 Сотворил отражение рая:
 Он раскинул тенистые рощи
 Прихотливых мимоз и акаций,
 Рассадил по холмам баобабы,
 В галереях лесов, где прохладно
 И светло, как в дорическом храме,
 Он провел многоводные реки
 И в могучем порыве восторга
 Создал тихое озеро Чад.

А потом, улыбнувшись, как мальчик,
 Что придумал забавную шутку,
 Он собрал здесь совсем небывалых,
 Удивительных птиц и животных.
 Краски взяв у пустынных закатов,
 Попугаям он перья раскрасил,
 Дал слону он клыки, что белее
 Облаков африканского неба,
 Льва одел золотою одеждой
 И пятнистой одел леопарда,
 Сделал рог, как янтарь, носорогу,
 Дал газели девичьи глаза.

И ушел на далекие звезды –
 Может быть, их раскрашивать тоже.
 Бродят звери, как Бог им назначил,
 К водопою собираются вместе,
 И не знают, что дивно прекрасны,
 Что таких, как они, не отыщешь,
 И не знает об этом охотник,
 Что в пылающий полдень таится
 За кустом с ядовитой стрелою
 И кричит над поверженным зверем,
 Исполняя охотничью пляску,
 И уносит владыкам Судана
 Дорогую добычу свою.

Но роднят обитателей степи
 Иногда луговые пожары.
 День, когда затмевается солнце
 От летящего по ветру пепла
 И невиданным зверем багровым
 На равнинах шевелится пламя,
 Этот день – оглушительный праздник,
 Что приветливый Дьявол устроил
 Даме Смерти и Ужасу брату!
 В этот день не узнать человека,
 Среди толпы опаленных, ревущих,
 Всюду бьющих клыками, рогами,
 Сознających одно лишь: огонь!

Вечер. Глаз различить не умеет
 Ярких нитей на поясе белом;
 Это знак, что должны мусульмане
 Пред Аллахом свершить омовенье,
 Тот водой, кто в лесу над рекою,
 Тот песком, кто в безводной пустыне.
 И от голых песчаных утесов
 Беспокойного Красного моря

До зеленых валов многопенных
 Атлантического океана
 Люди молятся. Тихо в Судане,
 И над ним, над огромным ребенком,
 Верю, верю, склоняется Бог
 (Гумилев, 1988: 290–293).

Абиссиния

Между берегом буйного Красного Моря
 И Суданским таинственным лесом видна,
 Разметавшись среди четырех плоскогорий,
 С отдыхающей львицею схожа, страна.

Север – это болота без дна и без края,
 Змеи черные подступы к ним стерегут,
 Их сестер-лихорадок зловещая стая,
 Желтолицая, здесь обрела свой приют.

А над ними насупились мрачные горы,
 Вековая обитель разбоя, Тигрэ,
 Где оскалены бездны, взъерошены боры
 И вершины стоят в снеговом серебре.

В плодоносной Амхаре и сеют и косят,
 Зебры любят мешаться в домашний табун,
 И под вечер прохладные ветры разносят
 Звуки песен гортанных и рокота струн.

Абиссинец поет, и рыдает багана,
 Воскрешая минувшее, полное чар;
 Было время, когда перед озером Тана
 Королевской столицей взносился Гондар.

Под платанами спорил о Боге ученый,
 Вдруг пленяя толпу благозвучным стихом,
 Живописцы писали царя Соломона
 Меж царицею Савской и ласковым львом.

Но, поверив шоанской изысканной лести,
Из старинной отчизны поэтов и роз
Мудрый слон Абиссинии, негус Негести,
В каменистую Шоа свой трон перенес.

В Шоа воины хитры, жестоки и грубы,
Курят трубки и пьют опьяняющий тэдж,
Любят слушать одни барабаны да трубы,
Мазать маслом ружье, да оттачивать меч.

Харраритов, галла, сомали, данакилей,
Людоедов и карликов в чаще лесов
Своему Менелику они покорили,
Устелили дворец его шкурами львов.

И, смотря на потоки у горных подножий,
На дубы и полдневных лучей торжество,
Европеец дивится, как странно похожи
Друг на друга народ и отчизна его.

Колдовская страна! Ты на дне котловины
Задыхаешься, льется огонь с высоты,
Над тобою разносится крик ястребиный,
Но в сиянье заметишь ли ястреба ты?

Пальмы, кактусы, в рост человеческий травы,
Слишком много здесь этой паленой травы...
Осторожнее! В ней притаились удавы,
Притаились пантеры и рыжие львы.

По обрывам и кручам дорогой тяжелой
Поднимись, и нежданно увидишь вокруг
Сикоморы и розы, веселые села
И зеленый, народом пестреющий луг.

Там колдун совершает привычное чудо,
Тут, покорна напеву, танцует змея,
Кто сто талеров взял за больного верблюда,
Сев на камне в тени, разбирает судья.

Поднимись еще выше! Какая прохлада!
Точно позднею осенью, пусты поля,
На рассвете ручьи замерзают, и стадо
Собирается кучей под кровлей жилья.

Павианы рычат среди кустов молочая,
Перепахкавшись в белом и липком соку,
Мчатся всадники, длинные копыта бросая,
Из винтовок стреляя на полном скаку.

Выше только утесы, нагие стремнины,
Где кочуют ветра да ликуют орлы,
Человек не взбирался туда, и вершины
Под тропическим солнцем от снега белы.

И повсюду, вверху и внизу, караваны
Видят солнце и пьют неоглядный простор,
Уходя в до сих пор неизвестные страны
За слоновою костью и золотом гор.

Как любил я бродить по таким же дорогам,
Видеть вечером звезды, как крупный горох,
Выбегать на холмы за козлом длинноногим,
На ночлег зарываться в седеющий мох!

Есть музей этнографии в городе этом
Над широкой, как Нил, многоводной Невой,
В час, когда я устану быть только поэтом,
Ничего не найду я желанней его.

Я хожу туда трогать дикарские вещи,
Что когда-то я сам издалека привез,
Чуют запах их странный, родной и зловещий,
Запах ладана, шерсти звериной и роз.

И я вижу, как знойное солнце пылает,
Леопард, изогнувшись, ползет на врага,
И как в хижине дымной меня поджидает
Для веселой охоты мой старый слуга

(Гумилев, 1988: 293–295).

Мадагаскар

Сердце билось, смертно тоскуя,
 Целый день я бродил в тоске,
 И мне снилось ночью: плыву я
 По какой-то большой реке.

С каждым мигом все шире, шире
 И светлей, и светлей река,
 Я в совсем неведомом мире,
 И ладья моя так легка.

Красный идол на белом камне
 Мне поведал разгадку чар,
 Красный идол на белом камне
 Громко крикнул: «Мадагаскар!»

В раззолоченных паланкинах,
 В дивно вырезанных ладьях,
 На широких воловьих спинах
 И на звонко ржущих конях,

Там, где пели и трепетали
 Легких тысячи лебедей,
 Друг за другом вслед выступали
 Смуглолицых толпы людей.

И о том, как руки принцессы
 Домогался старый жених,
 Сочиняли смешные пьесы
 И сейчас же играли их.

А в роскошной форме гусарской
 Благоклонно на них взирал
 Королевы мадагаскарской
 Самый преданный генерал.

Между них быки Томатавы,
 Схожи с грудой темных камней,

Пожирали жирные травы
 Благовоньем полных полей.

И вздыхал я, зачем плыву я,
 Не останусь я здесь зачем:
 Неужель и здесь не спою я
 Самых лучших моих поэм?

Только голос мой был не слышен,
 И никто мне не мог помочь,
 А на крыльях летучей мыши
 Опускалась теплая ночь.

Небеса и лес потемнели,
 Смолкли лебеди в забвенье...
 ...Я лежал на моей постели
 И грустил о моей ладье
 (Гумилев, 1988: 298–300).

Замбези

Точно медь в самородном железе,
 Иглы пламени врезаны в ночь,
 Напухают валы на Замбези
 И уносятся с гиканьем прочь.

Сквозь неистовство молнии белой
 Что-то видно над влажной скалой,
 Там могучее черное тело
 Налегло на топор боевой.

Раздается гортанное пенье.
 Шар земной обтекающих муз
 Непреложны повсюду веленья!..
 Он поет, этот воин-зулус.

«Я дремал в заповедном краале
 И услышал рычание льва,

Сердце сжалось от сладкой печали,
Закружилась моя голова.

Меч метнулся мне в руку, сверкая,
Распахнулась таинственно дверь,
И лежал предо мной издыхая
Золотой и рыкающий зверь.

И запели мне духи тумана:
„Твой навек да прославится гнев!
Ты достойный потомок Дингана,
Разрушитель, убийца и лев!“

С той поры я всегда наготове,
По ночам мне не хочется спать,
Много, много мне надобно крови,
Чтобы жажду мою утолять.

За большими, как тучи, горами,
По болотам близ устья реки
Я арабам, торговцам рабами,
Выпускал ассагаем кишки.

И спускался я к бурам в равнины
Принести на просторы лесов
Восемь ран, украшений мужчины,
И одиннадцать вражьих голов.

Тридцать лет я по лесу блуждаю,
Не боюсь ни людей, ни огня,
Ни богов... но что знаю, то знаю:
Есть один, кто сильнее меня.

Это слон в неизведанных чащах,
Он, как я, одинок и велик
И вонзает во всех проходящих
Пожелтевший изломанный клык.

Я мечтаю о нем беспрестанно,
Я всегда его вижу во сне,

Потому что мне духи тумана
Рассказали об этом слоне.

С ним борьба для меня бесполезна,
Сердце знает, что буду убит,
Распахнется небесная бездна
И Динган, мой отец, закричит:

„Да, ты не был трусливой собакой,
Львом ты был между яростных львов,
Так садись между мною и Чакой
На скамье из людских черепов!“»

(Гумилев, 1988: 300–300).

Дагомея

Царь сказал своему полководцу: «Могучий,
Ты высок, точно слон дагомейских лесов,
Но ты все-таки ниже торжественной кучи
Отсеченных тобой человеческих голов.

И, как доблесть твоя, о, испытанный воин,
Так и милость моя не имеет конца.
Видишь солнце над морем? Ступай! Ты достоин
Быть слугой моего золотого отца».

Барабаны забили, защелкали бубны,
Преклоненные люди завывали вокруг,
Амазонки запели протяжно, и трубный
Прокатился по морю от берега звук.

Полководец царю поклонился в молчанье
И с утеса в бурливую воду прыгнул,
И тонул он в воде, а казалось, в сиянье
Золотого закатного солнца тонул.

Оглушали его барабаны и клики,
Ослепляли соленые брызги волны,

Он исчез. И блестело лицо у владыки,
Точно черное солнце подземной страны
(Гумилев, 1988: 306).

Нигер

Я на карте моей под ненужною сеткой
Сочиненных для скуки долгот и широт,
Замечаю, как что-то чернеющей веткой,
Виноградной оброненной веткой ползет.

А вокруг города, точно горсть виноградин,
Это – Бусса, и Гомба, и царь Тимбукту,
Самый звук этих слов мне, как солнце, отраден,
Точно бой барабанов, он будит мечту.

Но не верю, не верю я, справлюсь по книге,
Ведь должна же граница и тупости быть!
Да, написано Нигер... О царственный Нигер,
Вот как люди посмели тебя оскорбить!

Ты торжественным морем течешь по Судану,
Ты сражаешься с хищною стаей песков,
И когда приближаешься ты к океану,
С середины твоей не видать берегов.

Бегемотов твоих розоватые рыла
Точно сваи незримого чудо-моста,
И винты пароходов твои крокодилы
Разбивают могучим ударом хвоста.

Я тебе, о мой Нигер, готовлю другую,
Небывалую карту, отраду для глаз,
Я широкою лентой парчу золотую
Положу на зеленый и нежный атлас.

Снизу слева кровавые лягут рубины –
Это край металлических странных богов.
Кто зарыл их в угрюмых ущельях Бенины
Меж слоновьих клыков и людских черепов?

Дальше справа, где рощи густые Сокото,
На атлас положу я большой изумруд, –
Здесь богаты деревни, привольна охота,
Здесь свободные люди, как птицы, поют.

Дальше бледный опал, прихотливо мерцая
Затаенным в нем красным и синим огнем,
Мне так сладко напомнит равнины Сонгаи
И султана сонгайского глиняный дом.

И жемчужиной дивной, конечно, означен
Будет город сияющих крыш, Тимбукту,
Над которым и коршун кричит, озадачен,
Видя в сердце пустыни мимозы в цвету,

Видя девушек смуглых и гибких, как лозы,
Чье дыханье пьяней бальзамических смол,
И фонтаны в садах и кровавые розы,
Что венчают вождей поэтических школ.

Сердце Африки пенья полно и пыланья,
И я знаю, что, если мы видим порой
Сны, которым найти не умеем названья,
Это ветер приносит их, Африка, твой!

(Гумилев, 1988: 307–308)

Александр Блок

Из цикла «Кармен»

Ты – как отзвук забытого гимна
В моей черной и дикой судьбе.
О, Кармен, мне печально и дивно,
Что приснился мне сон о тебе.

Вешний трепет, и лепет, и шелест,
Непробудные, дикие сны,

И твоя одичалая прелесть –
Как гитара, как бубен весны!

И проходишь ты в думах и грезах,
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сказочный сон.

Спишь, змеею склубясь прихотливой,
Спишь в дурмане и видишь во сне
Даль морскую и берег счастливый,
И мечту, недоступную мне.

Видишь день беззакатный и жгучий
И любимый, родимый свой край,
Синий, синий, певучий, певучий,
Неподвижно-блаженный, как рай.

В том раю тишина бездыханна,
Только в куще сплетенных ветвей
Дивный голос твой, низкий и странный,
Славит бурю цыганских страстей
(Блок, 1960: 236).

Владислав Ходасевич

БЕРЛИНСКОЕ

Что ж? От озноба и простуды –
Горячий грог или коньяк.
Здесь музыка, и звон посуды,
И лиловатый полумрак.

А там, за толстым и огромным
Отполированным стеклом,
Как бы в аквариуме темном,
В аквариуме голубом –

Многоочитые трамваи
Плывут между подводных лип,
Как электрические стаи
Свящихся ленивых рыб.

И там, скользя в ночную гнилость,
На толще чуждого стекла
В вагонных окнах отразилась
Поверхность моего стола, –

И, проникая в жизнь чужую,
Вдруг с отвращеньем узнаю,
Отрубленную, неживую,
Ночную голову мою
(Ходасевич, 1996: 258).

J. Ch. Zedlitz

DAS GEISTERSCHIFF

Es rauschen die Winde, die Nebel ziehn,
Der Himmel ist sternenerleer;
Hoch über den schäumenden Wogen hin
Durchschwebt ein Segel das Meer:
Das Schiff ist, gesteuert von Geisterhand,
In unaufhaltsamem Lauf,
Ihm schadet kein Sturm, kein Klippenstrand,
Kein Lebender weilet drauf!

Weit über der See, wo die Welle schweigt,
Ein Eiland verborgen liegt:
Ein einsamer Fels zum Himmel steigt,
Die Wolke sein Haupt umfliegt.
Dort blühet kein Halm, dort grünnet kein Baum,
Kein Vogel sein Nest dort baut;

Nur der Adler allein aus der Lüfte Raum
Die starrende Oede beschaut.
Dort ist des Königs einsames Grab,
In der Wüste, uneingehägt;
Nur sein Degen, sein Hut, sein goldener Stab
Sind über den Sarg gelegt.
Kein Wesen lebt rings, und die Woge der Welt
Schlägt nicht an sein müdes Ohr,
Kein Blick auf die traurige Ruhstatt fällt,
Und doch war er König zuvor! –
Und es wechselt der Mond und das Jahr verrinnt,
Und der Todte liegt unbewegt;
Wenn die fünfte Nacht des Maien beginnt,
Nur dann sich der Leichnam regt:
Dieß ist die Nacht, wo der Welt entschwebt
Sein ruhebedürftiger Geist,
Dieß ist die Nacht, wo die Leiche belebt
Ersteht, und auf Erden kreis't.
Dann harret ein Schiff am einsamen Strand:
Vom Winde die Segel geschwellt,
Hoch wehet vom Mast der Flagge Band,
Goldne Bienen im weißen Feld!
Und der König besteigt's, es flieget dahin,
Wie ein Vogel in stürmender Hast;
Kein Ruder bewegt sich, kein Schiffer ist drin,
Der lenkend das Steuer gefaßt! –
Des Königs Schemen allein nur steht,
Und spähet hinaus in die Nacht,
Und sein Busen fliegt, und sein Athem weht,
Und das Feuer des Blicks ist erwacht.
Das Schiff legt an am bekannten Strand,
Und er streckt seine Arme entzückt,
Es jauchzt seine Seele: es ist sein Land,
Sein Land ist's, das er erblickt!

Und er steigt aus dem Schiff; auf der Erd' er steht,
Die einst seinen Fußtritt gekannt,
Und es bebt ihr Schooß, wo er wandeln geht,
Der Stern, der nun ausgebrannt. –
Er sucht seine Städte und findet sie nicht;
Er suchet die Völker umher,
Die, als er gewandelt im Sonnenlicht,
Ihn umwogt wie ein fluthendes Meer!
Und er sucht seinen Thron, und er ist zerschellt,
Den er hoch in die Wolken gebaut,
Von dem er zu seinen Füßen die Welt,
Eine dienstbare Scholle, geschaut!
Er sucht das Kind, seinem Herzen so lieb,
Dem das Reich er zum Erbe verhieß; –
Das Erb' ist verschwunden, dem Kinde blieb
Selbst der Name nicht, den er ihm ließ! –
«Wo bist Du», – so ruft er, «o Kind, das schon
In der Wiege mit Kronen gespielt?
Die Tage des Glücks, sie sind entflohn,
Als im Vaterarm ich Dich hielt!
Meiner Liebe Weib, meines Herzens Sohn! –
Dahin mein ganzes Geschlecht!
Der Knecht war, sitzt auf des Königs Thron
Und der König ist wieder Knecht!»

(Zedlitz).

ВОЗДУШНЫЙ КОРАБЛЬ

ПЕРЕВОД **М. Ю. ЛЕРМОНТОВА**
(Из Цедлица)

По синим волнам океана,
Лишь звезды блеснут в небесах,
Корабль одинокий несется,
Несется на всех парусах.

Не гнутся высокие мачты,
 На них флюгера не шумят,
 И молча в открытые люки
 Чугунные пушки глядят.

Не слышно на нем капитана,
 Не видно матросов на нем,
 Но скалы и тайные мели,
 И бури ему нипочем.

Есть остров на том океане –
 Пустынный и мрачный гранит;
 На острове том есть могила,
 А в ней император зарыт.

Зарыт он без почестей бранных
 Врагами в сыпучий песок,
 Лежит на нем камень тяжелый,
 Чтоб встать он из гроба не мог.

И в час его грустной кончины,
 В полночь, как свершается год,
 К высокому берегу тихо
 Воздушный корабль пристает.

Из гроба тогда император,
 Очнувшись, является вдруг, –
 На нем треугольная шляпа
 И серый походный сюртук.

Скрестивши могучие руки,
 Главу опустивши на грудь,
 Идет и к рулю он садится
 И быстро пускается в путь.

Несется он к Франции милой,
 Где славу оставил и трон,
 Оставил наследника-сына
 И старую гвардию он.

И только что землю родную
 Завидит во мраке ночном,
 Опять его сердце трепещет
 И очи пылают огнем.

На берег большими шагами
 Он смело и прямо идет,
 Соратников громко он кличет
 И маршалов грозно зовет.

Но спят усачи-гренадеры –
 В равнине, где Эльба шумит,
 Под снегом холодной России,
 Под знойным песком пирамид.

И маршалы зова не слышат:
 Иные погибли в бою,
 Другие ему изменили
 И продали шпагу свою.

И, топнув о землю ногою,
 Сердито он взад и вперед
 По тихому берегу ходит,
 И снова он громко зовет:

Зовет он любезного сына,
 Опору в превратной судьбе;
 Ему обещает полмира,
 А Францию – только себе.

Но в цвете надежды и силы
 Угас его царственный сын,
 И долго, его поджидая,
 Стоит император один –

Стоит он и тяжело вздыхает,
 Пока озарится восток,
 И капают горькие слезы
 Из глаз на холодный песок,

Потом на корабль свой волшебный,
 Главу опустивши на грудь,
 Идет и, махнувши рукою,
 В обратный пускается путь
 (Лермонтов, 1989а: 48–50).

Victor Hugo

ОСЕАНО НОХ

Saint-Valery-Sur-Somme

Oh ! combien de marins, combien de capitaines,
 Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
 Dans ce morne horizon se sont évanouis !
 Combien ont disparus, dure et triste fortune !
 Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,
 Dans l'aveugle océan à jamais enfouis !
 Combien de patrons morts avec leurs équipages !
 L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages,
 Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots !
 Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée.
 Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée;
 L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !
 Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !
 Vous roulez à travers les sombres étendues,
 Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus.
 Oh! que de vieux parents qui n'avaient plus qu'un rêve,
 Sont morts en attendant tous les jours sur la grève
 Ce qui ne sont pas revenus !
 On s'entretient de vous parfois dans les veillées.
 Maint joyeux cercle, assis sur des ancres rouillées,
 Mêlé encor quelques temps vos noms d'ombre couverts
 Aux rires, aux refrains, aux récits d'aventures,

Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures,
 Tandis que vous dormez dans les goëmons verts !
 On demande : – Où sont-ils? sont-ils roi dans quelque île ?
 Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile ? –
 Puis votre souvenir même est enseveli.
 Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
 Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
 Sur le sombre océan jette le sombre oublié.
 Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.
 L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue ?
 Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,
 Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,
 Parlent encor de vous en remuant la cendre
 De leur foyer et de leur coeur!
 Et quand la tombe enfin a fermé leurs paupières,
 Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre
 Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,
 Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,
 Pas même la chanson naïve et monotone
 Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont !
 Où sont-ils les marins sombrés dans les nuits noires ?
 O flots! Que vous savez de lugubres histoires !
 Flots profonds redoutés des mères à genoux !
 Vous vous les racontez en montant les marées,
 Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées
 Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !
 (Hugo, 1986: 86–87)

ОСЕАНО НОХ

ПЕРЕВОД В. БРЮСОВА

Вас сколько, моряки, вас сколько, капитаны,
 Что плыли весело в неведомые страны,

В тех далях голубых остались навсегда!
 Исчезло сколько вас, – жестокий, грустный жребий!
 В бездонной глубине, при беспросветном небе,
 Навек вас погребла незрячая вода!

Как часто путь назад не мог найти к отчизне
 Весь экипаж судна! Страницы многих жизней
 Шторм вырывал и их бросал по волнам вмиг!
 Вовек нам не узнать судьбы их в мгле туманной.
 Но каждая волна неслась с добычей бранной:
 Матроса та влекла, а та – разбитый бриг.

И никому не знать, что случилось с вашим телом,
 Несчастные! Оно, по сумрачным пределам
 Влачася, черепом о грани камней бьет.
 А сколько умерло, единой грезой живших,
 Отцов и матерей, часами стороживших
 На берегу – возврат того, кто не придет!

Порой, по вечерам, ведут о вас беседы,
 Присев на якорях, и юноши и девы.
 И ваши имена опять твердят, смешав
 Со смехом, с песнями, с рассказами о шквале
 И с поцелуем тех, кого не целовали, –
 Тогда как спите вы в лесу подводных трав.

Мечтают: «Где они? на острове безвестном,
 Быть может, царствуют, расставшись с кругом тесным
 Для лучших стран?» Потом – и имена в туман
 Уходят, как тела ушли на дно бесследно,
 И Время стелет тень над вашей тенью бледной –
 Забвенье темное на темный океан.

Вас забывают все – с тем, чтоб не вспомнить снова:
 Свой плуг есть у того, свой челн есть у другого!
 И только в ночь, когда шторм правит торжество,
 Порой еще твердит о вас вдова седая,

Устав вас ожидать и пепел разгребая
 Пустого очага и сердца своего.

Когда же и ее закроет смерть ресницы,
 Вас некому назвать! – ни камню у гробницы
 На узком кладбище, пугающем мечту,
 Ни иве, что листы роняет над могилой,
 Ни даже песенке, наивной и унылой,
 Что нищий пропоет на сторбленном мосту!

Где все, погибшие под голос непогоды?
 О много горестных у вас рассказов, воды
 (Им внемлют матери, колена преклонив!),
 Их вы поете нам, взнося свой вал мятежный,
 И потому у вас все песни безнадежны,
 Когда вы катите к нам вечером прилив!
 (Гюго)

Léon Dierx

LE VIEUX SOLITAIRE

Je suis tel qu' un ponton sans vergues et sans mâts,
 aventureux débris des trombes tropicales,
 et qui flotte, roulant des lingots dans ses cales,
 su une mer sans borne et sous de froids climats.

Les vents sifflaient jadis dans ses mille poulies.
 Vaisseau désarmé qui ne gouverne plus,
 il roule, vain jouet du flux et du reflux,
 l' ancien explorateur des vertes australies!

Il ne lui reste plus un seul des matelots
 qui chantaient sur la hune en dépliant la toile.
 Aucun phare n' allume au loin sa rouge étoile ;
 il tangué, abandonné tout seul sur les grands flots.

La mer autour de lui se soulève et le roule ;
et chaque lame arrache une poutre à ses flancs ;
et les monstres marins suivent de leurs yeux blancs
les mirages confus du cuivre sous la houle.

Il flotte, épave inerte, au gré des flots houleux,
dédaigné des croiseurs aux bonnettes tendues,
la coque lourde encor de richesses perdues,
de trésors dérobés aux pays fabuleux.

Tel je suis. Vers quels ports, quels récifs, quels abîmes,
dois-tu les charrier, les secrets de mon coeur?
Qu'importe ? Viens à moi, Caron, vieux remorqueur,
écumeur taciturne aux avirons sublimes !

(Dierx).

СТАРЫЙ ОТШЕЛЬНИК*ПЕРЕВОД Е. ВИТКОВСКОГО*

Я – как понтон, когда лишившись мачт и рей,
Руиной гордою, храня в глубинах трюма
Бочонки золота, он движется угрюмо
Среди тропических и северных морей.

Свистал когда-то ветер среди бесчисленных талей,
Но – судно более не слушает руля:
Стал побрякушкой волн остаток корабля,
Матерый плаватель вдоль зелени Австралий!

Бесследно сгнули лихие моряки,
На марсах певшие, растягивая шкоты, –
Корабль вконец один среди морской дремоты,
Своих багровых звезд не щерят маяки.

Неведомо куда его теченья тащат,
С обшивки дань беря подгнившешю щепой,
И чудища морей свой взор полуслепой
Во мглу фата-моргана среди зыбей таращат.

Он мечется средь волн, – с презреньем лиселя
Воротят от него чванливые фрегаты, –
Скорлупка, трюмы чьи и до сих пор богаты
Всем, что заморская смогла отдать земля,

И это – я. В каком порту, в какой пучине
Мои сокровища дождутся похорон?
Какая разница? Плыви ко мне, Харон,
Безмолвный, и моим буксиром будь отныне!
(Dierx).

Charles Baudelaire

L'INVITATION AU VOYAGE

Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble !
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble !
Les soleils mouillés
De ces ciels brouillés
Pour mon esprit ont les charmes
Si mystérieux
De tes traîtres yeux,
Brillant à travers leurs larmes.
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre ;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,

Les riches plafonds,
 Les miroirs profonds,
 La splendeur orientale,
 Tout y parlerait
 À l'âme en secret
 Sa douce langue natale.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté.

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde ;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 – Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté
 (Baudelaire, 1899: 166–167).

ПРИГЛАШЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ

ПЕРЕВОД Д. МЕРЕЖКОВСКОГО

Голубка моя,
 Умчимся в края,
 Где все, как и ты, совершенство,
 И будем мы там
 Делить пополам
 И жизнь, и любовь, и блаженство.

Из влажных завес
 Туманных небес
 Там солнце задумчиво блещет,
 Как эти глаза,
 Где жемчуг-слеза,
 Слеза упоенья трепещет.

Это мир таинственной мечты,
 Неги, ласк, любви и красоты.

Вся мебель кругом
 В покое твоём
 От времени ярко лоснится.
 Дыханье цветов
 Заморских садов
 И веянье амбры струится.
 Богат и высок
 Лепной потолок,
 И там зеркала так глубоко;
 И сказочный вид
 Душе говорит
 О дальнем, о чудном Востоке.

Это мир таинственной мечты,
 Неги, ласк, любви и красоты.

Взгляни на канал,
 Где флот задремал:
 Туда, как залетная стая,
 Свой груз корабли
 От края земли
 Несут для тебя, дорогая.
 Дома и залив
 Вечерний отлив
 Одел гиацинтами пышно.
 И теплой волной,
 Как дождь золотой,
 Лучи он роняет неслышно.

Это мир таинственной мечты,
Неги, ласк, любви и красоты
(<http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=17555>)

ПРИГЛАШЕНИЕ К ПУТЕШЕСТВИЮ

ПЕРЕВОД ЭЛЛИСА

Дорогое дитя!
Унесемся, шутя,
К жизни новой, далекой, блаженной,
Чтоб любить и гореть
И, любя, умереть
В той стране – как и ты, совершенной!
В небесах влажный луч
Меж разорванных туч
Взор таинственно манит, ласкает,
Как изменой глаза,
Где прозрачна слеза,
Где сквозь слезы улыбка мелькает.
Там Прекрасного строгая власть,
Безмятежность, и роскошь, и страсть!

Там блестит долгих лет
Вкруг на мебели след,
Наш укромный приют украшая;
Купы редких цветов
Напоят наш альков,
С легкой амброй свой запах мешая.
Там богатый плафон
В зеркалах повторен,
Все там дышит роскошным Востоком,
И всегда об одном,
Лишь о милом, родном
С изумленным беседует оком!

Там Прекрасного строгая власть,
Безмятежность, и роскошь, и страсть.

На каналах вдали
Чутко спят корабли,
Но капризен их сон безмятежный;
Захоти – и опять
Понесется их рать
За пределы вселенной безбрежной.
– Догорает закат,
И лучи золотят
Гиацинтовым блеском каналы;
Всюду сон, всюду мир,
Засыпает весь мир,
Теплым светом облитый, усталый.
Там Прекрасного строгая власть,
Безмятежность, и роскошь, и страсть
(Бодлер, 1993: 135–136).

LE VOYAGE

À *Maxime Du Camp*

I

Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers est égal à son vaste appétit.
Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir que le monde est petit !

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
Le cœur gros de rancune et de désirs amers,
Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers :

Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme ;
D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,

Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
La Circé tyrannique aux dangereux parfums.

Pour n'être pas changés en bêtes, ils s'enivrent
D'espace et de lumière et de cieus embrasés ;
La glace qui les mord, les soleils qui les cuivrent,
Effacent lentement la marque des baisers.

Mais les vrais voyageurs sont ceux-là seuls qui partent
Pour partir ; cœurs légers, semblables aux ballons,
De leur fatalité jamais ils ne s'écartent,
Et sans savoir pourquoi, disent toujours : Allons !

Ceux-là, dont les désirs ont la forme des nues,
Et qui rêvent, ainsi qu'un conscrit le canon,
De vastes voluptés, changeantes, inconnues,
Et dont l'esprit humain n'a jamais su le nom !

II

Nous imitons, horreur ! la toupie et la boule
Dans leur valse et leurs bonds ; même dans nos sommeils
La Curiosité nous tourmente et nous roule,
Comme un Ange cruel qui fouette des soleils.

Singulière fortune où le but se déplace,
Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où !
Où l'Homme, dont jamais l'espérance n'est lasse,
Pour trouver le repos court toujours comme un fou !

Notre âme est un trois-mâts cherchant son Icarie ;
Une voix retentit sur le pont : « Ouvre l'œil ! »
Une voix de la hune, ardente et folle, crie :
« Amour... gloire... bonheur ! » Enfer ! c'est un écueil !

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
Est un Eldorado promis par le Destin ;
L'Imagination qui dresse son orgie
Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

Ô le pauvre amoureux des pays chimériques !
Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer,
Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques
Dont le mirage rend le gouffre plus amer ?

Tel le vieux vagabond, piétinant dans la boue,
Rêve, le nez en l'air, de brillants paradis ;
Son œil ensorcelé découvre une Capoue
Partout où la chandelle illumine un taudis.

III

Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.

Nous voulons voyager sans vapeur et sans voile !
Faites, pour égayer l'ennui de nos prisons,
Passer sur nos esprits, tendus comme une toile,
Vos souvenirs avec leurs cadres d'horizons.

Dites, qu'avez-vous vu ?

IV

« Nous avons vu des astres
Et des flots ; nous avons vu des sables aussi ;
Et, malgré bien des chocs et d'imprévus désastres,
Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici.

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant,
Allumaient dans nos coeurs une ardeur inquiète
De plonger dans un ciel au reflet alléchant.

Les plus riches cités, les plus beaux paysages,
Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux

De ceux que le hasard fait avec les nuages.
Et toujours le désir nous rendait soucieux !

– La jouissance ajoute au désir de la force.
Désir, vieil arbre à qui le plaisir sert d’engrais,
Cependant que grossit et durcit ton écorce,
Tes branches veulent voir le soleil de plus près !

Grandiras-tu toujours, grand arbre plus vivace
Que le cyprès ? – Pourtant nous avons, avec soin,
Cueilli quelques croquis pour votre album vorace,
Frères qui trouvez beau tout ce qui vient de loin !

Nous avons salué des idoles à trompe ;
Des trônes constellés de bijoux lumineux ;
Des palais ouvragés dont la féerique pompe
Serait pour vos banquiers un rêve ruineux ;

Des costumes qui sont pour les yeux une ivresse ;
Des femmes dont les dents et les ongles sont teints,
Et des jongleurs savants que le serpent caresse. »

V

Et puis, et puis encore ?

VI

« Ô cerveaux enfantins !

Pour ne pas oublier la chose capitale,
Nous avons vu partout, et sans l’avoir cherché,
Du haut jusques en bas de l’échelle fatale,
Le spectacle ennuyeux de l’immortel péché :

La femme, esclave vile, orgueilleuse et stupide,
Sans rire s’adorant et s’aimant sans dégoût ;
L’homme, tyran goulu, paillard, dur et cupide,
Esclave de l’esclave et ruisseau dans l’égout ;

Le bourreau qui jouit, le martyr qui sanglote ;
La fête qu’assaisonne et parfume le sang ;
Le poison du pouvoir énervant le despote,
Et le peuple amoureux du fouet abrutissant ;

Plusieurs religions semblables à la nôtre,
Toutes escaladant le ciel ; la Sainteté,
Comme en un lit de plume un délicat se vautre,
Dans les clous et le crin cherchant la volupté ;

L’Humanité bavarde, ivre de son génie,
Et, folle maintenant comme elle était jadis,
Criant à Dieu, dans sa furibonde agonie :
« Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis !

Et les moins sots, hardis amants de la Démence,
Fuyant le grand troupeau parqué par le Destin,
Et se réfugiant dans l’opium immense !
– Tel est du globe entier l’éternel bulletin. »

VII

Amer savoir, celui qu’on tire du voyage !
Le monde, monotone et petit, aujourd’hui,
Hier, demain, toujours, nous fait voir notre image :
Une oasis d’horreur dans un désert d’ennui !

Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ;
Pars, s’il le faut. L’un court, et l’autre se tapit
Pour tromper l’ennemi vigilant et funeste,
Le Temps ! Il est, hélas ! des coureurs sans répit,

Comme le Juif errant et comme les apôtres,
À qui rien ne suffit, ni wagon ni vaisseau,
Pour fuir ce rétiaire infâme : il en est d’autres
Qui savent le tuer sans quitter leur berceau.

Lorsque enfin il mettra le pied sur notre échine,
Nous pourrons espérer et crier : En avant !

De même qu'autrefois nous partions pour la Chine,
Les yeux fixés au large et les cheveux au vent,

Nous nous embarquons sur la mer des Ténèbres
Avec le cœur joyeux d'un jeune passager.
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,
Qui chantent : « Par ici ! vous qui voulez manger

Le Lotus parfumé ! c'est ici qu'on vendange
Les fruits miraculeux dont votre cœur a faim ;
Venez vous enivrer de la douceur étrange
De cette après-midi qui n'a jamais de fin ? »

À l'accent familier nous devinons le spectre ;
Nos Pylades là-bas tendent leurs bras vers nous.
« Pour rafraîchir ton cœur nage vers ton Électre ! »
Dit celle dont jadis nous baisions les genoux.

VIII

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* !

(Baudelaire, 1899: 344–351)

ПЛАВАНЬЕ

ПЕРЕВОД М. ЦВЕТАЕВОЙ

Максиму Дюкану

1

Для отрока, в ночи глядящего эстампы,
За каждым валом – даль, за каждой далью – вал,

Как этот мир велик в лучах рабочей лампы!
Ах, в памяти очах – как бесконечно мал!

В один ненастный день, в тоске нечеловечьей,
Не вынеся тягот, под скрежет якорей,
Мы всходим на корабль, и происходит встреча
Безмерности мечты с предельностью морей.

Что нас толкает в путь? Тех – ненависть к отчизне,
Тех – скука очага, еще иных – в тени
Цирцеиных ресниц оставивших полжизни, –
Надежда отстоять оставшиеся дни.

В Цирцеиных садах дабы не стать скотами,
Плывут, плывут, плывут в оцепененье чувств,
Пока ожоги льдов и солнц отвесных пламя
Не вытравят следов волшебницыных уст.

Но истые пловцы – те, что плывут без цели:
Плывущие – чтоб плыть! Глотатели широт,
Что каждую зарю справляют новоселье
И даже в смертный час еще твердят: – вперед!

На облако взгляни: вот облик их желаний!
Как отроку – любовь, как рекруту – картечь, –
Так край желанен им, которому названья
Доселе не нашла еще людская речь.

2

О, ужас! Мы шарам катящимся подобны,
Крутящимся волчкам! И в снах ночной поры
Нас Лихорадка бьет, как тот Архангел злобный,
Невидимым мечом стегающий миры.

О, странная игра с подвижной мишенью!
Не будучи нигде, цель может быть – везде!
Игра, где человек охотится за тенью,
За призраком ладьи на призрачной воде...

Душа наша – корабль, идущий в Эльдорадо.
 В блаженную страну ведет – какой пролив?
 Вдруг, среди гор, и бездн, и гидр морского ада –
 Крик вахтенного: – Рай! Любовь! Блаженство! – Риф.

Малейший островок, завиденный дозорным,
 Нам чудится землей с плодами янтаря,
 Лазоревой водой и с изумрудным дерном.
 – Базальтовый утес являет нам заря.

О, жалкий сумасброд, всегда кричащий: берег!
 Скормить его зыбям, иль в цепи заковать, –
 Безвинного лгуна, выдумщика Америк,
 От вымысла чьего еще серее гладь.

Так старый пешеход, ночующий в канаве,
 Вперяется в Мечту всей силою зрачка.
 Достаточно ему, чтоб Рай увидеть въяве,
 Мигающей свечи на вышке чердака.

3

Чудесные пловцы! Что за повествованья
 Встают из ваших глаз – бездоннее морей!
 Явите нам, раскрыв ларцы воспоминаний,
 Сокровища, каких не видывал Нерей.

Умчите нас вперед – без паруса и пара!
 Явите нам (на льне натянутых холстин
 Так некогда рука очам являла чару) –
 Видения свои, обрамленные в синь.

Что видели вы, что?

4

– Созвездия. И зыби,
 И желтые пески, нас жгущие поднесь,
 Но, несмотря на бурь удары, рифов глыбы, –
 Ах, нечего скрывать! – скучали мы, как здесь.

Лиловые моря в венце вечерней славы,
 Морские города в тиаре из лучей
 Рождали в нас тоску, надежнее отравы,
 Как воин опочить на поле славы – сей.

Стройнейшие мосты, славнейшие строенья, –
 Увы, хотя бы раз сравнили с градом – тем,
 Что из небесных туч возводит Случай-Гений...
 – И тупились глаза, узревшие Эдем.

От сладостей земных – Мечта еще жесточе!
 Мечта, извечный дуб, питаемый землей!
 Чем выше ты растешь, тем ты страстнее хочешь
 Достигнуть до небес с их солнцем и луной.

Докуда дорастешь, о древо – кипариса
 Живучее?..

Для вас мы привезли с морей
 Вот этот фас дворца, вот этот профиль мыса,
 Всем вам, которым вещь чем дальше – тем милей!

Приветствовали мы кумиров с хоботами,
 С порфировых столпов взирающих на мир,
 Резьбы такой – дворцы, такого взлету – камень,
 Что от одной мечты – банкротом бы – банкир...

Надежнее вина пьянящие наряды,
 Жен, выкрашенных в хну – до ноготка ноги,
 И бронзовых мужей в зеленых кольцах гада...

5

И что, и что – еще?

6

– О, детские мозги!..

Но чтобы не забыть итога наших странствий:
 От пальмовой лозы до ледяного мха,

Везде – везде – везде – на всем земном пространстве
Мы видели все ту ж комедию греха:

Ее, рабу одра, с ребячливостью самки
Встающую пятой на мыслящие лбы,
Его, раба рабы: что в хижине, что в замке
Наследственным: всегда – везде – раба рабы!

Мучителя в цветах и мученика в ранах,
Обжорство на крови и пляску на костях,
Безропотностью толп разнузданных тиранов, –
Владык, несущих страх, рабов, метущих прах.

С десяток или два – *единственных* религий,
Все сплошь ведущих в рай – и сплошь вводящих в грех!
Подвижничество, так носящее вериги,
Как сибаритство – шелк и сладострастье – мех.

Болтливый род людской, двухдневными делами
Кичащийся. Борец, усиленный в борьбе,
Бросающий Творцу сквозь преисподни пламя:
– Мой равный! Мой Господь! Проклятие тебе!

И несколько умов, любовников Безумья,
Решивших сократить докучный жизни день
И в опия морей нырнувших без раздумья, –
Вот Матери-Земли извечный бюллетень!

7

Бесплодна и горька наука дальних странствий:
Сегодня, как вчера, до гробовой доски –
Все наше же лицо встречает нас в пространстве:
Оазис ужаса в песчаности тоски.

Бежать? Пребыть? Беги! Приковывает бремя –
Сиди. Один, как крот, сидит, другой бежит,
Чтоб только обмануть лихого старца – Время.
Есть племя бегунов. Оно как Вечный Жид.

И, как апостолы, по всем морям и сушам
Проносится. Убить зовущееся днем –
Ни парус им не скор, ни пар. Иные души
И в четырех стенах справляются с врагом.

В тот миг, когда злодей настигнет нас – вся вера
Вернется нам, и вновь воскликнем мы: – вперед! –
Как на заре веков мы отплывали в Перу,
Авророю лица приветствуя восход.

Чернильной водой – морями глаже лака –
Мы весело пойдем между подземных скал.
О, эти голоса, так вкрадчиво из мрака
Взывающие: – К нам! – О, каждый, кто взалкал

Лотосова плода! Сюда! В любую пору
Здесь собирают плод и отжимают сок.
Сюда, где круглый год – день лотосова сбора,
Где лотосову сну вовек не минет срок!

О, вкрадчивая речь! Нездешней лести нектар!..
К нам руки тянет друг – чрез черный водоем.
– Чтоб сердце освежить – плыви к своей Электре! –
Нам некая поет – нас жегшая огнем.

8

Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило!
Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь!
Пусть небо и вода – куда черней чернила,
Знай – тысячами солнц сияет наша грудь!

Обманутым пловцам раскрой свои глубины!
Мы жаждем, обозрев под солнцем все, что есть,
На дно твое нырнуть – Ад или Рай – едино! –
В неведомого глубь – чтоб *новое* обрести!

(Бодлер, 2001: 142–146)

UNE MARTYRE*dessin d'un maître inconnu*

Au milieu des flacons, des étoffes lamées
 Et des meubles voluptueux,
 Des marbres, des tableaux, des robes parfumées
 Qui traînent à plis somptueux,
 Dans une chambre tiède où, comme en une serre,
 L'air est dangereux et fatal,
 Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre
 Exhalent leur soupir final,
 Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,
 Sur l'oreiller désaltéré
 Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve
 Avec l'avidité d'un pré.
 Semblable aux visions pâles qu'enfante l'ombre
 Et qui nous enchaînent les yeux,
 La tête, avec l'amas de sa crinière sombre
 Et de ses bijoux précieux,
 Sur la table de nuit, comme une renoncule,
 Repose ; et, vide de pensers,
 Un regard vague et blanc comme le crépuscule
 S'échappe des yeux révoltés.
 Sur le lit, le tronc nu sans scrupules étale
 Dans le plus complet abandon
 La secrète splendeur et la beauté fatale
 Dont la nature lui fit don ;
 Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,
 Comme un souvenir est resté ;
 La jarrettière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,
 Darde un regard diamanté.
 Le singulier aspect de cette solitude
 Et d'un grand portrait langoureux,

Aux yeux provocateurs comme son attitude,
 Révèle un amour ténébreux,
 Une coupable joie et des fêtes étranges
 Pleines de baisers infernaux,
 Dont se réjouissait l'essaim de mauvais anges
 Nageant dans les plis des rideaux ;
 Et cependant, à voir la maigreur élégante
 De l'épaule au contour heurté,
 La hanche un peu pointue et la taille fringante
 Ainsi qu'un reptile irrité,
 Elle est bien jeune encor ! – Son âme exaspérée
 Et ses sens par l'ennui mordus
 S'étaient-ils entr'ouverts à la meute altérée
 Des désirs errants et perdus ?
 L'homme vindicatif que tu n'as pu, vivante,
 Malgré tant d'amour, assouvir,
 Combla-t-il sur ta chair inerte et complaisante
 L'immensité de son désir ?
 Réponds, cadavre impur ! et par tes tresses roides
 Te soulevant d'un bras fiévreux,
 Dis-moi, tête effrayante, a-t-il sur tes dents froides
 Collé les suprêmes adieux ?
 – Loin du monde railleur, loin de la foule impure,
 Loin des magistrats curieux,
 Dors en paix, dors en paix, étrange créature,
 Dans ton tombeau mystérieux ;
 Ton époux court le monde, et ta forme immortelle
 Veille près de lui quand il dort ;
 Autant que toi sans doute il te sera fidèle,
 Et constant jusques à la mort
 (Baudelaire, 1899: 309–311).

МученицаПеревод **В. Левика***Рисунок неизвестного мастера*

Среди шелков, парчи, флаконов, безделушек,
 Картин, и статуй, и гравюр,
 Дразнящих чувственность диванов и подушек
 И на полу простертых шкур,

В нагретой комнате, где воздух – как в теплице,
 Где он опасен, прян и глух,
 И где отжившие, в хрустальной их гробнице,
 Букеты испускают дух, –

Безглавый женский труп струит на одеяло
 Багровую живую кровь,
 И белая постель ее уже впитала,
 Как воду – жаждущая новь.

Подобна призрачной, во тьме возникшей тени
 (Как бледны кажутся слова!),
 Под грузом черных кос и праздных украшений
 Отрубленная голова

На столике лежит, как лютик небывалый,
 И, в пустоту вперяя взгляд,
 Как сумерки зимой, белесы, тусклы, вялы,
 Глаза бессмысленно глядят.

На белой простыне, приманчиво и смело
 Свою раскинув наготу,
 Все обольщения выказывает тело,
 Всю роковую красоту.

Подвязка на ноге глазком из аметиста,
 Как бы дивясь, глядит на мир,
 И розовый чулок с каймою золотистой
 Остался, точно сувенир.

Здесь, в одиночестве ее необычайном,
 В портрете – как она сама
 Влекущем прелестью и сладострастьем тайным,
 Сводящем чувственность с ума, –
 Все празднества греха, от преступлений сладких,
 До ласк, убийственных, как яд,
 Все то, за чем в ночи, таясь в портьерных складках,
 С восторгом демоны следят.

Но угловатость плеч, сведенных напряженьем,
 И слишком узкая нога,
 И грудь, и гибкий стан, изогнутый движеньем
 Змеи, завидевшей врага, –

Как все в ней молодо! – Ужель, с судьбой в раздоре,
 От скуки злой, от маеты
 Желаний гибельных остервенелой своре
 Свою судьбу швырнула ты?

А тот, кому ты вся, со всей своей любовью,
 Живая отдалась во власть,
 Он мертвою тобой, твоей насытил кровью
 Свою чудовищную страсть?

Схватил ли голову он за косу тугую,
 Признайся мне, нечистый труп!
 В немой оскал зубов впился ли, торжествуя,
 Последней лаской жадных губ?

– Вдали от лап суда, от ханжеской столицы,
 От шума грязной болтовни
 Спи мирно, мирно спи в загадочной гробнице
 И ключ от тайн ее храни.

Супруг твой далеко, но существом нетленным
 Ты с ним в часы немые сна,
 И памяти твоей он верен сердцем пленным,
 Как ты навек ему верна

(Бодлер, 2001: 125–127).

МУЧЕНИЦА**ПЕРЕВОД Н. ГУМИЛЕВА**

Среди флаконов, ваз, среди материй сонных
И сладострастно-мягких соф,
Картин, и мраморов, и платьев надушенных
В небрежных складках из шелков,

В нагретой комнате, где, как в оранжерее,
Опасен воздух роковой,
Где мертвые цветы, в гробах стеклянных млея,
Роняют вздох последний свой,

Там труп без головы в подушках пропадает,
А из него, как бы река,
Кровь красная бежит, и ткань ее впивает
С голодной алчностью песка.

Подобна призракам, рожденным тьмой ночью,
Но полным чар и волшебства,
Вся в драгоценностях, обвитая косою
Такою темной, голова –

На столике ночном, как ренонкул огромный,
Лежит; и уж без дум глядят
Открытые глаза, роняя смутный, темный,
Как будто сумеречный, взгляд.

А туловище там, раскинуто впервые
В таком последнем забытии,
Открыло, не стыдясь, не прячась, роковые
Нагие прелести свои.

На согнутой ноге остался, розовея,
Как память о былом чулок;
И пряжка, точно глаз алмазный пламенея,
Глядит, и взгляд ее глубок.

Необычайный вид покинутого зала,
Картины, на которых кровь,

Что подстрекающий, наверно, взор бросала,
Рождает темную любовь.

И радость грешную и празднества ночные,
Проклятых полные чудес,
Которым радовались ангелы дурные,
Таясь меж складками завес.

Но если посмотреть на поворот несмелый
Плеча изящного ея,
На худощавость ног, на стан оцепенелый,
Как разъяренная змея,

Она еще юна! – Ее душа пустая
И чувства скукой сожжены,
Открылись ли они остервенелой стае
Желаний чуждой стороны?

И тот, которого ты не могла, живую,
Своей любовью утолить,
Свои безмерные желанья над тобою
Насытил мертвой, может быть?

Ответь, нечистый труп! И голову за косы
Держа в трепещущих руках,
Запечатлел ли он последние вопросы
На ледяных твоих зубах?

Забытое толпой, исполненной глумленья,
И любознательным судом,
Спи, безмятежно спи, о странное творенье,
В гробу таинственном твоём;

Твой муж скитается везде, но образ вечный
Твой бдит над ним, когда он спит;
Как ты ему теперь, и он тебе, конечно,
До смерти верность сохранит

(Бодлер, 2001: 392–394).

Paule Verlaine

PROMENADE SENTIMENTALE

Le couchant dardait ses rayons suprêmes
 Et le vent berçait les nénuphars blêmes ;
 Les grands nénuphars, entre les roseaux,
 Tristement luisaient sur les calmes eaux.
 Moi, j'errais tout seul, promenant ma plaie
 Au long de l'étang, parmi la saulaie
 Où la brume vague évoquait un grand
 Fantôme laiteux se désespérant
 Et pleurant avec la voix des sarcelles
 Qui se rappelaient en battant des ailes
 Parmi la saulaie où j'errais tout seul
 Promenant ma plaie ; et l'épais linceul
 Des ténèbres vint noyer les suprêmes
 Rayons du couchant dans ces ondes blêmes
 Et les nénuphars, parmi les roseaux,
 Les grands nénuphars sur les calmes eaux
 (Verlaine, 2002: 55).

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОГУЛКА

ПЕРЕВОД В. БРЮСОВА

На западе гасли закатные чары,
 И ветер качал на воде неньюфары;
 Большие цветы у глухих берегов
 Печально белели среди тростников.
 Я шел одиноко, в тоске, молчаливый,
 Вдоль пруда, где гнулись над водами ивы,
 Вставая, качался неясный туман,
 Как призрак молочный, фантом-великан,
 И где-то кричал коростель, и в бессилье
 По воздуху хлопали слабые крылья...

Я шел одиноко вдоль сумрачных ив,
 И, саваном плотным все дали закрыв,
 Туман поглотил и закатные чары,
 И зыби пруда, и в воде неньюфары,
 Большие цветы у глухих берегов,
 Белевшие грустно среди тростников
 (Верлен, 2001: 75).

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОГУЛКА

ПЕРЕВОД А. ЭФРОН

Струил закат последний свой багрянец,
 Еще белел кувшинок грустных глянец,
 Качавшихся меж лезвий тростника,
 Под колыбельный лепет ветерка...
 Я шел, печаль свою сопровождая;
 Над озером, средь ив плакучих тая,
 Вставал туман, как призрак самого
 Отчаянья, и жалобой его
 Казались диких уток пересвисты,
 Друг друга звавших над травой росистой...
 Так между ив я шел, свою печаль
 Сопровождая; сумрака вуаль
 Последний затуманила багрянец
 Заката и укрыла бледный глянец
 Кувшинок, в обрамленьи тростника
 Качавшихся под лепет ветерка
 (<http://p-verlen.narod.ru/>).

СЕНТИМЕНТАЛЬНАЯ ПРОГУЛКА

ПЕРЕВОД Г. ШЕНГЕЛИ

Пламенел закат блеском горних слав,
 И баюкал бриз бледный ряд купав;

Крупные, они в камышах склоненных,
 Грустно промерцав, стыли в водах сонных.
 Я бродил один, покорен тоске,
 Вдоль пруда, один, в редком ивняке,
 Где вставал туман, где за мглою смутной
 В муке цепенел призрак бесприютный
 И едва стонал стоном кулика,
 Что подругу звал, звал издалека
 В редком ивняке, где в тоске бездомной
 Я бродил один, там, где саван темный
 Сумерек, волной блеклою упав,
 Затопил собой пышность горних слав
 И цветы купав в камышах склоненных,
 Бледных тех купав, стывших в водах сонных

(http://lib.ru/POEZIQ/WERLEN/stihi.txt_with-big-pictures.html).

Arthur Rimbaud

LE BATEAU IVRE

Comme je descendais des Fleuves impassibles,
 Je ne me sentis plus guidé par les haleurs :
 Des Peaux-Rouges criards les avaient pris pour cibles,
 Les ayant cloués nus aux poteaux de couleurs.

J'étais insoucieux de tous les équipages,
 Porteur de blés flamands ou de cotons anglais.
 Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages,
 Les Fleuves m'ont laissé descendre où je voulais.

Dans les clapotements furieux des marées,
 Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants,
 Je courus ! Et les Péninsules démarrées
 N'ont pas subi tohu-bohus plus triomphants.

La tempête a béni mes éveils maritimes.
 Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
 Qu'on appelle rouleurs éternels de victimes,
 Dix nuits, sans regretter l'oeil ni ais des falots !

Plus douce qu'aux enfants la chair des pommes sures,
 L'eau verte pénétra ma coque de sapin
 Et des taches de vins bleus et des vomissures
 Me lava, dispersant gouvernail et grappin.

Et, dès lors, je me suis baigné dans le Poème
 De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
 Dévorant les azurs verts; où, flottaison blême
 Et ravie, un noyé pensif parfois descend ;

Où, teignant tout à coup les bleutés, délirés
 Et rythmes lents sous les rutillements du jour,
 Plus fortes que l'alcool, plus vastes que nos lyres,
 Fermentent les rousseurs amères de l'amour !

Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes
 Et les ressacs, et les courants: je sais le soir,
 L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,
 Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir !

J'ai vu le soleil bas, taché d'horreurs mystiques,
 Illuminant de longs figements violets,
 Pareils à des acteurs de drames très antiques,
 Les flots roulant au loin leurs frissons de volets!

J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies,
 Baisers montant aux yeux des mers avec lenteurs,
 La circulation des sèves inouïes,
 Et l'éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs !

J'ai suivi, des mois pleins, pareille aux vacheries
 Hystériques, la houle à l'assaut des récifs,
 Sans songer que les pieds lumineux des Maries
 Pussent forcer le mufler aux Océans poussifs !

J'ai heurté, savez-vous, d'incroyables Florides
Mêlant au fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes ! Des arcs-en-ciel tendus comme des brides
Sous l'horizon des mers, à de glauques troupeaux !

J'ai vu fermenter les marais, énormes nasses
Où pourrit dans les joncs tout un Léviathan !
Des écroulements d'eaux au milieu des bonaces
Et les lointains vers les gouffres cataractant !

Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieus de braises !
Échouages hideux au fond des golfes bruns
Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus, avec de noirs parfums !

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.
– Des écumes de fleurs ont bercé mes dérades
Et d'ineffables vents m'ont ailé par instants.

Parfois, martyr lassé des pôles et des zones,
La mer dont le sanglot faisait mon roulis doux
Montait vers moi ses fleurs d'ombre aux ventouses jaunes
Et je restais, ainsi qu'une femme à genoux...

Presque île, ballottant sur mes bords les querelles
Et les fientes d'oiseaux clabaudeurs aux yeux blonds,
Et je voguais, lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir, à reculons !..

Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses,
Jeté par l'ouragan dans l'éther sans oiseau,
Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses
N'auraient pas repêché la carcasse ivre d'eau ;

Libre, fumant, monté de brumes violettes,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant comme un mur
Qui porte, confiture exquise aux bons poètes,
Des lichens de soleil et des morves d'azur ;

Qui courais, taché de lunules électriques,
Planche folle, escorté des hippocampes noirs,
Quand les juillets faisaient crouler à coups de triques
Les cieus ultramarins aux ardents entonnoirs ;

Moi qui tremblais, sentant geindre à cinquante lieues
Le rut des Béhémots et des Maelstroms épais,
Fileur éternel des immobilités bleues,
Je regrette l'Europe aux anciens parapets !

J'ai vu des archipels sidéraux! et des îles
Dont les cieus délirants sont ouverts au vogueur :
– Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t'exiles,
Millions d'oiseaux d'or, ô future Vigueur? –

Mais, vrai, j'ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes.
Toute lune est atroce et tout soleil amer:
L'âcre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes.
Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aïlle à la mer !

Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache
Noire et froide où vers le crépuscule embaumé
Un enfant accroupi, plein de tristesses, lâche
Un bateau frêle comme un papillon de mai.

Je ne puis plus, baigné de vos langueurs, ô lames,
Enlever leur sillage aux porteurs de cotons,
Ni traverser l'orgueil des drapeaux et des flammes,
Ni nager sous les yeux horribles des pontons !
(Rimbaud 1975: 231–233)

ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ

*ПЕРВЫЙ (НЕПОЛНЫЙ) РУССКИЙ СТИХОТВОРНЫЙ
ПЕРЕВОД, СДЕЛАННЫЙ ПОЭТОМ В. ЭЛЬСНЕРОМ (1909 г.)*

Я медленно плыл по реке величавой –
И вдруг стал свободен от всяких оков...

Тянувших бечевы индейцы в забаву
Распяли у пестрых высоких столбов.

Хранил я под палубой грузу немало:
Английскую пряжу, фламандский помол.
Когда моих спутников больше не стало,
Умчал меня дальше реки произвол.

Глухой, словно мозг еще тусклый ребенка,
Зимы безучастней, я плыл десять дней.
По суше циклоны бежали вдогонку...
Вывала ли буря той бури сильней?!

Проснулись во мне моряка дерзновенья;
Я пробкою прыгал по гребням валов,
Где столько отважных почило в забвенье,
Мне были не нужны огни маяков.

Нежнее, чем в тело сок яблок созревших,
В мой кузов проникла морская волна.
Корму отделила от скреп заржавелых,
Блевотину смысла и пятна вина.

И моря поэме отдавшись влюбленно,
Следил я мерцавших светил хоровод...
Порой опускался, глядя изумленно,
Утопленник в лоно лазурное вод.

Сливаясь с пучинойю все неразлучней,
То встретил, что ваш не изведает глаз –
Пьянее вина, ваших лир полнозвучней
Чудовищ любовный, безмолвный экстаз!..

Я видел, как молнии режуще-алый
Зигзаг небеса на мгновенье раскрыл;
Зари пробужденье еще небывалой,
Похожей на взлет серебряных крыл;

И солнца тяжелого сгусток пунцовый;
Фалангу смерчей, бичевавших простор;

Воды колыхание мутно-свинцовой,
Подобное трепету спущенных штор.

Заката красно-раскаленные горны,
Вечернего неба безмерный пожар,
Где мощный июль, словно угольщик черный,
Дубиной дробит искроблещущий жар.

Я, знаете ль, плыл мимо новой Флориды,
Глазами пантер там сверкали цветы.
Мне, зоркому, чудилось - зыбь Атлантиды
Рисует героев трагедий черты.

Следил, как, дрожа в истерической пляске,
Бросались буруны к побережьям нагим,
Подводного фосфора смутные краски,
То желтым сочившие, то голубым.

Я грезил о ночи слепительно-снежной,
Пустынной, свободной от снов и теней,
О странных лобзаньях медлительно-нежных,
Беззвучно ласкающих очи морей.

Потом миновал берега и затоны,
Где в топких низинах таится туман,
Как в верше, здесь гнил камышом окруженный,
Трясиной затянутый ливиафан.

И пены неся опахала, все шире
Змеилась кочующих волн череда.
В нетронутым птицами синем эфире
Летающих рыб проносились стада.

Встречал я далеких просторов светила –
Их только порты могли б увидеть.
Грядущего фениксов там ли ты скрыла,
Природа – бессмертная мощная мать!

[.....]

Но слишком устал я чудесным томиться,
 Нирваную холода, пыткой огня...
 Так пусть же мой киль на куски раздробится
 И море бесследно поглотит меня!

Я, вечный искатель манящих утопий,
 Дерзавший стихий сладострастье впивать,
 Как будто печалюсь о старой Европе
 И берег перильчатый рад отыскать...

О волны, отравленный вашей истомой,
 Соленою горечью моря пронзен,
 Могу ли я плыть, где мосты и паромы
 Пленятся багрянцем шумящих знамен?
 (Рембо, 1982: 377–379).

Пьяный корабль

Перевод Б. Лившица

Когда бесстрастных рек я вверился течению,
 Не подчинялся я уже бичевщикам:
 Индейцы-крикуны их сделали мишенью,
 Нагими пригвоздив к расписанным столбам.

Мне было все равно; английская ли пряжа,
 Фламандское ль зерно мой наполняют трюм.
 Едва я буйного лишился экипажа,
 Как с дозволения Рек понесся наобум.

Я мчался под морских приливов плеск суровый,
 Минувшею зимой, как мозг ребенка, глух,
 И Полуострова, отдавшие найтовы,
 В сумятице с трудом переводили дух.

Благословение приняв от урагана,
 Я десять суток плыл, пустясь, как пробка, в пляс
 По волнам, трупы жертв влекущим неустанно,
 И тусклых фонарей забыл дурацкий глаз.

Как мякоть яблока моченого приятна
 Дитяти, так волны мне сладок был набег;
 Омыв блевотиной и вин сапфирных пятна
 Оставив мне, снесла она и руль и дрек.

С тех пор я ринулся, пленен ее простором,
 В поэму моря, в звезд таинственный настой,
 Лазури водные глотая, по которым
 Плывет задумчивый утопленник порой.

И где, окрасив вдруг все бреды, все сапфиры,
 Все ритмы вялые златистостью дневной,
 Сильней, чем алкоголь, звончей, чем ваши лиры,
 Любовный бродит сок горчайшей рыжиной.

Я знаю молнией разорванный до края
 Небесный свод, смерчи, водоворотов жуть,
 И всполошенную, как робких горлиц стая,
 Зарю, и то, на что не смел никто взглянуть.

Я видел солнца диск, который, холодея,
 Сочился сгустками сиреневых полос,
 И вал, на древнего похожий лицедея,
 Объятый трепетом, как лопасти колес.

В зеленой снежной мгле мне снились океанов
 Лобзания; в ночи моим предстал глазам,
 Круговращеньем сил неслыханных воспрянув,
 Певучих фосфоров светящийся сезам.

Я видел, как прибой – коровник в истерии, –
 Дрожа от ярости, бросался на утес,
 Но я еще не знал, что светлых ног Марии
 Страхится Океан – отдышливый Колосс.

Я плыл вдоль берегов Флорид, где так похожи
 Цветы на глаз пантер; людская кожа там
 Подобна радугам, протянутым, как вожжи,
 Под овидью морей к лазоревым стадам.

Болота видел я, где, разлагаясь в гнили
 Необозримых верш, лежит Левиафан,
 Кипенье бурных вод, взрывающее штили,
 И водопад, вдали гремящий, как таран.

Закаты, глетчеры и солнца, лун бледнее,
 В заливах сумрачных чудовищный улов:
 С деревьев скрюченных скатившиеся змеи,
 Покрытые живой коростою клопов.

Я детям показать поющую дораду
 Хотел бы, с чешуей багряно-золотой.
 За все блуждания я ветрами в награду
 Обрызган пеной был и окрылен порой.

Порой, от всех широт устав смертельно, море,
 Чей вопль так сладостно укачивал меня,
 Дарило мне цветы, странней фантазмагорий,
 И я, как женщина, колени преклони,

Носился, на борту лелея груз проклятый,
 Помет крикливых птиц, отверженья печать,
 Меж тем как внутрь меня, сквозь хрупкие охваты,
 Попятившись, вплывал утопленник поспать.

И вот, ощеренный травю бухт, злодейски
 Опутавшей меня, я тот, кого извлечь
 Не в силах монитор, ни парусник ганзейский
 Из вод, дурманящих мой кузов, давший течь;

Я, весь дымящийся, чей остов фиолетов,
 Я, пробывавший твердь, как рушат стену, чей
 Кирпич покрылся сплошь – о лакомство портов! –
 И лишаями солнц, и соплями дождей;

Я, весь в блуждающих огнях, летевший пулей,
 Сопровождаемый толпой морских коньков,
 В то время как стекал под палицей июлей
 Ультрамарин небес в воронки облаков;

Я, слышавший вдали, Мальштрем, твои раскаты
 И хриплый голос твой при случке, бегемот,
 Я, неподвижностей лазурных соглядатай,
 Хочу вернуться вновь в тишь европейских вод.

Я видел звездные архипелаги в лоне
 Отверстых мне небес – скитальческий мой бред:
 В такую ль ночь ты спишь, беглянка, в миллионе
 Золотоперых птиц, о Мошь грядущих лет?

Я вдоволь пролил слез. Все луны так свирепы,
 Все зори горестны, все солнца жестоки,
 О, пусть мой киль скорей расколется буря в щепы,
 Пусть поглотят меня подводные пески.

Нет, если мне нужна Европа, то такая,
 Где перед лужицей в вечерний час дитя
 Сидит на корточках, кораблик свой пуская,
 В пахучем сумраке бог весть о чем грустя.

Я не могу уже, о волны, пьян от влаги,
 Пересекать пути всех грузовых судов,
 Ни вашей гордостью дышать, огни и флаги,
 Ни плыть под взорами ужасными мостов
 (Рембо, 1982: 383–386).

Пьяный корабль

Перевод А. Мартынова

Когда, спускавшийся по Рекам Безразличья,
 Я от бичевников в конце концов ушел,
 Их краснокожие для стрел своих в добычу,
 Галдя, к цветным столбам прибили нагишом.

И плыл я, не грустя ни о каких матросах,
 Английский хлопок вез и груз фламандской ржи.

Когда бурлацкий вопль рассеялся на плесах,
Сказали реки мне: как хочешь путь держи!

Зимой я одолел приливов суматоху,
К ней глух, как детский мозг, проснувшийся едва.
И вот от торжества земных тоху-во-боху
Отторглись всштормленные полуострова.

Шторм освятил мои морские пробужденья.
И десять дней подряд, как будто пробка в пляс
Средь волн, что жертв своих колесовали в пене,
Скакал я, не щадя фонарных глупых глаз.

Милей, чем для детей сок яблок кисло-сладкий,
В сосновый кокон мой влазурилась вода,
Отмыв блевотину и сизых вин осадки,
Слизнув тяжелый дрек, руль выбив из гнезда.

И окунулся я в поэму моря, в лоно,
Лазурь пожравшее, в медузно-звездный рой,
Куда задумчивый, бледнея восхищенно,
Пловец-утопленник спускается порой.

Туда, где вытравив все синяки, все боли,
Под белобрысый ритм медлительного дня
Пространней ваших лир и крепче алкоголя
Любовной горечи пузырится квашня.

Молнистый зев небес, и тулово тугое
Смерча, и трепет зорь, взволнованных под стать
Голубкам вспугнутым, и многое другое
Я видывал, о чем лишь грезите мечтать!

Зиял мистическими ужасами полный
Лик солнца низкого, косясь по вечерам
Окоченелыми лучищами на волны.
Как на зыбучий хор актеров древних драм.

Мне снилась, зелена, ночь в снежных покрывалах
За желто-голубым восстанием от сна
Певучих фосфоров и соков небывалых
В морях, где в очи волн вцелована луна.

Следил я месяца, как очумелым хлевом
Прибой в истерике скакал на приступ скал, –
Едва ли удалось бы и Мариям-девам
Стопами светлыми умять морской оскал.

А знаете ли вы, на что она похожа,
Немыслимость Флорид, где с кожей дикарей
Сцвелись глаза пантер и радуги, как вожжи
На сизых скакунах под горизонт морей!

Я чуял гниль болот, брожение камышье
Тех вершей, где живьем Левиафан гниет,
И видел в оке бурь бельмастые затишья
И даль, где звездопад нырял в водоворот.

Льды, перлы волн и солнц, жуть на мель сесть в затоне,
Где змей морских грызут клопы морские так,
Что эти змеи зуд мрачнейших благовоний,
Ласкаясь, вьют вокруг коряжин-раскоряк.

А до чего бы рад я показать ребятам
Дорад, певучих рыб и золотых шнырей –
Там несказанный вихрь цветочным ароматом
Благословлял мои срыванья с якорей!

Своими стенами мне улащала качку
Великомученица полюсов и зон
Даль океанская, чьих зорь вдыхал горячку
Я, точно женщина, коленопреклонен,

Когда крикливых птиц, птиц белоглазых ссоры,
Их гуано и сор вздымались мне по грудь

И все утопленники сквозь мои распоры
Шли взад пятки́ в меня на кубрике вздремнуть!

Но я корабль, беглец из бухт зеленохвостых
В эфир превыше птиц, чтоб, мне подав концы,
Не выудили мой водою пьяный остов
Ни мониторы, ни ганзейские купцы,

Я вольный, дымчатый, туманно-фиолетов,
Я скребший кручи туч, с чьих красных амбразур
Свисают лакомства отрадны для поэтов –
Солнц лишаи и зорь сопливая лазурь,

Я в электрические лунные кривули,
Как щепка вверженный, когда неслась за мной
Гиппопотамов тьма, а грозные Июли
Дубасили небес ультрамарин взрывной,

Я за сто миль беглец от изрыганий бурных,
Где с Бегемотом блуд толстяк Мальстром творил, –
Влекусь я, вечный ткач недвижностей лазурных,
К Европе, к старине резных ее перил!

Я, знавший магнетизм архипелагов звездных,
Безумием небес открытых для пловцов!
Самоизгнанницей, не в тех ли безднах грозных
Спишь, Бодрость будущая, сонм золотых птенцов!

Но, впрочем, хватит слез! Терзают душу зори.
Ужасна желчь всех лун, горька всех солнц мездра!
Опойно вспучен я любовью цепкой к морю.
О, пусть мой лопнет киль! Ко дну идти пора.

И если уж вода Европы привлекает,
То холодна, черна, в проломах мостовой,
Где грустное дитя, присев на корточки, пускает,
Как майских мотыльков, кораблик хрупкий свой.

О волны, тонущий в истоме ваших стонов,
Я ль обгону купцов-хлопкоторговцев здесь,
Где под ужасными глазищами понтонов
Огней и вымпелов невыносима спесь!
(Рембо, 1982: 389–392)

Rudyard Kipling

THE GIPSY TRAIL

The white moth to the closing bine,
The bee to the opened clover,
And the gipsy blood to the gipsy blood
Ever the wide world over.

Ever the wide world over, lass,
Ever the trail held true,
Over the world and under the world,
And back at the last to you.

Out of the dark of the gorgio camp,
Out of the grime and the gray
(Morning waits at the end of the world),
Gipsy, come away!

The wild boar to the sun-dried swamp
The red crane to her reed,
And the Romany lass to the Romany lad,
By the tie of a roving breed.

The pied snake to the rifted rock,
The buck to the stony plain,
And the Romany lass to the Romany lad,
And both to the road again.

Both to the road again, again!
Out on a clean sea-track –

Follow the cross of the gipsy trail
Over the world and back!

Follow the Romany patteran
North where the blue bergs sail,
And the bows are grey with the frozen spray,
And the masts are shod with mail.

Follow the Romany patteran
Sheer to the Austral Light,
Where the besom of God is the wild South wind,
Sweeping the sea-floors white.

Follow the Romany patteran
West to the sinking sun,
Till the junk-sails lift through the houseless drift.
And the east and west are one.

Follow the Romany patteran
East where the silence broods
By a purple wave on an opal beach
In the hush of the Mahim woods.

“The wild hawk to the wind-swept sky,
The deer to the wholesome wold,
And the heart of a man to the heart of a maid,
As it was in the days of old.”

The heart of a man to the heart of a maid –
Light of my tents, be fleet.
Morning waits at the end of the world,
And the world is all at our feet!

(Kipling, 1983: 61–62).

ЗА ЦЫГАНСКОЙ ЗВЕЗДОЙ

ПЕРЕВОД Г. КРУЖКОВА

Мохнатый шмель – на душистый хмель,
Мотылек – на вьюнок луговой,

А цыган идет, куда воля ведет,
За своей цыганской звездой!

А цыган идет, куда воля ведет,
Куда очи его глядят,
За звездой вослед он пройдет весь свет –
И к подруге придет назад.

От палаток таборных позади
К неизвестности впереди
(Восход нас ждет на краю земли) –
Уходи, цыган, уходи!

Полосатый змей – в расщелину скал,
Жеребец – на простор степей.
А цыганская дочь – за любимым в ночь,
По закону крови своей.

Дикий вепрь – в глушь торфяных болот,
Цапля серая – в камыши.
А цыганская дочь – за любимым в ночь,
По родству бродяжьей души.

И вдвоем по тропе, навстречу судьбе,
Не гадая, в ад или в рай.
Так и надо идти, не страшась пути,
Хоть на край земли, хоть за край!

Так вперед! – за цыганской звездой кочевой –
К синим айсбергам стылых морей,
Где искрятся суда от намерзшего льда
Под сияньем полярных огней.

Так вперед – за цыганской звездой кочевой –
До ревуших южных широт,
Где свирепая буря, как Божья метла,
Океанскую пыль метет.

Так вперед – за цыганской звездой кочевой –
На закат, где дрожат паруса,

И глаза глядят с бесприютной тоской
В багровеющие небеса.

Так вперед – за цыганской звездой кочевой –
На свиданье с зарей, на восток,
Где, тиха и нежна, розовеет волна,
На рассветный вползая песок.

Дикий сокол взмывает за облака,
В дебри леса уходит лось.
А мужчина должен подругу искать –
Исстари так повелось.

Мужчина должен подругу найти –
Летите, стрелы дорог!
Восход нас ждет на краю земли,
И земля – вся у наших ног!

(Киплинг, 1999: 14–15).

THE BALLAD OF FISHER'S BOARDING HOUSE

*That night, when through the mooring-chains
The wide-eyed corpse rolled free,
To blunder down by Garden Reach
And rot at Kedgeree,
The tale the Hughli told the shoal
The lean shoal told to me.*

'T was Fultah Fisher's boarding-house,
Where sailor-men reside,
And there were men of all the ports
From Mississip to Clyde,
And regally they spat and smoked,
And fearsomely they lied.

They lied about the purple Sea
That gave them scanty bread,

They lied about the Earth beneath,
The Heavens overhead,
For they had looked too often on
Black rum when that was red.

They told their tales of wreck and wrong,
Of shame and lust and fraud,
They backed their toughest statements with
The Brimstone of the Lord,
And crackling oaths went to and fro
Across the fist-banged board.

And there was Hans the blue-eyed Dane,
Bull-throated, bare of arm,
Who carried on his hairy chest
The maid Ultruda's charm –
The little silver crucifix
That keeps a man from harm.

And there was Jake Without-the-Ears,
And Pamba the Malay,
And Carboy Gin the Guinea cook,
And Luz from Vigo Bay,
And Honest Jack who sold them slops
And harvested their pay.

And there was Salem Hardieker,
A lean Bostonian he –
Russ, German, English, Halfbreed, Finn,
Yank, Dane, and Portuguese,
At Fultah Fisher's boarding-house
The rested from the sea.

Now Anne of Austria shared their drinks,
Collinga knew her fame,
From Tarnau in Galicia
To Juan Bazaar she came,

To eat the bread of infamy
And take the wage of shame.

She held a dozen men to heel –
Rich spoil of war was hers,
In hose and gown and ring and chain,
From twenty mariners,
And, by Port Law, that week, men called
her Salem Hardieker's.

But seamen learnt – what landsmen know –
That neither gifts nor gain
Can hold a winking Light o' Love
Or Fancy's flight restrain,
When Anne of Austria rolled her eyes
On Hans the blue-eyed Dane.

Since Life is strife, and strife means knife,
From Howrah to the Bay,
And he may die before the dawn
Who liquored out the day,
In Fultah Fisher's boarding-house
We woo while yet we may.

But cold was Hans the blue-eyed Dane,
Bull-throated, bare of arm,
And laughter shook the chest beneath
The maid Ultruda's charm –
The little silver crucifix
That keeps a man from harm.

"You speak to Salem Hardieker;
"You was his girl, I know.
"I ship mineselfs to-morrow, see,
"Und round the Skaw we go,
"South, down the Cattedgat, by Hjelm,
"To Besser in Saro."

When love rejected turns to hate,
All ill betide the man.
"You speak to Salem Hardieker" –
She spoke as woman can.
A scream – a sob – "He called me – names!"
And then the fray began.

An oath from Salem Hardieker,
A shriek upon the stairs,
A dance of shadows on the wall,
A knife-thrust unawares –
And Hans came down, as cattle drop,
Across the broken chairs.

[.....]

In Anne of Austria's trembling hands
The weary head fell low: –
"I ship mineselfs to-morrow, straight
"For Besser in Saro;
"Und there Ultruda comes to me
"At Easter, und I go

"South, down the Cattedgat – What's here?
"There – are – no – lights – to guide!"
The mutter ceased, the spirit passed,
And Anne of Austria cried
In Fultah Fisher's boarding-house
When Hans the mighty died.

Thus slew they Hans the blue-eyed Dane,
Bull-throated, bare of arm,
But Anne of Austria looted first
The maid Ultruda's charm –
The little silver crucifix
That keeps a man from harm

(Kipling).

БАЛЛАДА О НОЧЛЕЖКЕ ФИШЕРА

ПЕРЕВОД А. ОНОШКОВИЧ-ЯЦЫНА

Когда глазастый выплыл труп
 У стенки в тишине,
 Чтоб в Гарден-Риче затонуть,
 А в Кеджери сгнуть вполне, –
 Что Хугли мели рассказал,
 Мель рассказала мне.

Шли к Фишеру в ночлежный дом
 Одни лишь моряки,
 Со всех концов, из всех портов,
 Кто с моря, кто с реки,
 И были щедры на вранье,
 Окурки и плевки.

О море пурпурном плели,
 Где хлеб их был суров,
 Плели про небо в вышине
 И бег морских валов,
 И черным им казался ром,
 Когда он был багров.

Шел сказ про гибель и обман,
 И стыд и страсть ко злу,
 И подкрепляли речь они,
 Произнося хулу,
 Сквозь гром проклятий кулаки
 Гремели по столу.

Датчанин, светлоглазый Ганс,
 Могучий как атлет,
 Носил на выпуклой груди
 Ультрудин амулет –
 Дешевый крест из серебра,
 Спасаящий от бед.

И был малаец Памба там,
 Безухий Джек урод,
 Кок из Гвинеи, Карбой Джин,
 Лус из Бискайских вод,
 Кабатчик – Честный Джек, что брал
 Себе весь их доход.

И был там Салем Хардикер –
 Бостонец, тощий хват,
 Британец, русский, немец, финн,
 Датчанин и мулат, –
 В ночлежке Фишера моряк
 Побыть без моря рад.

Без австриячки Анны здесь
 Никто не пьет вина,
 Из недр Галиции пришла
 В Джаун-Базар она,
 Ей был знаком позора хлеб,
 Бесчестия цена.

Десяток душ под каблуком,
 Богат ее улов –
 Браслеты, платья и чулки,
 Дар многих моряков;
 В те дни гулял с ней Хардикер,
 Таков закон Портов.

И тут узнали моряки,
 Что ни соблазн, ни клад
 Мечты не могут удержать
 И страстью не манят,
 Когда датчанину в лицо
 Вперяла Анна взгляд.

Жизнь – бой, ну что ж! бой – это нож
 И в Хаура и кругом,

И до заката тот умрет,
Кто щелкал пробкой днем,
В ночлежке Фишера горим
Мы все любви огнем.

Был холоден датчанин Ганс,
Могучий как атлет,
Тряслась от смеха грудь его
И с нею амулет –
Дешевый крест из серебра,
Спасаящий от бед.

«Ты с Хардикером говори,
Гуляет он с тобой,
Я завтра в море ухожу,
Увижу Скаген мой
И Каттегатом проплыву
В Сарó, к себе домой».

Страсть, обратившаяся в гнев,
Приносит много зла,
«Ты с Хардикером говори...»
Так Анна начала.
Стон... вздох... «Меня он обозвал...»
Тут драка и пошла.

Салема Хардикера крик,
Внесенная рука,
И пляска теней на стене,
И нож исподтишка,
И на обломки стульев Ганс
Пал тушею быка.

Он на колени к Анне лег
Усталой головой:
«Я завтра в море ухожу,
В Сарó, к себе домой,

На Пасху жду Ультруду я, –
Корабль направлю мой

Я Каттегатом... но гляди...
Огонь... маяк... погас...»
И шепот стих, дух отошел,
И слезы женских глаз.
Лились в ночлежке, там, где Ганс
Свой смертный встретил час.

Так был убит датчанин Ганс,
Могучий как атлет,
И Анна забрала себе
Ультрудин амулет –
Дешевый крест из серебра,
Спасаящий от бед
(Эолова арфа, 1989: 266–268).



Глава II

ВИЙОНОВСКИЙ ТЕКСТ В ПРОСТРАНСТВЕ ПОЭЗИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЧАША О. МАНДЕЛЬШТАМА И Ф. ВИЙОНА

Многие исследователи отмечают «влюбленность» О. Мандельштама в фигуру французского поэта Ф. Вийона – Виллона, как его называл Мандельштам. В комментариях к статье Мандельштама «Франсуа Виллон» Л. Я. Гинзбург пишет, что Вийон был «„вечным спутником“ Мандельштама. Среди его книг сохранилось издание: *Les poèmes de Maître François Villon*. Paris [1906]. Жизнь и судьба Вийона, парадоксально преломившие тенденции культуры своего века, были предметом размышлений и высказываний Мандельштама до последних лет его жизни» (Гинзбург, 1990: 332). М. Л. Гаспаров указывает, что «интерес Мандельштама к Виллону восходит, видимо, к парижской поездке 1907–1908 г.» (Гаспаров, 2001: 275). Д. И. Черашняя подчеркивает, что Мандельштам «ощущает человечески-телесно... „любимца кровного“ (Франсуа Виллона)» (Черашняя, 2004: 263). М. Л. Гаспаров и Н. Я. Мандельштам видят биографическое сходство между судьбой Мандельштама и фигурой Вийона.

В статье Мандельштама 1910 г. «Франсуа Виллон» «многое в обрисовке Вийона и его эпохи звучит пророчески („...Здесь кончаются наши сведения о его жизни и обрывается его темная биография“. – Ср. с судьбой самого Мандельштама. – Е. К.)... Характеристика соотношения „искусственной, оранжерейной поэзии“ Франции XV в. с искусством Вийона напоминает об эволюции самого М<андельштама> от ранней „оранжерейности“ („На стекла вечности уже легло Мое дыхание...“) к его поздней поэтике» (Левин, 1998: 100). По мнению К. Ф. Тарановского, у Мандельштама «образы зимы русского XIX в. и литературы-зверя с пушной шкурой» (Тарановский, 2000: 65), помимо ассоциаций с Овидиевыми «Tristia», напоминают «звериную шкурку» Виллона, а Д. И. Черашняя замечает, что «говоря о любимом поэте, О. Мандельштам формулирует родственное им обоим представление о духовной личности в поэзии» (Черашняя, 2004: 192).

Обратим внимание также на одну любопытную деталь. Ф. Вийон был членом известной шайки разбойников «la Coquille» (Мандельштам упоминает об этом в своем эссе), что в переводе с французского обозначает «Раковина». Сборник стихов Мандельштама «Камень» первоначально назывался именно «Раковина». Конечно, не будем напрямую обосновывать это влиянием Вийона, отметим лишь «странное сближение», странное «сплетенье судеб». «Виллон в сознании всей новоевропейской культуры, – пишет М. Л. Гаспаров, – это, конечно, не исторический Виллон, а романтический миф о Виллоне» (Гаспаров, 2001: 274). Подобная мысль звучит в работе современного французского писателя, историка-медиевиста Жана Фавье: «В результате филологических штудий на свет появился целый десяток Вийонов» (Фавье, 1991: 15).

Рассмотрим стихотворение «Чтоб приятель и ветра, и капель...» и постараемся, насколько это возможно, воссоздать миф о *Виллоне*, сотворенный Мандельштамом. В первую очередь, Мандельштама привлекает истинно французская легкость Вийона, противоположная тяжести египетского искусства, выраженная в стихотворении в мотиве пирамид (правда, иронически вывернутых: «Украшался отборной собачиной / Египтян государственный стыд, / Мертвецов наделял всякой всячиной / И торчит пустячком пирамид» (Мандельштам, 2001: 185)). М. Л. Гаспаров в статье «Две готики и два Египта в поэзии Осипа Мандельштама» анализирует мандельштамовскую антитезу *Египет / готика*. «Готическим» поэтом представлен именно Вийон, только он воплощает собой даже не идею изумительной стройности и каменного кружева средневекового католицизма, а светлое начало галльского легкомыслия, «слабоволия», «озорства», «наглости».

Стихотворение 1937 г. напоминает удивительный поэтический пир (аналог которому можно найти в написанном пятью годами раньше «К немецкой речи» с эпиграфом из Э.-Х. Клейста) среди всеобщего хаоса и страданий. О самом Вийоне Мандельштам пишет:

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощанье, отдав, в верещанье,
Мир, который, как череп, глубок...
(Мандельштам, 2001: 186).

Череп представлен как некий сосуд (кубок, чаша), вмещающий мир поэта, его творчество, два завещания – Большое и Малое («Petit Testament» и «Grand Testament») – Вийона. В то же время он служит свое-

образной мерой, оценкой мирового наследия французского поэта. Череп глубок, как разум человеческий. Так включается прямое значение «вмещающего» (череп, кубок, сосуд) и метонимическое «вместимого» (разум, жизненная энергия, наследие поэта, его творчество). Это же значение («вмещающего и вместимого») имеет мотив кубка в текстах Мандельштама «Змей» и «Когда подымаю...». В «Змее» поэт использует сосуд в качестве меры поэтического мастерства:

Достаточно лукавых отрицаний
Распутывать извилистый клубок;
Нет стройных слов для жалоб и признаний,
И кубок мой тяжел и неглубок
(Мандельштам, 2001: 215).

Нельзя не заметить одинаковую рифму «клубок – глубок» и переключку строф в стихотворении о Вийоне и в «Змее». В тексте 1910 г. лирический герой у начала пути, ему еще предстоит «распутать клубок», а Вийон уже свой «размотал». К тому же кажется не случайным выбор именно этих глаголов, так как корень «мот» в очередной раз подчеркивает беззаботность «наглого школьника». «В русской поэзии две темы прежде всего отзываются на камертон *франц. mot* – „мотовства, растраниживания“ и „мотания, разматывания“ (нити, пряжи)» (Амелин, Мордерер 2009: 321). Корень в слове «распутывать» напоминает нам о путях, связях, обязательствах, которые еще предстоит встретить молодому поэту.

В стихотворении «Когда подымаю...» 1911 г. Мандельштам использует олицетворение «Я двух чаш встречаю / Зыбкий разговор» (Мандельштам, 2001: 219) и запечатлевает диалог творческих душ. Сначала

лирический герой представлен как наблюдатель, не участник процесса, разговора, но, в конце концов, он оказывается как будто в «центре» бытия: «И мукою в мире / Взнесены мои / Тяжелые гири / Шаткие лады» (Мандельштам, 2001: 219). Эпитет «тяжелый» используется только для характеристики «гирь». Словом, обозначающим движение («взнесены»), Мандельштам вступает в диалог с читателем и в единение с мировой поэтической культурой. Упоминание гирь продолжает тему меры, только теперь перед нами весы.

Тема взвешивания, оценивания значимости творчества представлена и в стихотворении «Душу от внешних условий...» 1911 г.: «Там, в беспристрастном эфире, / Взвешены сущности наши – / Брошены звездные гири / На задрожавшие чаши» (Мандельштам, 2001: 220). Кажется не случайным появление мотива «весов» у Мандельштама: поэт всегда считал, «что художник разделяет грех мира. Он не избранный гость, которому все позволено, а такой же грешник, как все... „Быть выше своей эпохи, лучше своего общества для него (поэта) необязательно“» (Мандельштам Н. Я., 2001: 219).

Мотив «кубка» для Мандельштама шире, чем мир одной творческой личности: «кубок» также может передавать значение культурной преемственности. Так в поле нашего зрения попадает стихотворение «Дайте Тютчеву стрекозу...», где интересующие нас темы наследства, преемственности, смерти имеют непосредственную связь с Вийоном и являются дополнительными штрихами в создании законченного мифа о французском школяре, любимце Мандельштама. «Кубок» в стихотворении появляется через связь с тютчевским «Заветным кубком» (переводом баллады Гете «Фульский

король»). «В отличие от фульского короля, – указывает Д. И. Черашняя, – у лирического субъекта нет имущества. Что же он завещает?.. то, чем владел, как поэт» (Черашняя, 2004: 226).

У Мандельштама кубок превращается в «мировое наследство». Вспомним, как поэт пишет о Вийоне: «XIX век французской поэзии черпал свою силу из национальной сокровищницы – готики» (Мандельштам, 2001: 475). Здесь синонимом кубка является «сокровищница», и не случайно Мандельштам употребляет глагол «черпал». «Лирический смысл стихотворения связан с предчувствием своей смерти и с задачей / возвращением чужих строк как чужого своего *блаженного наследства*¹. В этом нельзя не увидеть преемственные связи с Франсуа Вийоном, который дважды (в Малом и Большом завещаниях) раздаривал *направо* и *налево* то, что ему не принадлежало, – „свое мнимое имущество, как поэт, иронически утверждая свое господство над всеми вещами, какими ему хотелось бы обладать“... если Вийон, раздавая мыслимое и немислимое, включает в свое завещание и собственные произведения (баллады, молитву, рондо, эпитафию и другие), то Мандельштам в коротком лирическом стихотворении только возвращает *чужое*, но что получило продолжение в *его* творчестве и теперь несет на себе *его* неповторимую *печать*» (Черашняя, 2004: 228 – 229). Мандельштам становится современником поэтов «золотого века», так как его лирический герой внутренне находится в одной пространственно-временной плоскости с Тютчевым, Боратынским, Веневитиновым.

¹Здесь и далее в данной цитате курсив автора – Е. К.

Если рассматривать кубок как сосуд для вина, то на первый план выходят мотивы вина и чаши и смыслы, связанные с ними. «Вино» в значении хмеля, опьянения, веселья или – порой – трагического празднования составляет семантическую пару со словом «пир»:

Мир пригласил на ритуфель
И до тех пор не кончил танца,
Пока не вышел *буйный хмель*?
(Мандельштам, 2001: 43).

Смеялся музыки *голубоглазый хмель*
(Мандельштам, 2001: 63).

Бывало, *голубой* в стаканах *пуни горит*...
(Мандельштам, 2001: 58).

...Что пополуночи сердце *пирует*...
(Мандельштам, 2001: 107).

Потом развяжет их уста нечистые
Кровавый хмель
(Мандельштам, 2001: 197).

Пенье – *кипение крови*
Слышу – и быстро *хмелею*
(Мандельштам, 2001: 220).

Темы истины и вина – «классические симпозиальные образы и темы», в них «обозначено стремление к общению с богами, которое образует „вертикальность“ симпозиона, в отличие от „горизонтальности“ дружеской пирушки» (Шишкин 1998: 6). В поэзии вагантов одними из основных тем становятся темы вина, пьянства, распутства. В поэзии Вийона тема винопития, безусловно, идет от карнавальной смеховой культуры и лирики вагантов:

Perches, poussins
au blanc mangier,
Toujours le chois
d'ung bon loppins,
Le trou de *la Pomme de Pin*,
Clos et couvert, au feu la plante,
Emmailloté en jacoppin;
Et qui voudra planter, si plante
(Вийон, 2002: 56).

Item, varletz et chamberieres
De bons hostelz
(rien ne me nuyt)
Férons tartes, flans et goyeres,
Et grans ralias a myenuit
(Riens n'y font
sept pintes ne huit)
(Вийон, 2002: 222, 224).

В харчевне «Шишка»
все найдется:
Крольчишка, груши,
стол, кровать,
И для гостей очаг зажжется, –
Там можно
славно *пировать!*
(Пер. Ф. Мендельсона)
(Вийон, 2002: 57).

Затем служанкам и лакеям
Я завещаю пировать,
Господской снеди не жалея,
Фазанов, уток – все сожрать,
Напиться так,
чтобы не встать
(Пер. Ф. Мендельсона)
(Вийон, 2002: 223, 225).

В своем эссе о Вийоне Мандельштам фокусирует внимание на внутренней свободе французского поэта-бродяги – свободе, которая рождена «невозможностью обладания» «собственностью». Вийон «присваивает себе недоступные ... блага с помощью острой иронии» (Мандельштам, 2001: 473). Отсюда – его завещания, отсюда – карнавальные мотивы, непристойности, фамильярность, переходящая в богохульство. «„Завещание“ Вийона – карнавалистический жизнеутверждающий манифест, попытка глубоко магическим творением заклясть и отстранить смерть» (Дутли, 1993: 79), пишет Р. Дутли. Ты можешь не иметь ничего (являясь бродягой и нищим), для этого необходимо стать вором и, следовательно, собственником, но ты можешь получить сразу весь мир в собственность, став поэтом. И «музыкальная сирена», как пишет Мандельштам,

«сделала из него вора... и поэта» (Мандельштам, 2001: 473). Ирония же, присущая Вийону, всегда подчеркивала мнимость обладания: «Луна и прочие нейтральные „предметы“ бесповоротно исключены из его поэтического обихода. Зато он сразу оживает, когда речь заходит о жареных под соусом утках или о вечном блаженстве, присвоить себе которое он никогда не теряет окончательной надежды» (Мандельштам, 2001: 473). «Жареные утки», «крольчишка», «груши» – эти образы голландского натюрморта выглядят как будто несколько нереально: по мнению Мандельштама, «Виллон живописует обворожительный *intérieur* в голландском вкусе, подглядывая в замочную скважину» (Мандельштам, 2001: 473). «Близкое соседство „жареной под соусом утки“ и „вечного блаженства“ свидетельствует о вийоновской и мандельштамовской привязанности к реальности, посюсторонности... для мандельштамовского Вийона жареная утка – „высшее блаженство“ и наоборот „высшее блаженство“ – вкус утки под соусом. Все съестное в поэтическом тексте теряет нейтральность и приобретает особый вес» (Дутли, 1993: 80–81).

Для Вийона ценности разного уровня помещаются в одну плоскость, на одну чашу весов, становятся равноценными. А. И. Жолковский отмечает: «Что касается „недостижимых объектов“ внешнего мира, то в этой роли часто выступают ценности мировой культуры – географически и исторически удаленные точки, а также творцы, продукты и символы духовной и материальной культуры» (Жолковский, 1991: 416). И Вийон воплощает для Мандельштама не только образ Франции, пахнущей жимолостью и фиалками, но и истинный дух пирующей свободы, дух легкомысленного школяра, одинаково меч-

тающего о выпивке, жареной утке и вечности, дух «разбойника *небесного* клира».

В романе «Баллада судьбы» В. Варжапетян тоже сравнивает Вийона с Христом: «Брошенные с балкона розы зацепились шипами за рукав изодранного грязного камзола, но непрочно и на лестнице упали. Впрочем, тот, кому добрая рука предназначала букет, все равно не видел цветов – его окровавленная голова бессильно склонилась к правому плечу, как у распятого Иисуса Христа, тридцати трех лет, не лицензиата и не бакалавра» (Варжапетян, 1987: 191–192). Одним из оснований для такого сравнения может служить жизненная ситуация бедного «школяра», его ожидание смерти, моление о пощаде и милости (ср.: «Баллада-молитва Богородице», «Баллада-просьба о прощении»). Через восприятие Мандельштамом Вийона, через образ «разбойника небесного клира» всплывает Евангельский мотив Моления Иисуса в Гефсиманском саду: «Тогда говорит им Иисус: душа Моя скорбит смертельно; побудьте здесь и бодрствуйте со Мною. И отошед немного, пал на лице Свое, молился и говорил: Отче Мой! если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф., 26: 38–39). Если этот мотив в стихотворениях «Гефсиманский сад» и «Гамлет» из романа Б. Пастернака «Доктор Живаго» представлен вербализировано («И, глядя в эти черные провалы, / Пустые, без начала и конца, / Чтоб эта чаша смерти миновала, / В поту кровавом Он молил отца» (Пастернак, 2001: 541); «Авва Отче, / Чашу эту мимо пронеси!» (Пастернак, 2001: 512)), то у Мандельштама и Вийона мы не найдем текстов, напрямую посвященных этой теме. Однако, рассматривая стихотворение Мандельштама «Сохрани мою речь», Е. В. Капинос указывает, что «Рождествен-

ская звезда в первой строфе позволяет и в дальнейшем тексте усматривать пересечения с евангельским сюжетом: „плахи“, „казнь“ и „сад“ нетрудно связать с Гефсиманским садом и с казнью Христа, а в обращении к „отцу“ („Сохрани... и за это, отец мой...“) с известной долей условности можно услышать Моление о чаше» (Капинос, Куликова, 2006: 60). По мнению Н. Струве, «Судьба Мандельштама, претворенная в поэзию, есть экзистенциальное подражание Христу, принятие на себя вольной, искупительной жертвы. Ни один другой русский поэт XX века не пошел этим путем» (Струве).

Следует отметить, что стихотворение, посвященное Вийону, начинается с конструкции с союзом «чтоб» («*Чтоб приятель и ветра, и капель, / Сохранил их, песчаных, внутри*» (Мандельштам, 2001: 185)), – подобно тому, как звучит «моление» у Пастернака («*Чтоб эта чаша смерти миновала / В поту кровавом он молил Отца*» (Пастернак, 2001: 541)). Отметим еще одну переключку «вийоновского» текста со стихотворением, связанным с Молением о чаше: «*Сохрани мою речь навсегда за привкус несчастья и дыма...*» (Мандельштам, 2001: 112) – ср.: «*Сохранил их, песчаных, внутри*» (Мандельштам, 2001: 185).

«Моление о чаше» отражено в переводах на русский язык стихотворений Вийона:

Мне шел тридцатый год, когда
я, / Не ангел, но и не злодей, /
Испил, за что и сам не знаю, /
Весь стыд, все муки жизни
сей... / Ту чашу подносил мне –
пей – / Сам д’Оссиньи Тибо
Пер. Ф. Мендельсона
(Вийон, 2002: 77).

И так как мы уж умерли давно, /
то нам теперь одни молитвы
ваши / могли помочь избежать
горькой чаши / и отыскать к
Спасителю дорогу
(Пер. Пр. Б.)
(псевдоним не расшифрован)
(Вийон, 2002: 534–535).

В оригиналах – во французских текстах – мы не находим конкретного слова «чаша» (там Вийон «пьет стыд» – «*toutes mes hontes j’eus beues*» (Вийон 2002: 76)), но печальная судьба вынуждала поэта молить о пощаде, помиловании и надеяться только на Бога. В романе В. Варжапетяна «Баллада судьбы» целая глава посвящена разговору Вийона с Богом: «Благодарю, Господи, что услышал мою молитву, и за все грехи прошу у тебя прощения. Ты – единственный, у кого хватило времени выслушать мои стенания, единственный, кто не пожалел для меня ни тела своего, ни *крови своей*. Взгляни на меня – что сделали со мной палки, тюрьмы, оковы, дыбы, веревки, ошейники, цепи! Святой Христофор перенес тебя, когда ты был младенцем, через реку на своей спине, меня же во имя святого Христофора *реку* заставляют *выпить*. Горько, Господи, принять муку, разве разбойник я, чтобы распяли меня» (Варжапетян, 1987: 192). Обратим внимание на мотивы крови Христовой и «выпитой реки», подчеркнутые биографом, – они соотносятся с анализируемым нами мотивом Святой чаши.

Для Мандельштама Вийон оказывается среди тех разбойников, которые были сораспяты вместе с Христом. Приближение фигуры Вийона к Богу, во-первых, позволяет в очередной раз убедиться в том, что французский поэт был «любимцем кровным» Мандельштама, а во-вторых, увеличивает степень мифологизированности образа «школяра». Такие же отношения автора и героя (как в паре Мандельштам и Вийон) с известной долей условности мы можем увидеть в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Обращение к данному тексту является не случайным, так как, видимо, идея написания художественных произведений о писателях и поэтах и интерпретация их творческой судьбы была

близка и Булгакову: вспомним, например, «Жизнь господина де Мольера», пьесу о Мольере «Кабала святош», «Последние дни (Пушкин)». Кроме того, есть некая аналогия в том, как связаны судьбы Мандельштама-автора и Вийона-персонажа, и судьбы Мастера и героя его романа – Иешуа: «Это и бездомность Мастера, теряющего свою квартиру, и всеобщая травля, заканчивающаяся доносом и арестом, и предательство Могагыча, и тема тюрьмы – казни, связанная с пребыванием в клинике Стравинского, и мотив Ученика» (Гаспаров, 1993: 64 – 65). Более того, опираясь на наблюдения Б. М. Гаспарова, написавшего подробную статью о лейтмотивах в романе Булгакова, можно сделать вывод, что сопоставление пар Мандельштам-Вийон и Мастер-Иешуа реализуется не только на уровне связи судеб создателя и его героя, но и на уровне пересечения основных мотивов, связанных с жизненными вехами Мастера, Мандельштама, Иешуа, Вийона. Бездомность, травля, арест, тюрьма, предательство, казнь – все это в различной степени присутствовало в судьбе каждого из них, и у каждого было свое Моление о чаше.

Однако с фигурой Мастера связано появление и другой «чаши». Вспомним сцену, «когда Маргарите подносят кубок, наполненный кровью Майгеля. Эта кровь оказывается вином: „<...> кровь давно ушла в землю, и там, где она пролилась, уже растут виноградные гроздья“ – намек на Гефсиманский сад. В этом мотиве проступает полное слияние двух образов и исчезновение времени в мифологическом повествовании. В связи с этим выясняется также, что лужа крови, которая вытекает у кота в сцене его мнимой комической гибели/воскресения и на месте которой затем выступает труп Майгеля, – это в действительности кровь Майгеля

и Иуды» (Гаспаров, 1993: 63). Б. М. Гаспаров указывает, что «Гефсиманский сад оказывается той точкой, где расходятся пути Иешуа и Мастера. Первый, преодолев слабость, выходит из этого „приюта“ навстречу своей судьбе. Второй остается и замыкается здесь, как в вечном приюте... Вот почему в романе Гефсиманский сад оказывается связан с темой Иуды, и кровь Иуды скрепляет договор Мастера с сатаной и оставляет Мастера в вечном приюте» (Гаспаров, 1993: 70). Если пути Иешуа и Мастера расходятся, то путь у Мандельштама и его героя один.

Можно наметить еще одну ассоциацию, связывающую роман Булгакова и лирику Мандельштама в интересующем нас контексте, – отрубленная голова. В поэзии Мандельштама данный мотив связан с библейским сюжетом о красавице иудейке Юдифи, усыпившей полководца Олоферна и отрубившей ему голову:

Должно быть, так толпа сгрудилась –
Когда, мучительно-жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова.

Неизъяснимо лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над теплым трупом Олоферна
Юдифь глумилась?..

(Мандельштам, 2001: 232).

В мандельштамовском стихотворении «Футбол» «тупая голова» еще «мучительно жива», она еще только мгновение назад пила вино из кубка. Образ является как бы незаполненным, несовершенным, переходным, но использование в стихотворении слов «кубок» и «допив» вербализуют мотив «кровавой чаши». «Отруб-

ленная голова» является словно составляющей одной из сторон в описании футбольного матча и вообще игры в футбол. Хотя содержание текста соответствует заголовку «Футбол», но появление в последних строчках имен Юдифи и Олоферна не становится неожиданным, так как для Мандельштама игра становится битвой, ворота – «беззащитной завесой», «неохраняемым шатром», игрок – «телохранителем», «футбола толстокожим богом», а мячом – «отрубленная голова» Олоферна. Стоит заметить, что стихотворение заканчивается многозначием, то есть сам читатель может продолжить текст в направлении, которое ему ближе: современность с игрой в футбол или далекое прошлое с «обесславленным» Олофером и героиней Юдифью.

Мотив «отрубленной головы» в мировой литературе также связан с библейской историей об Иоанне Крестителе. Этот мотив олицетворяет и совмещает одновременно трагические контрасты пиршества и казни, глумливой греховности и страждущей святости, вкрадливой женственности и открытого палачества. Отрубленная голова Берлиоза, с одной стороны, может отсылать и к легенде о Юдифи и Олоферне (Берлиоза губит комсомолка – вагоновожатая, или же Аннушка, которая разлила масло; в любом случае, это женщина); с другой стороны, Берлиоз был своего рода Иоанном Крестителем, так как, подобно Предтече, хотел сообщить о пришествии в мир не Христа, но Воланда, являющегося в романе Булгакова своего рода заместителем и двойником Спасителя. И опять это смерть, в которой виновна женщина, – Саломея.

Возвращаясь к идее о том, что Мандельштам / Вийон, Мастер / Иешуа – это пары «создатель / герой», отметим: сопоставление, соединение, возмож-

ность сравнения Мандельштама и Мастера может реализовываться и на уровне биографических ассоциаций. Б. М. Гаспаров пишет, что образ Мастера может иметь несколько проекций. Прежде всего, конечно, он имеет автобиографические ассоциации. «Однако автобиографические черты являются, возможно, не единственной прототипической проекцией образа Мастера: данный образ может быть также приведен в связь с личностью и судьбой *Мандельштама*². Судьба Мандельштама в середине 30-х годов – это арест и ссылка в Чердынь... следствием которой явилось временное психическое расстройство, приведшее к попытке самоубийства (Мандельштам выбросился из окна больницы в Чердыни). Для данного сопоставления, быть может, является также значимым сон Маргариты... в котором она видит Мастера в безотрадной местности, в жалком виде, а также мотив безумия Мастера... Интересен также разговор его с Иваном в клинике о возможности *выпрыгнуть с балкона* и убежать: „Нет, – твердо ответил гость, – я не могу удирать отсюда не потому, что высоко, а потому, что мне удирать некуда“. Наконец, сама буква „М“ на колпаке Мастера в связи со всеми этими факторами получает амбивалентное значение, выступая как анаграмма имени... при этом она выступает в качестве двойной анаграммы: с одной стороны „Михаил“ (Булгаков), с другой – возможно, также „Мандельштам“» (Гаспаров, 1993: 66 – 67).

Итак, можно предполагать, что образ Мастера в романе Булгакова – вариант биографической проекции на судьбу Мандельштама. Но, конечно, нельзя говорить о схожей или даже приблизительной связи Вийона и Ие-

²Курсив здесь и далее в цитате автора. – Е. К.

шуа. В нашей работе эти образы сопоставляются, так как оба персонажа являются мифологизированными героями своих создателей, в какой-то степени их сближает сложная судьба, но если для Мастера и Иешуа Гефсиманский сад – точка, где расходятся их пути, то для Вийона и Иешуа – это точка, в которой происходит их соединение.

Приближение Мандельштамом фигуры Вийона к Христу делает возможным сопоставление как персонажей Вийона и Иешуа. Именно так создает свой поэтический миф о Вийоне Мандельштам. Став героем творчества Мандельштама, Вийон обрел новую жизнь в мифе своего создателя. Именно к нему – через времена и пространства – совершает свое ментальное путешествие русский поэт, чтобы испить из его чаши вина, выращенного «виноградарями в их разгородках марлевых» на французской земле, представляемой поэтическим Элизиумом.

О «ЛЕГКОЙ ЖИЗНИ» И О «ЛЕГКОЙ СМЕРТИ» (ВИЙОН НА МАНДЕЛЬШТАМОВСКОМ «ПИРЕ ВО ВРЕМЯ ЧУМЫ»)

Мотив кубка в лирике О. Мандельштама может иметь две трактовки: *кубок* как творчество писателя и *кубок* как мировое наследие. Во втором случае мотив кубка преобразуется в мотив *пира* поэтов. И, в первую очередь, данный мотив у Мандельштама отсылает читателя к Франсуа Вийону, через которого уже преломляются оттенки пушкинских пиров и, в частности, «пира во время чумы». Описания еды в сочетании с мотивами пьянства у Вийона – вызов и обществу, и Богу: на границе с гибелью «пир» становится демонстрацией приятия мира и приобретает не только «пьяно-праздничный», но и «смертельный» характер. Фраза «чаша

чаш» переключается с «пушкинским „изделе гроба преврати в увеселительную чашу“ из „Послания Дельвигу“ и „подыдем стаканы... да здравствует разум!“ из „Вакхической песни“» (Гаспаров, 2001а: 640).

Данный мотив отражается не только в изображении Мандельштамом Вийона (то есть в стихотворении «Чтоб приятель и ветра, и капель»), но и в других текстах. Вийон жил в Париже XV в., когда «чума не уставала перемалывать людские жизни» (Варжапетян, 1987: 243). Сам Мандельштам в эссе «Франсуа Виллон» отмечает трагическое состояние Франции эпохи любимого поэта: «Нищета, окружавшая его колыбель, сочеталась с народной бедой и, в частности, с бедой столицы... а для народа по вечерам зажигались огни таверн и в праздники разыгрывались фарсы и мистерии» (Мандельштам, 2001: 470–471). «Дыхание распада» становится основой творческой жизни, а феномен творческого пира накануне гибели мира – один из излюбленных мотивов в литературе. «С конца 1917 года „Пир во время чумы“ становится особенно актуален для Мандельштама. Это связано с нарастанием его собственных эсхатологических настроений или, как сформулировала вдова поэта, „с первым приступом эсхатологических предчувствий“» (Сурат, 2005: 17). «Мысль о последнем пире во время чумы не оставляла Мандельштама до последних дней» (Мандельштам, Н. Я. 2001: 315).

Мотивы «чумного пира» звучат в стихотворениях Мандельштама «Я скажу тебе с последней...», «От жизни легкой мы сошли с ума...», «На высоком перевале...» («Фаэтонщик»)³, «В игольчатых чумных бокалах...».

³В издании 1990 г. (Мандельштам, 1990) стихотворение имеет заголовок «Фаэтонщик», в более позднем и выверенном по черновикам поэта (Мандельштам, 2001) этого

Стихотворение «Я скажу тебе с последней...» выделено особо, так как в нем анаграммированно можно услышать имя Вийона – Виллона, как его называл Мандельштам. На фонетическом уровне слышны: [в] – 7 раз (из них 3 раза в глухой позиции как [ф] в слове «все»), [и] – 21 раз, [л] – 19 раз (один раз удвоенное «л»), [о] – 30 раз (в ударной позиции – 14 раз, из них выражено буквой «ё» 5 раз), [н] – 23 раза. По-французски удвоенная «л» в фамилии поэта в сочетании с предстоящим «и» произносится как [ий] – Вийон (Villon). Можно отметить, что и [j] звучит в стихотворении 14 раз через букву «й» в конце прилагательных, существительных и глаголов, один раз в слове «ой» и дважды при столкновении гласных – зиянии (си[j]ала, зи[j]ала). Ярко выделены строки

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли –
Все равно, –

где зашифрованно фамилия французского поэта проступает особенно отчетливо. Именно в этой строфе появляется имя «Мэри», а в первой строфе поэт обращался к героине «ангел мой». Мандельштам называет «своего любимца» «...ангел ворующий»: «бедный парижский школьник, способный на многое ради хорошего ужина, говорит о себе: „Я хорошо знаю, что я не сын ангела, венчанного диадемой звезды или другой планеты“... Такие⁴ отрицания равноценны положительной уверенности» (Мандельштам, 2001: 476), указывает Мандельштам в эссе «Франсуа Виллон».

Темы «нищеты», «праздного веселья» («вино», «шерри-бренди», «коктейли»), а также имя главной

заголовка нет. Для компактности мы будем использовать в некоторых случаях привычное заглавие.

⁴ Курсив Мандельштама. – Е. К.

героини «Мэри» отсылают нас к пушкинскому «Пиру во время чумы»⁵. Мэри – один из голосов, звучащий рядом с голосами Председателя и Священника. Стихи Мандельштама – утешение, ободрение «ангела Мери»: лирический герой ведет диалог с героиней («Я скажу тебе») и призывает не думать о смерти («пей коктейли, / Дуй вино» (Мандельштам, 2001: 107)), ведь «все лишь бредни, шерри-бренди» (Мандельштам, 2001: 107). У Пушкина песня Мери намекает на невозможность отречения от диалога с иным миром. Мандельштам, который, как акмеист, преодолевает пустоту, небытие путем создания вечного искусства, видит лишь «срамоту» «черных дыр», вместо поцелуя любви на своих губах чувствует лишь «соленую пену» и пустоту. Не случайно в стихотворении возникают ассоциации с «Пиром во время чумы»: это песня отчаяния, граничащая с трагическим весельем, песня, отчасти напоминающая судьбу Вийона – весельчака и балагура, балансирующего над бездной. Эпиграф из П. Верлена («Ma voix aigre et fausse...»⁶) подчеркивает «неправильность» этой песни, подобно тому, как Священник у Пушкина указывает Вальсингаму на слабость, проявленную им. Тем не менее, как отмечает В. Непомнящий, «песни Мери и Вальсингама тяготеют друг к другу, ибо их слияние и дает ту гармонию, через которую только и достижима свобода духа» (Непомнящий 1983: 13).

Мандельштам делает Мери из исполнителя героиней собственной песни, в которой отчетливо обыгран именно смысл «пира во время чумы»:

⁵ А также к «Из Barry Cornwall» («Пью за здравие Мери»).

⁶ «Мой голос пронзительный и фальшивый...»

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли –
 Все равно;
 Ангел Мери, пей коктейли,
 Дуй вино.
 Я скажу тебе с последней
 Прямотой:
 Все лишь бредни, шерри-бренди,
 Ангел мой
 (Мандельштам, 2001: 107).

В какой-то мере эти стихи напоминают гимн Чуме Вальсингама, латентно обращенный к умершей Матильде – ангелу. Мандельштам ангелом называет Мери и пытается повернуться спиной к пустоте бытия, спрятаться от бездны. Можно отметить, что лирика Вийона не чужда данному мотиву, хотя, безусловно, веселье французского поэта гораздо более искреннее и легкое.

В стихотворении о Нагорном Карабахе осени 1930 г. «На высоком перевале...», написанном 12 июня 1931 г., отзываются впечатления о путешествии в Армению. Одновременно строки «Фаэтонщика» создают образ другого путешествия – дороги в «чумную» Францию XV в., где жил и творил «любимец» поэта Франсуа Вийон. За пять дней до создания этого стихотворения Мандельштам пишет текст, напрямую отсылающий к Вийону, – «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...», где французский поэт скрыт за обликом «парикмахера Франсуа».

Появлению Вийона в лирике Мандельштама, как правило, сопутствуют определенные черты, в «Фаэтонщике» они введены уже в первой строфе: «Мы со смертью пировали – / Было страшно, как во сне» (Мандельштам, 2001: 115). Н. Я. Мандельштам пишет о

«последнем выезде из Эривана, концу путешествия по Армении» (Мандельштам Н. Я., 1987: 162): «На рассвете мы выехали на автобусе из Гянджи в Шушу. Город начинался с бесконечного кладбища, потом крохотная базарная площадь, куда спускаются улицы разоренного города... картина катастрофы и резни была до ужаса наглядной... Говорили, что после резни все колодцы были забиты трупами. Если кто и уцелел, то бежал из того города смерти... У О. М. создалось впечатление, будто мусульмане на рынке – это остатки тех убитых, которые с десятков лет назад разгромили город, только впрок им это не пошло: восточная нищета, чудовищные отрепья, гнойные болячки на лицах... Мы решили ехать в Степанакерт... Добраться туда можно было только на извозчике. Вот и попался нам безносый извозчик... с кожаной нашлапкой, закрывавшей нос и часть лица» (Мандельштам Н. Я., 1987: 162). Эта картина отразилась в тексте «Фаэтонщика».

Вместе с тем в стихотворении подспудно отзывается «Баллада повешенных» («L'Épitaphe Villon (Ballade des perdus)») Вийона. Прямых реминисценций из «Баллады...» у Мандельштама нет, но переживание смерти («Я изведал эти страхи, / Соприродные душе» (Мандельштам, 2001: 116)), явленной в мотивах «мертвых окон», «обнаженных домов» «темно-синей чумы неба», соотносится с «мертвой плотью» и страданиями повешенных, от лица которых Вийон ведет повествование. В эссе о Вийоне Мандельштам пишет, что, размышляя о собственной смерти, поэт-визионер «изображает... в своей балладе, как ветер раскачивает тела несчастных, туда-сюда, по произволу... И смерть он наделяет динамическими свойствами, и здесь умудряется проявить любовь к ритму и движению» (Мандель-

штам 2001: 474). Фаэтонщик одновременно страшит и привлекает лирического героя, не случайно центральный образ стихотворения – «чумный председатель, некто в маске, от которого мы зависим» (Мандельштам Н. Я., 1987: 164):

Он куда-то гнал коляску
До последней хрипоты...
...Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб вертелась каруселью
Кисло-сладкая земля...
(Мандельштам, 2001: 115–116).

Обращаясь к личности Вийона, помня о его постоянном ожидании казни, Мандельштам в своих строках создает переключку со стихами о повешенных, но в то же время, несомненно, имеет в виду и другого французского поэта, – Шарля Бодлера, в «Поездке на Киферу» которого отразились вийоновские мотивы виселицы:

<p>De féroces oiseaux perchés sur leur pâture Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr... (Baudelaire, 1899: 320).</p> <p>Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré Les intestins pesants lui coulait sur les cuisses... (Baudelaire 1899: 320).</p>	<p>Повешенный был весь облеплен стаей птичьей, Терзавшей с бешенством уже раздутый труп... (Пер. И. Лихачева) (Бодлер, 2001: 132).</p> <p>...Зияли дыры глаз. От тяжести своей Кишки прорвались вон и вытекли на бедра (Пер. И. Лихачева) (Бодлер, 2001: 132).</p>
---	--

Сравним со стихами Вийона:

<p>... la chair... ... est pièce dévorée et pourrie, Et nous, les os, devenons cendre et pouldre... (Вийон, 2002: 328).</p> <p>Pies, corbeaulx, nous ont les yeux cavez... (Вийон, 2002: 330).</p>	<p>Наша плоть... ... висит насквозь прогнившими клоками, и наши кости тлеют понемногу... (Вийон, 2002: 534).</p> <p>Сороки, вороны нам выклевали глаза... (подстрочник мой. – Е. К.).</p>
--	---

Как повешенные Вийона, словно пришедшие с того света поговорить с живыми, обратиться к ним с мольбой о жалости и прощении, как лирический герой Бодлера, в мертвом истекающем теле висельника видящий собственные нагие сердце и плоть («Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût !» (Baudelaire 1899: 321) – в пер. И. Лихачева: «О Боже! Дай мне сил глядеть без омерзенья / на сердца моего и плоти наготу!» (Бодлер 2001: 133)), так и фаэтонщик Мандельштама, подобный выходцу с того света, напоминает о мертвецах Вийона и Бодлера своим стремлением захватить главного героя и увести его на последний чумный пир. В стихотворении обнажается не только бесстрашие и уверенность, но и внутренний страх перед тьмой могилы и пустотой. Если в стихах Бодлера сердце поэта, осознающего символизм висельного столба, начинает кровоточить от вида повешенного на мрачном острове, то в душе Мандельштама возникают «страхи, сопритворные душе», перед открывающимся перед ним страшным, почти мистическим миром:

Сорок тысяч мертвых окон
Там видны со всех сторон
(Мандельштам, 2001: 116).

«Мертвые окна» «Фаэтонщика» напоминают «дыры глаз» висельников из «Баллады повешенных» Вийона и «Поездки на Киферу» Бодлера, они пронзают бытие насквозь, открывая его бездонность и по-новому освещая смерть, показывая ее изнанку и подчеркивая оксюморонность понятий веселья и горя, пира и гибели. «Мандельштам давно заметил, что мы совершенно ничего не знаем о тех, от кого зависит наша судьба, даже о таинственных незнакомцах, которые вдруг возникали за редакторскими столами и разговаривали с ним о каком-нибудь очередном издании. Они таинственно, неизвестно из каких недр, появлялись за этими столами и столь же таинственно исчезали. Еще меньше знали о председателях этого чумного пира. Стихотворение создано из конкретного происшествия и более широкой ассоциации» (Мандельштам Н. Я., 1987: 164).

«Чумный председатель» – прямая отсылка к «Пиру во время чумы» Пушкина. В фаэтонщике пугают и фигура («Пропеченный, как изюм, / Словно дьявола поденщик, / Односложен и угрюм» (Мандельштам, 2001: 115)), и лицо («Под кожевенною маской / Скрыв ужасные черты» (Мандельштам, 2001: 115)), и голос («То гортанный крик араба, / То бессмысленное „Цо!“» (Мандельштам, 2001: 115)), и то, что жизнь героев зависит от него («Было страшно, как во сне» (Мандельштам, 2001: 115)). Если у Пушкина председатель – это человек, потерявший любимую и взывающий к чуме, желающий заглушить возможный голос Матильды, то у Мандельштама – это «дьявола поденщик», он управляет коляской – жизнью, ведет (везет) героев.

Чума в стихотворении – не только литературный мотив: в 1929–1930 гг. в Гадруте была вспышка бубонной чумы:

И бесстыдно розовеют
Обнаженные дома,
А над ними неба мреет
Темно-синяя чума
(Мандельштам, 2001: 116).

У Пушкина Вальсингам поет гимн чуме, а у Мандельштама «чумный председатель» – один из выживших, болезненное напоминание о страшных событиях. «Фаэтонщик» является своего рода вариацией на тему, заданную Н. Гумилевым в «Заблудившемся трамвае». Как иррациональное движение трамвая «через Неву, через Нил и Сену» (Гумилев, 1988: 331) пугает лирического героя, словно движение механического существа вычерчивает трагическую линию судьбы, так и фаэтонщик гонит «коляску / До последней хрипоты» (Мандельштам, 2001: 115). Явной реминисценцией на строки Гумилева «*Остановите, вагоновожатый, / Остановите сейчас вагон*» (Гумилев, 1988: 331) представляется мандельштамовская строфа:

Я очнулся: *стой, приятель!*
Я припомнил, черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми
(Мандельштам, 2001: 116).

Отметим обращение к управляющему – механизмом у Гумилева («вагоновожатый»), лошадьми у Мандельштама, и, конечно же, мотив *заблудившихся – фаэтонщика и трамвая*⁷. Если трамвай «заблудился

⁷ Два текста Мандельштама, написанных в 1937 г., начинающиеся с одинакового четверостишия, в первом стихе вновь вводят рассматриваемый нами мотив: «Заблудился я в небе – что делать?». Своеобразная семантическая рифма

в *бездне времен*» (Гумилев, 1988: 331), то фаэтоном у Мандельштама правит пушкинский Вальсингам, каким-то образом попавший в Нагорный Карабах XX в. В стихотворении Гумилева путешествие на мистическом трамвае нарушает законы времени и пространства. Для Мандельштама страшная поездка в Нагорном Карабахе тоже видится как «фантастическое» путешествие: по переживанию, по образам, которые ему сопутствуют и им же рождены. Как и у Гумилева, это не только пространственные искажения бытия, но и временные. И во временном искажении подспудно проступают черты Франсуа Вийона, непосредственно не обозначенные в тексте. Слово вынырнувшая из последней строки армянская чума 1930-х годов, как волной, накрывает и времена Пушкина, писавшего одну из «Маленьких трагедий»; и времена английской чумы, поскольку несомненна связь «Пира во время чумы» с пьесой Вильсона; и эпоху Вийона, его судьбу; и французскую эпидемию чумы; и трагические события 1920-х годов в России, когда был расстрелян Н. Гумилев (об этом свидетельствует переключка с «заблудившимся трамваем»), – своего рода *духовную чуму* поколения.

«Я скажу тебе с последней...» и «Фаэтонщик» в каком-то смысле представляют гармоническое целое, соединяя как бесстрашие и уверенность лирического героя, так и его внутренний страх перед тьмой могилы

к гумилевскому «Трамваю» на этот раз обыгрывает тему блуждания в пространстве. В «Фаэтонщике» «каруселью» вертится «кисло-сладкая земля», а в текстах 1937 г. герой погружается в «рукопашную лазурь» (Мандельштам, 2001: 183), рвет сердце на «синего звона куски» (Мандельштам, 2001: 182).

и пустотой. В стихотворениях «От легкой жизни мы сошли с ума...» (1913) и «В игольчатых чумных бокалах...» (1933, 1935) мотивы радостного и одновременно трагического пира явлены как игровая антитеза «легкой жизни» и «легкой смерти». Текст 1913 г. похож на описание чумной Флоренции Боккаччо: «много пить и наслаждаться, бродить с песнями и шутками, удовлетворять, по возможности, всякому желанию» (Рассадин, 1977: 154). Это зеркальное отражение гимна чуме у Пушкина:

Зажжем огни, нальем бокалы;
Утопим весело умы
И, заварив пиры да балы,
Восславим царствие Чумы
(Пушкин, 1995б: 180).

Стихотворение – как бы приведение в исполнение «важных постулатов» гимна Председателя. «Ночные поцелуи», «легкая жизнь», «вино и похмелье», «напрасное веселье» – атрибуты «чумного пира». Для лирического героя чума – «пьяная»⁸ подруга, осыпающая его всяческими милостями. И смерти лирический герой ждет, кажется, с неким детским восторгом⁹, «как сказочного

⁸ В «Альманахе муз» 1916 г. вместо эпитета «нежная» было напечатано «пьяная». «Нежной» чума стала после цензурной замены. См. об этом в примечаниях к: Мандельштам О. Камень. – СПб., 1990. – С. 311, 295. В данном издании стихотворение печатается по первой публикации: «Как удержать напрасное веселье, / Румянец твой, о пьяная чума?» (Альманах, 1916: 85). Этот же вариант представлен в издании 2001 г. (см.: Мандельштам, 2001: 231). В двухтомнике О. Мандельштама (1990) используется эпитет «нежная» (Мандельштам, 1990: 288).

⁹ Ср. со стихотворением 1908 г.: «Только детские книги читать, / Только детские думы лелеять, / Всё большое

волка». Создается впечатление, что только сравнение «и фонари, как факелы горят», а также страх героя за того, «у кого тревожно-красный рот» (Мандельштам, 2001: 231)¹⁰, все-таки заставляют опомниться от этого веселого хмеля. В тексте Мандельштама, «как и в стихотворении А. Ахматовой „Все мы бражники здесь, блудницы...“ (январь 1913), описывается атмосфера петербургской художественной богемы (кабаре „Бродячая собака“ и др.). Образ чумы соотносит эту атмосферу с ситуацией „Пира во время чумы“ Пушкина» (Мандельштам, 1990: 577).

Первая строка стихотворения отсылает к тютчевскому «От жизни той, что бушевала здесь...». Совпадения размера (пятистопный ямб), рифмовки (в первой строфе у Тютчева используется опоясывающий тип рифмовки, как и во всем тексте Мандельштама), казалось бы, в остальном подчеркивают непохожесть двух текстов, но мотивы быстротечности, веселья и легкости у Мандельштама, контрастирующие с медлительностью и устойчивостью вечного бытия у Тютчева, создают эффект человеческой жизни, «грезы природы», мгновенно промелькнувшей перед «мировой бездной».

Эта легкость жизни не случайно подспудно вводит в подтекст образ Ф. Вийона, «плюющего на паучьи права». Мандельштама всегда привлекала его истинно французская легкость, в стихотворении «Чтоб приятель и ветра, и капель» противоположная тяжести египетского искусства. Вийон воплощает собой даже

далёко развезать, / Из глубокой печали восстать» (Мандельштам, 2001: 11).

¹⁰ И. Одоевцева считает, что эти строки посвящены Г. Иванову.

не идею изумительной стройности и каменного кружева средневекового католицизма, а светлое начало галльского легкомыслия, «слабоволия», «озорства», «наглости». И фонари Петербурга начала XX в. напоминают Мандельштаму средневековые факелы, «с утра вино, а вечером похмелье» преобразуется в румянец чумы, возвращающий нас в вийоновский XV в., а смерть переходит из разряда финала человеческой жизни в сказочный образ, одновременно привлекательный и пугающий.

«Чумные бокалы» позднего Мандельштама гораздо ближе тютчевскому описанию «всепоглощающей бездны». В десятом «Восьмистишии» жизнь представлена как процесс питья («Мы пьем наваждение причин») и как игра в бирюльки: «на крючок наугад вытаскивается одна крошечная закономерность, бесконечно малая величина в сравнении с тем, что познано быть не может с помощью „наваждения причин“. Казуальность, познаваемая человеком, найденная им для объяснения явлений, – это только наугад вытасченное зерно в горе таких же звеньев – бирюлек. Ребенок хранит молчанье – это он постигает не части, а целое, – в сцеплении бирюлек ему не разобраться. Игольчатые узкие бокалы – содержат ту каплю, которая может быть воспринята. Их игольчатость – показывает малость содержащейся в них влаги; они еще названы чумными, так как пьющего каплю познания все равно ждет смерть (дерево познания, вкусив от которого человек стал смертным)» (Мандельштам Н. Я., 1987: 191). Ю. И. Левин пишет: «Слово *игольчатый* при „буквальном“ прочтении вызывает представление о характерных „готических“ узорах на хрустале; оно может ассоциироваться также с колющим вкусом шампанского; и то и другое создает – пусть даже

очень слабый – оттенок праздничности. Но оно соположено со словом *чумный*; последнее индуцирует в значении слова *игольчатый* оттенок колючести, жестокости. Значение становится амбивалентным. Более того, сочетание „праздничности“ с „чумой“ вызывает в памяти пушкинский „Пир во время чумы“, со всеми сопутствующими коннотациями, что еще более увеличивает семантическую насыщенность строки (и углубляет связь со *смертью* и *крючьями*)» (Левин, 1998: 30 – 31).

«Готические» узоры на хрустале, отмеченные исследователем, подчеркивают скрытую связь мотива «чумного пира» с образом Ф. Вийона в лирике Мандельштама. Французский поэт-«разбойник», который творил свою жизнь по законам беззаботности и озорства, всегда стоял на краю бездны и славил легкую жизнь и легкую смерть, становится для Мандельштама «клубком», смысловым и поэтическим узлом, соединяющим «бирюльки», превращающим культуру в игру, а вселенную – в Гераклитово дитя, спящее в люльке у вечности. По мнению Ю. И. Левина, «возможны... новые толкования словосочетания *легкая смерть*: в контексте, говорящем о хрупкости и непрочности человеческой жизни, *легкая смерть* может восприниматься и в значении „легко наступающая“ (стоит сделать неосторожный шаг и погибнешь; ср. пастернаковское „а в наши дни и воздух пахнет смертью“). Возможен и другой оттенок – в смысле тютчевского „и так легко не быть“» (Левин, 1998: 33).

«В игольчатых чумных бокалах» рифмуется и с уже упомянутым тютчевским «От жизни той...» через «От легкой жизни мы сошли с ума». Такое «тройное оперенье» текстов позволяет сопоставить мотив дрем-

лющей, как ребенок, вселенной в люльке у вечности – с «равнодушной природой» Тютчева, у которого люди, дети природы, превращаются в ее грезу:

Поочередно всех своих детей, Свершающих свой подвиг бесполезный, Она равно приветствует своей Всепоглощающей и миротворной бездной (Тютчев, 1957: 291).	И там, где сцепились бирюльки, Ребенок молчанье хранит – Большая вселенная в люльке У маленькой вечности спит. ¹¹ (Мандельштам, 2001: 138).
---	--

Бездна Тютчева и вечность Мандельштама оказываются близки друг другу как две изначально заданные величины, в которых, как в игольчатых бокалах, налито вино «легкой жизни» и «легкой смерти». И ка-

¹¹ «Вселенная в люльке у... вечности», безусловно, вызывает в памяти строки из блоковских «Итальянских стихов»: «Ты, как младенец, спишь, Равенна, / У сонной вечности в руках» (Блок, 1960: 98). Образы Блока и Мандельштама близки аллегорическим метафорам Тютчева: «Уж солнца раскаленный шар / С главы своей земля скатила» (Тютчев, 1957: 55); «сладкий трепет, как струя, / По жилам пробежал природы, / Как бы горячих ног ея / Коснулись ключевые воды» (Тютчев, 1957: 55); «Живая колесница мироздания / Открыто катится в святилище небес» (Тютчев, 1957: 56); «Альпы снежные глядят; / Помертвелые их очи / Лыдистым ужасом разят» (Тютчев, 1957: 85); и т. д. В эссе «Франсуа Виллон» Мандельштам пишет, что средневековые аллегии – «не мертвые отвлеченности. Они не бесплотны» (Мандельштам, 2001: 470). По мнению Л.Я. Гинзбург, поэт «хотел, чтобы в иносказании, в уподоблении сохранялось чувственное тепло вещей» (Гинзбург 1972: 318). Конечно, литература XIX–XX вв. не сохранила той плотности и чувственности аллегорических образов, как средневековая, но метафоры Тютчева в какой-то мере обращены к ним, и эта традиция явственно проступает в лирике Мандельштама.

русель «Фаэтонщика», и шерри-бренди, и «напрасное веселье» – эти черты умирания и беззаботности звучат у Мандельштама под знаком Франсуа Вийона. Его судьба и поэзия преобразуют мотив «пира во время чумы». С одной стороны, личное переживание Мандельштамом смерти метафорически соотносится с образом пушкинского Председателя, а, с другой, уходит вглубь веков к Франции XV в., к «любимцу кровному», и становится буквальным: как Вийон знал реальное и переносное значение «дыхания» чумы, так и Мандельштам чувствует себя на границе бытия и со страхом и поэтическим наслаждением вступает в мир «легкой смерти».

О МАНДЕЛЬШТАМОВСКОМ ПУТЕШЕСТВИИ К ВИЙОНУ

Стихотворение О. Мандельштама «Я молю, как жалости и милости...», созданное 3 марта 1937 г., оказывается семантически зарифмованным с текстом, написанным 15 дней спустя, – «Чтоб приятель и ветра, и капель...», главным героем которого является французский поэт Франсуа Вийон. Путешествие во Францию из мрачного Воронежа, куда был сослан поэт, осуществляется с проводником наподобие Вергилия. Вийон, «любимец кровный» Мандельштама, переносит поэта из ссылки на землю Франции.

Стихотворение начинается с мольбы о жалости и милости, однако уже во втором двустишии антитетично сталкиваются «правда горлинок» и «кривда... виноградарей», разгораживающих землю на «марлевые» отрезки. Птичья воздушная свобода, столь важная в лирике Мандельштама, контрастирует с замкнутостью

и разграниченностью земного пространства, поделенного на «участки»: так возникает мотив тюрьмы, важный для судьбы и лирики не только Мандельштама, но и Вийона: «но фиалка и в тюрьме: с ума сойти в безбрежности!» (Мандельштам, 2001: 177). Заточение преодолевается запахом французской свободы и французских духов – фиалкой, разрушающей все границы («безбрежность») и звуком «насмешницы-песенки», отсылающей к ироничным стихам Вийона, написанным в тюрьме.

К. Ф. Тарановский относит эти строки к воспоминанию Мандельштама о Верлене, «о его *иронической* песенке» (Тарановский 2000: 70). Р. Дутли пишет о французской песенной традиции и лирике Верлена, «которого Мандельштам всегда связывает в своих эссе с «*иронической*...» или «*хмельной песенкой*» (la chanson grise)» (Дутли, 1992: 208). Ассоциация с «Art Poétique» Верлена, безусловно, включается в стихотворение о Франции, но она в какой-то мере контаминируется с вийоновским подтекстом¹², подобно тому, как в «Я скажу тебе с последней...», где стоит эпиграф из Верлена («Ma voix aigre et fausse...»), анаграммированно¹³ можно услышать имя Вийона (Виллона).

Для Мандельштама Вийон – «беззаботного права истец», «наглый школьник и ангел ворующий» (Мандельштам, 2001: 186), как написано в стихотворении «Чтоб приятель и ветра, и капель...». Его песенки

¹² Для Мандельштама «Виллон... важен не как историческая индивидуальность, а как повторяющийся тип поэта: Виллон был прообразом Верлена, а Верлен был осознанным образцом самого Мандельштама» (Гаспаров, 2001: 275).

¹³ «Мандельштам вообще очень часто насыщает свои тексты анаграммами ключевого по смыслу слова: в силу своей возвратности такая анаграмма становится звуковым повтором» (Ронен, 2002: 18).

вполне подходят под определение «насмешниц, небрежниц», потому что размотать «на два завещанья / Слабовольных имуществ клубок» (Мандельштам, 2001: 186) – черта поистине свободного, более похожего на птицу, чем на узника, поэта. Двойственность в создании облика своего героя служит лишним поводом увидеть в нем игровое начало, спасающее от любых пут: «утешительно-грешный певец» переносит русского поэта из воронежской ссылки сначала в зимнюю Францию («В легком декабре твой воздух стриженный / Индевет» (Мандельштам, 2001: 177)), тем не менее напоенную ароматом фиалок, потом в июльскую, революционную¹⁴, и, наконец, в Париж XX в., где вместо прежних королей «государит добрый Чаплин Чарли» (Мандельштам, 2001: 177). В стихотворении отчетливо явлены XIX и XX вв. и скрыто – XV и XVIII. С XV в., конечно, связана судьба Ф. Вийона. На XVIII в. отдаленно наводит ассоциация с наклоненной шеей цветочницы, с одной стороны, эксплицирующая эротический подтекст, а с другой, в сочетании с «кривыми картавыми ножницами» – мотив гибели на гильотине, отсылающий к первому использованию гильотины во Франции в 1792 г., затемненный и как бы отодвинутый у Мандельштама кривизной и подчеркнутой неправильностью линий (что, впрочем, странно переключается с легким козым ножом гильотины), поддержанный «кривизной» июльских улиц, которые становятся смысловой рифмой

¹⁴ «Улица июльская – кривая» (Мандельштам, 2001: 177) – «напоминание о злоупотреблении Французской революцией 1830 года и об Огюсте Барбье, которого переводил в 1923 году Мандельштам, и которого он почтил стихотворением „Язык булыжника мне голубя понятней“» (Дутли, 1992: 208).

к «кривым ножницам», и судьбой «смытых королей», казненных на гильотине, – Людовика XVI и Марии Антуанетты.

«Безбожница / С золотыми глазами козы» (Мандельштам, 2001: 178) – не только реминисценция Эсмеральды из Гюго¹⁵, но и в какой-то степени олицетворенный образ самой гильотины, которую в Шотландии называли Шотландской девой, а во Франции – Девой и Лесом Правосудия. Цветочница дана амбивалентно: как жертва (именно она наклоняет голову) и палач (в ее руках ножницы). Кроме того, героиня может воплощать собой лик Судьбы, если вспомнить вийоновскую «Балладу от имени Фортуны» («Ballade au nom de la Fortune»).

Между тем мотив ножниц в сочетании со стриженным воздухом в лирике Мандельштама ведет к Вийону, который в стихотворении «Довольно кукситься, бумаги в стол засунем...» 1931 г. появляется перед читателем в образе французского парикмахера Франсуа:

Я нынче славным бесом обуян,
Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа
(Мандельштам, 2001: 115).

Эти стихи можно воспринимать как сравнение с чтением текстов «школяра». Состояние лирического

¹⁵ См. об этом в статье Р. Дутли «Прощание с Францией...» (Дутли, 1992: 205), в статье М. Л. Гаспарова «Две готики и два Египта в поэзии О. Мандельштама: Анализ и интерпретация» (Гаспаров, 2001: 281). По мнению Н. Я. Мандельштам, «Франция – „безбожница с золотыми глазами козы“ – представилась О. М. Мандельштаму в образе Майи Кудашевой» (Жизнь и творчество Мандельштама, 1990: 291).

героя меняется после прочтения Вийона. Переход задается глаголом «вымыл»: так вкрапляется мотив воды, а, следовательно, – мотив обновления, очищения. В стихотворении 1937 г. Вийон назван «приятелем *капель*». Как парикмахер, он восстанавливает, обновляет лирического героя, а слово «корень» подчеркивает связь с поэтической традицией.

Р. Тименчик в статье «Руки брадобрея» пишет о двух тенденциях «парикмахерской» темы в поэтике русского модернизма: с одной стороны, «в урочище Смерти парикмахер-пошляк становится палачом» (Тименчик, 2008: 521); с другой – «в цирюльнях... гнездится обещание музыки и театра, пира искусств (вспомним... чаплинского¹⁶ двойника-антипода великого диктатора, который бреет посетителя под „Венгерский танец“ Брамса)» (Тименчик, 2008: 520). Таким образом, «парикмахер Франсуа», подобно героине стихотворения «Я молю, как жалости и милости...», слепой цветочнице из фильма Чаплина, противоречиво воплощает в себе безбрежную силу власти, которую отрицает его «поэтическое» происхождение от Вийона¹⁷.

Н. Я. Мандельштам отмечала, что «воздух стриженный – перенос эпитета – стриженные виноградники»

¹⁶ Ср. с «государящим», а значит, наделенным властью Чаплином из «Я молю, как жалости и милости...».

¹⁷ На периферии нашей темы оказываются отмеченные Р. Тименчиком стихотворения В. Нарбута («В парикмахерской (уездной)») и А. Браславского-Булкина, где появляются «образы обезглавленных Олоферна... Пугачева и *жертв гильотины* (курсив мой. – Е. К.)» (Тименчик, 2008: 524). Так или иначе, в литературной традиции начала XX в., и в частности у Мандельштама, возникает тяготение к «французской традиции демонизации и вообще „поэтизации“ парикмахера» (Тименчик, 2008: 527).

(Жизнь и творчество Мандельштама, 1990: 291). В финале стихотворения цветочница тоже «стрижет» купы роз, но скрыто присутствующий на фоне перечисленных французских событий Вийон в образе парикмахера – параллельно мотиву «стрижки» – метафорически *моет* голову поэта «в корень», шампунем, быть может, пахнущим фиалками или «скаредными розами»¹⁸.

«Я молю, как жалости и милости...» имеет явного героя: подобно тому, как в стихотворении «Чтоб приятель...» Вийон появляется лишь в третьей строфе, а назван – в пятой, имя стоит во второй половине стиха, заканчивая его в положении фамилия-имя «Несравненный *Виллон Франсуа*» (Мандельштам, 2001: 186), так и здесь герой вводится тем же способом в шестом двустиишии:

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый *Чаплин Чарли*
(Мандельштам, 2001: 177).

Имена героев находятся на рифменных позициях: с «Франсуа» рифмуется слово «права», а «Чарли» – с сочетанием «в Арле». В стихотворении «Довольно кукситься...», написанном за 6 лет до «вийоновского» «Чтоб приятель...», «Франсуа» также стоит в ударном положении в конце стиха («Мне вымыл парикмахер Франсуа»¹⁹ (Мандельштам, 2001: 115)). Размышляя об

¹⁸ Р. Дутли указывает, что у Вийона «прослеживаются особенные отношения между поэтом и парикмахером. Дважды иронически одаривает Вийон своего цирюльника странным наследством: отрезанным чубом и большим куском льда» (Дутли, 1993: 79).

¹⁹ Об «особенной» рифме «*обуян / Франсуа*» писал в своих воспоминаниях С. Липкин (Липкин, 1991: 17), эпизод его спора с Мандельштамом неоднократно цитировали в мандельштамоведении (см., напр.: «Еще раз о Вийоне»

этом, Р. Дутли подчеркивает, что «для Мандельштама важным был не звук и не рифма, но само имя – Франсуа, столь много значившее в его жизни. Имя в стихе – не случайность, оно обладает собственной незаменимой аурой, оно является памятью стиха» (Дутли, 1993: 78). «Чарли» тоже оказывается именем, дорогим для Мандельштама, об этом говорит его вынесение в рифму в стихотворении «Я молю...», что, кстати, косвенно отсылает читателя и к трагической судьбе В. ван Гога, родившегося в Арле. Кроме того, здесь включается игра с подчеркнутой французской «картавостью»²⁰: «воронежские стихи о жимолости выдают свой подспудный фоносемантический узор при переводе на французский язык» (Ронен, 2002: 47).

Фильм «Огни большого города» был показан впервые в Нью-Йорке 5 января 1931 г., однако Чарли Чаплин связан у Мандельштама именно с Францией. Отметим, что в «Балладе» Вл. Ходасевича 1925 г., действие которой разворачивается на парижской улице, герои идут в синема «разинуть рот / Пред идиотствами Шарло» (Ходасевич, 1996: 282). Ходасевич противопоставляет судьбу и творчество *поэта* («Мне лиру ангел подает, / Мне мир прозрачен, как стекло» (Ходасевич, 1996: 282)) и деятельность *Чаплина*, которую он жестко называет «идиотствами». В этом заключается антитечность сюжета его текста, контрастно заостренного, подчеркивающего противоречие жизненной пошлости и поэтического бытия. Несмотря на разное отношение, Р. Дутли (Дутли, 1993: 77–78), «Опыты о Мандельштаме» И. Сурат (Сурат, 2005: 105–106)).

²⁰ «А теперь в Париже, в Шартре, в Арле / Государит добрый Чаплин Чарли». Дополнительные «л» после «р» усиливают «картавый» перекат между вибрантом и сонорным.

и для Ходасевича, и для Мандельштама Чаплин вписан именно во французскую культуру, – более того, слепая цветочница рождает ассоциации с французской готикой, с каменным кружевом окна-розы²¹. А «свистящая» песенка получает новое наполнение: в «Новых временах», фильме 1936 г., зрители впервые услышали голос Чарли Чаплина, поющего на каком-то непонятном языке лирическую песенку²².

В стихотворении 1922 г. тоже упоминается «песенка»:

²¹ Для Мандельштама того периода цветок, в первую очередь, – витражный, архитектурный образ.

²² «Чарли начинает петь, используя набор бессмысленных слов: „Ла спивак ор ла туко, / Сигаретто тото торло, / Э рушо спагалетто, / Же ле ту ле ту ле тва-а. / Ла дер ла сер павнброкер, / Лузерн сепер гов мукер, / Э сес, конфес а ротма, / Понка вала понка ва-а“» (См. об этом: Фильмы Чаплина, 1972: 319–320). Слова в песенке сочетают, главным образом, французские и итальянские корни, что косвенно могло напомнить Мандельштаму «Баллады на цветном жаргоне» Вийона, макаронический язык которых трактуется филологами до сих пор. Слова жаргона были заимствованы «у бродячих торговцев, ярмарочных зазывал, скоморохов, голиардов, менестрелей (курсив наш – Е. К.), мелких жуликов, фальшивых паломников, воров и нищих, наводнивших Францию после Столетней войны» (Косиков 2002: 694). Чарли Чаплин – символ трагического шутства и скоморошества XX в. в данном случае оказался сближенным у Мандельштама с шутом-менестрелем XV в. – Франсуа Вийоном. Отметим и другую точку зрения: С. Стратановский считает, что «строка... „Свищет песенка – насмешница, небрежница“ – восходит к фильму Рене Клера „Под крышами Парижа“. Это фильм 1930 года, первый звуковой фильм Клера. Его успех был международным, шел он и на наших экранах» (Стратановский, 2007: 178).

Я не знаю, с каких пор
Эта песенка началась –
Не по ней ли шуршит вор
(Мандельштам, 2001: 83).

«*Песенка*²³ встречается в оригинальной поэзии Мандельштама всего шесть раз» (Тарановский, 2000: 69), но в данном случае можно подчеркнуть связь в соседних стихах «песенки» и «вора», что в лирике Мандельштама достаточно явно намекает на Вийона. По наблюдению Д. И. Черашней, «в творчестве Мандельштама с 1910 по 1937 год эпитет “воровской” является постоянным (во всех вариациях – *вор, ворующий, в крупном воровстве*) для несравненного *Франсуа*» (Черашняя 2004: 198). Глагол «шуршит» вводит дополнительный оттенок, так или иначе отсылающий к Вийону, – звук «шуршащего песка»²⁴, соединенный с плеском воды (ср.: «Пока еще на самом деле / Шуршит песок, кипит волна» (Мандельштам 2001: 59)). Стихотворение 1937 г. о Вийоне так и начинается: «Чтоб приятель и ветра, и *капель* / Сохранил их, *песчаных*, внутри» (Мандельштам 2001: 185).

²³ Курсив автора. – Е. К.

²⁴ Стихотворение, обращенное к М. Цветаевой, «Не веря воскресенья чуду...» заканчивается строками: «Прими ж ладонями моими / Пересыпаемый песок» (Мандельштам, 2001: 55). Диалог поэтов напоминает пересыпаемый в ладонях песок; всякий, подобно Франсуа Виллону, может воровать этот песок, эту неделимость вечности, создавая из нее слова и отправляя их обратно – в вечность. В «Четвертой прозе» Мандельштам объясняет процесс творчества так: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух» (Мандельштам, 2001: 368).

Две последние строфы из «Я молю, как жалости и милости...», состоящие из четырех стихов, в отличие от предыдущих двестишестидесяти, связаны уже не с Чаплином, а с его героиней, которая сначала метафорически обретает очертания французского двухбашенного собора²⁵ с окном-розой посередине («На груди»), потом превращается в деталь этого собора – в «каменеющую шаль паутины»²⁶, следующая метаморфоза – «карусель воздушно-благодарная», обретающая масштабы Парижа и, быть может, всей земли. Мотив карусели ранее звучал в стихотворении «На высоком перевале...», где мы встречаем «чумного председателя» – образ, связанный у Мандельштама не только с Пушкиным, но и с Вийоном:

Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб вертелась каруселью
Кисло-сладкая земля
(Мандельштам, 2001: 116).

В эссе о Франсуа Вийоне Мандельштам подчеркивает динамичность средневековой готики, унаследованной «школярром»²⁷, и выделяет еще один мотив:

²⁵ По-французски кафедральный собор женского рода – *la cathédrale*.

²⁶ «За этими строками видны... блоковские „женщины с безумными очами, с вечно смятой розой на груди“ и свое собственное „кружевом, камень, будь и паутиной стань“» (Гаспаров, 2001: 281). В данном случае Мандельштам имеет в виду и весь собор в целом: не только внешние очертания собора, напоминающие каменеющую кружевную шаль, но и его внутреннее убранство, в котором застыли в драпировках католические скульптуры Мадонны и святых.

²⁷ Мандельштам пишет: «Но разве готика не торжество динамики? Еще вопрос, что более подвижно, более те-

«Виллон жил в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя» (Мандельштам, 2001: 474). Notre-Dame, окно-роза, каменная паутина – те черты готики, которые преодолевают статичность и вырываются в пространство, как «воздушно-благодарная карусель» (воздух идет от легкости каменного кружева, почти его летучести, динамичности линий), имплицитно соединяются с судьбой вечно движущегося Франсуа Вийона, а эксплицитно описывают слепую цветочницу из фильма Чаплина, своего рода прекрасного двойника горбуна Квазимодо из «Notre-Dame de Paris» Гюго²⁸.

В стихотворении, написанном на другой день, – 4 марта 1937 г., с условным названием «(Реймс – Лаон)», о двух французских соборах, вновь всплывает мотив готической розы:

Я видел озеро, стоявшее отвесно.
С разрезанною розой в колесе
(Мандельштам, 2001: 178).

«Роза – точный термин для готического витражного окна, за ним – все бесконечные мистические ассоциации, связанные с розой. Но на самом деле окно не так уж похоже на розу, разрезанная роза концентрична, а витражное окно держится на радиальных стержнях, похожих на спицы в колесе» (Гаспаров, 2001: 278–279). Готическая роза у Мандельштама становится оборот-

куче – готический собор или океанская зыбь?» (Мандельштам, 2001: 475). И о Вийоне в восприятии Мандельштама М. А. Гаспаров скажет: «Он <Виллон> динамичен, как средневековая готика (держится внутренними противоположностями, как собор контрфорсами)» (Гаспаров, 2001: 274).

²⁸ Косвенно сюда присоединяется и герой «Баллады» (1925) Ходасевича – безрукий.

ной стороной колеса, что опять возвращает нас к мифу о Вийоне, как белка в колесе, кружащемся в центре готического витражного окна. М. А. Гаспаров отмечает, что строки стихотворения «(Реймс – Лаон)» «лиса и лев боролись в челноке» – «это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев как символ власти неудивителен; а о маленьком человеке нам напоминают... строки из статьи о Виллоне: „он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой“²⁹. „Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь³⁰ сумел бы так выкрутиться“» (Гаспаров, 2001: 282). Свойственная Мандельштаму изысканная ассоциативность образов и мотивов, их сложное переплетение, при котором порой два или три образа практически сливаются, контактируются, создает впечатление многослойности не только каждого стиха, но и каждого слова. Роза из «Я молю...» обрастает «пучком смыслов», включающих в себя «физиологию готики», мотивы карусели, пира во время чумы, человека и власти, наконец, человека, превращенного в неутомимого, вечно бегущего зверька, – и все это приводит нас к Вийону, словно стягивающему этот пучок воедино. Образ колеса, кроме того, – это еще и символ кино с его разматывающейся катушкой пленки: большая и быстрая плоскостная прокрутка иллюзии.

Готика есть создание каменного кружева, каменного узора. В поэтике Мандельштама мотив узора принципиально важен. В. Н. Топоров пишет, что «узор/узреть/ – характерное слово-образ для раннего Ман-

²⁹ Курсив мой. – Е. К.

³⁰ Курсив мой. – Е. К.

дельштама» (Топоров, 1995: 432)³¹. У Мандельштама есть три типа узора: узор каменный – паутина; узор словесный – дыхание на стене; узор тканый – панно, гобелен. Паутина имеет два коннотата: помимо красоты каменного узора, она вводит мотив заточения, тюрьмы. Строку из стихотворения «Чтоб приятель и ветра, и капель...» «И плевал на паучьи права» можно сопоставить с эссе Мандельштама «Возвращение», где описывается неприятный случай в Грузии, который привел поэта к короткому тюремному «заключению». Автор видит стены тюремной комнаты и вспоминает феодальные тюрьмы Вийона, представляет, как бедный узник в полном одиночестве проводит свои последние дни, дрессируя паука. Так, «каменеющая шаль» паутины в стихотворении «Я молю, как жалости и милости» обрастает новыми оттенками и возвращает нас к строкам о тюрьме, что подкрепляет ассоциацию с судьбой Вийона, переживаемой Мандельштамом.

Мотив безбрежности, преодолевающей мотивы заточения, вводится через фиалку – ее цвет, запах, саму природу этого нежного и изящного цветка, символа парижской весны. В стихотворении «(Реймс – Лаон)»

³¹ Вспомним: «Узор отточенный и мелкий, / Застыла тоненькая сетка, / Как на фарфоровой тарелке / Рисунок, вычерченный метко, – / Когда его художник милый / Выводит на стеклянной тверди» (Мандельштам, 2001: 12–13), «На стекла вечности уже легло / Мое дыхание, мое тепло. / Запечатлеется на нем узор, / Неузнаваемый с недавних пор / Пускай мгновения стекает муть – / Узора милого не зачеркнуть» (Мандельштам, 2001: 13–14), «Источается тонкий тлен – / Фиолетовый гобелен... / ...Нерешительная рука / Эти вывела облака, / И печальный встречает взор / Отуманенный их узор» (Мандельштам, 2001: 200), «И бытия узорный дым / На мраморной сличаю плите» (Мандельштам, 2001: 213).

возникает удивительный образ, который по-разному толкуют исследователи:

Фиалковый пролет газель перебежала,
И башнями скала вздохнула вдруг
(Мандельштам, 2001: 178).

«Тюремная» фиалка из «Я молю...» рифмуется с «фиалковым пролетом» величественного собора «(Реймса – Лаона)». Исследователи объясняют происхождение этого образа так: на одном из «Руанских соборов» Моне в Москве «плоскость фасада изображена в тех же тонах... лиловая „фиалковая“ тень как раз на уровне портала» (Гаспаров, 2001: 281); С. Стратановский пишет о «фиолетовом полумраке средневековых соборов», о том, что «„фиалковый“ значит „фиолетовый“ (по-французски это одно слово — „violet“»)» (Стратановский, 2007: 183). Однако помимо цвета можно отметить также вторжение в холодность камня и строгость линий соборов теплоты и живости нежного цветка, истинное соединение природы и культуры через преобразование строения и превращения его в организм. Если ранний Мандельштам писал о «форуме полей и колоннаде рощи», то и в 1937 г. он применяет прежний прием, знакомый читателям «Камня»: пролет становится фиалковым, архитектура живет органической жизнью³².

Строку из «(Реймса – Лаона)» «И влагой напоен, восстал песчаник честный» (Мандельштам, 2001: 178)

³² «Газель перебегает пролет, и скала (то есть собор) „вдыхает“ башнями. Собор „вдруг“ преобразуется не только изнутри, но и снаружи» (Стратановский, 2007: 183). Кроме того, исследователь подчеркивает, что «в этой строчке динамизм нагляден: газель сбежала с какой-то шпалеры или витража» (Стратановский, 2007: 182).

можно увидеть не только как вводящую социальную тему, связанную с восстаниями горожан в Лане и Реймсе³³, но и как новую ассоциацию, вновь подтягивающую в «пучок смысла» образ Вийона: в посвященном французскому поэту стихотворении «Чтоб приятель...» мотив песка появляется уже в первой строфе³⁴. Мандельштам соединяет воду (влагу и капли) с песком, и, как мы уже отмечали выше, это сближение устойчиво напоминает переживание им судьбы и поэзии Вийона³⁵. С одной стороны, «это ощущение „нежной воды“, „влаги“ входит в состав мандельштамовского „чувства Франции“» (Стратановский, 2007: 183) и, соответственно, Франсуа Вийона; с другой, возникает мотив готики: «каменный собор вырастает, „влажгой напоен“, как политое растение (строительный „песчаник“ – по-французски *savonnier*, корень „мыло“ перекликается с водой)» (Гаспаров, 2001: 278). И этот комплекс «l'eau douce» (пресной, т. е.

³³ См. об этом в статьях М. А. Гаспарова (Гаспаров, 2001: 282), С. Стратановского (Стратановский, 2007: 180).

³⁴ «Чтоб приятель и ветра, и капель / Сохранил их, песчаных, внутри» (Мандельштам, 2001: 185).

³⁵ Отметим особенности восприятия Мандельштамом мотивов ветра и песка. Ветер дует, вода льется, песок сыпется – все эти понятия имеют отношение к вечности, так как пересыпание, переливание, качание есть циклические действия, у которых нет ни начала, ни конца, что характеризует вечное движение. В стихотворении «В таверне воровская шайка...» песок («вечность – как морской песок: / Он осыпается с телеги» (Мандельштам, 2001: 32-33)) тоже отчасти напоминает о Вийоне: во-первых, вода и песок, обыгрывающие понятие вечности, вводят динамику в текст, а, во-вторых, сами персонажи – это «воровская шайка», подобная вийоновской «банде». Частная история французского поэта-разбойника переводится в мировой масштаб: «У вечности воруется всякий» (Мандельштам, 2001: 32).

нежной, мягкой воды), серого французского песчаника, выполняющего функции и строительного материала, и моющего, как мыло («savon»), оказывается связанным со строками другого, уже цитированного нами, стихотворения Мандельштама о Вийоне:

Как будто в корень голову шампунем
Мне вымыл парикмахер Франсуа
(Мандельштам, 2001: 115).

Последняя строфа «(Реймса – Лаона)» представляет нам Вийона сначала через косвенное упоминание о песчанике, влаге (и за кадром – «шампуне», парикмахере-обновителе, «приятеле капель»), а потом, как отмечает С. Стратановский, – через образ мальчишки-океана, шута, связанного с Чарли Чаплином из «Я молю...», с Пьером Гренгуаром из «Notre-Dame de Paris» Гюго. «„Мальчишка-океан“ – это не поэт-рыцарь, не поэт-сеньор, каких немало было среди трубадуров и труверов. Он – поэт-горожанин. Уже в XII веке во французских городах стали возникать содружества, именуемые „цехами поэтов“. Они строились как обычные цехи, там были ученики, подмастерья и мастера, а во главе стоял князь (Le Prince). Участниками таких сообществ являлись те же самые „честные“ ремесленники и буржуа. Это была своеобразная игра, своего рода „жмурки и прятки духа“: „веселая наука“ поэзии притворялась ремеслом среди других ремесел. Игра такого рода была проявлением внутренней свободы, в отличие от свободы внешней, – тех „вольностей“, за которые они боролись, поднимая мятеж... Нет ли в образе „мальчишки-океана“ намек на какого-то конкретного поэта? Первое, что приходит на ум, – это любимый Мандельштамом Вийон» (Стратановский, 2007: 185). В стихотворении «Чтоб приятель...» Ман-

дельштам «говорит о Вийоне как о свободном человеке и называет его “наглым школьником”, что перекликается с “мальчишкой”» (Стратановский, 2007: 185).

Так, «(Реймс – Лаон)» становится своеобразным продолжением стихотворения «Я молю...», где скрытым главным героем является «несравненный Виллон Франсуа» (Мандельштам, 2001: 186).

В последней строфе «вийоновского» стихотворения «Довольно кукситься...»

Не волноваться. Нетерпенье роскошь
Я постепенно в скорость разовью,
Холодным шагом выйдем на дорожку,
Я сохранил дистанцию мою
(Мандельштам, 2001: 115)

противопоставлены динамика и статика, терпение и «нетерпенье»; остановка, превращающаяся в тюрьму или клетку, и движение, которое, как считает Д. И. Черашняя, является «доминантой полета (свобода, воля...)» (Черашняя, 2004: 106).

Именно так из тюремного заточения «свищет», подобно птице, «песенка – насмешница, небрежница» (Мандельштам, 2001: 177). Р. Дутли наметил как один из скрытых сюжетов стихотворения «Я молю...» сюжет о Тристане и Изольде, собранный Жозефом Бедье в 1900 г. в виде романа из разных источников. Жимолость, указывает Дутли, – «это литературная реминисценция Мандельштама, знатока и любителя французского средневековья... Жимолость (французское: *chèvrefeuille*) заимствована из средневековой легенды о Тристане и Изольде» (Дутли, 1992: 201). Желая встретиться с королевой, Тристан подкарауливает ее в лесу и как знак «sur la route, Tristan déposa une branche de coudrier où

s'enlaçait un brin de chèvrefeuille»³⁶ (Le roman de Tristan et Iseut, 1910: 236). Следующим его знаком будет птичья трель – «песенка»: «A cet instant, partirent du fourré d'épines *des chants de fauvettes et d'alouettes*, et Tristan mettait en ces mélodies toute sa tendresse. La reine a compris le message de son ami. Elle remarque sur le sol la branche de coudrier où le chèvrefeuille s'enlace fortement, et songe en son cœur: “Ainsi va de nous, ami; ni vous sans moi, ni moi sans vous”»³⁷ (Le roman de Tristan et Iseut, 1910: 238).

Два знака средневековой легенды, обработанной Бедье, – жимолость и птичья песенка – выявляются в стихотворении Мандельштама. Жимолость связана с Тристаном, а песенка – с Верленом и, как мы показали, с Вийоном. Но хотелось бы подчеркнуть еще одно совпадение с переживанием Мандельштамом судьбы средневекового французского поэта: песня жаворонка отзовется в написанном через 15 дней откровенно вийоновском тексте – «Чтоб приятель и ветра, и капель...». В последней строфе Мандельштам напишет о Вийоне:

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть:
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть
(Мандельштам, 2001: 186).

³⁶ «...Посреди хорошей дороги, Тристан положил ветвь орешника, обвитую побегом козьей жимолости» (Перевод с франц. А. А. Веселовского) (Бедье).

³⁷ «В это мгновение из терновой чащи полились *трели малиновки и жаворонка*; Тристан вложил в них всю свою нежность. Королева поняла знак своего милого. Она заметила на дороге ветвь орешника, крепко обвитую козьею жимолостью, и подумала в своем сердце: „Так и мы с тобой, дорогой: ни ты без меня, ни я без тебя“» (Пер. с франц. А. А. Веселовского) (Бедье).

Вийон для Мандельштама связан с птичьим мифом³⁸, и его песенки окажутся наделенными чертами трелей жаворонка. В «Стихах о русской поэзии» «сложнейший узор реминисценций из русской поэтической речи ложится на основу „лесной метафоры“» (Виролайнен, 2003: 466) Гейне. В стихотворении «К немецкой речи», по мнению исследовательницы, «Христиану Клейсту сообщены... атрибуты бога-соловья» (Виролайнен, 2003: 466), и этот образ вдохновлен соловьиной темой цикла Гейне «Новая весна».

Упомянув Вийона, Мандельштам вводит не соловья, не любимого им щегла, а жаворонка, который имеет знаковый смысл в средневековой истории о Тристане и Изольде, который латентно присутствует в стихотворении о Франции и о неназванном в нем Вийоне. Сравнение соловья с поэтом входит в число традиционных поэтических метафор. В основе данной метафоры можно усмотреть семантику андрогинности поэта, как делает это, например, В. Бибихин, который приводит два четверостишия из стихотворения Д. Пригова:

Кто это полуголый
Стоит среди ветвей
И громко распевает
Как зимний соловей.

³⁸ Финалом романа о Вийоне В. Варжапетяна «Баллада судьбы» становится диалог французского поэта с Богом. В последней реплике Вийон говорит: «Я, словно птица, умел только одно – петь, и я пел, рассказывая людям об их и своих обидах, о нашем Париже, о том, как прекрасна любовь и как тяжело терять любимых, я рассказывал, как великолепно Франция и как жестоки ее палачи...» (Варжапетян, 1987: 266).

Да вы не обращайтесь
У нас тут есть один –
То Александр Пушкин
Российский андрогин
(см.: Бибихин, 2009: 528–529).

Снимая на мгновение ироническую модальность этих строчек, В. Бибихин отмечает: «Андрогин тут – возвращение к Достоевскому, „Пушкин всечеловек“, по Платону, люди поделены на половинки, и полным вместе будет мужчина и женщина. Российский – потому что, по Достоевскому же, призвание России быть полной. – Вынесенный даже из человечества в животность, в соловьиность, в никуда...» (Бибихин, 2009: 529). Таким образом, «соловьиность» делается «пространственным» свойством поэта, обеспечивает его «всеотзывчивость», локализует его «езде» и «нигде» одновременно.

Структура стихотворения в какой-то мере несет в себе черты кинематографичности: вибрация пространства и времени создает эффект движения, когда под одним пластом обнаруживается ряд других, образы и мотивы двоятся и троятся, обретают новые формы и смыслы, создавая ассоциативный орнамент вокруг лирического героя и его двойников. Возвращаясь к уже упомянутому мотиву узора, скажем, что путь поэта, как и путь всякого живущего, есть процесс плетения полотна. В год написания рассматриваемых стихотворений жизнь Мандельштама поставлена под угрозу, между тем «кружево», словесный орнамент его стихов становятся все более и более сложными. Глубинные семантические провалы, антитетические напряжения смыслов делают этот узор неустойчивым, но невероятно динамичным и красочным. Создается впечатление жизни, висящей на волоске; последнего взгляда, брошенного на живой и

прекрасный мир, перед казнью; путешествия, в котором путник достиг вожденных красот, но дальше дорога обрывается... Ткань стихов и судьбы Мандельштама переплетается с тканью стихов и судьбы Вийона, ее кружево, ее «паучьи права» становятся такой же частью бытия Мандельштама, как были частью бытия французского поэта.

**ВИЙОНОВСКИЙ КОД
В ПОЭЗИИ О. МАНДЕЛЬШТАМА:
«ВЕК-ЗВЕРЬ» И «ЧЕЛОВЕК-ЗВЕРЕК»**

В статье «Франсуа Виллон» О. Мандельштам предложил несколько основных характеристик французского поэта. Одна из самых важных черт – динамичность средневековой готики, унаследованная «школяром». Для Мандельштама образ Вийона ассоциируется с понятием готики (Вийон «рядом с готикой жил озоруючи»). «Физиология готики... заменила Виллону мировоззрение и с избытком вознаградила его за отсутствие традиционной связи с прошлым. Более того – она обеспечила ему почетное место в будущем, так как XIX век французской поэзии черпал свою силу из той же национальной сокровищницы – готики» (Мандельштам, 2001: 475). Европейской готике «суждено было стать важнейшим значащим компонентом мандельштамовской образной системы» (Аверинцев, 1990: 12).

М. Л. Гаспаров подчеркивает, что, «может быть, еще важней для Мандельштама переносный смысл понятия «архитектура» – социальная архитектура» (Гаспаров, 2001: 272). Понятие «социальной архитектуры» для поэта «было дважды близко. Во-первых, страх небытия, детское ощущение собственной хрупкости

(„...неужели я настоящий, / И действительно смерть придет?“) были сквозной темой его ранних стихов в 17–20 лет; акмеизм для него был „сообщничество существ в заговоре против пустоты и небытия“. Во-вторых, в обществе чувствовал он себя изгоем: полупровинциал, разночинец, живущий в кругу беспочвенной богемы, получивший мировую культуру не по наследству, а по выбору и поиску; почувствовать себя равным в аристократическом братстве культуры хотя бы перед лицом небытия значило для него ощутить свое право на существование» (Гаспаров, 2001: 272). Исследователь предполагает, что рассмотрение архитектуры в личном масштабе и изгнание Вийона парижским обществом – это основные мотивации, почему Мандельштам делает французского школяра героем своей статьи.

В «готических текстах» Мандельштама подчеркнуто противопоставление человека и гнетущей власти. Напомним высказывание М. Л. Гаспарова, который, анализируя стихотворение «[Реймс – Лаон]» («Я видел озеро, стоявшее отвесно...»), отмечает, что строки «лиса и лев боролись в челноке» – «это аллегории хитрости и силы, маленького человека и гнетущей власти. Лев как символ власти неудивителен; а о маленьком человеке нам напоминают... строки из статьи о Виллоне: „он любил в себе хищного, сухопарого зверька и дорожил своей потрепанной шкуркой³⁹“. „Не правда ли, Гарнье, я хорошо сделал, что апеллировал, – пишет он своему прокурору, избавившись от виселицы, – не каждый зверь⁴⁰ сумел бы так выкрутиться“» (Гаспаров, 2001: 282). Мотив «зверька» перейдет у Мандельштама в метонимические «шкурки»: «Да будет так: прозрачная

³⁹ Курсив мой. – Е. К.

⁴⁰ Курсив мой. – Е. К.

фигурка / На чистом блюде глиняном лежит, / Как белчья распластанная шкурка; / Склонясь над воском, девушка глядит» (Мандельштам, 2001: 66); «И растянул сапожник неуклюжий / На башмаки все пять воловьих шкур» (Мандельштам, 2001: 66); «Как нагибается булочник, с хлебом играющий в жмурки, / Из очага вынимает лавашные влажные шкурки⁴¹» (Мандельштам, 2001: 100).

С появлением в творчестве Мандельштама мотива «века-волкодава» «зверек» получает отражение в еще более метонимически обостренной метаморфозе: «Бал-маскарад. Век-волкодав. / Так затверди ж назубок: / Шапку в рукав, шапкой в рукав... / И да хранит тебя Бог!» (Мандельштам, 2001: 109); «Мне на плечи кидается век-волкодав, / Но не волк я по крови своей: / Запихай меня лучше, как шапку, в рукав / Жаркой шубы сибирских степей» (Мандельштам, 2001: 108). «Шапка» – убитый зверь, тоже своего рода метафора человека, погубленного веком, «социальной архитектурой». Н. Струве пишет, что «повелительные наклонения „запихай“, „уведи“ обращены „к собственной судьбе“... Таинственным образом Мандельштам провидел несовместимость свободы и правды. Оставаться на свободе – значит участвовать во лжи» (Струве, 1992: 43). Видимо, поэтому лирический герой просит «заточить» себя, «заключить в клеть». Это наблюдение важно с той точки зрения, что динамика, связанная с образом Вийона, является, по определению Д. И. Черашней, «доминантой», «определителем поведения человека,

⁴¹ Удивительно, как армянский хлеб может быть увиден взглядом поэта: он сочетает в себе мотивы гадания, воплощения человека в маленького зверька, игру со своим создателем – булочником.

установочным продвижением личности, постепенным восхождением в новое и высшее, изменением себя ради узнавания высшего⁴²» (Черашняя, 2004: 106). В данном случае очевидно отступление от доминанты, так как живой, подвижный зверек деформируется в бездушную вещь, а использование повелительного наклонения и отражение просьбы – как бы «остановка» самого лирического героя, надеющегося на то, что определенные действия предпримет кто-либо другой. Наконец, движение «запихай меня лучше, как шапку, в рукав» прямо противоположно движению вперед, например, по «беговой дорожке», как это происходит в стихотворении «Довольно кукситься...», связанном с Вийоном.

Хотелось бы отметить, что появление мотива шапки заявлено уже в ранних текстах Мандельштама включением слов «зверь» и мех («шубы») в один ряд в стихотворении «О временах простых и грубых...»: «И дворники в тяжелых шубах / На деревянных лавках спят... / Привратник, царственно ленив, / Встал, и звериная зевота / Напомнила твой образ, скиф» (Мандельштам, 2001: 38). «Зверек» в поздних текстах Мандельштама преобразуется в мотив шапки, но это не одна модификация, противопоставленная «веку-волкодаву»: «зверек» становится жертвой, жертвенным приношением. О том, что мотив жертвенного ягненка связан с текстами, посвященными революции, пишет А. А. Hansen-Love в работе «Mandelstam's thanatopoetics»: «The motif of the "victim-lamb" can be seen in those of Mandelstam's poems which discuss the destruction of the Apollonian culture-world through the

⁴² Курсив автора. – Е. К.

chaos of the Revolution and the Civil War⁴³: „Век мой, зверь мой, кто сумеет / Заглянуть в твои зрачки... / Словно нежный хрящ ребенка / Век младенческой земли, – / Снова в жертву, как ягненка, / Темя жизни принесли“» (Hansen-Love, 1993: 141). В «Зверинце», например, этот мотив обыгрывается в контексте войны 1914 г.: «Эфир, которым не сумели, / Не захотели мы дышать – / Козлиным голосом, опять, / Поют косматые свирели. / Пока ягнята и волы / На тучных пастбищах водились...» (Мандельштам, 2001: 51). «Миротворческий пафос этого стихотворения резко контрастировал с воинственно-патриотическим духом, преобладавшим в поэзии во время первой мировой войны» (Мандельштам, 1990: 474).

В этом аспекте интересна мандельштамовская «трилогия о веке» (определение Е. Г. Эткинда). Исследователь включает в нее стихотворения «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Век» и «1 января 1924». Данная «трилогия» – один из путей реализации «социальной архитектуры» в поэзии Мандельштама. Кроме того, при рассмотрении текстов о веке выстраивается тематическая пара «белка-волк» / «человек-век», что отсылает нас к мандельштамовскому Вийону, объясняя тем происхождение поэтического мифа о французском поэте. В своем эссе Мандельштам пишет, что «Виллон в Париже, как белка в колесе, не зная ни минуты покоя» (Мандельштам, 2001: 474). Таким образом, белка находится в антитетичной позиции к волку, подобно человеку (поэту, в данном случае), всегда противопоставленному государству (в рассматриваемом нами контексте – веку).

⁴³ «Мотив „жертвенного агнца“ можно увидеть в тех стихотворениях Мандельштама, в которых рассматривается уничтожение культуры мира Аполлона через хаос революции и гражданской войны».

Один из ключевых образов в этих текстах – век. Он «персонифицирован – это пес-волкодав, который кидается на человека» (Эткинд, 1996: 216). Возможно, в создании Мандельштамом данного образа сказались влияние скандинавских мифов: гигантский волк Фенрир как символ хаоса проглатывал Солнце при конце света. Это сближение усиливается, если учитывать, что в стихотворении «За гремучую доблесть грядущих веков...» мотив «чаши на пире отцов» причастен к пиру в Валгалле. «Второй персонаж – „я“ – человек, живущий в пространстве, но вне времени: географическое пространство определено словами „сибирские степи“ и „Енисей“; это – Россия. Временной ограниченности нет... „кровавые кости в колесе“ вызывают в памяти средневековую казнь» (Эткинд, 1996: 216–217), а появление средневековья – отголосок отражения в тексте фигуры Вийона. «Век-волкодав» – «двойная материализация: уже *век*⁴⁴ – метонимическое преобразование отвлеченного понятия «время»; *век-волкодав* – это метонимия, пережившая еще и превращение в метафору. Метонимический *век* в русской поэзии привычен (Эткинд, 1996: 218). Помимо волкодава, в стихотворении есть еще образ «зверька» («зверьков») – голубые песцы. В отличие от «социальной архитектуры», которую воплощает собой век, песцы становятся символом первобытной природы, а – через отсылку к Вийону – и культуры. «Сухопарый зверек», в которого превращается мандельштамовский Вийон, ассоциативно переключается не только со страшным «веком-волкодавом» (антитетично), но и с бесконечно прекрасными сияющими голубыми песцами.

Можно проследить эволюцию образа века. «В стихотворении „Век“ то был несчастный зверь с перебитым

⁴⁴ Курсив здесь и далее в цитате автора. – Е. К.

хребтом: его еще можно исцелить музыкой, красотой, культурой. В стихотворении „1 января 1924“ – умирающий отец, который, вопреки смерти, продолжает жить в современности. И тут, и там век – минувший. В последнем звене трилогии – век нынешний. Он олицетворен псом-волкодавом, кидающимся не только на волков, но и на людей. Он страшен, потому что не отличает одних от других, своих от чужих» (Эткинд, 1996: 232).

Осмысление своего века и своего времени, анализ метаморфоз происходящего вокруг поворачивает русского поэта в сторону судьбы Вийона и в сторону Франции. Она виделась Мандельштаму, помимо личного восприятия, сквозь призму ее авторов – не только Франсуа Вийона, но и Поля Верлена, Огюста Барбье, «Ямбы» которого поэт переводил в 1923 г., через год после создания «Века» и «незадолго до того, как писал „1 января 1924“» (Эткинд, 1996: 238). Не случайным является и написанное в 1923 г. «Язык булыжника мне голубя понятней...» («Париж») – его «темы, образы и ритм... навеяны „Ямбами“ Барбье» (Мандельштам, 1990: 498). Лев, один из центральных образов в этом стихотворении, – реминисценция из Барбье, воплощение народного восстания. Это тоже зверь, меняющий свой облик на протяжении текста: от «нежных львят», сравниваемых с котятками, до «большеголового» льва, который «лапу поднимал, как огненную розу».

Между стихотворениями «1 января 1924» и «Язык булыжника мне голубя понятней...» есть и другая мотивная связь: время, буквально представленное катящимся (или хрустящим, пахнущим) яблоком («Кто веку поднимал болезненные веки – / Два сонных яблока больших», «Снег пахнет яблоком», «И яблоком хрустит саней морозных звук», «Вновь пахнет яблоком мороз» (Мандель-

штам, 2001: 93–94) в «1 января 1924»; «И клятвой на песке как яблоком играли», «И грызла яблоки, с шарманкой, детвора» (Мандельштам, 2001: 92) в «Париже»). Этот мотив звучал еще в «Камне», в стихотворении «С веселым ржанием пасутся табуны» («Я слышу Августа и на краю земли / Державным яблоком катящиеся годы» (Мандельштам, 2001: 48)), но у позднего Мандельштама яблоко связано с «умираньем века» и в то же время – с творчеством, с преодолением разрыва между поэтом и временем. Метонимический образ яблока косвенно выплывает в стихотворении об Александре Герцевиче:

И всласть, с утра до вечера,
Заученную *вхруст*,
Одну сонату вечную
Играл он наизусть
(Мандельштам, 2001: 109).

Вечная соната еврейского музыканта хрустит, как яблоки, которые грызет парижская детвора, как мчащиеся по снегу сани, и «музыка позволяет победить страх смерти»⁴⁵ (Струве, 1992: 48). Эта победа возвращает нас к поэту, как и Мандельштам, не потерявшемуся в сложной иерархии «социальной архитектуры», который «любил в себе хищного, сухопарого зверька» (Мандельштам, 2001: 474). «Зверек» из статьи «Франсуа Виллон» претерпевает разнообразные деформации. Есть одна линия: «зверек – шкурка – шапка», и это путь слабости, расподобления, безжизненности. При сопо-

⁴⁵ В этом стихотворении тоже упоминается вариация «шкурки» в контексте власти музыки над *этим веком*: «Нам с музыкой-голубою / Не страшно умереть, – / Там хоть вороньей шубою / На вешалке висеть» (Мандельштам, 2001: 109).

ставлении судеб Мандельштама и Вийона данный ход можно обозначить как потерю личности внутри «социальной архитектуры», в мире готики или в мире нового послереволюционного времени. Но есть и другая линия: это образ века, требующего от поэта понимания «языка будыжника» и поиска «потерянного слова». Век, который был так суров к Мандельштаму, который нарисовал ему трагическую судьбу превращения из «живого зверька» в «беличью шапку», век, с которым поэт все время спорил, век, который лишил его «чаши на пире отцов», – именно этот век и горькая судьба оказались для Мандельштама связующей нитью между ним и французским школяром-вором, неоднократно ощущавшим себя в грубых руках правосудия. Для каждого из них век стал судьей – безжалостным, холодным и несправедливым, тем более что вырваться из его пут невозможно: «Попробуйте себя от века оторвать...». Но – сквозь этот (XV или XX) век – и Вийон, и Мандельштам прошли, «минувя внуков, к правнукам». Век-судья, пристрастный и жестокий, остался в истории, закончился, а два поэта всегда будут существовать в настоящем, здесь и сейчас.

ЦИТИРУЕМЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

О. Мандельштам

* * *

От легкой жизни мы сошли с ума:
С утра вино, а вечером похмелье.
Как удержать напрасное веселье,
Румянец твой, о пьяная чума?

В пожатьи рук мучительный обряд,
На улицах ночные поцелуи –
Когда речные тяжелеют струи
И фонари как факелы горят.

Мы смерти ждем, как сказочного волка,
Но я боюсь, что раньше всех умрет
Тот, у кого тревожно-красный рот
И на глаза спадающая челка

(Мандельштам, 2001: 231).

ФУТБОЛ

Телохранитель был отравлен.
В неравной битве изнемог,
Обезображен, обесславлен,
Футбола толстокожий бог.

И с легкостью тяжеловеса
Удары отбивал боксер:
О беззащитная завеса,
Неохраняемый шатер!

Должно быть, так толпа сгрудилась –
Когда, мучительно-жива,
Не допив кубка, покатилась
К ногам тупая голова...

Неизъяснимо-лицемерно
Не так ли кончиком ноги
Над теплым трупом Олоферна
Юдифь глумилась?..

(Мандельштам, 2001: 232).

* * *

Еще далеко асфodelей
Прозрачно-серая весна,
Пока еще на самом деле
Шуршит песок, кипит волна.

Но здесь душа моя вступает,
 Как Персефона, в легкий круг,
 И в царстве мертвых не бывает
 Прелестных загорелых рук.

Зачем же лодке доверяем
 Мы тяжесть урны гробовой
 И праздник черных роз свершаем
 Над аметистовой водой?
 Туда душа моя стремится,
 За мыс туманный Меганон,
 И черный парус возвратится
 Оттуда после похорон!

Как быстро тучи пробегают
 Неосвященную грядой,
 И хлопья черных роз летают
 Под этой ветреной луной,
 И, птица смерти и рыданья,
 Влачится траурной каймой
 Огромный флаг воспоминанья
 За кипарисную кормой.

И раскрывается с шуршаньем
 Печальный веер прошлых лет...
 Туда, где с темным содроганьем
 В песок зарылся амулет,
 Туда душа моя стремится,
 За мыс туманный Меганон,
 И черный парус возвратится
 Оттуда после похорон!
 (Мандельштам, 2001: 59–60).

Век

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

И свою кровью склеит
 Двух столетий позвонки?
 Кровь-строительница хлещет
 Горлом из земных вещей,
 Захребетник лишь трепещет
 На пороге новых дней.

Тварь, покуда жизнь хватает,
 Донести хребет должна,
 И невидимым играет
 Позвоночником волна.
 Словно нежный хрящ ребенка,
 Век младенческой земли –
 Снова в жертву, как ягненка,
 Темя жизни принесли.

Чтобы вырвать век из плена,
 Чтобы новый мир начать,
 Узловатых дней колена
 Нужно флейтою связать.
 Это век волну колышет
 Человеческой тоской,
 И в траве гадюка дышит
 Мерой века золотой.

И еще набухнут почки,
 Брызнет зелени побег,
 Но разбит твой позвоночник,
 Мой прекрасный жалкий век!
 И с бессмысленной улыбкой
 Вспять глядишь, жесток и слаб,
 Словно зверь, когда-то гибкий,
 На следы своих же лап.

Кровь-строительница хлещет
 Горлом из земных вещей
 И горячей рыбой мещет
 В берег теплый хрящ морей.

И с высокой сетки птичьей,
От лазурных влажных глыб
Льется, льется безразличье
На смертельный твой ушиб
(Мандельштам, 2001: 86–87).

* * *

Язык булыжника мне голубя понятней,
Здесь камни – голуби, дома как голубятни,
И светлым ручейком течет рассказ подков
По звучным мостовым прабабки городов.
Здесь толпы детские – событий попрошайки –
Парижских воробьев испуганные стайки –
Клевали наскоро крупу свинцовых крох,
Фригийской бабушкой рассыпанный горох.
И в памяти живет плетеная корзинка,
И в воздухе плывет забытая коринка,
И тесные дома – зубов молочных ряд –
На деснах старческих – как близнецы стоят.
Здесь клички месяцам давали, как котяткам,
А молоко и кровь давали нежным львьятам,
А подрастут они – то разве года два
Держалась на плечах большая голова.
Большеголовые там руки поднимали
И клятвой на песке как яблоком играли.
Мне трудно говорить: не видел ничего,
Но все-таки скажу: я помню одного,
Он лапу поднимал, как огненную розу,
И, как ребенок, всем показывал занозу.
Его не слушали: смеялись кучера,
И грызла яблоки, с шарманкой, детвора,
Афиши клеили, и ставили капканы,
И пели песенки, и жарили каштаны,
И светлой улицей, как просекой прямой,
Летели лошади из зелени густой
(Мандельштам, 2001: 92).

1 января 1924

Кто время целовал в измученное темя,
С сыновней нежностью потом
Он будет вспоминать, как спать ложилось время
В сугроб пшеничный за окном.
Кто веку поднимал болезненные веки –
Два сонных яблока больших,
Он слышит вечно шум, когда взревели реки
Времен обманных и глухих.

Два сонных яблока у века-властелина
И глиняный прекрасный рот,
Но к млеющей руке стареющего сына
Он, умирая, припадет.
Я знаю, с каждым днем слабеет жизни выдох,
Еще немного – оборвут
Простую песенку о глиняных обидах
И губы оловом зальют.

О глиняная жизнь! О умиранье века!
Боюсь, лишь тот поймет тебя,
В ком беспомощная улыбка человека,
Который потерял себя.
Какая боль искать потерянное слово,
Больные веки поднимать
И с известью в крови для племени чужого
Ночные травы собирать.

Век. Известковый слой в крови больного сына
Твердеет. Спит Москва, как деревянный ларь,
И некуда бежать от века-властелина,
Снег пахнет яблоком, как встарь.
Мне хочется бежать от моего порога.
Куда? На улице темно,
И, словно сыплют соль мощеною дорогой,
Белеет совесть предо мной.

По переулочкам, скворешням и застрехам,
 Недалеко, собравшись как-нибудь, –
 Я, рядовой седок, укрывшись рыбьим мехом,
 Всё силюсь полость застегнуть.
 Мелькает улица, другая,
 И яблоком хрустит саней морозный звук,
 Не поддается петелька тугая,
 Всё время валится из рук.

Каким железным, скобяным товаром
 Ночь зимняя гремит по улицам Москвы,
 То мерзлой рыбою стучит, то хлещет паром
 Из чайных розовых, как серебро плотвы.
 Москва – опять Москва. Я говорю ей: «Здравствуй!
 Не обессудь, теперь уж не беда,
 По старине я уважаю братство
 Мороза крепкого и щучьего суда».

Пылает на снегу аптечная малина,
 И где-то щелкнул ундервуд;
 Спина извозчика и снег на пол-аршина:
 Чего тебе еще? Не тронут, не убьют.
 Зима-красавица, и в звездах небо козье
 Рассыпалось и молоком горит,
 И конским волосом о мерзлые полозья
 Вся полость трется и звенит.

А переулочки коптели керосинкой,
 Глотали снег, малину, лед,
 Всё шедушится им советской сонатинкой,
 Двадцатый вспоминая год.
 Ужели я предам позорному злословью –
 Вновь пахнет яблоком мороз –
 Присягу чудную четвертому сословью
 И клятвы, крупные до слез?

Кого еще убьешь? Кого еще прославишь?
 Какую выдумаешь ложь?
 То ундервуда хряц: скорее вырви клавиш –
 И щучью косточку найдешь;
 И известковый слой в крови больного сына
 Растает, и блаженный брызнет смех...
 Но пишущих машин простая сонатина –
 Лишь тень сонат могучих тех
 (Мандельштам, 2001: 93–95).

* * *

Ma voix aigre et fausse...
P. Verlain

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

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,
 Строгий кукиш мне покажет
 Нищета.

Ой ли, так ли, дуй ли, вей ли, –
 Всё равно.
 Ангел Мэри, пей коктейли,
 Дуй вино!

Я скажу тебе с последней
 Прямотой:
 Всё лишь бредни, шерри-бренди,
 Ангел мой
 (Мандельштам, 2001: 92).

* * *

За гремучую доблесть грядущих веков,
 За высокое племя людей, –
 Я лишился и чаши 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 кровей в колесе;
 Чтоб сияли всю ночь голубые песцы
 Мне в своей первобытной красе, –

Уведи меня в ночь, где течет Енисей
 И сосна до звезды достает,
 Потому что не волк я по крови своей
 И меня только равный убьет
 (Мандельштам, 2001: 108).

* * *

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.

Держу в уме, что нынче тридцать первый
 Прекрасный год в черемухах цветет,
 Что возмужали дождевые черви
 И вся Москва на яликах плывет.

Не волноваться! Нетерпенья роскошь
 Я постепенно в скорость разовью,
 Холодным шагом выйдем на дорожку,
 Я сохранил дистанцию мою
 (Мандельштам, 2001: 115).

* * *

На высоком перевале,
 В мусульманской стороне,
 Мы со смертью пировали –
 Было страшно, как во сне.

Нам попался фазтонщик,
 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 дворы...

Я очнулся: стой, приятель!
Я припомнил, черт возьми!
Это чумный председатель
Заблудился с лошадьми!

Он безносой канителью
Правит, душу веселя,
Чтоб вертелась каруселью
Кисло-сладкая земля.

Так 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 неба мреет
Темно-синяя чума
(Мандельштам, 2001: 115–116).

Восьмистишия

10

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

И там, где сцепились бирюльки,
Ребенок молчанье хранит –
Большая вселенная в люльке
У маленькой вечности спит
(Мандельштам, 2001: 138).

* * *

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...

Там, где с розой на груди в двухбашенной испарине
Паутины каменеет шаль,
Жаль, что карусель воздушно-благодарная
Оборачивается, городом дыша, –

Наклони свою шею, безбожница
С золотыми глазами козы,
И кривыми картавыми ножницами
Купы скаредных роз раздражи
(Мандельштам, 2001: 177–178).

* * *

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

Глазели внутрь трех лающих порталов
Недуги – недруги других нескрытых 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
(Мандельштам 2001: 178).

* * *

Чтоб приятель и ветра, и капель
Сохранил их, песчаных, внутри,
Нацарапали множество цапель
И бутылок в бутылках цари.

Украшался отборной собачиной
Египтян государственный стыд,
Мертвецов наделял всякой всячиной
И торчит пустячком пирамид.

То ли дело любимец мой кровный,
Утешительно-грешный певец, –
Еще слышен твой скрежет зубовный,
Беззаботного праха истец...

Размотавший на два завещанья
Слабовольных имуществ клубок
И в прощанье отдав, в верещанье,
Мир, который, как череп, глубок:

Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий,
Несравненный Виллон Франсуа.

Он разбойник небесного клира,
Рядом с ним не зазорно сидеть:
И пред самой кончиною мира
Будут жаворонки звенеть...

(Мандельштам, 2001: 185–186).

François Villon

L'ÉPITAPHE VILLON

[*Ballade des pendus*]

Freres humains qui après nous vivez
N'ayez les cuers contre nous endurcis,
Car, ce pitié de nous pauvres avez,
Dieu en aura plus tost de vous mercis.
Vous nous voyez cy, attachés cinq, six :
Quant de la chair, que trop avons nourrie,
Elle est pièce devorée et pourrie,
Et nous les os, devenons cendre et pouldre.
De nostre mal personne ne s'en rie;
Mais priez Dieu que tous nous veuille absouldre !

Se freres vous clamons, pas n'en devez
Avoir desdaing, quoy que fusmes occis
Par justice. Toutesfois, vous savez
Que tous hommes n'ont pas bon sens rassis;
Excusez nous, puis que sommes transsis,
Envers le fils de la Vierge Marie,
Que sa grace ne soit pour nous tarie,
Nous preservant de l'infernale fouldre

Nous sommes mors, ame ne nous harie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

La pluie nous a debuez et lavez,
Et le soleil dessechez et noircis;
Pies, corbeaulx nous ont les yeulx cavez,
Et arrachié la barbe et les sourcis.
Jamais nul temps nous ne sommes assis ;
Puis ca, puis là, comme le vent varie,
A son plaisir sans cesser nous charie,
Plus becquetez d'oiseaulx que dez a couldre.
Ne soiez donc de nostre confrarie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !

Prince Jhesus, qui sur tous a maistrie,
Garde qu'Enfer n'ait de nous seigneurie :
A luy n'avons que faire ne que souldre.
Hommes, icy n'a point de mocquerie ;
Mais priez Dieu que tous nous vueille absouldre !
(Вийон, 2002: 328–330)

БАЛЛАДА О ПОВЕШЕННЫХ

Перевод Н. Н. Бахтина (Новича)

Прохожий, здесь присевший отдохнуть,
не вздумай нас насмешками колоть.
К нам, бедным, сострадательн ты будь,
чтоб и к тебе был милостив Господь!
Всех восемь нас висит тут; наша плоть,
которой в мире были мы рабами,
висит насквозь прогнившими клоками,
и наши кости тлеют понемногу;
но вместо издевательств злых над нами,
за нас вы помолитесь, братья, Богу!
О брат мой, не отринь моей мольбы!
Пусть осудил закон нас – все равно!

Ты сам ведь знаешь: прихотью судьбы
не всем благоразумие дано.
И так как мы уж умерли давно,
то нам теперь одни молитвы наши
могли б помочь избегнуть горькой чаши
и отыскать к Спасителю дорогу.
Мы умерли, но живы души наши:
за них вы помолитесь, братья, Богу!

То мокли мы от мартовских дождей,
теперь от солнца сухи и черны;
нас птицы проклевали до костей,
и мы навек покоя лишены:
от ветра мы, как старые штаны,
без отдыха весь день должны болтаться!
Нам с виселицы нашей не сорваться,
не подойти нам к вашему порогу,
вы можете нас больше не бояться...
Молитесь же за братьев ваших Богу!
(Вийон, 2002: 534–535)

Charles Baudelaire

UN VOYAGE À CYTHÈRE

Mon cœur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enivré d'un soleil radieux.

Quelle est cette île triste et noire ? – C'est Cythère,
Nous dit-on, un pays fameux dans les chansons,
Eldorado banal de tous les vieux garçons.
Regardez, après tout, c'est une pauvre terre.
– Île des doux secrets et des fêtes du cœur !
De l'antique Vénus le superbe fantôme

Au-dessus de tes mers plane comme un arôme,
 Et charge les esprits d'amour et de langueur.

Belle île aux myrtes verts, pleine de fleurs écloses,
 Vénérée à jamais par toute nation,
 Où les soupirs des cœurs en adoration
 Roulent comme l'encens sur un jardin de roses

Ou le roucoulement éternel d'un ramier !
 – Cythère n'était plus qu'un terrain des plus maigres,
 Un désert rocailleux troublé par des cris aigres.
 J'entrevois pourtant un objet singulier !

Ce n'était pas un temple aux ombres bocagères,
 Où la jeune prêtresse, amoureuse des fleurs,
 Allait, le corps brûlé de secrètes chaleurs,
 Entre-bâillant sa robe aux brises passagères ;

Mais voilà qu'en rasant la côte d'assez près
 Pour troubler les oiseaux avec nos voiles blanches,
 Nous vîmes que c'était un gibet à trois branches,
 Du ciel se détachant en noir, comme un cyprès.

De féroces oiseaux perchés sur leur pâture
 Détruisaient avec rage un pendu déjà mûr,
 Chacun plantant, comme un outil, son bec impur
 Dans tous les coins saignants de cette pourriture ;

Les yeux étaient deux trous, et du ventre effondré
 Les intestins pesants lui coulaient sur les cuisses,
 Et ses bourreaux, gorgés de hideuses délices,
 L'avaient à coups de bec absolument châtré.

Sous les pieds, un troupeau de jaloux quadrupèdes,
 Le museau relevé, tournoyait et rôdait;
 Une plus grande bête au milieu s'agitait
 Comme un exécuteur entouré de ses aides.

Habitant de Cythère, enfant d'un ciel si beau,
 Silencieusement tu souffrais ces insultes

En expiation de tes infâmes cultes
 Et des péchés qui t'ont interdit le tombeau.

Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes !
 Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,
 Comme un vomissement, remonter vers mes dents
 Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,
 J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires
 Des corbeaux lancinants et des panthères noires
 Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair.

– Le ciel était charmant, la mer était unie;
 Pour moi tout était noir et sanglant désormais,
 Hélas ! et j'avais, comme en un suaire épais,
 Le cœur enseveli dans cette allégorie.

Dans ton île, ô Vénus ! je n'ai trouvé debout
 Qu'un gibet symbolique où pendait mon image...
 – Ah ! Seigneur ! donnez-moi la force et le courage
 De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût !
 (Baudelaire, 1899: 319–321)

Поездка на Киферу

ПЕРЕВОД И. А. ЛИХАЧЕВА

Я сердцем радостно кружил вокруг снастей
 И птиц в синеве носился беззаботно,
 Корабль медлительно качал свои полотна,
 Как ангел во хмелю от солнечных лучей.

– Как называется, – спросил я, – остров мрачный?
 – Кифера, – был ответ, – известный в песнях край,
 Седых проказников игриво-пошлый рай,
 А, впрочем, островок достаточно невзрачный.

– Земля сердечных тайн и чувственных усад!
Витают над тобой великолепной тенью
И в душу льет тебе любовное томленье
Венеры давних дней нетленный аромат.

Зеленых миртов край, пестреющий цветами,
Чей культ среди людей не будет знать конца,
Где в обожании молитвенном сердца
Уносит к небесам во вздохов фимиаме

И в ворковании немолчном голубей!
– Былой Киферы сад был в запустенье диком,
Лишь оглашаемом порой скрипучим криком.
Но что за странный вид открылся меж камней?

То не был храм в тени разросшейся дубровы,
Где жрица юная, бродя среди цветов,
Чтоб охладить в груди желаний пылкий зов,
Приподнимает край дрожащего покровы.

Едва мы к берегу настолько подались,
Что испугали птиц своими парусами,
Как виселицы столб открылся перед нами
На небе голубом, – как черный кипарис.

Повешенный был весь облеплен стаей птичьей,
Терзавшей с бешенством уже раздутый труп,
И каждый мерзкий клюв входил, жесток и груб,
Как долото, в нутро кровавое добычи.

Зияли дыры глаз. От тяжести своей
Кишки прорвались вон и вытекли на бедра,
И, сладострастием пресыщенным изодран,
Исчез бесследно пол под клювом палачей.

Пониже ног его, с огнем ревнивым в злобных
Глазищах, морды вверх, кружился бестий сброд;
Какой-то крупный зверь, их явный верховод,
Казался палачом в кругу своих подсобных.

– Дитя земли, где все привольно жить могло б,
Безропотно сносил ты муки унижений
Во искупленье всех неправедных радений
И злодеяний, путь тебе закрывших в гроб.

Мертвец-посмешище, товарищ по страданью!
Когда увидел я твой вспоротый живот,
Волной блевотины мне захлестнула рот
Вся скопленная желчь – мои воспоминанья.

Бедняга, пред тобой, мне вечно дорогим,
Меня терзали вновь для вящего примера
И клювы воронья, и челюсти пантеры,
Что прежде тешились мучением моим.

– Ласкали небеса, сияло гладью море;
Но видел я вокруг лишь мрак да крови ток,
И, словно саваном, мне сердце обволокло,
Венера, страшный смысл представших аллегорий.

Столб виселицы там, где все – в твоём цветку,
Столб символический... мое изображение...
– О Боже! дай мне сил глядеть без омерзенья
На сердца моего и плоти наготу!

(Бодлер, 2001: 131–133).



Глава III

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПРОГУЛКИ В СТИХАХ
АННЫ АХМАТОВОЙ И НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

О ТРЕХ ПРОГУЛКАХ В СТИХАХ АННЫ АХМАТОВОЙ

Один идет прямым путем,
 Другой идет по кругу
 И ждет возврата в отчий дом,
 Ждет прежнюю подругу.
 А я иду – за мной беда,
 Не прямо и не косо,
 А в никуда и в никогда,
 Как поезда с откоса
 (Ахматова, 1998: 490).

Это восьмистишие, написанное в 1940 г., можно поставить эпиграфом не только ко всему творчеству А. Ахматовой, но и к ее судьбе, преображенной и обыгранной, как на сцене, в стихах. Движение как такое – основополагающая константа в лирике Ахматовой. «Движение, приближение, переход, подступ, путь куда-то или откуда-то – типичное состояние героев ахматовского мира. Сюда прежде всего относится очень распространенный мотив „ходьбы“, странничества, путешествий» (Щеглов, 1996: 268–269), пишет Ю. К. Щег-

лов в статье «Черты поэтического мира Ахматовой». В лирике Ахматовой мотив «ходьбы» часто совмещен с мотивом прогулки, что, собственно, и является предметом нашего исследования. Поэтизация медленного шага прогулки от сентиментальных прогулок XVIII века идет к элегиям поэтов «золотого века», а затем – к акмеистам, в частности, Ахматовой и Мандельштаму, у которых прогулки – всегда поэтические. В чем особенность ахматовских прогулок? Они и похожи, и непохожи на прогулки Батюшкова, Мандельштама и других поэтов XVIII–XX вв. Ее прогулки – не только медитативные, одинокие и наполненные мечтами и наблюдениями, чаще они оказываются прогулками влюбленных, а порой прогулка становится не только свиданием героев, но и свиданием поэтов.

Стихотворение «Прогулка» (1913) – одно из ранних ахматовских стихотворений – соединяет в себе черты стилизации, отсылающей к творчеству М. Кузмина и М. Добужинского, К. Сомова или А. Бенуа, и так называемого новеллистического психологизма, свойственного Ахматовой. Здесь совсем нет мотива «ходьбы» или вообще движения: «прогулка» удивительно статична. Это подчеркивает центральная – вторая строфа стихотворения, более всего напоминающая картины мирискусников:

Безветрен вечер и грустью скован
 Под сводом облачных небес,
 И словно тушью нарисован
 В альбоме старом Булонский лес
 (Ахматова, 1998: 122).

«Безветренность» вечера и его «скованность грустью» создают эффект застывшего пространства, неподвижности и какой-то неразвернутости сюжета.

Отметим выбор туши, а, например, не красок или масла, для описания представляемого «рисунка» Булонского леса. В использовании данного мотива любопытно то, что среди портретов Ахматовой, которые создавались разными художниками на протяжении ее жизни, предпочтение отдано именно графическим изображениям. «Конечно, тушь, перо, черная акварель, карандаш – самые легкие, „бытовые“ техники. Они всегда под рукой – и в руках. Поэтому почти от любого человека остается подобный след. Или хотя бы его штрихи. Но в случае с Ахматовой художники, даже имея выбор, отдавали предпочтение графике» (Савицкая). Невозможно, разумеется, провести прямую параллель между созданными в стихах образами и портретами самого автора текста, но эта невольная переключка подчеркивает будто бы графический орнамент, накладывающийся на *прогулку*, в чем-то очень условную, а в чем-то, несомненно, настоящую. Не случайно переживание лирической героини дано ярко и динамично: «Томилось сердце, не зная даже / Причины горя своего» (Ахматова, 1998: 122).

Первые два стиха и последняя строфа написаны в характерной ахматовской манере, когда чувства показаны через бытовые детали: «Перо задело о верх экипажа», «Бензина запах и сирени», «Он снова тронул мои колени / Почти не дрогнувшей рукой». Откуда же тогда, собственно, возникает сам мотив прогулки? Прогулка как встреча? Или свидание на фоне Булонского леса? Где непосредственная динамика, присущая мотиву пути в лирике Ахматовой?

Из стилизованного эпизода в духе М. Добужинского или А. Бенуа, «старых гравюр с изображением аристократических выездов в Булонском лесу» (Марченко) Ахматова создает небольшое стихотворение,

где под очевидной скованностью повествования латентно присутствует драматизм, свойственный сюжетам ее текстов. Именно на контрасте с тишиной и безветренностью вечера и почти кокетливой картинностью Булонского леса разворачивается свидание героев, наполненное грустью и очевидным предчувствием беды¹. В последней строфе вводится мотив покоя, что усиливает отсутствие движения. Но между тем покой – «насторожившийся», он обещает перемены, он тоже проходит под знаком горя, заданном уже в первой строфе.

Отсутствие видимой сюжетной динамики компенсируется мыслями лирической героини о разлуке, о переходе в новое состояние – «брошенной», как напишет Ахматова в другом стихотворении. «Почти не дрогнувшая рука» возлюбленного символизирует возможное расставание, и потому заголовок текста оказывается особенно значимым. Это не просто прогулка, это важнейший эпизод в отношениях, намек на разрыв или его предощущение. «В основе ахматовских формул, – писал В. М. Жирмунский, – лежит не общее суждение, а точное и тонкое восприятие явления внешнего мира, иногда даже только остро и точно переданное непосредственное ощущение как выражение стоящего за ним психического факта... Особенно характерно употребление таких эпиграмматических строк в качестве концовок стихотворений» (Жирмунский, 1973: 96).

¹ «В сущности о пейзажном „фоне“ в собственном смысле у Ахматовой говорить нельзя. Она... с большой остротой индивидуального восприятия фиксирует отдельные импрессионистические штрихи, которые для нее ассоциировались с действием, очень часто... с резким разрывом между пейзажем и сопутствующим ему личным переживанием» (Жирмунский, 1973: 96).

Так получается, что сам мотив прогулки практически отодвинут в сторону, движение отменено, но вместо обычного движения в тексте присутствует метафорическое: движение души, ее трепет, открывающийся читателю во внешних образах. По мнению Л. Кихней, Ахматова «показывает движение „фокуса“ сознания героини, что оказывается ничем иным, как отражением вещей» (Кихней).

Интонационно стихотворение делится на шесть равных частей, по два стиха в каждом, после каждого двустихия возникает небольшая пауза, поддержанная и смыслом: в первом упоминается перо на шляпе и *его* глаза; во втором – муки сердца лирической героини; в третьем – застывшие вечер и небо; в четвертом – образ нарисованного тушью Булонского леса; в пятом – запахи и скрытые ощущения; и, наконец, в шестом, финальном, самом драматичном, – намек на то, что, возможно, герой оставит возлюбленную. По наблюдению Б. Эйхенбаума, четырехстрочная строфа у Ахматовой наполнена «короткими фразами. Быстрая смена фраз дробит ее на части и придает интонации подвижный, прерывистый характер» (Эйхенбаум, 1986: 386). Об этом же писал и Н. Гумилев в 1914 г.: «Четырехстрочная строфа... слишком длинна для нее. Ее периоды замыкаются чаще всего двумя строками» (Гумилев, 1990: 183). В данном стихотворении эта дробность обозначает и прерывистость дыхания взволнованной героини, пусть не от быстрой ходьбы на прогулке, а от переживаний по поводу возможного разрыва с возлюбленным, и в то же время рывки сюжета, неуклонно двигающегося вперед, хотя автор как будто бы хочет его замедлить, притормозить. Б. Эйхенбаум считал, что такие «резкие скачки делают поэтическую речь Ахматовой судорожно напряженной» (Эйхенбаум, 1986: 386).

В «Прогулке» на идею динамики работают интонация, дробность фраз, драматизм переживаний героини, однако такой характерный прием для описания движения, пути, как применение глаголов, включен минимально: в тексте всего четыре глагола, и ни один из них не обозначает активного действия (*задело, поглядела, томилось, тронул*). Глагол, используемый в начале стихотворения, передает сенсорное ощущение: «Перо задело о верх экипажа» (Ахматова, 1998: 122); вместе с пером, читатель понимает, задеты чувства лирической героини, о чем, собственно, будет сказано в последующих строках. В финале еще раз появляется глагол, связанный с телесными ощущениями: «Он снова тронул мои колени» (Ахматова, 1998: 122)². Эти два касания создают некое кольцо, охватывающее текст. В очерченном круге окажется встреча героев на фоне «словно нарисованного тушью в альбоме» Булонского леса: остро переживаемое свидание совместится с условным, точно придуманным, пейзажем, и мир приобретет одновременно плоскостные и трехмерные очертания.

Ахматова создает натяжение между движением и статикой, между действием и чувством, между миром реальным и миром воображаемым, между прогулкой влюбленных и, возможно, последним их свиданием. В покой и неподвижность внешнего мира, не нарушаемого *ходьбой* персонажей, вторгается образ гораздо более сильного и знакового движения: можно пред-

² Л. Кихней отмечает, что у Ахматовой «кульминацией часто является речевой или пластический жест героя или героини» (Кихней), а И. Гурвич указывает, что «у Ахматовой физические частности – прикосновения, мимические жесты – безошибочно проявляют схему сложившихся (или складывающихся) взаимоотношений» (Гурвич, 1997: 151).

положить, что действие происходит в автомобиле, о верх которого задевает перо шляпы, героиня чувствует «бензина запах», а сам «экипаж» ограничивает пространство встречи и в то же время потенциально расширяет ее, позволяя героям при желании быстро перемещаться в пространстве. Игра Ахматовой состоит в том, что хотя реального перемещения в тексте нет, но намек на него – и через образ автомобиля, и через переживания лирической героини – открывает не только идею движения, но и говорит об изменяющемся мире вокруг, несмотря на его внешнюю статичность и живописность.

В. Я. Виленкин в своей работе о А. Модильяни пишет о том, что Париж 1910–1914 гг., в котором Ахматова жила некоторое время, был городом «ежегодных „Гран при“ на ипподроме, новейших автомобильных марок и элегантных кавалькад в Булонском лесу» (Виленкин, 1996: 124), а А. Марченко отмечает, характеризуя Ахматову: «Ничуть не шокировали ее и элегантные кавалькады в Булонском лесу. Как и многие русские туристки, она не устояла перед соблазном прокатиться по Булонскому лесу в фиакре (извозчик и лошадь – из девятнадцатого века). А как же иначе? Даром, что ли, к белой широкополой шляпе было приделано привезенное мужем из Африки страусиное перо?» (Марченко).

Образы модного автомобиля или уже винтажного для начала XX в. фиакра латентно и в то же время непосредственно присутствуют в тексте, «верх» кареты совмещается с запахом бензина, а само слово, помимо значения «коляска, городская и загородная карета, дрожки, дормезы, ландо и т. п.» (Википедия: Экипаж), имеет и другой смысл: «экипажами называли любые автомобили в те времена, когда они только появились и были предметами роскоши; чуть позже только легко-

вые автомобили, затем (и поныне) – только шикарные автомобили, либо в ироническом смысле» (Википедия: Экипаж). В стихотворении Ахматовой пространство оказывается двойственным: старинный фиакр существует на фоне изящного автомобиля, словно прогулка растягивается во времени, а лирическая героиня, внешне статичная, от первой к третьей строфе меняет средство передвижения, которое, впрочем, не движется, а настороженно и напряженно замирает, как и чувства персонажей неявной, но очевидной драмы.

Следующее стихотворение, которое мы рассмотрим, подчеркнуто динамично, о чем говорит название, – «Побег». В отличие от описанной выше прогулки, в данном тексте мы видим настоящее бегство – навстречу рассвету. Стихотворение построено на диалогах, поддерживающих торопливую, почти задышающуюся интонацию спешащих к взморью героев. Реплики обрываются, натапливаются одна на другую, подчеркивая лихорадочное состояние влюбленных:

«Нам бы только до взморья добраться,
Дорогая моя!» – «Молчи...»

...

«Что ты делаешь, ты безумный!» –
«Нет, я только тебя люблю!
Этот ветер – широкий и шумный,
Будет весело кораблю!»

...

«Скажи, ты знаешь наверно:
Я не сплю? Так бывает во сне...»

(Ахматова, 1998: 185).

Диалоги введены в первой, третьей и пятой строфах. Они создают своего рода поэтический рефрен, ко-

торого начинаешь ждать, как припева в песне. Тем удивительнее отсутствие диалога в последней – седьмой строфе стихотворения. Но там диалоги больше не нужны, так как *побег* удастся: герои успевают попасть на яхту, «чтоб... / Встретить свет нетленного дня» (Ахматова, 1998: 185).

При описании движения по городу Ахматова, как обычно, использует перечисления, что создает кинематографический эффект скользящей камеры, когда перед взглядом мелькают здания, улицы, знакомые места³:

Мимо зданий, где мы когда-то
Танцевали, пили вино,
Мимо белых колонн Сената,
Туда, где темно, темно
(Ахматова, 1998: 185).

Через контраст погруженного в темноту города и белых колонн Сената, потемок и скорого наступления утра, черноты и света неба не только предметы кажутся размытыми и то выступающими из мрака, то погружающимися в него, но и сами герои попадают то в светлую, то в темную полосы. Эти блики связаны и с внутренним страхом опоздать, попасть на яхту, когда уже рассветет, пропустить наступление утра. Страх становится почти мистическим («Горло тесным ужасом сжато»), от спешки героев зависит их дальнейшая судьба, поэтому лирическая героиня сжимает «на груди цепочку креста», словно молясь о том, чтобы свидание с рассветом состоялось.

Финальная строфа объясняет всю напряженную динамику предыдущих: любовь торжествует, и заря, как

³ См. «Все мне видится Павловск холмистый...», «Годовщину последнюю празднуй...» и др.

в стихотворении А. Фета «Шепот, робкое дыханье...», соединяет влюбленных, будто освящает их союз:

Обессиленную, на руках ты,
Словно девочку, внес меня,
Чтоб на палубе белой яхты
Встретить свет нетленного дня
(Ахматова, 1998: 185).

Ю. К. Щеглов пишет, что для лирики Ахматовой характерно «совместное переживание трепетности мира, любование объектами природы и культуры... совместное общение с любимыми ценностями и торжественно-трепетное восприятие окружающего мира... Свидание героев лирической новеллы Ахматовой происходит на фоне объектов природы и культуры, которые неотделимы от их собственной судьбы и разделяют с ними черты хрупкости, одухотворенности и потенциальной незащитности перед силами зла и хаоса» (Щеглов, 1996: 280). В стихотворении «Побег» белая яхта символизирует священное место, где будут метафорически «повенчаны» герои перед лицом нового мира, нового дня⁴. Н. Гумилев в стихотворении «Сентиментальное путешествие» описывает такое символическое венчание влюбленных у «высокого мраморного храма» Афины-Паллады. Посещение храма Афины-Паллады у Гумилева – обязательный момент путешествия влюбленных, которых богиня поэтически соединяет, даруя им славу и свободу. В стихотворении Ахматовой прогулка, больше похожая на бег, определяет дальнейшее совместное счастье героев.

⁴ И. Гурвич отмечает, что «чуть тронутый архаикой финал привносит ощущение бесконечности в рассказ, строго прикрепленный к месту и ко времени» (Гурвич, 1997: 166).

Рассмотрим теперь третье стихотворение, в котором тоже описывается прогулка, – «Из цикла „Ташкентские страницы“» («В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...»). Стихотворение вдохновлено польским художником и писателем графом Юзефом Чапским, с которым Ахматова познакомилась в Ташкенте летом 1942 г. в доме Алексея Толстого⁵. Об этом Чапский рассказывает в книге «На бесчеловечной земле» («Na nieludzkiej ziemi», 1949), в главе «Встречи с Ахматовой в Ташкенте». «Чапский произвел на Ахматову неизгладимое впечатление» (Хейт, 1991: 142), писала А. Хейт. По мнению исследовательницы, «Чапский прекрасно понимал, что этим он обязан не столько самому себе, сколько тому, что он был представителем другого мира и изъяснялся свободней и непосредственней, чем это принято здесь. Она в свою очередь поразила Чапского своей искренностью. Когда они все вместе вышли от Толстого, она отделилась от остальных гостей, и Чапский проводил ее до дому. В 1959 году Ахматова вспоминала, как они – два европейца, изгнанных войной из своих мест, – шли сквозь знойную азиатскую ночь» (Хейт, 1991: 142). Сам Чапский позднее скажет: «Мы долго гуляли, и во время этой прогулки она совершенно преобразилась. Об этом я, конечно, не мог написать в книге, которая вышла при жизни Ахматовой» (Чапский 2005: 690).

Неожиданное знакомство послужило причиной создания через 17 лет стихотворения, в котором описывается незабываемая прогулка по неведомому городу, чье имя так и остается неназванным, будто скрытым от

⁵ Н. В. Королева отмечает, что, возможно, стихотворение имело двойную адресацию, и вторым адресатом мог быть композитор А. Ф. Козловский, высланный в Ташкент за три года до войны (Королева, 1999: 330–332).

читателя, потому что сам автор выбирает ему название и предлагает различные варианты, боясь ошибиться:

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но, увы! Не Варшава, не Ленинград, –
И горькое это несходство
Душило, как воздух сиротства
(Ахматова, 1999а: 24).

Ахматова перебирает в памяти восточные города, как бы примеряет их вид, накладывает их образы на образ того единственного города, где они идут со спутником. Стамбул и Багдад – символы Востока, сохранившие свою целостность в годы войны, и им противоположны европейские Варшава и Ленинград, оказавшиеся под обстрелом немецких бомбардировщиков, – города, хрупкость и незащищенность которых подчеркнута этой антитезой. Свойственное вообще Ахматовой чувство сиротства в данном тексте, с одной стороны, приобретает вселенский масштаб, а с другой – наоборот, разделено всем бытием: прогулка поляка и русской, на время лишенных родины, под чужим азиатским небом, «сквозь дымную песнь и полуночный зной», оказывается не одинокой:

И чудилось: рядом шагают века,
И в бубен незримая била рука,
И звуки, как тайные знаки,
Пред нами кружились во мраке
(Ахматова, 1999а: 24).

Двух героев сопровождают века, звук шагов умножен: прошлое ведет за собой настоящее и будущее. Лирическая героиня и ее спутник погружаются в таинственный мир чужого города, этот мир фантастичен, как будто бы только что создан («Мы были с тобою в та-

инственной мгле, / Как будто бы шли по ничейной земле»), и впервые по нему ступает нога человека. Прогулка напоминает появление в райском саду Адама и Евы, герои стихотворения исследуют неизвестный им прежде, новый для людей мир. «Ташкент, выступая в статусе „прочного“, „азиатского“ пра-дома, становится символом гармонического миропорядка и, в конечном итоге, „милости Божьей“» (Кихней, Шмидт, 2008: 60). «Зловещая тьма», в которую погружены герои в начале текста, постепенно преобразуется в «таинственную мглу» под светом звезд («созвездие Змея»), а потом ночь неожиданно проясняется от сияния месяца:

...месяц алмазной фелукой
вдруг выплыл над встречей-разлукой
(Ахматова, 1999а: 25).

Если первая строфа вводит мир жутковатый, но реальный, открытый любому посетителю Ташкента («Свое бормотали рыбки, / И Азией пахли гвоздики» (Ахматова 1999а: 24)), то уже со второй строфы пространство становится другим. Чужой город оказывается первозданной землей, потому что так его видят «сошедшие с ума» герои. Темнота окутана «дымной песнью»; далекое созвездие Змея⁶, создающее пространственную вертикаль и бесконечность, открывает поистине новый мир, «ничейную землю». «Дымная песнь» напоминает «Песнь Песней» Соломона, подчеркивая единственность и невозвратимость этой прогулки вне времени и реальности.

У Марка Шагала есть пять картин на тему «Песни Песней», написанных с 1957 по 1966 гг. В первой,

⁶ Созвездие Змееносца «занимает на небе площадь в 636.9 квадратного градуса и содержит 106 звезд, видимых невооруженным глазом» (Википедия: Змея, созвездие).

третьей, четвертой и пятой композициях изображены *прогулки* влюбленных, не названные непосредственно *прогулками*, но напоминающие знаменитые полотна Шагала «Прогулка»⁷ (1917–1918) и «Над городом» (1914–1918). В четырех картинах «Le cantique des cantiques» герои изображены на фоне города (I, III), они летят над городом (IV, V), окутанные красноватозеленоватой дымкой, а город под ними (рядом с ними) имеет много обликов: это и родной для Шагала Витебск, и Париж, и приютивший его в последние годы Ванс. Важный в творчестве художника мотив прогулки

⁷ О. Рубинчик пишет о том, как Ахматова указала на близость нарочитого примитивизма М. Шагала и стихотворения Р. Баумволь «Оглядываюсь». Отталкиваясь от сделанного поэтом наблюдения, исследовательница проводит параллель между текстом Баумволь и «Лотовой женой» Ахматовой, подчеркивая важность в ее лирике темы памяти. По мнению Рубинчик, «есть то, что сближает ахматовское восприятие мира с восприятием Баумволь: невозможность не оглянуться и „детскость“ взгляда, дорожащего всеми приметами бытия» (Рубинчик). С Баумволь Ахматова познакомилась в Ташкенте, где та читала ей свои стихи, которые Ахматова уже знала и называла «чудесными». «В 1954 г. Баумволь, отдыхавшая в Доме творчества в Голицыне одновременно с Ахматовой, посвятила ей по-русски написанное стихотворение „Воображаемая прогулка“, в котором не было бы ничего „шагаловского“ (кроме названия „Прогулка“), если бы не тема памяти, не оглядка на то, что „за спиной“» (Рубинчик). Отметим, что именно мотив *прогулки* сближает трех названных авторов: Баумволь, Шагала и Ахматову; в творчестве каждого из них прогулка важна как свидание с возлюбленным (возлюбленной у Шагала), диалог с поэтами и воспоминание («оглядка») о прошлом, незабываемом и волшебном, как в стихотворении «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума».

приобретает символическое значение встречи влюбленных в бездонности бытия, встречи, привязанной к конкретным реалиям, без которых невозможно представить себе полотна Шагала, и в то же время любое свидание выглядит на картинах обобщенным, надмирным и ирреальным.

Стихотворение Ахматовой близко пяти композициям Шагала «*Le cantique des cantiques*», в нем одновременно сталкиваются действительно пережитое и лично прочувствованное, буквально *пройденное* пространство, и фантастический мир грез, созданный неожиданной и почти роковой встречей двух изгнанников-европейцев. «Дымная песнь» пронизывает весь текст, замыкая его в спираль, напоминающую хвост созвездия Змея. Месяц становится «алмазной фелукой», которая словно увлекает героев в неведомый мир, где священной становится «встреча-разлука». Возвращаясь к уже упомянутой «Песни Песней», напомним один из знаменитых образов 6-й главы: «Кто эта блистающая, как заря, *прекрасная, как луна*, светлая, как солнце?» (11 Песн. П. 2: 16) – так обращается Соломон к своей возлюбленной. В стихотворении Ахматовой луна появляется в форме месяца (мужского варианта луны) – мотив, любимый поэтом, особенно при описании встреч и свиданий⁸. Спутник лирической героини,

⁸ Ср.: «стали рядом / Мы в блаженный миг чудес, / В миг, когда над Летним садом / Месяц розовый воскрес» (Ахматова, 1998: 162) («Стихи о Петербурге», II); «В синем небе месяц рыжий» (Ахматова, 1998: 132) («Знаю, знаю – снова лыжи...»); «Стоит на небе месяц, чуть живой» (Ахматова, 1998: 328) («Ночью»); «А надо мной спокойный и двурогий / Стоит свидетель» (Ахматова, 1998: 433) («Одни глядят в ласковые взоры...»).

в отличие от «Песни Песней», с месяцем не сравнивается, скорее, оба героя уносятся на этом сияющем судне в глубину ночи, но само использование данного мотива косвенно отсылает и к Библейским строкам⁹, и к картинам Шагала, в четырех из которых полет находится в центре сюжета, а в IV и V композициях над миром летят влюбленные.

Н. В. Королева отмечает, что «отдельные строки Песни Песней могут служить как бы „ключом“ к любовной лирике Ахматовой» (Ахматова, 1998: 800). В финале стихотворения «Под крышей промерзшей пустого жилья...» упоминается это место из Библии, дорогое для Ахматовой: «А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней» (Ахматова, 1998: 222).

В последней строфе стихотворения «В ту ночь мы сошли друг от друга с ума...» время и пространство отодвинуты от основного действия в будущее, более того, хронотоп переворачивается, и оказывается, что все, описанное в первых пяти строфах, – это далекое

⁹ В написанной несколькими месяцами спустя «Мартовской элегии» Ахматова перебирает воспоминания, «прошлогодние сокровища», которые навсегда остались в сердце. Среди них: «...огромных библейских дубов / Полночная тайная сходка, / И из чьих-то приплывшая снов / И почти затонувшая лодка» (Ахматова, 1999а: 71). Смеем предположить, что «почти затонувшая лодка» косвенно связана с «алмазной фелукой» месяца из рассматриваемого стихотворения. Она, вероятно, «почти затонула» под давностью лет, но «всплыла» в каком-то чудесном сне. Не случайным кажется и упоминание «библейских дубов»: смыслово рифмуясь с «дымной песнью» азиатского города, отсылающей к «Песни Песней», они подкрепляют отмеченную ассоциацию.

прошлое, а сама прогулка – воспоминание о необыкновенной встрече в чужом городе. Вместе с временем и пространством меняется реальность: возможно, все прошедшее было лишь сном¹⁰, либо воспоминание об этой прогулке рождает новый сон. Причем, как в стихотворении М. Лермонтова «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...»), Ахматова создает рамочный эффект сюжета в сюжете:

И если вернется та ночь и к тебе
В твоей для меня непонятной судьбе,
Ты знай, что приснилась кому-то
Священная эта минута
(Ахматова, 1999а: 25).

Внутри сна автора в деталях расцветает сон о прогулке лирической героини, рядом с этим сном упоминается возможный сон героя о той же прогулке («если вернется *та ночь* и к тебе»), а затем полунамеком («приснилась *кому-то*») все возвращается снова к лирической героине и автору. Круг замыкается, и читатель вновь слышит бормотание арыков и запах гвоздик. Прогулка переживается одновременно в реальности и во сне, повторяется, как нечто бывшее и нечто приснившееся, невозможное и сложенное из лепестков времени и обрывков воспоминаний.

Рассмотренные три прогулки взяты из разных книг Ахматовой – первая написана в 1913 г. и была издана в сборнике стихов «Четки»; вторая, входящая в «Белую стаю», – в 1914 г.; наконец, третья далеко по времени отстоит от первых двух – 1959 г., последняя

¹⁰ Ср. с прогулкой героев «по утихнувшим площадям» Порт-Саида в «Сентиментальном путешествии» Н. Гумилева.

книга стихов¹¹. Не сходство или различие между тремя текстами, а все, что включает в себя для поэта мотив прогулки, было целью данного исследования. Любовная прогулка с намеком на будущий разрыв; побег к морю вместе с любимым, чтобы встретить зарю; чудесный сон о чужом городе, где встретился вдруг оказавшийся близким незнакомец, – в этих сюжетах узнается Ахматова, ее неповторимый стиль, когда мир сжимается в одну точку на фоне нарисованного тушью Булонского леса, или на палубе белой яхты, или под алмазной фелукой месяца.

«Претворением мгновенного в вечное» (Щеглов, 1996: 280) назвал Ю. Щеглов свойство Ахматовой так ощущать мир. По мнению исследователя, у Ахматовой «„совместное переживание“ нередко совмещается с мотивом „ЛГ (лирическая героиня. – Е. К.) и ее друг идут рядом“» (Щеглов, 1996: 280). Прогулка может показать и одиночество героини («Прогулка»), и полноту близости с любимым человеком («Побег»), и разделенное на двоих «сиротство» в чужом городе, душашее и в то же время открывающее героям новую таинственную землю. «Метафоры *различных*¹² пространств как своеобразных начал и сил» (Дубин, 2005: 13) у Ахматовой определяют судьбу лирической героини, перемещая ее из условного мира гравюры или почти кинематографического кадра в воображаемый мир сновидения, и обрат-

¹¹ В подборку «Стихи последних лет» «включены не только стихотворения, входящие в авторский список сборника „Бег времени“, но и отдельные стихотворения, которые... Ахматова могла бы, но не успела включить в свою последнюю книгу» (Ахматова, 1990: 425), пишет, комментируя издание 1990 г., М. М. Кралин.

¹² Курсив автора. – Е. К.

но, смешивая литературу и реальность, творческий процесс и живую жизнь.

МИСТИЧЕСКИЕ ПРОГУЛКИ В ЛИРИКЕ АННЫ АХМАТОВОЙ

Возвращение и воспоминание, пожалуй, – основные мотивы в лирике Анны Ахматовой. Именно через них читателю открывается ее мир, наполненный встречами с друзьями, живыми и умершими; поэтами – современниками (Мандельштам, Пастернак, Гумилев, Цветаева и др.) и классиками (Пушкин, Данте); городами и любимыми местами; вещами и образами, забытыми и всплывающими в подвалах памяти. «Сохранение воспоминаний является залогом непрерывности и преемственности жизни, становится утверждением реальности существования. Жизнь предстает в виде совокупности воспоминаний, отбираемых сознательно» (Сегал, 2006: 184). Иногда Ахматова описывает пир или карнавал с мертвецами, воскрешенными ею силой любви («Новогодняя баллада», «Поэма без героя»), а иногда – прогулку по дорогим сердцу местам, по Царскосельским аллеям или «между царственных лип» Летнего сада, по улицам Петербурга «сквозь мягко падающий снег» или «по твердому гребню сугроба» в «таинственный дом», вдоль «круглого луга» и «неживой воды» в холмистом Павловске или по белеющей «в чаще изумрудной» дороге...

Мы рассмотрим несколько мистических прогулок Ахматовой – несколько встреч с умершими, которых вызывает к себе на свидание сильный голос поэта, готового погрузиться в *иное* пространство, чтобы разбудить *иной* мир. В стихотворении «Заболеть бы как следует, в жгу-

чем бреду...» встреча с потерянными «милыми» возможна лишь в состоянии сна-бреда, вызванного тяжелой болезнью, когда чувствуешь себя на границе жизни в преддверии смерти. Но именно это состояние манит к себе героиня, потому что мечтает о нездешнем свидании в «приморском саду», о голубом винограде и ледяном вине, которые можно разделить с утраченными возлюбленными. Мистическое свидание мыслится как райская прогулка «по широким аллеям», наполненным теплом солнца и запахом ветра. Это возвращение, но возвращение не просто в прошлое, а как будто в мистическое будущее, подобное когда-то пережитому, но не забытому. Мечта создает картину ирреальной прогулки, напоминающей прежде бывшие, но невозможные сейчас.

Во второй строфе пространство из приморского сада перемещается в дом, который наполняют гости – мертвые и изгнанники. Сюжет встречи с мертвецами напоминает пушкинского «Гробовщика», но у Ахматовой изменены акценты: это встреча, которую она жаждет, встреча, которая наполнит ее счастьем и светом, так не хватающим ей в ее бытии. Характерно среди пришедших смешение погибших и живых, тех, с кем действительно свидание невозможно, и тех, с кем нельзя увидеться в данный момент из-за разлуки, расстояния, определенных обстоятельств и проч. Сын упомянут («Ты ребенка за ручку ко мне приведи» (Ахматова, 1998: 388)) в контексте встречи за гробом с его отцом: Н. В. Королева, комментируя стих, отмечает, что это «непосредственное обращение к казненному Н. С. Гумилеву» (Ахматова, 1998: 879).

Ю. К. Щеглов указывает на «способность ЛГ (лирической героини. – Е. К.)» Ахматовой «к проницанию времени (память) и пространства (телепатия)...

к экстатическим, взволнованным, бредовым состояниям... Во многих стихотворениях... общение ЛГ с гостями из прошлого имеет оттенок бреда, транса, иногда даже полупомешанности, мотивирующих неспособность уловить грань между живыми и мертвыми» (Щеглов, 1996: 287). Соединение мертвых и изгнанников отчасти уравнивает акценты. Заметим, однако, что прогулка в середине стихотворения как будто прерывается, постепенно переходя в пир, радостный прием гостей, о которых всегда думала хозяйка. Однако последняя строфа снова выводит героев вовне, и действие продолжается уже на фоне прекрасного пейзажа:

... струится седой водопад
На кремнистое влажное дно
(Ахматова, 1998: 388).

«Ледяное вино» контрастирует и в то же время переключается со струением «седого водопада»: холодность вина и седина водопада взаимно дополняют друг друга, создавая эффект потусторонности и вместе с тем изысканности описываемого уголка, а вертикальная протяженность (вплоть до «кремнистого влажного дна») удлиняет пространство, подчеркивая его ирреальность. Небо, о котором не сказано ничего, латентно остается сверху, а дно напоминает о низшей границе бытия, только она не трагична и ужасна, а живописна и «уютна».

Последняя строфа во многом ориентирована на знаменитое лермонтовское стихотворение «Выхожу один я на дорогу...», где параллель *небо / земля* отчетливо прочерчена:

Пустыня внемлет Богу,
И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно!
Спит земля в сиянье голубом
(Лермонтов, 1989а: 83).

Ахматова в своем тексте использует два эпитета Лермонтова в одной строфе: *кремнистый* путь превращается в *кремнистое* дно, а сиянье *голубое*, окружающее землю, – в *голубой* виноград. Метафорические образы приобретают конкретность окраски и определенность значения, из невесомых романтических становятся детальными акмеистическими, принимают форму и предметность. Между тем сквозь эту четкость и ясность проступают неверные черты призрачного мира, в котором возможно свидание с потерянными «милыми», как в стихотворении, написанном немного раньше, – «Все души милых на высоких звездах...». Сочетание вполне земной, почти бытовой прогулки на фоне седого водопада с посещением иного мира, в какой-то мере отзвываясь на путешествие Данте, выявляет такое свойство поэтики Ахматовой, как стремление к контаминации двух пространств, к легкому, почти бесплотному проникновению в потустороннее бытие. В уже упомянутом стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» тоже описывается такая полуреальная, полупризрачная прогулка по Царскосельскому саду, на аллеях которого можно встретить собственную тень, «восставшую из прошлого», увидеть лиры на ветках, а потом почувствовать обыкновенные, совсем не мистические капли дождика, превращенного в тексте Ахматовой в божественный знак «благой вести».

«Тема двойничества, раздвоения, мотивы отражения в широком смысле – эха, как звукового портрета, зеркала, как визуального отражения – это осевые структурообразующие темы поэтического мира Ахматовой» (Обухова, 1989: 29). Столкновение двух «Я» (прошлой

и настоящей) в центральной строфе стихотворения дано как зеркало, в котором отражение не идентично отражаемому. О. Седакова отмечает, что «зеркало Ахматовой связано с прошлым, а прошлое у нее никогда не совпадает с собой: там может быть небывшее... и не быть бывшее... Зеркало связано с будущим... Неизрасходованная вторая возможность события... и является из зеркала – и встреча эта не обязательно пугающая» (Седакова, 1984).

Прогулка оказывается поистине мистической, она происходит одновременно в нескольких временах, образуемых судьбой лирической героини, которая видит себя в прошедшем времени, знает, что она сейчас идет по Царскосельскому саду и одновременно рассматривает разные лиры, развешенные на ветках, то есть сталкивается здесь же с Державиным, с Пушкиным (как это было в стихотворении «Смуглый отрок бродил по аллеям...»), с Анненским, возможно, с Комаровским и с Гумилевым. «С механической точки зрения прошлого уже¹³ нет, будущего *еще* нет, а настоящее – лишь мзюн, чисто умопостигаемая граница между прошлым и будущим» (Филиппов, 2005: 715). Помимо свидания с любимыми поэтами героиня чувствует близость «милых». Подчеркнем повторяемость этого почти фольклорного слова, используемого в двух текстах, где описаны мистические прогулки. Только если в «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...» «милые» – это потерянные мертвые и живые (те живые, которых нельзя увидеть и обнять), то в стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» однозначно нет намек на реальную встречу. В душе героини возникает некое чувство свободы и легкости («Как хорошо, что некого терять /

¹³ Курсив здесь и далее в цитате автора. – Е. К.

И можно плакать» (Ахматова, 1998: 372)), рожденное одиночеством и прошлым страхом потери.

Ахматова умеет показать ирреальное как самое обыкновенное, доступное и понятное. В ее лирике встреча с собственной тенью происходит на фоне серебряной ивы, слегка погруженной в пруд, воды которого сияют сентябрьской яркостью; солнечный и редкий дождик оказывается божественным вестником¹⁴; Царскосельский воздух наполнен песнями русских поэтов. Именно такая организация пространства характерна и для стихотворения «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...». Ахматова сознательно пугает границы мертвого и живого, а бесплотные образы наделяет бытием и вещественностью. Прогулка «по широким аллеям» превращается в пикник, напоминающий описания-натюрморты Кузмина («Где слог найду, чтоб описать прогулку, / Шабли во льду, поджаренную булку, / И вишен спелых сладостный агат» (Кузмин, 1990: 22)) и в то же время бесконечно далекий от изящного стилистического натурализма.

В последней строфе дважды повторяется «вино» – сначала в слове «виноград», потом обретая са-

¹⁴ В. Н. Топоров, анализируя цветовое пространство в лирике Ахматовой и В. Комаровского, отмечает, что оба поэта «были равнодушны к эпитету *светлый*, характеризующим, например, дождь» (Топоров, 2000: 301). «Солнечность и редкость, разреженность как бы и образуют светлость дождя... *Светлый* обозначает нечто большее, чем физическое свойство, связанное с материальной эмпирией, – явление света, оповещающее о близости духовного начала, стихии сакрального, не отменяемых связью этого свойства с „физическим“ миром и элементами его состава» (Топоров, 2000: 302). Таким образом, уже эпитет «солнечный» может говорить о принадлежности дождика одновременно к царскосельскому и *иному* пространству, в котором находится лирическая героиня.

мостоятельное значение. Нарочитая анафоричность («Буду... есть... *виноград*» – «Буду пить... *вино*») только подчеркивает заданную тему. В финальных двух стихах звук «в» словно вплетен в структуру важнейших для Ахматовой образов: *водопад* и *влажное дно*. *Виноград* сначала превращается в *вино*, потом становится *водопадом*, и, наконец, приобретает общее значение *влаги*, при этом сдвигая перспективу в абсолютный низ. В ряду этих образов можно отметить еще одну ассоциацию с Лермонтовым. Голубой цвет – его любимый, особенно в сочетании с золотым или серебряным (у Ахматовой *голубой* виноград рифмуется с *седым* водопадом), и если *кремнистое* дно отсылает к «Выхожу один я на дорогу...», то влажное дно – к балладе «Русалка»:

...На дне у меня
Играет мерцание дня
(Лермонтов, 1989: 271).

Сюжет лермонтовской баллады основан на любви русалки к мертвому витязю, покоящемуся «на подушке из ярких песков, / Под тенью густых тростников» (Лермонтов, 1989: 271), а сюжет стихотворения Ахматовой – на встрече в загробном саду с мертвыми или изгнанными «милыми». Эта параллель подчеркивает мистическую природу прогулки и пикника с мертвыми у седого водопада.

Описание садов в лирике Ахматовой часто имеет отнесенность к иному миру. Финал стихотворения «Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли...»

...возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов
(Ахматова, 1999: 202)

в первоначальной редакции (5 октября 1957 г., автограф РГАЛИ) звучал так:

...возьму и за Лету с собою
Очертанье земное прекрасных загробных садов
(Ахматова, 1999: 588).

Более того, у стихотворения был заголовок «Царскосельская элегия» и подзаголовок «Памяти друга». «Редакция стихотворения, имеющая этот подзаголовок, обращена к умершим друзьям, с которыми была связана юность поэта» (Королева, 1999: 589), отмечает Н. В. Королева и называет царскосельских друзей Ахматовой – «расстрелянного Гумилева, умерших Комаровского и Недоброво, погибшего в лагере Пунина» (Королева, 1999: 589). Текст 1957 г. перекликается с гораздо более ранним – «Заболеть бы как следует, в жгутом бреду...» (1922) не только сюжетом встречи с мертвыми любимыми, но и мотивом совместной прогулки по *загробным* садам, прямо не названным ни в одном из рассматриваемых стихотворений.

В финале стихотворения «Пусть голоса органа снова грянут...» звучит отказ от любви и возвращение в «сады поэзии»: «А я иду владеть чудесным садом, / Где шелест трав и восклицанья муз» (Ахматова 1998: 165). Это тоже вариация *загробного* сада – мистическое пространство, отчасти дублирующее «земные» любимые сады, но отделенное от них незримой чертой как личный мир поэта, где живут Музы и звучат лиры. «Характерной приметой ахматовской лирики» (Кудасова, 1992) В. В. Кудасова вслед за Д. С. Лихачевым называет сад – «место счастливого творчества... символ иного, настоящего и счастливого бытия» (Лихачев, 1982: 23). «По признанию Ахматовой, из всех строк

Пушкина ее больше всего поразила строка – „великолепный мрак чужого сада“ из загадочного стихотворения „В начале жизни школу помню я...“. По ней можно судить о том, что прекрасное поэт связывает с тайной и риском. Прекрасное – своего рода “рискованная тайна”, а само творчество есть бескорыстное притязание на вещи, тебе заведомо не принадлежащие» (Арьев, 1999). «Сад у Ахматовой может воплощать нездешнее, идеальное пространство бытия по ту сторону смерти» (Пахарева, 2009: 93). Мотивы сада и лиры для Ахматовой неизменно связаны. В стихотворении «Ночь» именно в саду свершается таинство творчества: «...я пробралась в сад / Взглянуть на звезды и потрогать лиру» (Ахматова, 1998: 141)¹⁵. Мистическое пространство сада, в котором прогуливается лирическая героиня, равносильно поэтическому локусу: там создается поэзия, а прогулки с «милыми» становятся ее лирическим сюжетом¹⁶.

¹⁵ «Скитания героини („прости сказала миру“, „душно там“, „пробралась в сад“) могут быть поняты как движение по кругу: из здешнего в нездешнее и обратно, тогда как персонажи предшествующих строф от земного существования неотделимы» (Гурвич, 1997: 157).

¹⁶ В лирике Ахматовой иногда и городской топос наделяется чертами *иного* мира. «В стихотворении „Я над ними склонюсь, как над чашей...“, посвященном памяти Осипа Мандельштама, появляется образ города, ассоциируемого с загробным (залетейским) царством теней. Причем в одной из теней лирическая героиня узнает себя» (Кихней, Шмидт, 2008: 61). Однако и в данном тексте мистическое пространство связано с вариацией ахматовского сада – лугом («Этот голос таинственной лиры, / На загробном гостящей лугу» (Ахматова 1999: 196)), куда из Петербурга переносится свидание с умершим другом-поэтом Осипом Мандельштамом.

Прогулка в стихотворении «Сон» происходит не только на границе реальности и сна, но, скорее, уходит вглубь снов героини и героя. Оба сна, накладываясь друг на друга, превращаются в один, который одновременно охватывает пространство сознания двух влюбленных¹⁷.

В первых двух стихах дается некий намек на возможность пересечения снов: «Я знала, я снюсь тебе, / Оттого не могла заснуть» (Ахматова, 1998: 225). Сон героя, в котором ему является героиня, и вследствие этого отсутствие сна у героини, – только завязка дальнейших сложных перипетий внутри двух снов. Следующие два стиха посвящены прогулке героини:

Мутный фонарь голубел
И мне указывал путь
(Ахматова, 1998: 225).

Где это происходит? В сне героини (но она не может заснуть)? Или в сне героя (но как тогда героиня может видеть фонарь и двигаться куда-то)? Начиная со второй строфы, мы окончательно погружаемся в сон ге-

¹⁷ Стихотворение «Сон», посвященное Б. Анрепу, написано в 1915 г., но «отзвуки» его можно найти и много лет спустя в связи с другим поэтом. Е. Ольшанская пишет о Тарковском: «Арсений Александрович рассказал мне, что однажды в 1965 году ему приснился очень светлый сон, полный загадочного. Днем он встретился с Анной Ахматовой, и она неожиданно начала рассказывать с мельчайшими подробностями его же сон, о чем он ей с удивлением сообщил. Она ответила, что так с ней уже бывало, и вскоре написала четверостишие, сказав, что, когда сочиняла, думала о нем: „А там, где сочиняют сны, / Обоим – разных не хватило, / Мы видели один, но сила / Была в нем, как приход весны“» (Ольшанская). См. также об этом в статье М. Синельникова (Синельников, 2002).

роя, который идет вперед к определенному месту, где должен встретиться с героиней. Ахматова рассказывает о дороге героя, перечисляя здания, ограды, знакомые места, которые он минует. При этом создается эффект полного проникновения в его сознание, то есть автор как будто смотрит на происходящее с точки зрения всевидящего наблюдателя. Таким образом, героиня практически исчезает, и вместо ее голоса звучит авторский:

Ты видел Царицын сад,
Затейливый белый дворец
И черный узор оград
У каменных гулких крылец...
...«Это озеро, – думал ты, –
На озере есть островок...»
(Ахматова, 1998: 225).

Внутри сна совершается небольшое прободение, позволяющее очертить пространство сновидения и наметить выход из него в реальный мир:

...«Скорей, скорей,
О, только б ее найти,
Не проснуться до встречи с ней»
(Ахматова, 1998: 225).

Прогулка больше напоминает поиск, устремленность в направлении к героине. Городской топос сменяется весенне-зимним пейзажем («Хрустел и ломался лед, / Под ногами чернела вода. / «Это озеро, – думал ты, – / На озере есть островок...» (Ахматова, 1998: 225)), подчеркнуто обыденным и в то же время как будто мистическим. Неведомое знание, которое посещает героя, ничем не объяснимо, такое, действительно, может происходить только во сне. В то же время сон словно от-

ражает реальный путь к озеру, путь, уже многократно пройденный, но – как в первый раз – неизвестный.

Одинокая прогулка по ночному городу должна завершиться встречей с героиней, и важность этого свидания умножена ожиданием и во сне, и вне сна. Встреча внутри сна героя ощущается им как достижение счастья, но, поскольку в первой строфе указывается на мистическое присутствие героини в этом же локусе, вероятно и ее ожидание и напряженное желание, чтобы герой добрался до загадочного островка. Внезапно появившийся в темноте ночи огонек знаменует окончание сна, семантической параллелью огонька становится реальный «жесткий свет скудного дня», встречающий пробудившегося героя. Что происходит в этот момент со сном героини, – неизвестно, ибо «встреча» так или иначе состоялась:

Проснувшись, ты застонал
И в первый раз меня
По имени громко назвал
(Ахматова, 1998: 225).

Полусовместный сон описан Ахматовой как одинокий путь героя на встречу с любимой, которая ждет его, с одной стороны, где-то далеко, на островке посередине озера; с другой – идет рядом с ним, знает каждое его движение, чувствует его спешку, видит мутный свет фонаря и его глазами смотрит на «царицын сад», «белый дворец», «черный узор оград», как будто под ее ногами «хрустит и ломается лед». Соединяя точку зрения лирической героини с авторским голосом, Ахматова создает эффект совместного движения, настоящей прогулки влюбленных, которая завершится узнаванием. Не случайно проснувшийся герой называет героиню

по имени «в первый раз»: это говорит о произошедшем внутреннем сближении, о чем и мечтал каждый из них, засыпая.

«Предчувствие, предвосхищение, ожидание, с одной стороны, и воспоминание, ретроспективное переживание, с другой, – естественные для Ахматовой модусы изображения действительности. События, как счастливые, так и несчастные, часто описываются в прошедшем или будущем времени» (Щеглов, 1996: 269). Этот элемент поэтики часто присутствует у Ахматовой в стихах, где описывается либо дорога героя к героине (или наоборот) или совместный путь (бег) влюбленных к какой-либо цели¹⁸. Настоящее невыносимо растягивается во времени, и весь хронотоп определяет ожидание будущего чуда (встречи, рассвета и проч.). Движение приобретает характер почти безумия: преодолеть пространство чрезвычайно важно, только это обеспечит неожиданное и вместе с тем долгожданное счастье.

В стихотворении «Сон» прогулка, рожденная игрой света и тьмы, жадной свидания и неизведанностью будущего, обретает черты мистического пути к намеченной, желанной, но до конца неясной цели.

Еще одна литературная мистическая прогулка Ахматовой – стихотворение «Памяти Пильняка» («Все это разгадаешь ты один...»). «В рукописи кн. „Бег времени“ входило в цикл „Венок мертвым“ – с посвящением „Б. Пильняку“ и датой: „1938. Фонтанный Дом. Ночь“» (Ахматова, 1998: 908). В поминание, быть может, и нежеланное («О, если этим мертвого бужу, / Прости меня, я не могу иначе»), вторгается мотив прогулки. В душе лирической героини рождается счастли-

¹⁸ Ср., например, «Побег».

вая картина встречи, преодолевающая пространство «декабрьской ночи»:

И по тропинке я к тебе иду,
И ты смеешься беззаботным смехом,
Но хвойный лес и камыши в пруду
Ответствуют каким-то странным эхом
(Ахматова, 1998: 440).

Почти закодированное обращение к мертвому Пильняку («Все это разгадаешь ты один...») неожиданно превращается в описание светлого эпизода, наполненного радостью свидания. Это свидание происходит вне реального хронотопа, поскольку время отменено и практически «сбито» (зима сплетается с летом, жизнь на какой-то момент отменяет смерть), и в результате остается лишь пространство события – то есть та самая мистическая прогулка в Переделкино¹⁹, которая, как и рассмотренные выше, словно бы заимствована из действительности, и в то же время существует только в сердце лирической героини.

Встреча на лесной тропинке совсем не похожа на свидание с призраком, герой как будто бы и не умирал, но его смех вызывает «странное эхо» (его зрительный инвариант у Ахматовой: зеркало). Эхо/зеркало обозначает в ее лирике вторжение в реальность иного мира, как, например, в стихотворениях «Все души милых на высоких звездах...» или «Летний сад», в первом из которых героиня встречает собственную тень, а во втором обыгрывается множество отражений и зеркальных переключек:

¹⁹ «Строки эти топографически связаны... с подмосковным писательским городком Переделкино, где жил Пильняк и куда к нему приезжала Ахматова» (Коваленко, 2009: 220).

... статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой...

... лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуюсь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов

(Ахматова, 1999а: 7).

Лирическая героиня отражается в статуях Летнего сада, а они – в ней, подобно лебедю в пруду, глядящемуся в воду²⁰, а «враги и друзья» образуют нерасторжимую пару, что подчеркивает хиазм, использованный Ахматовой: эхо-зеркало обыграно не только семантически, но и синтаксически. Стихотворение описывает воображаемую прогулку по аллеям Летнего сада, прогулку-воспоминание, оттого в ней присутствует мистический ореол. С одной стороны, это прогулка в прошлое – в молодость, на встречу с умершими друзьями и врагами; с другой – это воскрешение иного мира, который поднимается по слову поэта и движется в пространстве ее памяти.

В стихотворении «Поздний ответ» («Невидимка, двойник, пересмешник...»), посвященном М. Цветаевой, из цикла «Венок мертвым», как и «Памяти Пиль-

²⁰ «Лебедь – это и один из мифопоэтических двойников ахматовской героини в ее художественном мире (ср. надпись Гумилева на подаренном Ахматовой сборнике Бодлера: „Лебедю из лебедей – путь к его озеру“, – дорогая для нее надпись, приведенная в Записных книжках), так что метафизическая и одновременно субъектная перспектива Летнего сада, выходя за пределы парных взаимоотражений, размыкается, практически, в бесконечность» (Пахарева, 2009: 97). Так, мы видим, что двоящийся образ лебедя – это вариант двойничества лирической героини.

няка», тоже есть шествие теней-отражений, следующих за двумя поэтами:

Мы сегодня с тобою, Марина,
По столице полночной идем.

А за нами таких миллионы,
И безмолвнее шествия нет

(Ахматова, 1998: 469).

Прогулка по ночной Москве имеет мистический оттенок встречи с призраком, который сопровождает лирическую героиню. Если в стихотворении «Памяти Пильняка» героиня идет навстречу герою, они устремлены друг к другу, то в «Позднем ответе» это путь бок о бок, путь, оставляющий след, который замечает вьюга.

Погибшего Пильняка Ахматова не может ощущать мертвым, он для нее остается тем, кого можно позвать на прогулку, тем, кто встретит ее на тропинке. Но страшное знание проводит черту, отделяющую переживание живой встречи от воспоминания; прошлое, хотя и вторгается в настоящее, не может его окончательно отменить. И отсутствие слез («Я о тебе, как о своем, тужу / И каждому завидую, кто плачет, / Кто может плакать в этот страшный час» (Ахматова, 1998: 440)), скорее, не позволяет окончательно погрузиться в ирреальный мир, где все еще слышен «беззаботный смех». В стихотворении «Все души милых на высоких звездах...» плач становится частью легкого проникновения в иное пространство, он определяет особое видение героини – лир на ветках, собственной тени и т. д. А текст 1938 г. гораздо суше и от этого трагичнее:

...выкипела, не дойдя до глаз,

Глаза мои не освежила влага

(Ахматова, 1998: 440).

Сухость глаз, выкипевшая влага противоположны образам ледяного вина и седого водопада из стихотворения «Заболеть бы как следует, в жгучем бреду...». Отсюда – как будто бы застревание между мирами и невозможность встречи *там*. «Кремнистое влажное дно» превращается в ужасное «дно оврага», где лежат тела убитых²¹. Ахматова словно проходит по краю этого оврага, и никакого изысканного пейзажа (как в тексте 1922 г.) больше не может возникнуть в пространстве ее души: мистическая прогулка в Переделкино внезапно обрывается.

В рукописи книги «Бег времени» в цикл «Венок мертвым» входило три стихотворения (под номером VII), посвященных Б. Пастернаку. Судьбу поэта Ахматова описывала как «черную непроезжую дорогу» (Ахматова, 1999: 129) (стихотворение «И снова осень валит Тамерланом...»), финал которой – «горчайший Гефсиманский вздох» (Ахматова, 1999: 129). Но третье стихотворение «Словно дочка слепого Эдипа...» вводит противоположный образ дороги: «перед ним / Вьется путь золотой и крылатый, / Где он Вышнюю волей храним» (Ахматова, 1999а: 75). На таком контрасте создается переживание пространства, создаваемого каждым поэтом для себя в своих произведениях. Это мир, растянутый между чернотой непроезжей дороги и золотым и крылатым путем²², мир, где каждая прогул-

²¹ «Овраг, наполненный окровавленными телами, условно, возвращает ее памятью и к казни Гумилева» (Коваленко, 2009: 220).

²² 7 января 1961 г. Ахматова прочитала Л. К. Чуковской весь цикл из трех стихотворений, посвященный Пастернаку. «Потом заговорили о „пути“ в „дочке слепого Эдипа“. – Дорога – это на одной его фотографии, которую он мне

ка приобретает мистический оттенок, потому что она всегда выводит за рамки реальности, где каждая встреча существует здесь и сейчас и не может быть отменена страшной смертью или разлукой²³.

Прогулка как инвариант пути, преодоления или осмысления пространства – земного, ирреального или подарил. Там за окном видна дорога. Он написал по-французски: „Все дело в том, чтобы идти по ней выше и выше“. Я поставила фотографию вот здесь, на тумбочке, у зеркала, и ее украли» (Чуковская, 1997: 452).

²³ Во втором стихотворении из посвященных Пастернаку «Умолк вчера неповторимый голос...» (под заглавием «Смерть поэта» впервые опубликовано в журнале «Знамя» (1964, № 10), см. об этом: Королева, 1999а: 362) в конце второй строки изначально стояло слово «вождь», рифмующееся со словом «дождь» в четвертой. Л. К. Чуковская отмечала, что сама Ахматова считала слово «вождь» «истасканным и неуместным» и хотела его «спасти эпитетом» (Чуковская, 1997: 402). Между тем несостоявшаяся в данном тексте Ахматовой рифма «вождь / дождь» не случайна: это отклик на стихотворение В. Комаровского «Как этот день сегодня странно тонок...»: «Идешь одинъ, какъ будто жданный вождь. / Младенчески чему то сердце радо. / И падаетъ осенняя награда – / Блестательный, широкій, свѣтлый дождь» (Комаровский, 2000: 90). В стихотворении Ахматовой «Умолк вчера неповторимый голос...» нет описания прогулки с умершим поэтом, нет воспоминания о ней (как в «Памяти Пильняка»), но в обрамляющих микроцикл текстах (первом и последнем) мотив дороги/жизненного пути оказывается ведущим. Разновидность пути – прогулка полностью скрыта, о ней не сказано ничего, но, вероятно, в процессе создания Ахматова невольно представляла себе встречу с Пастернаком, и ее поэтическая «память» о стихотворении Комаровского отчасти выдает мысль о том, что мистическое свидание могло бы существовать в данных строках.

воображаемого – есть тот динамический аспект, который формирует поэтический мир Ахматовой. Движение, иногда «шествие теней», прогулка по *дорожке* аллеи, ставшей *дорогой*, – вот характерные мотивы ахматовской лирики. Встреча с мертвыми происходит на приморской или царскосельской аллее, на улице Москвы, на знакомой тропинке, у водопада. Призрачные гости Ахматовой идут вместе с ней, не замедляя шага, погружая лирическую героиню в мистический топос и отчасти оказываясь в ее мире, в пространстве ее сознания.

О ДИНАМИКЕ И СТАТИКЕ
В СТИХАХ АННЫ АХМАТОВОЙ:
*ЗИМНИЕ ПРОГУЛКИ, КАМЕНЬ, ЛЕД, СНЕГ,
СТАТУАРНОСТЬ, ТВОРЧЕСТВО*

Мотивы льда, снега, холода в лирике Ахматовой вытягивают в себя, словно воронка, мотивы статуарности и творчества: внешний облик Музы приобретает снежно-скульптурные черты, помимо уже неоднократно отмечавшихся, начиная с В. М. Жирмунского, «смуглых» ног и рук, «дырявого платка» и пр. Две эти линии открывают творческий миф Ахматовой, которая традиционные, практически стертые метафоры снега-савана и заледенения сердца обыгрывает буквально, извлекая их из невещественного мира и вылепливая, как произведения изобразительного искусства, подобно ваятелю. Таким же образом из абстрактного бытия Ахматова выводит Музу²⁴ и Пушкина – «вечного современника», который ощущается поэтами серебряного века «не только

²⁴ Так поступали и другие поэты «серебряного века», например, М. Цветаева, В. Ходасевич. А К. П. Петров-Водкин, создавая портрет Ахматовой, нарисовал на заднем пла-

как высший знак классической парадигмы, но и как неотъемлемая часть „жизненного мира“ другого поэта» (Полтавцева, 1992: 53). Снежные и ледяные мотивы в этом случае становятся знаком этого перевоплощения, знаком созидания, когда из еще не сказанного рождается текст и оказывается материальнее вещественного объекта, «прочнее пирамид».

Концепцию горести как творческого стимула Ахматова четко, практически афористически, прочерчивает уже в 1915 г.:

Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет
(Ахматова, 1998: 226).

Зима и ее атрибуты наступают лирическую героиню в момент отчаяния. Пластический образ становится «своего рода метафорой героини» (Рубинс, 2003: 245). Вместе с тем отчаяние преобразовано в творческую силу, которая из страдающего человека делает поэта. Не случайно Гумилев шутил, что настоящая фамилия Ахматовой – *Горенко* – подходит ей больше, так как, по сути, отражает ее мироощущение.

Скульптурные образы, созданные Ахматовой, отчасти напоминают ледяные фигуры – либо застывшие от мороза, либо окаменевшие от горя. Мотив статуи появляется у Ахматовой словно из внутренней ткани стиха:

Сжала руки под темной вуалью...
(«Сжала руки под темной вуалью...»)
(Ахматова 1998: 44);

не фигуру Музы, подчеркнув тем самым материальность ее существования.

У меня есть улыбка одна:
 Так, движенье чуть видное губ...
 («У меня есть улыбка одна...»)
 (Ахматова, 1998: 137);

... А там мой мраморный двойник...
 ... Холодный, белый, подожди,
 Я тоже мраморною стану
 («А там мой мраморный двойник...»)
 (Ахматова, 1998: 72);

Сердце, будь же мудро.
 Ты совсем устало,
 Бьешься тише, глуше...
 («Дверь полуоткрыта...»)
 (Ахматова, 1998: 53);

По неделе ни слова ни с кем не скажу,
 Все на камне у моря сажу...
 («По неделе ни слова ни с кем не скажу...»)
 (Ахматова, 1998: 281);

И кажется лицо бледней
 От лиловеющего шелка...
 («На шее мелких цветков ряд...»)
 (Ахматова, 1998: 165);

Я ведаю, что боги превращали
 Людей в предметы, не убив сознания...
 («Как белый камень в глубине колодца...»)
 (Ахматова, 1998: 267);

О, знала ль я, когда в одежде белой
 Входила Муза в тесный мой приют,
 Что к лире, навсегда окаменелой,
 Мои живые руки припадут...
 («О, знала ль я, когда в одежде белой...»)
 (Ахматова, 1998: 410);

Так беспомощно грудь *холодела*...
 («Песня последней встречи»)
 (Ахматова, 1998: 78);

В пушистой муфте руки *холодели*...
 («Высоко в небе облачко серело...»)
 (Ахматова, 1998: 68).

Холодеющая грудь и *холодеющие* руки – следствие душевного кризиса, который тут же материализуется и обретает внешнее воплощение. Улыбка в поэтических текстах Ахматовой мгновенно застывает на устах, напоминая каменное изображение: «движенье чуть видное губ» лирической героини перекликается с «холодной» улыбкой «императора Петра» из «Стихов о Петербурге». Двойник лирического «я» – мраморный, более того, он так притягивает к себе живую героиню, что она чувствует возможность собственного превращения в статую²⁵.

Лирическая героиня наделяется слепотой, что является характерным свойством именно статуй: «И печальная Муза моя, / Как слепую, водила меня» (Ахматова, 1998: 205), или: «Мир родной, понятный и телесный / Для меня, незрячей, оживи» (Ахматова,

²⁵ Анализируя «женский» миф у Гончарова и Тургенева, А. Фаустов указывает на связь «русалочьего» и скульптурного мифов. «Статуи... нередко поселяются вблизи водоемов (что было распространено и в садово-парковой традиции)... подобное приравнивание одного к другому объясняется древним торжеством первостихий» (Фаустов, 1998: 119). Соответственно, жар (огонь), по мнению исследователя, свидетельствует о вампирической природе водного создания. В лирике Ахматовой поэзия рождается из столкновения двух начал – водного и огненного, неподвижного и динамичного, жертвенного и губительного.

1998: 99). Бледность лица сродни мраморному оттенку, а молчаливость и неподвижность («Все на камне у моря сижу» (Ахматова, 1998: 281)) более свойственны скульптуре, чем человеку. Образ сидящей на камне героини подсвечен образом царскосельской «девы с урной», описанной в другом стихотворении («На камне северном она / Сидит и смотрит на дороги» (Ахматова, 1998: 274)). «Героиня стремится слиться с ней (со статуей. – Е. К.), преодолеть ту дистанцию, которая в традиционных экфразях отделяет пластический объект от лирического субъекта» (Рубинс, 2003: 243). Вообще, у Ахматовой можно обнаружить неоднократные параллели и автоцитаты, создающие общий фон сопоставления (или слияния) статуи (вариацией которой является памятник) и лирического «я». Эту особенность ее поэтики выделял еще Эйхенбаум: Ахматова «сгущает и разнообразит смысловое качество выбранных ею и потому постоянно повторяющихся выражений» (Эйхенбаум, 1986: 429).

Поэтический мир Ахматовой окутан плотной пеленой вещественности, пластичности. Стихи ее отличаются конкретностью, почти что осязаемостью. Н. С. Гумилев в статье «Жизнь стиха», формулируя основные черты акмеизма, писал, что стихотворение должно отличаться «мягкостью очертаний юного тела... и четкостью статуи» (Гумилев, 1990: 48). Даже во внешнем облике Ахматовой современники отмечали черты неподвижности и величия, свойственные статуям. Мандельштам видит ее с окаменевшей шалью на плечах, что подчеркивает особенности поэтического мифа Ахматовой – *процесса* отвердевания, окаменения, застывания:

Вполоборота, о, печаль,
На равнодушных поглядела;

Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль
(Мандельштам, 2001: 37).

А. Найман описывает Ахматову так: «Держалась очень прямо, голову как бы несла, шла медленно и, даже двигаясь, была похожа на скульптуру, массивную, точно вылепленную – мгновениями казалось, высеченную, – классическую и как будто уже виденную как образец скульптуры» (Найман, 1989: 7). Е. Добин выделяет «„патрицианский профиль“, скульптурно очерченный рот, поступь, взор, осанку» (Добин, 1968: 5). Л. К. Чуковская замечала: «С ребенком на руках она сразу становится похожей на статую мадонны – не лицом, а всей осанкой, каким-то скромным и скорбным величием» (Попова, Рубинчик, 2000: 99).

Окаменение в лирике Ахматовой выражает невероятную силу переживания. Не случайно в «Поэме без героя» оксюморонно сочетаются холод и жар: «И я чувствую холод влажный, / Каменею, стыну, горю» (Ахматова, 1998а: 172). Сближение таких анти-тетичных понятий, как «лед и пламень», подчеркивает глубину чувства, а «окаменелая лира» навсегда соединена с «живыми пальцами», творящими поэзию. В стихотворении «Когда о горькой гибели моей...» статуарность оборачивается губительной неподвижностью:

Когда о горькой гибели моей
Весть поздняя его коснется слуха,
Не станет он ни строже, ни грустней,
Но, побледневши, улыбнется сухо.
И сразу вспомнит зимний небосклон
И вдоль Невы несущуюся вьюгу,

И сразу вспомнит, что поклялся он
 Беречь свою восточную подругу
 (Ахматова, 1998: 321).

«Подруга», принадлежащая не северу, а востоку (здесь чувствуется отсылка к «бабушке-татарке»), тем не менее, окружена ореолом снега, видится сквозь вьюгу, что может являться переключкой с Блоком. В. М. Жирмунский писал, что «образ снежной вьюги был хорошо известен современникам Ахматовой из лирики Блока, начиная со стихотворений второго тома, которые в разное время включались в его сборники „Снежная маска“... „Земля в снегу“... „Снежная ночь“» (Жирмунский, 1973: 158). Смещая традиционную оппозицию «север – юг», Ахматова делает иным и переживание морозного ветра, вьюги, метели. Героиня – не нежный южный цветок, который мгновенно гибнет от холода²⁶, но ее восточные черты неожиданно выступают как яркий контраст северной вьюге. Ахматова противопоставляет суровому северу не нежность и хрупкость юга, но иной – горький и пряный колорит востока. Мотивы гибели, переплетаясь со снежными мотивами, создают эффект динамичного фона и четкого очертания смуглого силуэта на нем²⁷. Это образ не мраморной статуи, но статуи, сделанной из темного материала, – явственный, словно вылепленный словами. Подобный силуэт – темное на светлом – можно обнаружить и в «Стихах о Петербурге»:

²⁶ Ср. мандельштамовское: «Ничего, голубка Эвридика, / Что у нас студеная зима» (Мандельштам, 2001: 73), или: «Я Тинатину смуглую жалею – / Девичий Рим на берегу Невы» (Мандельштам, 2001: 239).

²⁷ Ср. с сонетом И. Анненского «Черный силуэт»: «И снег идет... и черный силуэт / Захолодел на зеркале грани» (Анненский, 1990: 98).

... под аркой на Галерной
 Наши тени навсегда
 (Ахматова 1998: 162).

Живые тени застывают, превращаясь в черные изваяния, на фоне ночного Петербурга,

Над Невую темноводной,
 Под улыбкою холодной
 Императора Петра
 (Ахматова 1998: 162).

Улыбка Петра – следствие и природного петербургского холода, и душевного холода жестокого владителя, «недовольного» «столицей новой», и холода бронзы, из которой сделан памятник. Ахматова стягивает воедино оттенки холодности, чтобы косвенно адресовать их героям, застывшим «под аркой на Галерной». Такой прием характерен для ахматовской лирики, когда не прямое объяснение какому-либо явлению можно найти только в заданном контексте. Это можно назвать «разрывом связи», о котором писали В. М. Жирмунский и Б. М. Эйхенбаум, но смыслового разрыва, по-видимому, здесь нет, просто границы семантического пересечения почти материально удалены друг от друга.

В финале поэмы «Реквием» возникает мотив статуи – памятника:

А если когда-нибудь в этой стране
 Воздвигнуть задумают памятник мне,
 Согласье на это даю торжество,
 Но только с условием – не ставить его
 Ни около моря, где я родилась:
 Последняя с морем разорвана связь,

Ни в царском саду у заветного пня,
 Где тень безутешная ищет меня,
 А здесь, где стояла я триста часов
 И где для меня не открыли засов.
 Затем, что и в смерти блаженной боюсь
 Забыть громыхание черных марусь,
 Забыть, как постылая хлопала дверь
 И выла старуха, как раненый зверь.
 И пусть с неподвижных и бронзовых век,
 Как слезы, струится подтаявший снег,
 И голубь тюремный пусть гулит вдали,
 И тихо идут по Неве корабли
 (Ахматова, 1998: 472).

Памятник должен напоминать древнегреческую героиню Ниобею, окаменевшую от горя. Ахматова представляет себя в роли статуи, но не обычной, а практически на глазах у читателя превращенной в статую из живого, страдающего человека²⁸. Лотова жена в трактовке Ахматовой предпочитает стать соляным столпом,

²⁸ Горе заставляет поэта ощутить себя не только в роли статуи. «Подражание армянскому» открывает другой лик матери, потерявшей сына:

Я приснюсь тебе черной овцою
 На нетвердых, сухих ногах,
 Подойду, заблею, завою:
 «Сладко ль ужинал, падишах?
 Ты вселенную держишь, как бусу,
 Светлой волей Аллаха храним...
 И пришелся ль сынок мой по вкусу
 И тебе и деткам твоим?»
 (Ахматова, 1998: 439)

навечно застыть ради последнего взгляда на покинутый дом, выбрать память вместо жизни:

Взглянула – и, скованы смертной болью,
 Глаза ее больше смотреть не могли;
 И сделалось тело прозрачною солью,
 И быстрые ноги к земле приросли.
 Кто женщину эту оплакивать будет?
 Не меньшей ли мнится она из утрат?
 Лишь сердце мое никогда не забудет
 Отдавшую жизнь за единственный взгляд²⁹
 (Ахматова, 1998: 402).

Мотив окаменения в «Реквиеме» звучит на протяжении всего текста: «каменное слово» падает на «живую грудь» героини, у которой «окаменела душа»,

Источники стихотворения – «Четверостишие» Ов. Туманяна и басня из сборника В. Айгекци «Князь и вдова» (Ахматова, 1990: 417) только подчеркивают выбор Ахматовой – воплотить душевное переживание в материальное, что позволяет увидеть статуарность как один из способов создания предметности в лирике.

²⁹ В. Вейдле считает, что это стихотворение посвящено поэтам-эмигрантам, что взгляд назад жены Лота – это взгляд на потерянную Россию (Вейдле, 1973: 60). Н. В. Королева в статье «Могла ли Биче словно Дант творить?» сопоставляет «Лотову жену» Ахматовой и два стихотворения Мандельштама «Заблудился я в небе – что делать?»: «мандельштамовская дантевская тема сродняется с темой эмиграции в творчестве Ахматовой, с образом Данте, „не оглянувшегося“, уходя от несправедливо изгоняющей его родины, в чем он, Данте, противопоставлен в поэзии Ахматовой и ее героине – жене Лота, оглянувшейся на любимых, оставляемых ею – и погибшей; и самой Ахматовой, оглянувшейся на любимых и любимое – и оставшейся со своим народом» (Королева, 1992: 97).

«окаменелое страданье» выражается в глазах сына, имя апостола Петра обыграно в строке «Ученик любимый каменел»³⁰ (Ахматова, 1998: 443). Апогеем застывания в горестной неподвижности становится «Эпилог», где Ахматова описывает свой собственный памятник. Снег превращается в слезы: так внешний холод отражает страдание души, сливаясь с ним воедино. Горячая слеза в IV части поэмы («Под Крестами будешь стоять / И своею слезой горячею / Новогодний лед прожигать»³¹ (Ахматова, 1998: 442)) противопоставлена застывшему льду – новогоднему, праздничному. Прилагательное «новогодний» звучит в данном случае едва ли не оксюморонно. Слезы разрушают неподвижность страшного мира и в финале оказываются снегом.

Итак, в ряде стихотворений Ахматовой упоминания холода, льда, снега становятся средством превращения невещественного в материальное. Между тем свойства снега у Ахматовой имеют непосредственное отношение к творческому процессу. Снег является отсылкой к Пушкину, Блоку, Мандельштаму. В строках из «Посвящения» «Поэмы без героя» «снежные» мотивы объясняют особенности творческого процесса:

...а так как мне бумаги не хватило,
Я на твоём пишу черновике.
И вот чужое слово проступает,

³⁰ В поэме обыгрывается и апостол Иоанн, начинающий свое Евангелие «В начале было Слово...»: слово у Ахматовой «каменное» – убивающее, в противоположность Евангельскому.

³¹ Возможно, это сознательная реминисценция из лермонтовского «Демона»: «Насквозь прожженный виден камень / Слезою жаркою, как пламень, / Нечеловеческой слезой!..» (Лермонтов, 1989а: 452).

И, как тогда снежинка на руке,
Доверчиво и без упрека тает
(Ахматова, 1998а: 167).

Лирика рождается из чужих «черновики», слова появляются не сами по себе, а во взаимосвязи со словами других поэтов³². Как растает снежинка, так растает и чужое слово, оставшись вечным и в то же время скрытым подтекстом, без которого не мог бы существовать сам текст. Не случайно «Посвящение» начинается строкой многоточий – тем, что Ю. Н. Тынянов называл «эквивалентом стиха».

У Ахматовой не «неба своды / Сияют в блеске голубом», а царят

Широких рек сияющие льды,
Бессолнечные, мрачные сады
И голос Музы еле слышный
(Ахматова, 1998: 238).

В «Поэме без героя» обитель Муз тоже ледяная: «А теперь бы домой скорее / Камероновой Галереей / В ледяной таинственный сад, / Где безмолвствуют водопады, / Где все девять мне будут рады» (Ахматова, 1998а: 187). В стихотворении «Ведь где-то есть простая жизнь и свет...» Ахматова обыгрывает строки Пушкина «Город пышный, город бедный... Скука, холод и гранит»: «Но ни на что не променяем пышный / Гранитный город славы и беды» (Ахматова, 1998: 238). Это и есть пространство поэзии; заметим, однако, что оно заковано в лед, лишено солнца, но, разумеется, поскольку это мир творчества, не лишено света. «Сияющие» льды,

³² Ср. со строками О. Мандельштама: «И снова скальда чужую песню сложит / И как свою ее произнесет» (Мандельштам, 2001: 41).

так же, как и город (не названный, но отчетливо проступающий, хотя бы через Пушкина, Петербург) несут в себе не только беду, но и славу. Мрак и холод не лишают мир поэзии ощущения счастья, хотя голос Музы как будто несвободен и горестен («еле слышный»). Это может объясняться и общим трагическим колоритом ахматовского мифа, и переживанием дара творчества как тягостного, хотя и самого счастливого из всех даров.

Снежные мотивы сопутствуют у Ахматовой и образу Пушкина, который является для нее воплощением поэтического абсолюта:

Земная слава как дым,
 Не этого я просила.
 Любовникам всем моим
 Я счастье приносила.
 Один и сейчас живой,
 В свою подругу влюбленный,
 И бронзовым стал другой
 На площади оснеженной
 (Ахматова, 1998: 212).

Вероятно, здесь имеется в виду бронзовый памятник Пушкина (чьим потомком считал себя Н. В. Недоброво, к которому обращено стихотворение³³). Пушкин

³³ Ахматова как будто слегка играет, выводя Пушкина как своего любовника рядом с Недоброво, – играет отчасти вслед за самим Недоброво, почти влюбленным в Царскосельскую статую. Завидуя каменной деве, привлекавшей внимание и Пушкина, и Недоброво, Ахматова в стихотворении «Земная слава как дым...» совершает противоположный ход: делает бронзовый памятник Пушкина своим другим, рядом с реальным, возлюбленным. М. Серова оспаривает мнение А. Марченко «относительно узкобиографической трактовки стихотворения»: А. Марченко «убеждена в том, что образ „бронзового памятника“, в котором запечатлен

оказывается в позиции *неизменного* любовника лирической героини, подобно тому, как в других ахматовских текстах Муза – ее подруга, сестра. В. М. Жирмунский отмечал, что у Ахматовой «было свое, „домашнее“ восприятие Пушкина – не как поэта далекого прошлого, а как близкого ей человека, почти как современника» (Жирмунский, 1973: 75). Бронзовый цвет памятника может обозначать и арапскую смуглость Пушкина, важную для поэтов серебряного века³⁴ («смуглый отрок», «смуглая рука» и «смуглые ноги» Музы), и пластическое ощущение темного, объемного предмета, выступающего из рамок кружащейся вокруг него метели, как в стихотворении «Когда о горькой гибели моей...». Свой памятник Ахматова тоже представляет бронзовым, как бы заимствуя для себя пушкинский цвет.

Мотивы зимы, снега и метели у Ахматовой неоднократно сопровождаются реминисценциями из текстов Пушкина. В стихотворении «Годовщину последнюю празднуй...» обыгрывается «серебрящийся» снег «Евгения Онегина», созданный на фоне «Первого снега» Вяземского. По наблюдению Ю. Н. Чумакова, возлюбленный лирической героини стихотворения, имеет прямое отношение к адмиралу Макарову. Кажется, в данном случае больше правы комментаторы шеститомного собрания сочинений Ахматовой, указывающие в этой связи на другой фактический источник текста: в 1913 году в Царском Селе был установлен второй памятник Пушкину... Принципиально, на наш взгляд, учесть, что именно поэт, а не флотоводец, показан Ахматовой в образе бронзовой фигуры, ставшей памятником «бессмертному любовнику» (Серова, 2005: 97–98).

³⁴ Ср., например, у Цветаевой: «смуглая рука» Пушкина; «Не он ли, смуглый, крадет с арбы / Рукой моей – абрикосы» (Цветаева, 1994: 238). Цветаева, как и Ахматова, присваивает себе смуглую руку Пушкина.

«серебрящиеся „среди полей“ „морозы“ вытягивают из первой главы петербургскую зиму Онегина: „Морозной пылью серебрится / Его бобровый воротник“ (обратим еще внимание на „полей“ – „пылью“), и оба этих места позже откликнутся у Татьяны: „Нейдет она зиму встречать, / Морозной пылью подышать“» (Чумаков 1999: 51). Вяземско-пушкинское серебро превращается у Ахматовой в «алмазную» зиму:

Годовщину последнюю празднуй –
Ты пойми, что сегодня точь-в-точь
Нашей первой зимы – той, алмазной –
Повторяется снежная ночь...

...В грозных айсбергах Марсово поле,
И Лебяжья лежит в хрусталях...

...И трепещет, как дивная птица,
Голос твой у меня над плечом.
И внезапным согретый лучом
Снежный прах так тепло серебрится
(Ахматова, 1998: 446).

Снег ахматовской ночи осыпан алмазной пылью – это вариация «морозной пыли» пушкинского романа, а блистающая речка, одетая льдом, пятой главы «Онегина» превращается в хрусталь Лебяжьей канавки. Каллитерированной переключке «полей» – «пылью» у Пушкина Ахматова добавит «прах», который продолжит звуковой и семантический ряд описания снега и русской зимы. И только тогда она употребит слово Вяземского и Пушкина: «Снежный прах так тепло *серебрится*». Последняя строфа стихотворения напоминает серебрящийся «бобровый воротник» первой главы «Онегина», так как голос звучит «над плечом», там, где должен серебриться от снежного праха воротник.

Плечо для Ахматовой, по-видимому, является важным элементом скульптурной изобразительности. В «Поэме без героя» «столетняя чаровница» (романтическая поэма) описывается полуживописно, полустатуарно:

Кружевной роняет платочек,
Томно жмурится из-за строчек
И брюлловским манит плечом
(Ахматова, 1998а: 196).

Картины Брюллова сами по себе отличаются ясностью пластического изображения, а у Ахматовой образ приобретает очертания четко вылепленного плеча. Заметим, что именно поэма наделена подобной внешней чертой, это позволяет говорить о том, что творчество в поэтическом мифе Ахматовой является материально оформленным – овеществленным, осязательным.

Пять строф стихотворения «Годовщину последнюю празднуй...» пронизаны игрой света и тьмы, постоянным их столкновением – одновременно противостоянием и взаимосвязанностью, почти слиянием. Сначала вводится мотив *алмазной* зимы, то есть переливающегося света, который пронизывает ночную мглу: «Нашей первой зимы – той, алмазной – / Повторяется снежная ночь» (Ахматова 1998: 446). Почему ночь светится, объяснения нет: читатель вправе увидеть в этом внутреннее, душевное сияние героини, тем более, что во второй строфе мгла подчеркнута сгущается:

Погружается Мойка во тьму,
Свет луны как нарочно притушен³⁵,
И куда мы идем – не пойму
(Ахматова, 1998: 446).

³⁵ В строке «Свет луны как нарочно притушен» фиксируется минимальность света, но так, что возникает ощущение его несомненного наличия.

Следующее световое пятно сменяет темное и как будто неизведанное пространство города, открывая новый оттенок тусклого освещения ночи: «Из тюремного вынырнув бреда, / Фонари погребально горят» (Ахматова, 1998: 446)³⁶. Почти нереальные, словно созданные ночным воображением, фонари напоминают петербургские улицы, по которым Онегин едет на бал; правда, в отличие от ахматовских, они залиты «веселым», праздничным сиянием:

Перед померкшими домами
Вдоль сонной улицы рядами
Двойные фонари карет
Веселый изливают свет
И радуги на снег наводят;
Усеян плошками кругом,
Блестит великолепный дом...
(Пушкин, 1995а: 16).

Объединяющий оба текста мотив света в ночном городе создает особый колорит – радостного блеска фонарей и снега у Пушкина и трагического («погребального») у Ахматовой. Вместе с тем в стихотворении «Годовщину последнюю празднуй...» печальные и счастливые переживания соединены в одно целое («в

³⁶ «Воображенное видится как подлинное – как прогулка по ночному городу. Но подлинное не перестает быть призрачным („и куда мы идем – не пойму“), и потому в описание бесцельного блуждания органично вписывается жутковатая подробность: „Из тюремного вынырнув бреда, / Фонари погребально горят“. Слово „тюремный“ поневоле заставляет вздрогнуть: на него падает густая тень от стихов о страшных временах террора. Здесь „тюремный бред“ облучен состоянием героини, плененной фантазийным возвратом невозвратно утраченного, и вместе с тем наваждение ожившей любви получает иную, социально-заостренную окраску» (Гурвич, 1997: 182).

сердце веселье и страх»), подобно тому, как на черном фоне ночи через свет и его переливы разворачивается любовный сюжет. Ахматова не всегда называет источник сияния, но в тексте как будто разворачивается целая панорама блеска: «В грозных айсбергах Марсово поле, / И Лебяжья лежит в хрустальных...» (Ахматова, 1998: 446). «Айсберги» и «хрустали» создают эффект распространяющегося на весь город освещения, рожденного, быть может, из стихов пушкинского романа, поскольку в «Евгении Онегине» зимний снег – снег сияющий, серебрящийся, переливающийся.

Ощущение счастья у Ахматовой возникает и от имплицитного присутствия пушкинской зимы. Несмотря на кажущуюся неизвестность пути («куда мы идем – не пойму»), в тексте четко очерчена дорога героев: бывшие царские конюшни, Мойка, храм Спаса-на-Крови, Михайловский сад, Инженерный замок, Марсово поле, Лебяжья канавка. Реальное движение сплетается с движением поэтическим: это дорога не только по ночному Петербургу, но и по пушкинскому тексту, по строфам первой и пятой глав «Евгения Онегина», где много зимних описаний, переключек с Вяземским и Боратынским. Не случайно последнее слово в стихотворении «Годовщину последнюю празднуй...» – «серебрится», оно замыкает цепочку снежных ассоциаций. Прогулка двух влюбленных становится, как это часто бывает у Ахматовой, не только свиданием героев, но и свиданием поэтов. Пушкин и Вяземский участвуют в этой зимней (правда, пешей, а не в санях³⁷) прогулке, и финальный

³⁷ Своего рода «прогулку» в санях мы увидим в стихотворении Ахматовой «Призрак»: это тоже зимняя дорога по ночному Петербургу, звучащая на фоне «Первого снега» Вяземского, «Евгения Онегина» и «Осени» Пушкина. Интересно, что первоначально все и было задумано как описа-

свет («внезапно согретый лучом») возникает как свет поэзии, озаряющий пространство создаваемого текста.

ние прогулки влюбленных в санях под заглавием «Встреча» (вместо стиха «И странно царь глядит вокруг» был стих «И странно ты глядишь вокруг» (Ахматова, 1998: 855)).

Ахматова несколько раз подчеркивает сияние снега под зажженными фонарями:

Зажженных рано фонарей
Шары висячие скрежещут,
Все праздничнее, все светлей
Снежинки, пролетая, блещут...

... Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони.

И раззолоченный гайдук
Стоит недвижно за санями,
И странно царь глядит вокруг
Пустыми светлыми глазами
(Ахматова, 1998: 331).

Глаза царя – глаза статуи: «пустые», «светлые». Общий фон стихотворения – снежный – отсылает к Валкириям Мандельштама («С тяжелыми шубами гайдуки / На мраморных лестницах ждут господ» (Мандельштам, 2001: 36)) и – через этот текст – к театральному «разъезду» первой главы «Онегина»:

Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят...
... Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони...
(Пушкин, 1995а: 14).

Ахматовская зимняя петербургская ночь, освещаемая фонарями, сверкающие снежинки на черном фоне заимствованы из арсенала пушкинской зимы, пушкинских описаний ночного Петербурга, а потому трагические нотки всегда ока-

Наконец, мы хотели бы остановить внимание на стихотворении «Все мне видится Павловск холмистый...»:

В белом инее черные елки
На подтаявшем снеге стоят³⁸.

И, исполненный жгучего бреда,
Милый голос, как песня, звучит,
И на медном плече Кифареда
Красногрудая птичка сидит
(Ахматова 1998: 246).

«Павловск – подлинное владение Аполлона, – писал В. Н. Топоров, – и нигде более „аполлоновское“ не представлено с такой полнотой и очевидностью, с такой органической слитностью с природно-пейзажным и с другими образцами творчества гения искусства» (Топоров, 2003: 223). Статуя Аполлона становится для Ахматовой символом поэзии, подобно бронзовому Пушкинскому знаку Пушкина.

³⁸ Вновь отметим напоминающий стихотворения Анненского пейзаж стихотворения, только вещественность в лирике Ахматовой имеет особое значение: снег именно «подтаявший», как будто смягченный, разреженный, что несколько размывает отчетливость силуэта. «Подтаявший снег» струится по щекам статуи-памятника в «Реквиеме». В стихотворении «По неделе ни слова ни с кем ни скажу...» лирический сюжет строится на контрасте зимы и весны: «Были весны и зимы, да что-то одна / Мне запомнилась только весна. / Стали ночи теплее, подтаивал снег...» (Ахматова, 1998: 281). Мотив подтаявшего снега вторгается в пространство между зимой и весной (в стихотворении «Все мне видится Павловск холмистый...» – между осенью и зимой), и очертания предметов становятся иными, как будто неразборчивыми, смазанными.

В «Поэме без героя» Ахматова дает определение началу XX века: «И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл» (Ахматова, 1998а: 185). Серебро, по-видимому, является одним из контекстов, обозначающих для Ахматовой пушкинское – и вообще поэтическое – начало. В микроцикле «Городу Пушкина» серебристые ивы в Царскосельских садах навечно застывают в серебре стиха:

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ
(Ахматова, 1999: 202).

Серебряный век для Ахматовой звучит как ответ пушкинскому *золотому*. *Серебро* пушкинской зимы становится серебром поэзии, а чужое слово – тающей снежинкой на ладони поэта.

ПРОГУЛКА ПО ВЕНЕЦИИ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

В творчестве Н. Гумилева прогулки встречаются не часто, его поэтический темперамент слишком динамичен для созерцательного шага, хотя в некоторых текстах спокойное движение вдоль берега или по аллее парка имеет сюжетообразующую функцию («Он идет путем жемчужным / По садам береговым» (Гумилев 1988: 133) – в стихотворении «Христос»; «Вот идут по аллее, так странно нежны, / Гимназист с гимназисткой, как Дафнис и Хлоя» (Гумилев 1988: 136) – в «Современности»). Гумилеву присуща любовь к экзотическим путешествиям, к энергичному преодолению и познанию пространства. Не случайно в стихотворении «Рыцарь счастья» звучат

саду / Стою у чистых вод / И слышу плеск широких крыл /
Над гладью голубой» (Ахматова, 1998: 319) и т. д.

строки о постижении мира: «сладко побеждать / Моря и девушек, врагов и слово» (Гумилев, 1990а: 391). Морской путь (освоение морского топоса) равносителен любовной победе, творческому вдохновению.

Между тем среди стихов Гумилева есть небольшой цикл «итальянских стихов», не связанных с торжеством путешественника, открывающего новый храм, пустынный остров или неизвестное племя в далеких африканских пустынях. Поездка в Италию – это дорога каждого художника, стремящегося увидеть незабываемые природу и культуру знаменитой страны. «*Итальянские впечатления*⁴¹, – пишет Т. В. Цивьян, – едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не заботясь о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах» (Цивьян, 2000: 443). Но, поскольку для Гумилева важно покорение стихии, туристическое путешествие по прекрасной Италии воспринимается и описывается поэтом с некоторого духовного расстояния, дистанцированно. Гумилев видит все достопримечательности словно со стороны, сама его личность отчасти скрыта, задержана завесой повествовательности. Еще В. М. Жирмунский отмечал склонность поэта избегать «слишком индивидуальных признаний и слишком тяжелого самоуглубления... онъ создаетъ объективный мир зрительныхъ образовъ... вводитъ въ свои стихи повѣствовательный элементъ и придаетъ имъ характеръ полу-эпическій – „балладную“ форму» (Жирмунский, 1998: 50). Анализируя экфразы Гумилева, М. Рубинс указывает, что в стихах из итальянского цикла, как правило, «традиционный лиризм уступает место описательности, декоративности и четко-

⁴¹ Курсив автора. – Е. К.

му воспроизведению внешних деталей» (Рубинс, 2003: 205). И если каждый автор, по мнению Т. В. Цивьян, выделяет в «итальянском тексте» именно «свое⁴², индивидуальное и в этом смысле неповторимое видение», потому что «слишком отчеканено культурное клише Италии в нашем сознании» (Цивьян, 2000: 444), то Гумилев, применяя все классические клише, связанные в культуре с Италией, не дает собственных лирических впечатлений, напротив, он, используя уже созданные и отработанные формулы, воспроизводит отстраненную картинку, для которой Италия становится благодатным фоном.

Мы рассмотрим гумилевскую прогулку по Венеции, образы которой в какой-то степени напоминают знаменитые «Венеции» А. Фета, А. Блока, О. Мандельштама, Б. Пастернака и др. поэтов и в то же время совершенно на них не похожи. «Венеция» Гумилева⁴³ создана в особенном «полубалладном» стиле, включающем любимые мотивы поэта и способы определения им географического пространства⁴⁴. Это описание таинственной прогулки, когда автор скрыт за маской «гуляки» (чуть ли не «венецианской баутгой»), а переживание города открывается через фантастический полулирический, полуповествовательный сюжет. Традиционные мотивы Венеции – черные гондолы, зеркала, лагуна, крылатый лев на соборе Св. Марка, голубиный

⁴² Курсив здесь и далее в цитате автора. – Е. К.

⁴³ «„Итальянский текст“ Гумилева обращен в первую очередь не к Италии в целом, а к отдельным городам» (Алонцева, 2008: 17).

⁴⁴ Л. Аллен писал, что «по сравнению с итальянскими стихотворениями Блока стихотворения Гумилева более географичны и гораздо менее историчны» (Аллен, 1994: 248).

хор⁴⁵ – заданы как эффектные декорации к почти мистической ночной прогулке путника. Город превращается в сцену, на которой разворачивается театральное действие. Ю. Шанталиа полагает, что, «используя топонимы, поэт осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, приближает его к действительности» (Шанталиа, 2006). Однако нам представляется семантика топонимов иной: Гумилев словно вписывает действие в заданную раму, как художник ограничивает пространство картины. Само название *Венеция* задает специфику текста, а перечисление основных городских атрибутов позволяет расположить на стихотворном полотне *предметы, вещи, объекты*, свидетельствующие о правильности созданной ведуты в русле литературной венецианы.

Балладные оттенки стихотворения отсылают к «Маскараду» и «Ужасу» из «Романтических цветов» (1907), к более позднему «Всаднику» (1916). Ночь и страх словно окутывают героя, медленно бредущего мимо венецианских красот. Ноктюрн Гумилева не похож на фетовский: пейзаж застывает не в «вековом сне», а в зловещем предзнаменовании гибели любопытного, осмелившегося постичь тайну непостижимого города. «Венеция» напоминает поэтический комментарий к строкам из «Образов Италии» П. Муратова: «Узкие переулки вдруг поражают своим глубоким, немимым выражением. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издали. Они звучат и умолкают, их ритм остается как след и уводит за собой воображение в страну воспоминаний... А вода! Вода странно приковывает

⁴⁵ Подробно о венецианских атрибутах см. в книге Н. Е. Меднис «Венеция в русской литературе» (Меднис, 1999).

и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки, и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через канал... можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений» (Муратов, 1999: 8–9).

Герой стихотворения Гумилева одновременно выступает в роли наблюдателя и главного участника происходящих событий:

Сердце ночами бесстрашной.
Путник, молчи и смотри
(Гумилев, 1988: 214).

Эта двойственная позиция помогает автору отделиться от персонажа, но, между тем, оставаться рядом с ним, руководить его действиями, как режиссер спектакля. «Использование персонажной маски» в «Романтических Цветах», считает И. Захариева, «давало возможность развивать лиризм посредством косвенных приемов, переводя авторские рефлексии и эмоции в психологический подтекст» (Захариева 2007). «Живописная лирика странствий» Гумилева, по определению Ю. Верховского, связанная именно с итальянскими стихами, позволяет вписать в рамки созданной картины потерявшегося в ночи прохожего. Н. Е. Меднис, анализируя стихотворение И. Бродского «Посвящается Пиранези», отмечает, что «для живописно-словесного изображения Венеции... существует в русской литературной венециане проблема своего рода четвертого измерения, связанная с «человеком в пейзаже». Данная точка внутри пространства... активна по отношению к окружению, ибо именно человек выстраивает это окружение в своем сознании... сопоставляя отдельные его элементы с опорой на вообразимость. Но категория «во-

образимости» может «работать» и от обратного, когда художник слова... исключает фигуру наблюдателя как неотъемлемый элемент целого, утверждая автономность внеположенного по отношению к нему пейзажа» (Меднис, 1999: 57).

Балладная основа гумилевской «Венеции», с одной стороны, предполагает создание точки зрения автора-пейзажиста, рисующего мир, отделенный от лирического сознания; с другой стороны, поэт использует повествовательный ход для передачи скрытого лиризма, почти двойничества с героем стихотворения. Движение текста, выстроенного в форме прогулки по Венеции, усиливает лирическое начало и сближает автора и героя, и в то же время позволяет взглянуть на мистический сюжет объективно и ретроспективно. Художник, подобно путнику, блуждает в зеркальном пространстве Венеции, теряясь в отражениях, огнях на лагуне и горящих очах льва Св. Марка, колдовской воде и венецианских зеркалах.

Реальная прогулка по Венеции показана как ирреальная: Гумилев видит город скорее воображаемым, чем действительно существующим и воспринимаемым героем. Это неудивительно, если учитывать общее значение Венеции в русской культуре, если вспомнить «Итальянские впечатления» В. Комаровского, который никогда не был в Италии и, тем не менее, написал семь «топографически» убедительных стихотворений о ней. К четвертому стихотворению цикла («Гляжу в окно вагона-ресторана...») Комаровский предпосылает эпиграф из «Фра Беато Анджелико» Гумилева: «В стране, где гиппогриф веселый льва / Крылатого зовет играть в лазури...», подчеркивая тем самым вымышленность удивительной Италии. Фантастические образы Гуми-

лева создают своеобразный ореол сказочности вокруг итальянского топоса.

В рассматриваемом нами стихотворении ирреальная модальность отдана герою, который оказывается в мистическом городе, притягивающем и в то же время страшном («путнику жутко»), звучащем, как «голос наяды» (в балладной вариации – русалки). Гумилев помещает путника – своего двойника в искаженный венецианский мир, подобно тому, как младенец из «Лесного царя» Гете-Жуковского попадает в таинственный лес. В этом топосе все двоится и расслаивается, а персонажами драмы становятся сами декорации сцены: узорные аркады семантически рифмуются с застывшими стеклом водами, огни на лагуне превращаются в «тысячи огненных пчел», крылатый лев Св. Марка напоминает серафима, а «на высотах собора» воркуют и плещут почти ангельскими крыльями голуби. Каждая деталь обманывает зрение и слух, одно подменяет другое, – типичный балладный прием, когда мертвое выглядит живым, а живое – мертвым, и весь мир превращается то ли в «шутку», то ли в «колдовство».

Венеция в тексте более всего похожа на театр, играющий подобиями и масками. М. Деги в статье о творчестве А. Ватто писал: «Театр – это искусство сопоставлений, артефактов для разыгрывания антропоморфоза. Театр – а в нем стоило бы видеть не отвлеченный текст, а место со своими особыми местами и драму жизни актеров – изобретает метафоры, например в названиях собственного пространства... в подогнанных к ним фабулах, трудах актерского выражения и т. д.» (Деги, 2005: 296–297). У Гумилева создано как раз такое метафорическое пространство с достаточно четко прочерченным сюжетом гибели путника, которого заманили

и погубили колдуньи, скрытые под «завесами черных гондол». «Умирание или как бы тонкое таяние жизни здесь разлито во всем, – отмечает П. Муратов. – Лица работниц на стеклянных фабриках бледны, как воск, и кажутся еще бледнее от черных платков. Не тени ли это, не тень ли и гондола, без шума и без усилия увозящая нас к Венеции? И сами эти воды – не воды ли смерти, забвения?» (Муратов, 1999: 9).

Мотивы водного зеркала у Гумилева сочетаются с мотивами колдовского огня (на лагуне), горящих львиных очей (на колонне) и блеска от мозаики (на высотах собора), в результате чего возникает пространственная вертикаль, сияющим лучом пронзающая описанный город. Верх принадлежит Божественным силам, а низ отдан дьявольским. Зеркало лишь подчеркивает их взаимоотношение и двойничество, потому что в Венеции происходит игра отражений не только на уровне горизонтали, но и по вертикали.

Лирический сюжет стихотворения переключается с сюжетом уже упомянутой баллады «Ужас» (1907). Только если повествование раннего Гумилева ведется от первого лица и выдается как страшный мистический сон, то персонаж «Венеции» прячется за маской путника. В обоих текстах герои «одиноким шагом» ночью пересекают неведомое пространство, наполненное враждебными объектами («статуи из ниш», «в угрюмом сне застыли вещи», «в тени столпившихся колонн» (Гумилев, 1988: 99) – в «Ужасе»; «Поздно. Гиганты на башне / Гулко ударили три. / Сердце ночами бесстрашней, / Путник, молчи и смотри» (Гумилев, 1988: 214), «Может быть, это лишь шутка, / Скал и воды колдовство, / Марево? Путнику жутко, / Вдруг... никого, ничего? / Крикнул. Его не слышали» (Гумилев, 1988: 214) – в

«Венеции»), и гибель их ждет в глубине «бесчисленных зеркал».

«Мотив смерти пронизывает всю мировую венециану» (Меднис, 1999: 260), но у Гумилева это смерть «масочная», происходящая в условном мире баллады. Маска возникла еще в «Ужасе», когда лирический герой столкнулся со страшным видением: «Я встретил голову гиены / На стройных девичьих плечах» (Гумилев, 1988: 99). Венецианский топос скрывает колдуний (описания их нет, и потому неизвестно, похожи ли они на приснившийся кошмар из «Романтических цветов»), в то время как в «Ужасе» прогулка заканчивается встречей с чудовищем, это центральный эпизод стихотворения, его кульминация. Страх сравнивается со зверем («как зверь, в меня вцепился страх» (Гумилев, 1988: 99)), что словесно умножает переживание героя. Безумное видение напоминает маскарадный наряд, когда на голову человека надевается маска в виде морды какого-либо животного. В 1907 г. Гумилев как будто не допускает карнавального толкования жуткого образа, однако через пять лет в итальянских стихах он почти повторит композиционный ход «Ужаса» и откровенно использует масочный принцип построения. В «Венеции» маской станут и «завесы черных гондол», и сам образ путника, под которым надежно спрятан автор, и город, превращенный в игру подобий и зеркальных отражений⁴⁶. Даже гибель в финале кажется «лишь шуткой», странной рифмой к жизненному пути-блужданию в ночном пространстве.

⁴⁶ «Венеция... двуликий город, город-оксюморон, траурный праздник, смесь веселья и трагизма, что находит выражение прежде всего в ее карнавальной амбивалентности» (Цивьян, 2001: 43).

«Определенность конечной формулы стихотворения, – пишет Н. Е. Меднис, – делает образ зеркала в потенции двузначным, двуликим» (Меднис, 1999: 163). Зеркало в «Ужасе» «работает» на усиление эффекта страха, на наиболее точную передачу ночного кошмара, будто воплотившегося наяву и растянувшегося во времени:

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала
(Гумилев, 1988: 100).

В «Венеции» зеркало, рожденное «призрачно-светлым» городом и его стеклянной водой⁴⁷, становится тем самым вторым пространством, которое наплывает на эмпирический топос, отодвигая его и, в конечном счете, подменяя. Путник падает вглубь венецианских зеркал, выпадая из мира реального, в то время как сама Венеция существует в двух пластах, нераздельно воплощая балладное двоemiрие, «скал и воды колдовство».

Демонические свойства ночного города неоднозначны и так же дробятся в водах каналов, как и отражения дворцов. Одна из знаменитых историй о Кресте, на сюжет которой венецианский живописец Джентиле Беллини создал картину, описывает чудо Креста Христа: «когда по какой-то случайности... реликвию Креста уронили с Понте делла Пальья в канал, то из благоговения к древу креста Господня многие бросились в

⁴⁷ Венецианская атрибутика мурановского стекла и зеркал в роскошных рамах у Гумилева почти скрыта и передана лишь метонимически – как деталь знаменитого города.

воду, дабы достать его, но по воле божьей никто не оказался достойным прикоснуться к нему, за исключением настоятеля этой скуолы. Воспроизводя эту историю, Джентиле изобразил в перспективе на Канале гранде много домов, Понте алла Палья, площадь Сан Марко и длинную процессию женщин и мужчин во главе с духовенством, а также многих бросившихся в воду, других же собирающихся броситься, многих наполовину под водой, остальных же в других прекраснейших положениях и позах, и, наконец... настоятеля, достающего реликвию» (Вазари, 2001: 350).

Мистическая смерть путника в стихотворении Гумилева, таким образом, приобретает двойственные черты. Возможно, прогулка – это гибельное проникновение в неизведанный мир таинственного города, губящий неосторожного любопытного странника; возможно, это вариант Крещения, также переносящий героя в новое пространство. Интересно, однако, то, что поэт отказывает себе лично в описании прогулки по Венеции, что реальное путешествие здесь скрыто под условным масочным миром некоего персонажа, что Венеция так и остается непостижимой, фантастической.

Такой же прием Гумилев применяет в «Сентиментальном путешествии», когда реальное пространство в один миг становится воображаемым. В «Венеции» автор тоже словно не знает, действительно ли было переживание прекрасного и пугающего города, ночная прогулка по площади Св. Марка, вдоль каналов:

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?
(Гумилев, 1988: 214)

Ирреальная прогулка по Венеции очерчивает рамки созданной картины-ведуты с фантастическими балладными мотивами. Гумилев вообще видит мир сказочным и экзотическим, его личные впечатления одновременно вымышлены и, безусловно, прожиты, вычитаны из книг и пройдены буквально сотнями дорог. Э. Ф. Голлербах отмечал, что «Муза Гумилева живет в призрачной, воображаемой стране... в той стране... все преобразуется, видоизменяется по ее прихоти» (Голлербах, 2000: 467). Однако что касается Венеции, то она воспринимается поэтами и художниками как удивительный город, на улицах которого появляются призраки прошлого и рождаются фантастические миражи, поэтому погружение в мир Венеции подчеркивает иррациональность и бесконечность пространства стихотворения Гумилева.

ЦИТИРУЕМЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

Анна Ахматова

Прогулка

Перо задело о верх экипажа.
Я поглядела в глаза его.
Томилось сердце, не зная даже
Причины горя своего.

Безветрен вечер и грустью скован
Под сводом облачных небес,
И словно тушью нарисован
В альбоме старом Булонский Лес.

Бензина запах и сирени,
Насторожившийся покой...

Он снова тронул мои колени
Почти не дрогнувшей рукой
(Ахматова, 1998: 122).

Стихи о Петербурге

2

Сердце бьется ровно, мерно.
Что мне долгие года!
Ведь под аркой на Галерной
Наши тени навсегда.

Сквозь опущенные веки
Вижу, вижу, ты со мной,
И в руке твоей навеки
Неоткрытый веер мой.

Оттого, что стали рядом
Мы в блаженный миг чудес,
В миг, когда над Летним садом
Месяц розовый воскрес, –

Мне не надо ожиданий
У постылого окна
И томительных свиданий.
Вся любовь утолена.

Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, –
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра
(Ахматова, 1998: 162).

Побег (1914)

«Нам бы только до взморья добраться,
Дорогая моя!» – «Молчи...»

И по лестнице стали спускаться,
Задыхаясь, искали ключи.

Мимо зданий, где мы когда-то
Танцевали, пили вино,
Мимо белых колонн Сената,
Туда, где темно, темно.

«Что ты делаешь, ты безумный!» –
«Нет, я только тебя люблю!
Этот ветер – широкий и шумный,
Будет весело кораблю!»

Горло тесно ужасом сжато,
Нас в потемках принял челнок...
Крепкий запах морского каната
Задрожавшие ноздри обжег.

«Скажи, ты знаешь наверно:
Я не сплю? Так бывает во сне...»
Только весла плескались мерно
По тяжелой невской волне.

А черное небо светало,
Нас окликнул кто-то с моста,
Я руками обеими сжала
На груди цепочку креста.

Обессиленную, на руках ты,
Словно девочку, внес меня,
Чтоб на палубе белой яхты
Встретить свет нетленного дня
(Ахматова, 1998: 185–186).

* * *

Земная слава как дым,
Не этого я просила.

Любовникам всем моим
 Я счастье приносила.
 Один и сейчас живой,
 В свою подругу влюбленный,
 И бронзовым стал другой
 На площади оснеженной
 (Ахматова, 1998: 212).

* * *

Н. В. Н<едоброво>

Все мне видится Павловск холмистый,
 Круглый луг, неживая вода,
 Самый томный и самый тенистый,
 Ведь его не забыть никогда.

Как в ворота чугунные въедешь,
 Тронет тело блаженная дрожь,
 Не живешь, а ликуешь и бредишь
 Иль совсем по-иному живешь.

Поздней осенью свежий и колкий
 Бродит ветер, безлюдно рад.
 В белом инее черные елки
 На подтаявшем снеге стоят.

И исполненный жгучего бреда,
 Милый голос, как песня, звучит,
 И на медном плече Кифареда
 Красногрудая птичка сидит
 (Ахматова, 1998: 246).

Сон

Я знала, я снюсь тебе,
 Оттого не могла заснуть.
 Мутный фонарь голубел
 И мне указывал путь.

Ты видел царицын сад,
 Затейливый белый дворец
 И черный узор оград
 У каменных гулких крылец.

Ты шел, не зная пути,
 И думал: «Скорей, скорей,
 О, только б ее найти,
 Не проснуться до встречи с ней».

А сторож у красных ворот
 Окликнул тебя: «Куда!»
 Хрустел и ломался лед,
 Под ногами чернела вода.

«Это озеро, – думал ты, –
 На озере есть островок...»
 И вдруг из темноты
 Поглядел голубой огонек.

В жестком свете скудного дня
 Проснувшись, ты застонал
 И в первый раз меня
 По имени громко назвал
 (Ахматова, 1998: 225).

* * *

Когда о горькой гибели моей
 Весть поздняя его коснется слуха,
 Не станет он ни строже, ни грустней,
 Но, побледневши, улыбнется сухо.
 И сразу вспомнит зимний небосклон
 И вдоль Невы несущуюся вьюгу,
 И сразу вспомнит, как поклялся он
 Беречь свою восточную подругу
 (Ахматова, 1998: 321).

Ночью

Стоит на небе месяц, чуть живой,
Средь облаков струящихся и мелких,
И у дворца угрюмый часовой
Глядит, сердясь, на башенные стрелки.

Идет домой неверная жена,
Ее лицо задумчиво и строго,
А верную в тугих объятьях сна
Сжигает негасимая тревога.

Что мне до них? Семь дней тому назад,
Вдохнувши, я прости сказала миру,
Но душно там, и я пробралась в сад
Взглянуть на звезды и потрогать лиру
(Ахматова, 1998: 328).

Призрак

Зажженных рано фонарей
Шары висячие скрежещут,
Все праздничнее, все светлей
Снежинки, пролетая, блещут.

И, ускоряя ровный бег,
Как бы в предчувствии погони,
Сквозь мягко падающий снег
Под синей сеткой мчатся кони.

И раззолоченный гайдук
Стоит недвижно за санями,
И странно царь глядит вокруг
Пустыми светлыми глазами
(Ахматова, 1998: 331).

* * *

Пусть голоса органа снова грянут,
Как первая весенняя гроза:

Из-за плеча твоей невесты глянут
Мои полузакрытые глаза.

Семь дней любви, семь грозных лет разлуки,
Война, мятеж, опустошенный дом,
В крови невинной маленькие руки,
Седая прядь над розовым виском.

Прощай, прощай,
 будь счастлив, друг прекрасный,
Верну тебе твой сладостный обет,
Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред, –
Затем что он пронижет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз...
А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз
(Ахматова, 1998: 364).

* * *

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царскосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять.

У берега серебряная ива
Касается сентябрьских ярких вод.
Из прошлого восставши, молчаливо
Ко мне навстречу тень моя идет.

Здесь столько лир повешено на ветки...
Но и моей как будто место есть...
А этот дождик, солнечный и редкий,
Мне утешенье и благая весть
(Ахматова, 1998: 372).

* * *

Заболеть бы как следует, в жгучем бреду
 Повстречаться со всеми опять,
 В полном ветра и солнца приморском саду
 По широким аллеям гулять.

Даже мертвые нынче согласны прийти,
 И изгнанники в доме моем.
 Ты ребенка за ручку ко мне приведи,
 Так давно я скучаю о нем.

Буду с милыми есть голубой виноград,
 Буду пить ледяное вино
 И глядеть, как струится седой водопад
 На кремнистое влажное дно
 (Ахматова, 1998: 388).

ЛОТОВА ЖЕНА

Жена же Лотова оглянулась позади
 его и стала соляным столпом.

Книга Бытия

И праведник шел за посланником Бога,
 Огромный и светлый, по черной горе.
 Но громко жене говорила тревога:
 Не поздно, ты можешь еще посмотреть
 На красные башни родного Содома,
 На площадь, где пела, на двор, где пряла,
 На окна пустые высокого дома,
 Где милому мужу детей родила.
 Взглянула – и, скованы смертною болью,
 Глаза ее больше смотреть не могли;
 И сделалось тело прозрачною солью,
 И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет?
 Не меньшей ли мнится она из утрат?

Лишь сердце мое никогда не забудет
 Отдавшую жизнь за единственный взгляд
 (Ахматова, 1998: 402).

ПАМЯТИ ПИЛЬНЯКА

Все это разгадаешь ты один...
 Когда бессонный мрак вокруг клокочет,
 Тот солнечный, тот ландышевый клин
 Врывается во тьму декабрьской ночи.
 И по тропинке я к тебе иду.
 И ты смеешься беззаботным смехом.
 Но хвойный лес и камыши в пруду
 Ответствуют каким-то странным эхом...
 О, если этим мертвого бужу,
 Прости меня, я не могу иначе:
 Я о тебе, как о своем, тужу
 И каждому завидую, кто плачет,
 Кто может плакать в этот страшный час
 О тех, кто там лежит на дне оврага...
 Но выкипела, не дойдя до глаз,
 Глаза мои не освежила влага
 (Ахматова, 1998: 440).

* * *

Годовщину последнюю праздную –
 Ты пойми, что сегодня точь-в-точь
 Нашей первой зимы – той, алмазной –
 Повторяется снежная ночь.

Пар валит из-под царских конюшен,
 Погружается Мойка во тьму,
 Свет луны как нарочно притушен,
 И куда мы идем – не пойму.

Меж гробницами внука и деда
Заблудился взъерошенный сад.
Из тюремного вынырнув бреда,
Фонари погребально горят.

В грозных айсбергах Марсово поле,
И Лебяжья лежит в хрусталях...
Чья с моею сравнивается доля,
Если в сердце веселье и страх.

И трепещет, как дивная птица,
Голос твой у меня над плечом.
И внезапным согретый лучом
Снежный прах так тепло серебрится
(Ахматова, 1998: 446).

* * *

Б. П<астернаку>

И снова осень валит Тамерланом,
В арбатских переулках тишина.
За полустанком или за туманом
Дорога непроезжая черна.
Так вот она, последняя! И ярость
Стихает. Все равно что мир оглох...
Могучая Евангельская старость
И тот горчайший Гефсиманский вздох
(Ахматова, 1999: 129).

* * *

Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли,
Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ,
Одичалые розы пурпурным шиповником стали,
А лицейские гимны все так же заздравно звучат.
Полстолетья прошло... Щедро взыскана дивной судьбою,
Я в беспамятстве дней забывала течение годов, –

И туда не вернусь! Но возьму и за Лету с собою
Очертанья живые моих царскосельских садов
(Ахматова, 1999: 202).

ЛЕТНИЙ САД

Я к розам хочу, в тот единственный сад,
Где лучшая в мире стоит из оград,

Где статуи помнят меня молодой,
А я их под невскою помню водой.

В душистой тиши между царственных лип
Мне мачт корабельных мерещится скрип.

И лебедь, как прежде, плывет сквозь века,
Любуясь красой своего двойника.

И замертво спят сотни тысяч шагов
Врагов и друзей, друзей и врагов.

А шествию теней не видно конца
От вазы гранитной до двери дворца.

Там шепчутся белые ночи мои
О чьей-то высокой и тайной любви.

И все перламутром и яшмой горит,
Но света источник таинственно скрыт
(Ахматова, 1999а: 7).

Из цикла «ТАШКЕНТСКИЕ СТРАНИЦЫ»

В ту ночь мы сошли друг от друга с ума,
Светила нам только зловещая тьма,
Свое бормотали арыки,
И Азией пахли гвоздики.

И мы проходили сквозь город чужой,
Сквозь дымную песнь и полуночный зной, –

Одни под созвездием Змея,
Взглянуть друг на друга не смея.

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
Но увы! Не Варшава, не Ленинград,
И горькое это несходство
Душило, как воздух сиротства.

И чудилось: рядом шагают века,
И в бубен незримая била рука,
И звуки, как тайные знаки,
Пред нами кружились во мраке.

Мы были с тобою в таинственной мгле,
Как будто бы шли по ничейной земле,
Но месяц алмазной фелукой
Вдруг выплыл над встречей-разлукой...

И если вернется та ночь и к тебе
В твоей для меня непонятной судьбе,
Ты знай, что приснилась кому-то
Священная эта минута
(Ахматова, 1999а: 24–25).

СМЕРТЬ ПОЭТА

Как птица, мне ответит эхо.
Б. П<астернак>

Умолк вчера неповторимый голос,
И нас покинул собеседник рощ.
Он превратился в жизнь дающий колос
Или в тончайший, им воспетый дождь.
И все цветы, что только есть на свете,
Навстречу этой смерти расцвели.
Но сразу стало тихо на планете,
Носящей имя скромное... Земли
(Ахматова, 1999а: 74).

* * *

Словно дочка слепого Эдипа,
Муза к смерти провидца вела,
А одна сумасшедшая липа
В этом траурном мае цвела
Прямо против окна, где когда-то
Он поведал мне, что перед ним
Вьется путь золотой и крылатый,
Где он Вышнею волей храним
(Ахматова, 1999а: 75).

Николай Гумилев

УЖАС

Я долго шел по коридорам,
Кругом, как враг, таилась тишь.
На пришлеца враждебным взором
Смотрели статуи из ниш.

В угрюмом сне застыли вещи,
Был странен серый полумрак,
И точно маятник зловещий,
Звучал мой одинокий шаг.

И там, где глубже сумрак хмурый,
Мой взор горячий был смущен
Едва заметною фигурой
В тени столпившихся колонн.

Я подошел, и вот мгновенный,
Как зверь, в меня вцепился страх:
Я встретил голову гиены
На стройных девичьих плечах.

На острой морде кровь налипла,
Глаза зияли пустотой,

И мерзко крался шепот хриплый:
«Ты сам пришел сюда, ты мой!»

Мгновенья страшные бежали,
И наплывала полумгла,
И бледный ужас повторяли
Бесчисленные зеркала
(Гумилев, 1988: 99–100).

Венеция

Поздно. Гиганты на башне
Гулко ударили три.
Сердце ночами бесстрашной.
Путник, молчи и смотри.

Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорней аркады,
Воды застыли стеклом.

Верно, скрывают колдуний
Завесы черных гондол
Там, где огни на лагуне –
Тысячи огненных пчел.

Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат.

А на высотах собора,
Где от мозаики блеск,
Чу, голубинога хора
Вздых, воркованье и плеск.

Может быть, это лишь шутка,
Скал и воды колдовство,
Марево? Путнику жутко,
Вдруг... никого, ничего?

Крикнул. Его не слышали,
Он, оборвавшись, упал
В зыбкие, бледные дали
Венецианских зеркал
(Гумилев, 1988: 214).

Василий Комаровский

Как этот день сегодня странно тонокъ:
Слѣпительный, звенящій рядъ березъ;
И острое жужжанье быстрыхъ осъ
Надъ влажностью кораловыхъ масленокъ.
Сегодня облака бѣлѣютъ ярки,
Нагромождаетъ вѣтеръ эти арки,
Идешь одинъ, какъ будто жданный вождь.
Младенчески чему то сердце радо.
И падаетъ осенняя награда –
Блестательный, широкій, свѣтлый дождь
(Комаровский, 2000: 90).



Приложение I
ПУТЕШЕСТВИЯ К «ТИТАНИКУ»
И НА «ТИТАНИКЕ»

О МОРСКОМ «VOYAGE DE NOCE»
 («НА „ТИТАНИКЕ“» М. ЗЕНКЕВИЧА)

Стихотворение М. Зенкевича «На „Титанике“» из так и не изданной при жизни автора книги стихов «Со смертью на брудершафт» – один из многих поэтических откликов на гибель знаменитого корабля, тема, неизбежно сопровождающаяся эсхатологическими ассоциациями. Трагедия «Титаника» интересовала поэтов и писателей, журналистов, сценаристов и режиссеров художественных и документальных фильмов. Пророческая книга М. Робертсона «Тщетность, или гибель „Титана“», в которой за четырнадцать лет до крушения «Титаника» автор почти в точности описал «катастрофу века» и за это был многими прозван Нострадамусом XX в., неоднократно обсуждалась в газетных и журнальных публикациях (например, Т. Толстая в своем эссе «Небо в алмазах» назвала произведение Робертсона «плохим, копеечным фантастическим романом» (Толстая, 2002: 41)). Тема, которую «задал» миру «Титаник», не перестает быть притягательной для XX и – теперь уже – для XXI века.

Гибель «Титаника» словно подсвечивает морские сюжеты в творчестве поэтов и писателей, многие авторы прямо или косвенно касаются ее в своих произведениях (А. Блок, В. Брюсов, В. Ходасевич и др.). А. В. Лавров в статье «Блок и „Титаник“» пишет, что «корабль-дворец, корабль-город... представал воплощением и наглядной концентрацией самых дерзновенных созидательных усилий прагматиков-позитивистов и технократов ушедшего века» (Лавров, 2000: 197). Гибель лайнера подчеркнула торжество стихии: «„океан“, поглотивший самое совершенное, самое „знаковое“, самое репрезентативное творение человеческого разума и человеческих рук» (Лавров, 2000: 199), оказался сильнее современной цивилизации. Для Блока упоение гибелью «представало единственным выходом из „мертвого сна“... из оцепеняющего небытия в подлинное бытие» (Лавров, 2000: 201), поэтому он записал в дневнике 5 апреля 1912 г.: «Гибель Titanic'a, вчера обрадовавшая меня неслыханно» (Блок, 1963: 139). Для Брюсова «значим был прежде всего феномен технически совершенного „Титаника“» (Лавров, 2000: 198), а Ходасевичу верфь, где строился лайнер, напомнила круги дантова Ада.

Зенкевичу корабль видится живым существом, составленным из стали и брони: «Только что от стальных сосцов стапеля / Отпавший новорожденный гигант» (Зенкевич, 1994: 167). Это акмеистический взгляд на мир, когда построенное, созданное руками человека, зодчего, становится живым. Зенкевич, входивший в первый «Цех поэтов» наряду с Н. Гумилевым, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, В. Нарбутом, уже в 1913 г. собирался вступить в союз с кубо-футуристической группой «Гилея». Его поэзия, включая в себя безусловные «правила» акмеизма, такие, как интерес к земному,

«плотскому» миру (вспомним первую книгу стихов Зенкевича «Дикая порфира»)¹, «многообещающее адамистическое стремление называть каждую вещь по имени, словно лаская ее» (Гумилев, 1990: 159), в то же время звучит футуристически резко, неожиданные образы часто пронзают читателя почти грубостью, свойственной скандальным стихам В. Маяковского или Д. Бурлюка².

¹ Н. Гумилев называл Зенкевича «вольным охотником, не желающим знать ничего, кроме земли» (Гумилев, 1990: 142).

² Приведем несколько отрывков из книги стихов «Под мясной багрянницей»:

...И тревожно ловит слух –
В жидком огненном покое
Чем чудит угарный дух:
Пригорит в печи жаркое
Из запекшихся старух;
Иль, купаясь, кто распухнет
В синий трупик из ребят.
Иль дыханьем красным ухнет
В пыльный колокол набат
(1912)

(Зенкевич, 1994: 104);

...С размаха рухнул лось. И в выдавленном ложе
По телу теплomu перепорхнула дрожь
Как бы предчувствия, что в нежных тканях кожи
Пройдетя, весело свежую, длинный нож,

А надо лбом пила. И петухам безглавым
Подобен в трепете, там возле задних ног,
Дымился сев парной на трауре кровавом,
Как мускульный глухой отзыв на терпкий рог
(1913)

(Зенкевич, 1994: 94).

Для акмеистов было свойственно переживать архитектурные сооружения «природными», органическими – состоящими из костей, мяса, жил. Знаменитый «Notre Dame» О. Мандельштама уподоблен человеку – Адаму: «...чем внимательней, твердыня Notre Dame, / Я изучал твои чудовищные ребра» (Мандельштам, 2001: 28); «Играет мышцами крестовый легкий свод» (Мандельштам, 2001: 27). В стихотворении Мандельштама «нашли воплощение все основные и порой противоречащие друг другу черты Акмеизма: мастерство, органика, сосуществование разных культурно-религиозных идей, Адамизм» (Рубинс, 2003: 228). М. Рубинс указывает на французские подтексты «Notre Dame» – стихотворения «Собор Парижской Богоматери» Ж. де Нерваля, «Notre Dame» Т. Готье и роман Гюисмана «Собор». «Органические метафоры», использованные французскими авторами и Мандельштамом, обнажают стиль, в котором камень становится телом с «тонкими ребрами (боками)» («ses côtes minces») у Готье, «чудовищными ребрами» у Мандельштама, «железными нервами» («ses nerfs de fer») у Нерваля.

«Титаник» Зенкевича более напоминает молодого зверя, страдающего, как бык на бойне или гибнущий лось, рвущегося вперед и почти танцующего на волнах, как молодой дельфин:

Ты не смог утерпеть,
Чтоб не врезаться в полярное минное поле,
Где разбросаны ледяных торпед
Айсберги³

(Зенкевич, 1994: 167).

³ Обратим внимание, что «Титаник» Зенкевича находится не в мирном пространстве, а словно на поле боя.

Поэт увидит, подобно своему приятелю-предшественнику О. Мандельштаму, который, кстати, тоже собирался участвовать в объединении «Гилея», «стальные балки *ребер*» лайнера, «кипящие внутренности» машин, выкачивающих воду, «осколки льда в броневой брюшине». Для Зенкевича принципиально соединение «животного», «звериного» начала в образе «Титаника» и его «стального», механического происхождения. Переключка с «Военно-морской любовью» В. Маяковского, написанной в 1915 г., годом раньше текста Зенкевича, создает двойственный эффект: акмеистические – «плотские», «натуральные» – черты сплетаются с элементами футуристической поэтики гротеска. Поверженное «миноносце ребро» у Маяковского отзовется «хрустящими» «стальными балками ребер» у Зенкевича, гибель миноносца, играющего со своей миноносицей подобно резвящемуся лайнеру Зенкевича, прозвучит как рифма к гибели «Титаника».

Рядом с живым лайнером и страшный черный океан будет олицетворен. «Титаник» ранен айсбергом, но Зенкевич смещает акценты: не корабль истекает кровью, а океан наполняет его своей «черной кровью»⁴. В финале стихотворения «черная лава» будет уносить шлюпки с теми, кто успел спастись, а те, кто остался на гибнущем лайнере, погрузятся в «черный омут». Черный цвет окрашивает эпизод крушения в стихотворении Зенкевича. Между тем в реальности именно этот цвет и погубил лайнер. Об этом неоднократно писали в документальной литературе. «Титаник» столкнулся с айсбергом, который недавно перевернулся в воде: «Из-за

⁴ В очерке Т. Толстой «Небо в алмазах» океан сравнивается с «лучей черного масла» (Толстая, 2002: 34).

пребывания айсберга под водой, а затем над водой цвет льда становится синим, и такой айсберг почти невидим ночью на темном фоне воды. Это так называемый „черный айсберг“» (SOS Титаник).

Контрастом гибельному черному цвету оказывается золотой, по мнению О. Лекманова, воплощающий духовное начало в лирике Зенкевича (См.: Лекманов, 2006: 22–26): «Элен! Элен! / Серебряное солнце моей золотой осени!» (Зенкевич, 1994: 168), «Со мной золотой обручальный спасательный пояс» (Зенкевич, 1994: 169), «Перед смертью я успел принять причастье / Из золотого потира твоих колен» (Зенкевич, 1994: 169). Натяжение между чувственным и духовным переживанием в стихотворении сдвигается в сторону последнего, и именно духовная любовь подтолкнет героя к внутреннему перерождению.

Надежда на счастье и вера в «непотопляемость» лайнера окутывают героя и его возлюбленную, возвращающихся из свадебного путешествия домой, в Филадельфию. Влюбленная пара на корабле – самый частотный сюжет в прозе о «Титанике». Так, в очерке Т. Толстой «Небо в алмазах» будет сказано, что на «Титанике» «двадцать новобрачных пар упивались радостями медового месяца» (Толстая, 2002: 34). Зенкевич пишет только об одной паре. Через контраст мотивов холода/жара (тепла) открывается история любви на фоне гибели прекрасного лайнера, встретившегося с айсбергом. Словесная фактура стиха как будто получает кинестетический заряд: метафорическое кипение и жар будто вступают в состязание с неметафорическим льдом. Горячка любви будет оборвана «ледяными торпедами айсберга», потому и герой словно чувствует необходимость сохранить тепло:

«Тебе холодно, Элен. Дай я укутаю
Твои ноги в плед»... –
«О нет! Мне совсем тепло...»
(Зенкевич, 1994: 167).

Ощущение счастья от «voyage de pose» передается через почти идиллическую картину океана:

Целый час смотрела, за борт склонясь,
Как прыгали, резвясь, дельфины
В кипящий нарзан под пароходный нос
(Зенкевич, 1994: 167).

Пенящаяся вода превращается в кипящий нарзан, символизирующий кипение чувств героев – то, что могло бы спасти корабль и отвести удар айсберга. Мотивы кипящей под лайнером воды и резвящихся дельфинов в стихотворении поддержаны в других текстах, входящих, как и рассматриваемое нами «На „Титанике“», в микроцикл «Трансокеанская тоска» (третья часть книги стихов «Со смертью на брудершафт»), где бытие поэта предстает играющим дельфином, своеобразным перифразом Гераклитова играющего дитя:

Все призрак. Живет лишь один настоящий
Над нашими я, над смертью для нас
Клокочущий яхонт, смарагд кипящий,
Опенивающий пароходный нос.

Ни на что не надеясь, ни в чем не каюсь,
Без прошлого и будущего, с бездной в ладу,
Под волнорезом настоящего плыть, кувыркаясь,
Обгоняясь, играя, как дельфин молодой!
(«В безвременье времени турбины волн...»)
(Зенкевич, 1994: 165).

Клокотание и кипение воды для Зенкевича и есть кипение жизни, и новобрачная на «Титанике», вспоминаю-

щая о доме, на миг сливается с весело прыгающими в воде дельфинами. Это как будто легкое, переливающееся яхонтами и смарагдами, счастье плавания по жизни. Диссонансная рифма в стихотворении «В безвременье времени турбины волн...» создает, с одной стороны, эффект сходства человека и океана, и в то же время несколько разводит их, словно отодвигая метафору от прямого значения.

В стихотворении «Крещенское купанье» океан (правда, не Атлантический, а Ледовитый) становится Крещенской купелью человечества:

Не для нас ли издревле кипел,
У полюса прорубью парной пробитый,
Как серебряная крещенская купель, –
Океан родимый Ледовитый!
(Зенкевич, 1994: 172).

Отметим важное для поэта сочетание льда и кипения, слияние жара и холода, без которого невозможен ни творческий порыв, ни любое движение. Льдина айсберга делает Атлантический океан, в котором плывет «Титаник», сродни Ледовитому. Как открывается мир в преодолении стихии (это и есть истинное Крещение), так «Титаник» показан одновременно с двух сторон: как спешащий «в горячечной гонке» пересечь Атлантику, так и готовый принять на себя (в себя) вечный холод айсберга. Потому и Элен воплощает не только жар любви: она охлаждает «безумные дани» юности героя, спасает его от прошлого. Горячка любви оборачивается блаженным холодом:

...возложи
Холодные ладони
Белоствольных рук на жаровню моего темени,
Снежной епитрахилью твоих одежд осени
(Зенкевич, 1994: 168).

Истинная любовь, поскольку она антитетично сочетает в себе огонь и холод (снег), будет в буквальном смысле «обрезана» льдиной:

...на льдине, подведенной под нос корабля,
Стальными балками ребер хрустя,
С осколками льда в броневой брюшине,
Застопорив пары,
Замер «Титаник» в предсмертной конвульсии
(Зенкевич, 1994: 168).

«Горячая гонка» лайнера, напоминающая пламенную страсть героев, закончится неожиданно и почти нелепо. И «кипение внутренностей» машин, выкачивающих «черную кровь океана», неспособно противостоять «трупному холоду» смерти. Зенкевич сталкивает абсолютный жар (любви, тела, рук, сердец героев и жажду скорости и покорения океана «Титаником») с гибельным холодом (айсберга)⁵. Однако, подобно тому, как чувства героев описываются двойственно, через соединение кипения страстей и холода ладоней возлюбленной, так и ледяная смерть становится огнем в полном

⁵ Как уже отмечалось выше, гибель «Титаника» вызвала к жизни огромное количество произведений массовой культуры. Так, в песне «Титаник» на стихи И. Кормильцева, которую исполнила группа «Наутилус Помпилиус» (альбом под одноименным названием записан в 1994 г.), лед и огонь тоже оказываются в одном контексте: «Стюард разливает огонь по бокалам / И смотрит, как плавится лед» (Наутилус Помпилиус). Отметим, что название группы «Наутилус» перекликается с названием трех подводных лодок, построенных в 1800–1804 гг. по проектам инженера Роберта Фултона; подводного корабля капитана Немо из «20 тысяч лье под водой» и «Таинственного острова» Жюль Верна и первой в мире атомной подводной лодки USS Nautilus (SSN-571), спущенной на воду в США в 1954 г.

своем апогее. Тщетная надежда на окончательную победу блестящего корабля (то есть интеллекта и творчества человека – его создателя) над стихией океана оказывается ложной, трагически опровергнутой, и антитетичные мотивы холода/жара как раз позволяют увидеть границу, которую невозможно преодолеть. «Океанские глубины навевают мысли о смерти и вечности – в противоположность стремительному потоку повседневной жизни, за которым корабли уже не успевают» (Гумбрехт, 2005: 210). Есть точка, где вечный холод превращается в лаву нескончаемого огня – преисподняя накрывает погибающего героя, погружая его в пламя:

...черной лавой
Уносимые, – по концентрическим кругам
От преисподней, разъявшейся над нашей головой!
Я должен пламенем душу омыть,
В волнах миллиардов лет купаясь
(Зенкевич, 1994: 169).

Катастрофа, случившаяся с «Титаником», превращает мир во внезапно разверзшуюся преисподнюю, и шлюпки с людьми «по концентрическим кругам» удаляются от нее. Эти круги напоминают Дантовские круги Ада. Для Зенкевича круг – чрезвычайно важный символ. В книге стихов поэта «Дикая порфира» «круг и его контекстуальные синонимы» (Лекманов, 2006: 14) обыгрываются неоднократно, причем часто «изображен не просто круг, а... движущийся⁶ круг, будь то движение тела удава, колыханье пламени или танец первобытного племени» (Лекманов, 2006: 14)⁷.

⁶ Курсив автора. – Е. К.

⁷ Путь «Титаника» в песне И. Кормильцева принципиально линейен: пароход движется по прямой к своей смер-

В написанном в 1924 г. В. Ходасевичем очерке «Бельфаст» знаменитая верфь, на которой построен «Титаник», представлена как ряд концентрических кругов, имитирующих строение Ада Данте. По этим кругам герой следует за своим Вергилием. В стихотворении Зенкевича нет проводника, но есть вырвавшиеся из преисподней шляпки (на одной из которых находится новобрачная Элен), и есть «черный омут», куда погружается гигант, оставивший после себя лишь «молящий о помощи молнийный излом / В приемниках земных радиостанций» (Зенкевич, 1994: 169). Молния у него есть знак смерти, она маркирует тот момент, когда случается непоправимое, и обычно появляется в кульминационных ти, и в этой надменности и уверенности скрыта тайна его гибели:

Впереди встает холодной стеной
Арктический лед.
Но никто не хочет и думать о том,
Куда Титаник плывет.
Никто не хочет и думать о том,
Пока, пока Титаник плывет
(Наутилус Помпилиус).

Кормильцев словно переносит то, что случится после крушения парохода, – описание «развершейся преисподней», назад, в прошлое: все знают, куда плывет «Титаник» («Я видел секретные карты, / Я знаю, куда мы плывем» (Наутилус Помпилиус)), но об этом принципиально не думают. Метафора ада, нависшего над героями песни, дана почти открыто («У каждого руки в крови» (Наутилус Помпилиус)), но персонажи отрицают свое участие в эсхатологическом пути парохода. Круги ада в тексте Кормильцева заменяет не прямая инверсия – это не то, что можно назвать несопадением фавулы и сюжета, а, скорее, изначально заданный ретроспективный ход.

моментах: «и золотом молния мимо / Сознания: ведь я погиб» (Зенкевич, 1994: 154) («Стакан шрапнели»), «Нокаут и от молний в глазах черно, / Беспамятство, и волн и поэзии паралич» (Зенкевич, 1994: 155) («Нокаут»).

В балладе «Гибель дирижабля „Диксмюде“» из той же, как и «На „Титанике“», книги стихов «Со смертью на брудершафт» стих повторится почти дословно:

Пропал дирижабль без следа,
Умоляя по *молнийному излому*
Безмолвно: «Диксмюде» всем судам...
На помощь, на помощь, на помощь...
(Зенкевич, 1994: 159).

«Гибель дирижабля...» Зенкевич написал почти сразу после произошедшей трагедии: «Диксмюде» вылетел 18 декабря 1923 г. из окрестностей Тулона в Северную Африку, был поражен молнией и сгорел. Для поэта два крушения – «Титаника» и «Диксмюде» оказались словно зарифмованными в бытии: если дирижабль реально гибнет от удара молнии, то лайнер в стихотворении, написанном за семь лет до этого, как будто поражен адской молнией. Кроме того, само описание катастрофы, случившейся с «Диксмюде», напоминает «предсмертные конвульсии» «Титаника»: «Ночью был виден на небе взрыв, / Метеор огромный, тучи разрыв, / Разорван надвое, в море исчез» (Зенкевич, 1994: 159). Гибель дирижабля, как и гибель лайнера, описывается не как крушение (разрушение) машины, а как смерть живого страдающего существа («разорван надвое»). И, подобно пассажирам «Титаника», увидевшим «разъявшуюся преисподнюю», «Диксмюде» тоже обретает свой огненный ореол:

...вдали, на полночь курс держа,
Целлулоидной оболочкой на солнце горя,

На закате облачный дирижабль
Выплыл из огненного ангара

(Зенкевич, 1994: 159–160).

Молния (или даже зигзаг – ее излом) становится знаком погружения в преисподнюю, а сигнал о помощи застрянет вне времени и преодолеет пространства. Одна из легенд, связанных с «Титаником», гласит, что до сих пор в день гибели лайнера можно услышать его сигналы SOS. В. Лаговский и А. Моисеенко в статье «Была ли предсказана гибель „Титаника“?», опубликованной в «Комсомольской правде», указывают: «Любители непознанного считают, что радиосигналы... сумели „пробить“ время благодаря некоей психофизической энергии, скопившейся у более чем двух тысяч человек на борту судна, ожидающих своей смерти» (Лаговский, Моисеенко). Якобы такой сигнал принимали в 1924, 1930, 1936, 1942 и 1972 гг. Характерно, однако, то, что Зенкевич, писавший стихотворение в 1916–1917 гг., как будто сам оставляет материализованный сигнал «в приемниках земных радиостанций». Так художественная литература косвенно оказывает влияние на будущую документальную, формируя новую «реальность».

«Молнийный излом»⁸ у Зенкевича молит не только о реальной помощи, которую могут оказать другие

⁸ И. Кормильцев в своем тексте перенесет молнии в пространство и время еще благополучного плавания:

Матросы продали винт эскимосам за бочку вина,
И судья со священником спорят всю ночь,
Выясняя, чья это вина.
И судья говорит, что все дело в законе,
А священник – что дело в любви.
Но при свете молний становится ясно –
У каждого руки в крови

(Наутилус Помпилиус).

суда тонущему: это, конечно, и мольба о спасении души. Герой верит своему «золотому обручальному спасательному поясу», подаренному ему Элен. Благодарный возлюбленной, он надеется на спасение, на радостную встречу: «Разве с твоим именем страшен черный омут?» (Зенкевич, 1994: 169). В противоположность страшному черному океану, пожирающему души, словно адское чудовище, герой в последний раз видит, «как исчезал ее белый призрак во мраке / По пружинящим жилистым рукам матросов» (Зенкевич, 1994: 168). Морское voyage de pose героев прерывается вместе с гибелью «Титаника» и превращается в путь по кругам Ада, а Элен становится двойником Беатриче, которая, как и дантовская героиня, спасает душу героя: «Перед смертью я успел принять причастье / Из золотого потира твоих колен, / И теперь, как ты, бессмертен и чист я» (Зенкевич, 1994: 169).

В стихотворении «Золотой треугольник» (1913) из книги стихов «Под мясной багрянницей» Зенкевич называет свою возлюбленную именем «Беатриче», ощущая ее как путеводную звезду во мраке бытия:

О, прости, о прости меня, моя Беатриче,
Без твоего *светоносного тела* впереди
Я обуздывал тьму первозданных величий,
Закалял, как на вертеле, сердце в груди....
... А ты все та же. В *прозрачной одежде*
С лебедями плескаешься в полдень в пруду
(Зенкевич, 1994: 98).

Помимо уже указанного золотого, с Элен в стихотворении «На „Титанике“» связан и белый цвет, подчеркивающий ее божественное начало, причем Зенкевич каждый раз обыгрывает белизну. Сначала это «белая чайка вуалетки» героини – бытовая часть костюма новобрачной, потом появляется «снежная

епитрахиль одежд» возлюбленной – деталь почти символическая, связанная для героя с очищением и возрождением. Далее лирический герой называет Элен «серебряным солнцем... золотой осени». Свет и белизна, сопутствующие героине, преобразуются в метафорическое серебро солнца, освещающее героя. Наконец, «белый призрак»⁹ возлюбленной (она уже окончательно теряет реальные черты) становится для героя настоящим проводником в Рай, куда он может попасть, только «пламенем душу омыв».

Именно такой в песни XXX «Чистилища» появляется перед Данте Беатриче:

Sovra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva
(Dante 2005: 292).

Там, на верху белоснежном, и увенчанная оливой, Мне явилась донна, под зеленым покровом, Одетая в цвет живого пламени. (Пер. Г. Васильевой)	В венке олив, под белым покрывалом, Предстала женщина, облачена В зеленый плащ и в платье огне-алом (Пер. М. Лозинского) (Данте, 1992: 326).
--	--

⁹ В стихотворении из цикла «Любовный альбом» Зенкевич вводит образ будто бы умершей, но не оставляющей его возлюбленной, «когтящей душу», «леденящей ее крылами»:

Ты для меня давно мертва
И перетлела в *призрак рая*,
Так почему ж свои права
Отстаиваешь ты, карая?
(Зенкевич, 1994: 113).

Это тоже Беатриче, но как будто другая: она мучает душу, но и, став призраком рая, не отпускает героя.

В начале стихотворения Зенкевича на Элен надета «белая чайка вуалетки» подобно тому, как божественная героиня Данте выходит из белой пелены, из белизны Рая, словно покрывающей ее. Контрастным фоном для белизны становятся одежды Беатриче «цвета живого пламени» («color di fiamma viva»), сущность которых в следующих строках будет объяснена героем:

...«Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma»
(Dante 2005: 293).

... «Если бы только не волнение крови, Меня поразило, что я не трепетал: Узнаю знаки древнего пламени». (Пер. Г. Васильевой)	... «Всю кровь мою Пронизывает трепет несказанный: Следы огня былого узнаю!» (Пер. М. Лозинского) (Данте, 1992: 326)
--	---

Пламя любви у Зенкевича будет преобразовано в образ преисподней, которая должна спасти лирического героя и приблизить его к Элен – Беатриче:

Я должен пламенем душу омыть¹⁰,
В волнах биллионлетий купаясь
(Зенкевич, 1994: 169).

¹⁰ В стихотворении А. Блока «Как свершилось, как случилось?» герой стоит «среди пожарищ, / Обожженный языками / Преисподнего огня» (Блок, 1960: 84). Это описание поэтической судьбы, по наблюдению А. А. Асояна, связано с «Божественной комедией» Данте: «Сам Блок считал: „Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он сжег себя дотла <...> только оно может стать великим“. Этому замечанию сопутствуют мотивы „обоженного лица“; они почти неизменно возникали у Блока, как только его мысль была занята судьбой художника» (Асоян, 1990: 188). Исследователь анализирует статью

Ориентация на «Божественную комедию» Данте и создает игру антиномий в тексте Зенкевича: адский жар чередуется с трупным холодом, снежная эпитрахиль – с пламенем преисподней, огонь – с волнами. Как у героя Данте огонь есть одновременно противоположность и слияние со льдом¹¹, так и Зенкевич сближает Рай и Ад, давая герою возможность, сгорев в пламени преисподней, спасти душу. Трагедия крушения лайнера приобретает для лирического «я» черты метафизические: искупление и соединение с Элен возможно толь-

Блока «Немые свидетели», где поэт, размышляя об истории России, проводит аналогию с дантовской поэмой: «Из глубины обнаженных ущелий истории возникают бледные образы, и языки синего пламени обжигают лицо. Хорошо, если носишь с собой Виргилия, который говорит: „Не бойся, в конце пути ты увидишь Ту, которая послала тебя“» (Блок, 1962: 390).

¹¹ В той же песни XXX «Чистилища» Данте напишет о переживании раскаявшегося героя, увидевшего Беатриче:

*lo gel che m'era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto*
(Dante 2005: 295).

<p>... мороз, со всех сторон теснивший мне сердце, обессилел до испарения и влаги, и с беспокойством выскочил из груди через уста и глаза. (Пер. Г. Васильевой)</p>	<p>Лед, сердце мне сжимавший как тискаами, Стал влагой и дыханьем и, томясь, Покинул грудь глазами и устами (Пер. М. Лозинского) (Данте, 1992: 328).</p>
---	--

Только что чувствующий трепет огня в своих жилах, герой, мучимый стыдом, почти не слышит стук своего сердца, оледеневшего от сокрушения.

ко для преодолевшего «концентрические круги» Ада и Чистилища.

Важный для Зенкевича дантовский подтекст позволяет увидеть героя посредине «странствия земного» на фоне трагедии крушения лайнера. Возможность искупить прежние «прегрешения» («И я был между теми, / Кто платил юности безумные дани» (Зенкевич, 1994: 167–168)) сюжетно сближает героев «На „Титанике“» и «Божественной комедии». Гибнущий лайнер становится метафорой Ада и Чистилища, ведущих героя в Рай к Беатриче (Элен). Если катастрофа виделась Блоку победой стихии над жалким человеческим разумом, а Брюсов, забыв о ней, переживал создание «Титаника» как торжествующую песнь цивилизации, то Зенкевич открывает крушение лайнера как переход в новое духовное пространство¹², способное очистить героя и привести к свету. В созданном на стыке акмеистической и футуристической поэтики стихотворении Зенкевича «Титаник» выглядит земным и плотским – радостным, рвущимся вперед, как зверь, полный сил, и одновременно подобным кубической картине, где изображение живого существа открывается через пересечение линий, столкновение зигзагов, молний, вспышек – сочетания конкретных предметов и абстрактных понятий, слитых воедино. Дантовский мир преобразуется до неузнаваемости, но остается тем же самым Адом, сквозь круги которого герой идет в Рай к своей Беатриче.

¹² Не случайно именно «Титаник» оказывается тем местом, где разворачивается действие. Это своего рода метафора «сумрачного леса» Данте. «Мир океанских лайнеров – мир без твердой почвы – это нереальный мир» (Гумбрехт, 2005: 204).

ПОЭТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ ПЛАВАНИЯ И КОРАБЛЕЙ В ОЧЕРКЕ В. ХОДАСЕВИЧА «БЕЛЬФАСТ»

Очерк В. Ходасевича «Бельфаст» был создан по впечатлениям августа и сентября 1924 г., времени, которое поэт прожил в столице Северной Ирландии. Очерк условно распадается на две части, первая из которых посвящена описанию самого города и его жителей, вторая – верфи. «Если к Бельфасту спускаться с высоких холмов... с северо-запада, – то столица Северной Ирландии покажется вам горстью земляники на кленовом листе: таковы, среди зеленых лугов, черепитчатые бельфастские крыши» (Ходасевич, 1997: 40). Так начинается очерк, и для первой его части (занимающей меньше половины) это самое поэтическое описание, потому что дальше Ходасевич будет подробно описывать «черную тучу дыма и копоти» над крышами, постоянно идущие дожди («с утра до ночи и с ночи до утра»), улицы и здания, «лишенные всякой прелести... так убийственно незанятные, что незанятно о них рассказывать... о них хочется сказать: помещения» (Ходасевич, 1997: 40–41), «серолицые, впалощекые, с перекошенными челюстями мужчины... и серолицые, впалощекые, с перекошенными челюстями, с огромными ногами, обутыми в непромокаемые штиблеты без каблучков женщины» (Ходасевич, 1997: 40).

Вторая часть очерка начинается со слов, явно поворачивающих читателя в противоположную сторону – от «скуки, бездарности и некрасивости»: «Однако же есть и в Бельфасте такое, на что взглянуть стоит... Это его гигантская верфь, вторая в мире по величине, выпускающая суда, по величине первые в мире» (Ходасевич, 1997: 42). Путешествие на верфь оказывается не обычным, а почти дантовским: герой получает своего

проводника (он шутливо называет его «Виргилием»), за которым следует по кругам – сначала конторы («по бесконечным закругляющимся коридорам»), потом чертежных со стеклянными потолками, вписанных «внутри кругов конторских», потом – по зигзагам «Виргилий» везет героя на машине на территорию верфи.

Верфь – это особый город, похожий на «самостоятельную республику... в нем свои улицы, рельсы, по которым ползут поезда вагонов и вагонеток» (Ходасевич, 1997: 43). В самом Бельфасте Ходасевич видит только унылое однообразие, а на верфи отмечает «разнообразие строений». Здесь «все пестро, причудливо высятся разноликие здания, разнофасонные, высокие, низкие, толстые, тонкие трубы... Толпы каких-то башен и вышек, то каменных, то железных, то сплошных, то сквозных, точно сплетенных из проволоки... Подъемные краны, лебедки, мосты... А где-то вдали – гигантские кубы лесов, окружающих строящиеся корабли» (Ходасевич, 1997: 44). Описание верфи у Ходасевича напоминает описание города – с оригинальной архитектурой, с выбивающимися из правильного ряда домами. Зданий на верфи, в отличие от жителей Бельфаста, разнообразные лица, разнообразные фигуры (разноликие, разнофасонные), «пестрые одежды», башни и вышки представляют собой интересный городской ансамбль из камня, железа и проволоки. И гигантские кубы лесов на фоне городского пейзажа напоминают геометрические картины кубистов.

«Металлический звон и жужжание» внутри строящихся кораблей приводят «путешественников» в краснодеревную мастерскую – «гигантский зал без единой перегородки», наполненный «бесчисленными станками, сверлами, пилами и лобзиками» (Ходасевич,

1997: 44). Затем следует мастерская, где изготавливают металлическую обшивку судов, и другая, где делают спасательные лодки. Первая рождает ассоциации с металлическими чудовищами с короткими хоботками и «железными черепахами, бегающими по железным мостам, вниз спиной, как мухи по потолку» (Ходасевич, 1997: 45), вторую пронизывает запах пахучих досок. Металлическое (неживое по определению) наделяется признаками жизни, сравнивается с копошением насекомых. И множество лодок – «готовых, полуготовых, только начатых, лежащих на боку, на спине, килем вверх» (Ходасевич, 1997: 45) – живут своей жизнью, той, в которую вовлечены рабочие, «стучащие, стругающие, шпаклюющие в них, на них, под ними» (Ходасевич, 1997: 45).

Поражает контраст в подмеченной Ходасевичем каждой детали на верфи и отсутствием этой «наполненности» в Бельфасте – никакие улицы, невыразительные строения, неинтересные жители. Между тем на верфи кипит живая жизнь, и это можно увидеть в каждом созданном образе. Ходасевич описывает увиденное так весело, используя многоуровневые ряды перечислений (без них невозможно себе представить это пространство), что бытие верфи брызжет через край и превращается из прозаического в поэтическое. Но путешествие с «Виргилием» имеет свою цель, помимо осмотра общего вида и мастерских. Эта цель – корабли. Сначала в центр повествования вводятся два – «левый» и «правый». «Левый почти готов к спуску. Это гигантская железная лодка, лежащая на деревянных подпорках и окруженная деревянными и железными лесами» (Ходасевич, 1997: 45). Вертикаль, заданная с самого начала описания верфи (лес труб, башни, вышки, кубы лесов,

вверху железные черепахи на железных мостах), очерчивается еще эффектнее: «Где-то высоко, на высоте четырехэтажного дома, висящий в люльке рабочий стучит молотком» (Ходасевич, 1997: 45). По контрасту с высотой лесов, герой попадает «под днище, в темный коридор». Повествователь оказывается внизу под кораблем, а вдали видит «маленькое светло-серое пятно, испускающее мутные лучи. Это – конец корабля и море» (Ходасевич, 1997: 45). Мир приобретает, помимо заданной вертикали, отчетливую горизонталь.

Очерк Ходасевича строится как сложная геометрическая картина, написанная любителем кубических форм: круги, зигзаги, кубы, прямоугольники, конусы, заполняющие пространство. Не случайно В. Б. Микушевич говорил о стихотворении Ходасевича «Перешагни, перескачи...», что оно написано современником «Черного квадрата». А С. Г. Бочаров формирует целостный образ поэта по стихотворению «Вдруг из-за туч озолотило...» («на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: / Лишь узловатая кривая, / Минутный профиль тех высот, / Где, восходя и ниспадая, / Мой дух страдает и живет» (Ходасевич, 1996: 252)): «на месте его (Ходасевича. – Е. К.) оказывается геометрическая кривая, чертеж, диаграмма... Геометрический «профиль», графическая черта, кривая, притом угловатая, на месте «я», на месте лица поэта» (Бочаров, 2007: 414)¹³.

«Правый» корабль – еще остов, «не обшитый, с обнаженными гнутыми ребрами» (Ходасевич, 1997: 45). Строительство этого корабля происходит скрыто, в глубине судна: «рабочих не вижу вовсе. Они копошатся

¹³ Знаменитый портрет В. Ходасевича кисти П. Анненкова отражает «геометрическую» сущность поэта, заостряет графичность его черт, их угловатость и «кубизм».

где-то во вскрытом чреве гиганта, в том мраке, откуда, точно иллюминация, видны желтые пятна электрических лампочек. Всюду, похожие на кишки этого чрева или на лианы в лесу, – змеятся и тянутся провода, кабели, какие-то трубки... Весь корабль поет и звенит от бесчисленных электрических сверл. Это звук совершенно особенный, словами неизобразимый, пронзительный и – обаятельный» (Ходасевич, 1997: 45). Образ строящегося корабля, созданный Ходасевичем, двойственный. В нем есть радость и поэзия, которые в то же время накладываются на эту жутковатую картину «вскрытого чрева».

В описании корабля есть косвенные переключки с картинами Дантова «Ада». Обозначим эти пересечения, быть может, не заостренные Ходасевичем специально, но, тем не менее, существенные, поскольку в пути по верфи героя сопровождает именно «Виргилий», и «Божественная комедия» так или иначе становится скрытым фоном очерка. Вскрытое чрево гиганта, мрак, «откуда, точно иллюминация, видны желтые пятна электрических лампочек» (Ходасевич, 1997: 45), напоминают строки из XXVI песни «Ада»:

Tal si move ciascuna *per la gola*
del fosso, ché nessuna mostra 'l furto,
e ogne *fiamma* un peccatore invola
(Dante, 2005: 117).

Так движется каждый *через зев рва*, который никому не показывает кражу, и каждое *пламя* похищает грешника.
(Пер. Г. Васильевой)

Так движутся *огни в гортани рва*
И в каждом замкнут
грешник утаенный,
Хоть взор
не замечает воровства.
(Пер. М. Лозинского)
(Данте, 1992: 131).

Змеящиеся провода, кабели и трубки непрямо отсылают к строкам из XXIV песни «Ада»:

E vidivi entro *terribile stipa*
di serpenti...

(Dante, 2005: 108).

И увидел там ужасную
набитость змей...
(Пер. Г. Васильевой)

И я внутри увидел
страшный ком Змей...
(Пер. М. Лозинского)
(Данте, 1992: 122).

Все, происходящее внутри корабля, скрыто от глаз, зато слух пронзает звук: «...если работники здесь незримы – они хорошо слышны. Весь корабль поет и звенит от бесчисленных электрических сверл. Это звук совершенно особенный... Он куда-то зовет – и разом вдруг обрывается на нестерпимо волнуящем стоне» (Ходасевич, 1997: 45), пишет Ходасевич. Во «втором по-ясе» Ада читаем:

Io *sentia* d'ogne parte *trarre guai*
e non vedea persona che 'l facesse;
per ch'io tutto smarrito m'arrestai
(Dante, 2005: 58).

Я слышал каждой стороной
извлекаемую муку
И не видел лицо, которому
она принадлежала,
Чтобы я, совершенно потерянный,
мог остановиться.
(Пер. Г. Васильевой)

Я отовсюду слышал
громкий стон,
Но никого окрест
не появлялось;
И я остановился,
изумлен
(Пер. М. Лозинского)
(Данте, 1992: 66).

Ходасевич воспроизводит эффект незримости множества людей по контрасту с особенным звучанием их действий. Само описание воспринимается иначе, чем

в поэме Данта, но характерно, что почти веселый, «обаятельный» звук сверл в конце превращается в стон.

Кроме того, можно отметить еще одну ассоциативную линию – со скандально известным стихотворением Бодлера «Падаль». Кишение «во вскрытом чреве гиганта» (Ходасевич, 1997: 45) в очерке Ходасевича напоминает строки Бодлера, посвященные процессу разложения:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larve...

(Baudelaire, 1899: 128)

(Мухи жужжали на этом гнилом чреве,
Откуда выползали черные батальоны червей¹⁴);

Жужжала стая мух над этим чревом темным,
Откуда...

Личины червяков ползли
(Пер. Г. Адамовича)

(Бодлер, 2001: 314);

Et ce monde rendait une étrange musique...
(Baudelaire, 1899: 128)

(И этот мир издавал странную музыку);

И этот мир струил таинственные звуки
(Пер. В. Левика)

(Бодлер, 2001: 317).

(Ср. у Ходасевича: «Это звук совершенно особенный, словами неизобразимый... Молотки, бьющие по железу, служат для сверл музыкальным фоном. Здесь, под открытым небом, их звук негромок и отрывист» (Ходасевич, 1997: 45).)

¹⁴ Здесь и далее подстрочник «Падали» Бодлера мой. – Е.К.

В описании Бодлера есть строки, в которых процесс разложения сравнивается с движением волны, что, собственно, является некоторым подтверждением нашей версии по поводу близости двух текстов. Готовый корабль в очерке еще не качается на волнах, он только строится, но мысль о его будущем движении явно волнует Ходасевича. Звук, который он слышит, наполнен будущим плаванием. Бодлер же из самой непоэтической картины создает абсолютно поэтическую:

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivant en se multipliant

(Baudelaire, 1899: 128).

Все это опускалось,
вздыхало, как волна,
Или, кипя, бросалось вперед,
Казалось, что тело,
вздутое дыханием волны,
Оживало и множилось.

Все это двигалось, вздымалось,
опускалось,
Иль тучею несло вокруг,
И тело мертвое, размножившись,
казалось,
Как будто оживало вдруг
(Пер. Г. Адамовича)

(Бодлер, 2001: 314).

Подобная отсылка к «Падали» Бодлера в очерке Ходасевича кажется поначалу несколько странной. Ведь описывается не разложение, а, напротив, процесс созидания! Тут всплывают образы «Петра в Саардаме и Робинзона за постройкою корабля» (Ходасевич, 1997: 45). Откуда же этот скрытый трагизм, «юродивый контрапункт поэтики Ходасевича» (Бочаров, 2007: 412)? Ответом может служить финал очерка, в котором появляется третий корабль, находящийся на другом берегу мыса, занятого верфью. Он спущен и стоит возле берега. «Так как на нем еще нет ни кают, ни палуб, ни труб,

ни мачт – одна лодка, – то здесь, на просторе, он не кажется... огромным. Однако это не так. Это – самый большой корабль в мире из построенных после войны» (Ходасевич, 1997: 46). «Виргилий» объясняет, что корабль всего на семьдесят метров короче «Титаника». И в этот – последний – момент, когда перед читателем едва начинает очерчиваться поэтическое будущее – и корабля, и героя-путешественника, и самого сюжета, наступает развязка: третий корабль не будет достроен и никогда не отправится в плавание. «Голландско-американская компания, заказавшая его, – предпочла потерять огромный задаток, нежели достраивать судно» (Ходасевич, 1997: 46).

Сравнение с «Титаником» обретает новый смысл: еще не построенный корабль оказывается погибшим. Упоминание о «Титанике» отзывается болью уже в чертежных, где герои рассматривают развешанные по стенам «рисунки и чертежи, относящиеся к судам... выпущенным верфью» (Ходасевич, 1997: 45). Во множестве висят «профили и горизонтальные разрезы „Мажестика“, эскизы панно для гостиных на „Олимпике“... все эти гигантские «ики»... построены здесь. Но – ни моделей, ни эскизов для покойного „Титаника“ здесь нет» (Ходасевич, 1997: 43).

В финале катастрофичность сюжета складывается из разных, разбросанных по всему тексту эпизодов, мотивов, неявных линий и очертаний. Вечный дождь в Бельфасте обыгрывает одну из картин дантовского «Ада» (В начале очерка: «Я пробыл поблизости от Бельфаста шестьдесят летних дней; из них два обошлись вовсе без дождя, дней десять шел дождь с перерывами, а прочие сорок восемь суток он лил себе с утра до ночи и с ночи до утра» (Ходасевич, 1997: 40).

В последнем абзаце: «Дождь, дождь, дождь» (Ходасевич, 1997: 46)):

Io sono al terzo cerchio, de la piovra
eterna, maladetta, fredda e greve;
regola e qualità mai non l'è nova.

Grandine grossa, acqua tinta e neve
per l'aere tenebroso si riversa;
pute la terra che questo riceve

(Dante, 2005: 28).

Я в третьем круге,
где дождь вечный,
проклятый, холодный
и тяжёлый;
порядок и свойство
никогда не новы.

Крупный град,
пятнистая вода и снег
в воздухе мрачном
кидается;
сморд издает земля,
которая это вмещает.
(Пер. Г. М. Васильевой)

Я в третьем круге,
там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный,
ледяной;
Всегда такой же,
он все так же длится.

Тяжелый град, и снег,
и мокрый гной
Пронизывают воздух
непроглядный;
Земля смердит под жидкой
пеленой
(Пер. М. Лозинского)

(Данте, 1992: 32).

Мотивы, связанные с «Титаником», поддерживают эту эсхатологию. Добавим, кроме того, что для Ходасевича, как и для Пушкина, морские и корабельные мотивы непосредственно связаны с мотивами творчества. Поэт, сидящий с пером в руке, сродни моряку, покоряющему неведомые пространства. Не случайно «Осень» Пушкина, где одно время года сменяет другое, чтобы вылиться в осень – пору созидания («Теперь моя пора»), завершается «приглашением к путеше-

ствию». И вот «Куда ж нам плыть?» остается без ответа. Это 1925 год, год-рубеж, после которого Ходасевич почти перестанет писать стихи. Будут в 1926 и 1927 гг. несколько стихотворений – очень трагических – «Бедные рифмы», «Сквозь ненастный зимний денек...», баллада «Джон Боттом», недописанные отрывки, в 1928 г. – «Памятник», а в 1934 – «В последний раз зову Тебя...» (Тебя – это Музу, «явись на пиршество ночного вдохновенья»), печально-светлые, абсолютно гармоничные строки стихотворения «Памяти кота Мурра» и последний поэтический текст – знаменитое «Не ямбом ли четырехстопным...» (1938), необычно радостное и счастливое для Ходасевича вообще. Но сборников стихов больше не появится, останутся – проза, критика, журналистика. Недостроенный корабль будет только качаться в волнах возле берега.

Личная судьба поэта так или иначе будет спроецирована на судьбу его страны, на потерю, которую понесли эмигранты, оставив Россию, и на потерю, которую понесла Россия. В этом контексте всплывает еще одна ассоциация из очерка «Бельфаст». Когда, подобно Данту и Виргилию в «Божественной комедии», герои «между подпорками пролезут под днище, в темный коридор» (Ходасевич, 1997: 45) уже готового к спуску достроенного, «благополучного» корабля (у Данте: «Спустились в крутоскатый / И дырами сияющий провал»¹⁵ (пер. М. Лозинского) (Данте, 1992: 96)), Ходасевич напишет: «Корабль висит у меня над головой» (Ходасевич, 1997: 45). Этот висящий в воздухе корабль напоминает воздушный корабль Лермонтова. Одинокий

¹⁵ «Discendemmo a mano stanca
là giù nel fondo foracchiato e arto»
(Dante, 2005: 85).

корабль-фантом возвращает на родину фантома – Наполеона, восставшего из гроба. Странное воздушное путешествие видится Лермонтовым как путь поэтический. Так и воспринимала это стихотворение русская эмиграция. Во всяком случае, Г. Адамович, литературный противник Ходасевича, написал стихотворение, напрямую ориентированное на «Воздушный корабль»¹⁶.

В очерке Ходасевича нет признаков тоски по России, напротив, в характерной для него манере он иронизирует над русскими поэтами, пишущими стихи о рабочем классе: «О, бедные российские воспеватели горна и молота! Они славословят царевokokшайскую

¹⁶ Когда успокоится город
И смолкнет назойливый гам,
Один выхожу я из дому,
В двенадцать часов по ночам.

Под черным, невидимым небом,
По тонкому первому льду,
Не встретив нигде человека,
Не помня дороги, иду.

И вижу широкую реку,
И темную тень на коне,
И то, что забыла Россия,
Тогда вспоминается мне.

Но спит непробудно столица
Не светит на небе луна.
Не бьют барабаны. Из гроба
Никто не встает. Тишина.

Лишь с воем летя от залива
И будто колебля гранит,
Сухой и порывистый ветер
Мне ноги снежком порошит
(Ковчег, 1991: 32–33).

комячейку, которая в сотрудничестве с комсомолом, укомом и исполкомом в каких-нибудь три воскресника коллективно сконструировала две пары клещей и вычистила полфунта ржавых гвоздей!» (Ходасевич, 1997: 44). Верфь Бельфаста может служить истинным источником поэзии, косвенно отмечает Ходасевич, в отличие от процесса, происходящего в России. Стиль прозы Ходасевича вообще нельзя назвать эмоциональным или лирическим, он принципиально суховат, сдержан, местами саркастичен и почти холоден. Но ассоциации, создающие многослойность текста, отсылающие к судьбе флорентийского изгнанника Данте, превращают линейное повествование в объемное и сложное и позволяют увидеть поэтические переплетения и изгибы, которые открывают катастрофичность сознания Ходасевича и скрытый отказ от творчества.

Приложение II

О СКВОЗНОМ ПРОСТРАНСТВЕ В ЛИРИКЕ В. ХОДАСЕВИЧА («СОРРЕНТИНСКИЕ ФОТОГРАФИИ»)

Эпиграфом к творчеству Владислава Ходасевича могут быть поставлены строки из стихотворения «Соррентинские фотографии»:

Двух совместившихся миров
Мне полюбился отпечаток:
В себе виденья затая,
Так протекает жизнь моя
(Ходасевич, 1996: 270).

Мир для поэта «прозрачен, как стекло» (так об этом сказано в «Балладе» 1925 г.), сквозь одно пространство просвечивает другое: «Имей глаза – сквозь день увидишь ночь» (Ходасевич, 1996: 215). В последнем стихотворении сборника «Тяжелая лира» «Баллада» (1921) герой, еще не ставший поэтом, находится в комнате с непрозрачными стеклами («Морозные белые пальмы / На стеклах беззвучно цветут»), а после обретения «лиры» обретает всевидение:

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает – Орфей
(Ходасевич, 1996: 242).

Взгляд пронзает бытие «насквозь» и обнажает его первоначальную структуру, меняющуюся со временем. Для Ходасевича оба слоя существуют в одном ракурсе, поэтому открывается «сделанность» и непрочность мира. Взаимоналожение «советского дичка» и «классической розы» рождает новый стиль:

И каждый стих гоня сквозь прозу,
Вывихивая каждую строку,
Привил-таки классическую розу
К советскому дичку
(«Петербург»)
(Ходасевич, 1996: 248).

Парадоксальным образом, стихотворение «Соррентинские фотографии», в котором Ходасевич афористически подчеркивает выбор «двоемирия», двойственности поэтического восприятия, самой своей структурой говорит о совмещении пространств. В современном искусстве, когда поэты и художники спокой-

но совмещают ряд пространств, пересекающих друг друга, это является общим техническим местом. Авторы разлагают и вновь соединяют пространства умышленно, однако сама традиция складывалась долго. Можно вспомнить гоголевского «Вия», не говоря уже о текстах древнегреческого или кельтского эпосов. Искусство это изображало всегда, но Ходасевич выделил такой прием умышленно одним из первых. Рядом с новеллами символистов (Брюсова, например) он ввел тему *перемежающегося* пространства.

Лирический сюжет «Соррентинских фотографий» строится как ряд линий, создавая многослойную реальность. Ходасевич намеренно разбивает возможные элементы событийности, но в то же время эксплицирует повествовательный слой. В тексте выделяются отдельные части, составляющие событийный пласт: снимки «фотографа-ротозея», воспоминания о Москве, празднование Пасхи итальянцами и, наконец, «рассматривание» фотографий, на которых проступают картины Петербурга. Эти четыре эпизода обрамлены общим лирическим сюжетом – сюжетом воспоминаний. Воспоминание начинает текст, и оно же его завершает, являясь поэтической канвой повествования:

Воспоминанье прихотливо
И непослушливо...
...Свои причудливые ветви
Уздами диких соответствий
Нерасторжимо заплетет –
И так живет, и так растет
(Ходасевич, 1996: 270).

Эпизод, связанный с ошибкой фотографа-ротозея, вводится постепенно, медленно начинаясь с отстранен-

ного авторского голоса и преобразуясь, в конечном итоге, в определенный случай:

Порой фотограф-ротозей
Забудет снимкам счет и пленкам
И снимет парочку друзей,
На Капри, с беленьким козленком, –
И тут же, пленки не сменив,
Запечатлеет он залив
(Ходасевич, 1996: 270).

Обобщенный ход сменяется описанием конкретным:

Так сделал нынешней зимою
Один приятель мой
(Ходасевич, 1996: 270).

Почти объективное повествование проступает, как на «неверном снимке», на фоне лирического. Превращение героя в приятеля автора отсылает к «Евгению Онегину» Пушкина («Онегин, *добрый мой приятель*»). Ходасевич играет с двумя пластами – романским и биографическим (приятель-фотограф – сын Горького Максим Пешков¹⁷), поэтому *приятель* существует в двух измерениях: пушкинском и реальном. Кроме того, на одном из рисунков Пушкина к роману изображены сам автор и Онегин на фоне Петропавловской крепости, что отзовется в финале «Соррентинских фотографий», когда шпиль Петропавловского собора станет фоном для итальянских «светлых просторов» и отражением самого себя в Неве. Пушкин делает стихотворный комментарий к собственному рисунку, кото-

¹⁷ На это указывали Н. А. Богомолов и Д. Б. Волчек в примечаниях к стихотворению (Ходасевич, 1989: 401).

рый напоминает нам фотографию. В этом смысле «фотографии» Ходасевича отражают многоплановость бытия, включая в себя пушкинские стихотворные и изобразительные тексты.

Маленький рассказ о фотографе-неудачнике сменяет лирическая тема, в которой формулируется поэтический код Ходасевича:

Двух совместившихся миров
Мне понравился отпечаток
(Ходасевич, 1996: 270).

В следующем эпизоде роль двойного наложения выполняет воспоминание. В отличие от статичности снимка, это «живые», «движущиеся» картины:

Я вижу скалы и агавы,
А в них, сквозь них и между них –
Домишко низкий и плюгавый...
...как ни отвожу я взора,
Он все маячит предо мной,
Как бы сползая с косогора
Над мутною Москвой-рекой.
И на зеленый, величавый
Амальфитанский перевал
Он жалкой тенью набежал
(Ходасевич, 1996: 271).

По аналогии с предыдущим эпизодом Москва, проступающая на фоне итальянского пейзажа, кажется лишь реальностью фотографии, однако Ходасевич фиксирует такую устойчивость описанной картины, которая возможна лишь в воспоминании. Эпизод, связанный с «низким домиком», отменяет возникшую неопределенность и явственно относит события к миру

прошлого, пережитого, но и переживаемого лирическим героем здесь и сейчас:

Четыре прачки, полубоком,
Выносят...
...гроб дощатый,
В гробу – Савельев, полотер...
...И Ольга, прачка...
...Выходит. И заголосила.
И тронулись под женский вой
Неспешно со двора долой.
И сквозь колючие агавы
Они выходят из ворот...
...И, от мечты не отрываясь,
Я сам, в оливковом саду,
За смутным шествием иду,
О чуждый камень спотыкаясь
(Ходасевич, 1996: 271–272).

Отчетливая динамичность выделенного отрывка («выносят», «за перила хватаясь... рукой, выходит», «тронулись... неспешно», «выходят», «я... за смутным шествием иду») отрицает его принадлежность фотографии. Для Ходасевича это те самые видения, которые рождаются по аналогии с неудачным снимком и являются основой поэтического восприятия мира. Московский домик напоминает пушкинские петербургские домики – «домишко ветхий» «Медного всадника», «смирненную лачужку» «Домика в Коломне», «низкий, но опрятный деревянный домик» из «Уединенного домика на Васильевском», а кроме того, «ветхую лачужку» из «московской» повести «Гробовщик», в которой Адриан Прохоров прожил восемнадцать лет, прежде чем переехал в «желтый домик». Похороны полотера Савельева, вынесенного из полу-

подвала, в какой-то степени созвучны финалу «Медного всадника»:

...Домишко ветхой...
 ...Был он пуст
 И весь разрушен. У порога
 Нашли безумца моего,
 И тут же холодный труп его
 Похоронили ради Бога
 (Пушкин, 1994а: 149).

Печальная интонация, вводимая в текст описанием домика, объясняется как ностальгическим переживанием (вспоминается место, где поэт жил в Москве, – дом в 7-м Ростовском переулке), так и ассоциацией с пушкинскими повестями, герои которых либо гибнут на пороге домика, либо сталкиваются с нечистой силой¹⁸.

¹⁸ Мотив дьявольского искушения у Пушкина, о котором Ходасевич писал в статье «Петербургские повести Пушкина», оказывается параллельным мотиву смерти в «Соррентинских фотографиях». Нечистая сила, извне проникающая в закрытое пространство домика, готова разрушить его изнутри (как это произошло в «Уединенном домике на Васильевском» и «Медном всаднике»). Пересякаясь с петербургскими повестями Пушкина через контекст конкретного, ограниченного пространства – домика, «Соррентинские фотографии» сближаются с московским локусом «Гробовщика» и рожают новый поворот мотива смерти, частично метафоризированной: в «ветхой лачужке» жил гробовщик, который, переехав в «желтый домик», заполняет кухню и гостиную гробами. В. Шмид указывает на двусмысленность переезда Прохорова: «Слова „последние пожитки“ вводят – как кажется сначала – сообщение о похоронах, но на похоронных дрогах, транспортном средстве для мертвых, лежат в буквальном смысле по-жит-ки переезжающего с Басманной на Никитскую гробовщика» (Шмид,

Дальнейшее развитие этой линии «Соррентинских фотографий» дано Ходасевичем бесстрастным – объективным – тоном, однако неявная отсылка к «Гробовщику» создает некоторый комический фон данного эпизода. Комический оттенок вводит и переключка со строкой из сна Татьяны в «Евгении Онегине»: «Вдруг Ольга входит»¹⁹. Выход на порог Ольги в «Соррентинских фотографиях» отчасти рифмуется с движением Ольги Лариной, «входящей» в странный домик, где управляет нечистой Онегин, и где он назначил свидание Татьяне.

Двойственность повествовательной и лирической интонации, подобная наложению различных снимков, создает стереофоничность картины похорон:

*И сквозь колючие агавы
 Они выходят из ворот,
 И полотера лоб курчавый
 В лазурном воздухе плывет.
 И, от мечты не отрываясь,
 Я сам, в оливковом саду,
 За смутным шествием иду,
 О чуждый камень спотыкаясь
 (Ходасевич, 1996: 271–272).*

Воспоминание возвращает героя в Москву, к «низким» картинам и непоэтическим образам. При наложении итальянского и русского топов совершается про-
 1998: 40). Исследователь отмечает «эквивалентность гроба и дома» (Шмид, 1998: 48), которая организует сюжет повести. В «Соррентинских фотографиях» одной из сюжетных линий (одним из «снимков») являются похороны Савельева, которого выносят из полуподвала «низкого домишки».

¹⁹ Ср. у Ходасевича: «Ну, Ольга, полно. Выходи. / И Ольга, прачка, за перила / Хватаясь крепкою рукой, / Выходит».

странственное и временное прободение, при котором «смутное шествие»²⁰ оказывается более осязаемым, чем «лазурный воздух» и «оливковый сад».

Последний эпизод является также реминисценцией из первой части цикла Некрасова «О погоде»:

Я... наткнулся как раз
 На тяжелую сцену. Везли на погост
 Чей-то вохрой окрашенный гроб
 Через длинный Исакиев мост...
 ... в крышу дощатого гроба стуча,
 Прыгал град
 (Петербург, 1988: 161).

Натурализм и конкретность деталей у Некрасова диссонирует со строками «Соррентинских фотографий» в целом, однако Ходасевич, используя сюжет «петербургского» цикла, в стихах, описывающих похороны, создает общий «некрасовский» фон: «четыре прачки», «гроб дощатый», «Савельев, полотер», «потертый, полосатый пиджак», «икона... под бородою рыжеватой», «Ольга, прачка... заголосила». Переключки с пушкинскими и некрасовскими текстами расширяет пространство «Соррентинских фотографий» Ходасевича: двухмерность, заданная изначально, подсвечивается, с одной стороны, петербургско-московским пространством повестей Пушкина; с другой стороны, нарочито антипоэтическими строками цикла «О погоде». Указанные параллели утяжеляют сюжетную линию стихотворения Ходасевича, нагружая ее событийными элементами, и в то же время развоплощают объективность повествования, поскольку описываемые герои теряют материальные черты и обрастают чертами литературными.

²⁰ Напоминающее шествие мертвецов в «Гробовщике».

Лирический герой «Соррентинских фотографий» принадлежит пространству прошлого – Москвы и Петербурга, которое вплетается в итальянские пейзажи, он словно отстранен от соррентинской жизни: его личное присутствие стирается в эпизодах Пасхальных торжеств. Личное местоимение «мы» звучит в безличном контексте:

И, чтобы видеть мы могли
 Воочию всю ту седмицу,
 Пронесят плеть, и багряницу
 (Ходасевич, 1996: 272–273).

Затем возникает пространственное приближение к условно отмеченной точке, в которой фиксируется положение героя: «Но пенье ближе и слышнее». Наконец, герой словно располагается на какой-то определенной высоте, с которой наблюдает за праздником:

Над поредевшей толпой
 Порхает отсвет голубой...
 ...Над острроверхою горой
 Переливается Денница
 (Ходасевич, 1996: 273–274).

Описание Пасхи осложнено вторжением в католический мир античного ветра: «Айдесский, древний ветер веет, / И ущербляется луна» (Ходасевич, 1996: 272). Ходасевич видит, как одно пространство действует на другое: мифологический ветер погружает «реальную» луну в облака. Лирическая линия проступает в моменты наложения русского пространства на описания залива, Везувия, Неаполя, которые объединяет мотив дороги – стремительной мотоциклетки, проникающей в глубь «сырых громад»:

Мотоциклетка стрекотнула
 И сорвалась...

...Мотоциклетка под скалой
Летит извилистым полетом,
И с каждым новым поворотом
Залив просторней предо мной...

...Когда несемся мы правее,
Бегут налево берега,
Мы повернем – и величаво
Их позлащенная дуга
Начнет разворачиваться вправо
(Ходасевич, 1996: 272–274).

Изгибы дороги отражают изгибы текстового пространства: от московского домика на косогоре до «кривой улицы», по которой проносят икону Богородицы, от «береговых домов» Неаполя до шпиля Петропавловского собора, отраженного в Неве, чьи волны проступают сквозь «кастелларские» воды и параллельны волнам «мутной Москвы-реки». Множественность топосов, сочетающих в себе несколько сюжетных линий, проведенных, с одной стороны, как дорожные впечатления, частично запечатленные на фотографиях; с другой стороны, как совмещение прошедшего и настоящего, создают сферичное поэтическое поле, а многомерность пространства зримо расширяет границы стихотворения.

В финальной части воспоминания превращаются в фотографию:

...как на неверном снимке,
Весь в очертаниях сквозных,
Как был тогда, в студеной дымке,
В ноябрьской утренней заре...
...Золотокрылый ангел розов
И неподвижен – а над ним

Вороньи стаи, дым морозов,
Давно рассеявшийся дым
(Ходасевич, 1996: 274–275).

Сравнительный союз «как», временные характеристики «был тогда», «в ноябрьской утренней заре», «давно рассеявшийся дым» являются знаком воспоминаний о петербургском ноябрьском утре. Однако эти качества свойственны и фотографии, останавливающей движение времени: так было *тогда, в тот день*, и ныне «давно рассеявшийся дым» остался лишь на снимке. Взаимонаправленное движение от фотографии к воспоминанию и от воспоминания к фотографии создает некую спираль, организующую «сквозное» пространство текста, которое приобретает свойства зеркала: снимок отражает воспоминание, а воспоминание застывает, подобно снимку. Эпизоды, эпичность которых словно скрыта внутри общего лирического хода, частично теряют черты событийности, но вместе с тем они же и обретают статус отдельности, некой обособленности и повествовательной замкнутости.

Воспоминание у Ходасевича уподобляется сновидению, так как оно, вторгаясь в «первую» реальность, оттеняет ее неверными очертаниями:

Воспоминанье прихотливо,
Как сновидение – оно
Как будто вещей правдой живо,
Но так же дико и темно
И так же, вероятно, лживо...
...после скольких эпитафий,
Теперь, воздушная, всплывет
И что закроет в свой черед
Тень соррентинских фотографий?
(Ходасевич, 1996: 275)

Последними строками Ходасевич как будто открывает метафору, на которой строится текст: на негативе видны лишь очертания, тени – и воспоминания есть тени бытия, реальности. Как лгут «неудачные» снимки, изображающие одновременно несколько видов, так лгут и воспоминания, словно тени скользят в настоящем. Мотив сна в лирике Ходасевича обычно связан с мотивом творчества, поэтому лживость воспоминаний есть также их поэтичность. Вторая реальность невозможна без первой, но их совмещение рождает поэзию.

Соотношение зимы и лета в «Соррентинских фотографиях» соответствует мозаичной композиции текста. Зимние впечатления:

Так сделал нынешней зимою
Один приятель мой...
...в студеной дымке,
в ноябрьской утренней заре...
...Золотокрылый ангел розов...
...дым морозов
(Ходасевич, 1996: 270–275) –

соприкасаются с итальянскими, южными:

...скалы и агавы...
...Зеленый, величавый
Амальфитанский перевал...
.. светлые просторы,
Плывут сады, поляны, горы
(Ходасевич, 1996: 271–274).

Смена времен года у Ходасевича напоминает пушкинскую «Осень», где также возникает совмещение пространств – сначала через последовательность эпизодов, потом – через описание «особой» поры, существующей как бы вне других времен, – осени, которая

становится *третьим* пространством «большого стихотворения». Вечная цикличность бытия нарушается линейным ходом корабля и – соответственно – ходом творческого процесса, который и рожден мыслью о воображаемом морском путешествии. Корабль, готовый отправиться в путь, появляется не сразу: сначала Пушкин упоминает прогулку с возлюбленной в санях²¹, отзываясь на «Первый снег» П. Вяземского²². Это только намек на путешествие (любовное или поэтическое), но уже он задает пространственную динамику текста. В IX строфе вводится конь, легко скачущий в «раздолии открытом», а корабль (XI строфа) становится своего рода воплощением поэзии. Текст движется не только через смену времен года, чередование разнообразных пейзажей (эффектных зимних, осенних – в мельчайших деталях, со все новыми и новыми оттенками), но и через способы перемещения в пространстве – сани, конь, корабль. Уже в первой строфе в осеннем пейзаже проступают динамические черты: «*дорога* промерзает. / Журча еще *бежит за мельницу ручей*» (Пушкин, 1995: 318). Зимнее катание в санях, скорее, игровой ход, помимо легкости любовного приключения напоминающий жизненный путь (эпиграф из «Первого снега» Вяземского к «Евгению Онегину» прямо подчеркивает значение этого мотива как знака человеческой судьбы: «По жизни так скользит горячность молодая / И жить торопится и чувствовать спешит» (Вяземский, 1986: 131–132)).

²¹ «...В присутствии луны / Как легкий бег саней с подругой *быстр и волен*, / Когда под сободем, согрета и свежа, / Она вам руку жмет, пылая и дрожа!» (Пушкин, 1995: 318).

²² «Счастлив, кто испытал прогулки зимней сладость! / Кто в тесноте саней с красавицей младой, / Ревнивых не боясь, сидел нога с ногой» (Вяземский, 1986: 131).

Конь усиливает «горячность» холодных зимних саней («Она вам руку жмет, пылая и дрожа!» (Пушкин, 1995: 318)), потому под его «блистающим копытом / Звонит промерзлый дол, и трескается лед» (Пушкин, 1995: 320): это новый виток, приближающий поэта к творчеству. Наконец, корабль и есть само творчество. Он совмещает поэзию, путешествие и жизненную дорогу. Именно осень дарит это пространство поэзии. Корабль стремится вперед, но лишь с его появлением начинают создаваться стихи, поэтому одновременно он словно поворачивается обратно, к первым строкам, которые только пишутся, совершая линейное и в то же время циклическое движение.

У Ходасевича поэтический процесс связан с мотоциклткой. Это символ XX технического века, но символ поэтический и отчасти близкий пушкинскому коню. Мотоциклтка «стрекочет», «срывается», рвет пространство. Она несет поэта вглубь воспоминаний, раскладывает текст на пласты. Так Ходасевич совершает свое воображаемое путешествие сквозь Италию в Россию. Одновременно с этим сочиняется текст, так что «извилистый полет» мотоциклтки превращается в описание творческого процесса. А фотография, останавливающая мгновение, будто тормозит мотоциклтку, отчего возникает эффект кинематографичности – смены динамичных и статичных эпизодов. Движущиеся картины застывают в памяти. Мелькают образы – то итальянские (в настоящем времени), то забытые, давно пережитые московские и петербургские, олицетворяя прошлое лирического героя. Одно пространство смещает другое, напоминая ирреальную игру топосами в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева. В этом смысле сюжет «Соррентинских фотографий» тоже можно на-

звать не только летящим, но и рваным – состоящим из отдельных эпизодов, связкой между которыми становится то мотоциклтка, то «неверный снимок»²³. Отсюда – стереофоничность текста, соединение в нем лирики и повествовательности. Как и в пушкинской осени, циклическое пространство (пласты бытия лирического героя, существующие одновременно, будучи сцепленными воспоминанием) сменяется линейным, когда мир вместе с мотоциклткой стремительно несется вперед.

Ходасевич создает эффект многоуровневости пространства, похожий на пушкинскую игру топосами в «Евгении Онегине», когда Петербург («Но вреден север для меня») заменяется югом («Писано в Бессарабии»), а путешествие героя становится отдельной, после слова «конец», частью романа в стихах, контрастируя с «невскими» и переключаясь с «морскими» строфами первой главы. Зимний мир в «Соррентинских фото-

²³ Везувий, который появляется в конце стихотворения, тоже разрывает «волшебное» итальянское пространство («Он все торжествен и велик / В своей хламиде темно-ржавой, / Сто раз прожженной и дырявой» (Ходасевич, 1996: 274)). Очерк Ходасевича «Помпейский ужас», написанный, как и «Соррентинские фотографии», в 1925 г., представляет вулкан многоцветной громадой («на черных дымовых клубах, играя, вспыхивают лиловатые, винного цвета, отсветы. Это – не огонь, это только его отражение на клубах пара... Там, высоко над Помпеей, дышит драконья пасть» (Ходасевич, 1997: 38)). Если в очерке Везувий вызывает у поэта страх и отвращение как виновник плотской смерти жителей Помпеи, то в стихотворении отсутствие романтики подчеркнуто нарочито небрежно: «Запятнан площадною славой» (Ходасевич, 1996: 274). Вулкан, выбиваясь из общей направленности описания Сорренто, является одним из способов разрезать целостный итальянский топос, наподобие русских картин, простиупающих сквозь соррентинские.

графиях» связан с Петербургом в «Евгении Онегине», а итальянские впечатления занимают место «Путешествия Онегина». Текст Ходасевича – это и есть путешествие, в которое вкрапляется пространство Москвы и Петербурга. Соответственно, объем «Соррентинских фотографий» приближен к объему пушкинского «Путешествия...», а пронизанность различными локусами, видимыми один сквозь другой, делает пространство стихотворения многослойным и сферичным.

«ЭКСКУРСИЯ» ПОЭТА В АИД: ОРФИЧЕСКИЙ СЮЖЕТ В ОЧЕРКЕ В. ХОДАСЕВИЧА «ПОМПЕЙСКИЙ УЖАС»

Очерк В. Ходасевича «Помпейский ужас» посвящен посещению поэтом Помпеи, посещению неохотному, как будто навязанному путешественнику по Италии культурными нормами: «Жить в двух часах от Помпеи²⁴ шесть месяцев и уехать, не повидав ее, – неприлично, невысказано» (Ходасевич, 1997: 33). Так начинается рассказ о нежеланной, долго откладываемой встрече с городом, от которой Ходасевич с радостью бы отказался. Предчувствия, неприятные ощущения («было 13 апреля да еще понедельник: день – дважды тяжелый» (Ходасевич, 1997: 33)) сопровождают путь поэта. Бессознательный страх перед поездкой не мотивирован какими-либо конкретными обстоятельствами, однако «помпейский ужас» так или иначе обозначается и создает эмоциональный ореол повествования.

²⁴ В. Ходасевич называет город «Помпея», используя грамматическую форму единственного числа вместо множественного. Мы будем следовать его написанию.

Дорога в Помпею описана как тягостный, мрачный путь: «День мутноватый, солнце лишь изредка, но дышится тяжело. Дорога белая, пыльная, сорная. По сторонам – огороды, канавы, какие-то буераки... Все голо, плоско, пыльно, каменно, выжжено солнцем и выедено ветрами: долина помпейская. Какая-то древняя скука носится над дорогой» (Ходасевич, 1997: 33). Характеристика Помпеи напоминает традиционные представления о мифологическом царстве Аида, извозчик словно воплощает образ Харона, а сам поэт – Орфея, с той лишь разницей, что смысл этого странного путешествия – не поиск умершей возлюбленной, а «долг» туриста, обязанного осмотреть похороненный много веков назад город. Сюжет путешествия в подземный мир возникает не случайно. Мифологема Помпеи отражает контаминацию мотивов смерти и жизни, бытия, мгновенно превратившегося в небытие, и соотносится с семантикой Аида, воплощенного в самом существе города. Ходасевич проводит аналогию между помпейским топосом и пространством кладбища: «Hôtel de Suisse» у входа ассоциируется с торговлей крестами, венками и памятниками около кладбища, «закругленная дорожка, опрятно посыпанная песком, обсаженная густою зеленью» (Ходасевич, 1997: 33), похожа на кладбищенскую. Но у ворот находится маленький музей, где собрана часть утвари, найденной при раскопках, и слепки людей, засыпанных пеплом. Это место видится путешественнику совсем другим, и впервые после названия очерка появляется слово «ужас», и мир Помпеи открывается как бы изнутри: «здесь – вскрываются „тайны гроба“. Здесь – насилуется целомудрие могилы, ее единственное право – право на сокровенность» (Ходасевич, 1997: 34).

Нисхождение в преисподнюю – это и античный сюжет об Орфее и Эвридике, и средневековый сюжет «хожений». В творческом мире Ходасевича орфический сюжет является одним из центральных, поскольку для обретения нового видения поэту необходимо спуститься в царство Аида, чтобы познать существо смерти. Это способен выдержать не обычный человек, а лишь поэт, экзистенциально постигший «тайны гроба». Вместе с тем герой очерка реагирует на эти «тайны» как на кошмарное обнажение того, что должно быть скрыто от живых глаз. Помпейский музей не обогащает высшим знанием, а лишь демонстрирует псевдотайны, своего рода «секретики» для любопытных, праздно интересующихся миром смерти. Трактовка мифа об Орфее в очерке Ходасевича не соответствует традиционному осмыслению данного сюжета. Путь в «мир иной» становится дорогой в пространство, отвратительно пародирующее таинство смерти, не приближающее поэта к познанию глубин бытия, а бессмысленно пугающее своей вдруг обнажившейся изнанкой.

Граница между двумя мирами, двумя ликами существования, антитетичность жизни/смерти для Ходасевича не просматривается в Помпее ни в чем: ни в домах, похожих на склепы, ни в останках утвари или скелетах людей, ни в руинах прежде пышных зданий. Между тем помпейская трагедия русской культуре представлялась одновременно страшной и поэтической. Достаточно вспомнить «Последний день Помпеи» К. Брюллова, вызвавший многочисленные отклики не только современников, но и художников и писателей XX в., или «Помпеянку» В. Брюсова, увлеченного данным сюжетом. Но Ходасевич не ощущает катарсиса при виде открывшейся его взору картины. Невырази-

мо страшна гибель огромного количества невинных людей, – отчасти поэтому эта тема так трогала поэтов и художников. Стихийное бедствие, обрушившееся на Помпею, оставило в веках зажиточный город, подарив ему трагическую и тем самым притягательную для искусства судьбу.

Н. В. Гоголь в статье «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)» неоднократно использовал слово «ужас», словно акцентируя сюжет полотна художника. Вместе с тем «ужас», выраженный Брюлловым, имеет иное происхождение, чем «ужас», описанный Ходасевичем. Гоголь подчеркнул, что художник видел «ужас всеобщего события», отличный от «дикого ужаса, наводящего содрогание, каким дышат суровые создания Микеля-Анжела» (Гоголь, 1950: 79). Содрогания нет, и не может быть потому, что «фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотой» (Гоголь, 1950: 79). Обыгрывая противоположность «ужасного» и «прекрасного», Гоголь демонстрирует остроту граней художника, «осуществившего принцип единства» (Виролайнен, 1980: 10). М. Н. Виролайнен указывает, что Гоголю дорого «единство жизни и смерти, вернее, не единство, а одновременное присутствие. Мгновение назад изображенный Брюлловым мир был напоен жизнью, в следующее мгновение извержение Везувия похоронит этот мир. Но то единственное мгновение, которое изобразил художник, освещает сразу два явления: разрушение, устремление в смерть, небытие, бесформенность – и величелие еще живых форм. Это – взгляд с некой грани, откуда видно в обе стороны: в бытие и небытие. Подобный взгляд – не Брюллова, а Гоголя» (Виролайнен, 1980: 10).

Именно эту грань осмысляет Ходасевич, но вместо образов «прекрасного» перед ним мелькают лики смерти, тем более ужасной от того, что она опустилась почти мгновенно на целый город. Массовая гибель страшна, пишет поэт, но ведь и на поле боя умирает множество людей. Однако в данном случае пугает «не количество, а качество умираний». В Помпее все совершилось бессмысленно (не за идею, не по приказу, не из ненависти к врагу, не из героической позы) и внезапно. Жизнь остановилась в точке, которая сразу же превратилась в смерть. Для Ходасевича страшно то, что при извержении Везувия люди гибли, не облагороженные мыслью о смерти, а в страхе, панике, безумии. «Как были, такими и умерли: не „человеками“, а – булочниками, сапожниками, проститутками, актерами. Так и „перешли за предел“ – в грязных земных личинах, покрытые потом страха, корысти, страсти» (Ходасевич, 1997: 36). Жизнь обитателей Помпеи автору очерка представляется «грубой, жирной, липкой». Когда приходит смертный час, человек преобразуется. Смерть всегда облагораживает, очищает. Но огненная лава и потоки пепла не оставили людям возможности снять маску, вернуть себе лицо. В помпейском сюжете Ходасевич не видит смерти, а только жизнь в ее безобразном виде, жизнь, спрятавшуюся за спину смерти, ухмыляющуюся всем, кто хочет проникнуть в подземное царство из любопытства или поэтической необходимости.

В «Некрополе», написанном Ходасевичем о своих современниках, есть статья об И. Анненском. Она построена как описание двойственной судьбы поэта, не меньше смерти боявшегося жизни: «безжалостная, безучастная, безобразная жизнь, заживо разлагающаяся, – упирается в безжалостную, бессердечную смерть»

(Ходасевич, 1996а: 100). Эта странная мысль, сформулированная одним поэтом о другом поэте, характеризует не только героя очерка, но и автора. На границе жизни и смерти может родиться необычайной силы вдохновение, двойное видение, дарованное Орфею, но когда обнаруживается, что границы нет, что смерть – это неподвижно замершая жизнь, просыпается древний ужас. И именно посещение Помпеи станет для Ходасевича источником такого переживания. Принципиальный отказ от любования пластической красотой погибших жителей Помпеи – таков взгляд Ходасевича. Не прекрасная статуя застыла (подобно пушкинской «деве с урной»), не жизнь одухотворяет эту безобразную смерть, чтобы воплотиться в облике Галатеи, но ссохшаяся мумия – вот то, чем стала для Ходасевича Помпея²⁵.

В балладе Брюсова «Помпейка», отрывок из которой приводится в очерке, сюжет о превратившихся в статую влюбленных оформлен как поэтический, где воскрешенное прошлое образует мифологическое пространство:

Когда ж без сил любовники застыли
И покорила их необорный сон,
На город пали груды серой пыли,
И город был под пеплом погребен.

²⁵ Комментируя свои впечатления от «помпейского ужаса», Ходасевич описывает один случай, произошедший с ним в юности: «Придя домой из гимназии, я нашел на подоконнике небольшой круглый сверток. Газета на нем была мятая и дырявая. Я сунул палец в дыру – и отдернул с омерзением и страхом: жесткие волосы и сухая кожа. У меня на окне лежала... отрубленная человеческая голова: мумия, привезенная в подарок. Этот случай Помпея напоминала на каждом шагу» (Ходасевич, 1997: 37).

Века прошли; и, как из алчной пасти,
Мы вырвали бывшее из земли,
И двое тел, как знак бессмертной страсти,
Нетленными в объятиях нашли.

Поставьте выше памятник священный,
Живое изваянье вечных тел,
Чтоб память не угасла во вселенной
О страсти, перешедшей за предел!
(Брюсов, 1984: 118–119).

Цитируя последние строки баллады, Ходасевич с негодованием восклицает: «Боже, какое бездушное декадентство! „Поставьте выше“!... Нет, Бога ради, спрячьте, никому не показывайте, заройте опять!» (Ходасевич, 1997: 36). Брюсов любит телесную красоту погибших влюбленных, чей пластический образ становится для него воплощением вечности, остановленного мгновения, которое, безусловно, прекрасно. Но Ходасевич чувствует какой-то особый «помпейский» дух: это телесный мир заполняет духовное пространство и отнимает его истинное право – право на бессмертие.

Остановленное извержением Везувия мгновение есть лишь еще большая материализация бытия. Это не вечность, а мнимость. Жители Помпеи для Ходасевича не умерли, а лишь застыли в безобразных позах²⁶, не преобразились, а сохранили в веках смрад, грязь и похоть. Ходасевич открывает обратную перспективу: ужас жизни, внезапно ставшей смертью. Замершее мгновение таит в себе всю возможную некрасивость и бессмысленность бытия. Может быть, это то, что увидел Орфей, ог-

²⁶ «Скорченный скелет в лохмотьях кажет рот, полный зубов; другой накрыл голову тогой – жест последнего отчаяния; третий – голый, лежит на спине раскорякой, в стеклянном гробу» (Ходасевич, 1997: 34).

лянувшись. Может быть, это и есть отказ Орфея от воскрешения Эвридики?

В новелле Т. Готье «Аррия Марцелла (Воспоминания о Помпеях)» главный герой Октавиан влюбляется в очертания груди и бедра помпейской красавицы, глядя на кусок запекшейся лавы с вдавленным отпечатком. Любовь воскресила женщину, и Октавиан увидел предмет своих мечтаний наяву. Готье описывает встречу, состоявшуюся вопреки минувшим векам, и оказывается, что изображение, хранившееся в музее, способно обрести плоть и душу, подобно Галатее, ожившей благодаря любви своего создателя, подобно Эвридике, которую Аид готов был отпустить из своего мира вслед за Орфеем. Однако этот поэтический сюжет в новелле Готье имеет и другую сторону: Октавиан-Орфей, ищущий в ночной Помпее свою давно погибшую возлюбленную, возвращает в жизнь блудницу, «похоть которой стремится завладеть веками» (Готье, 1991: 473) («tes infâmes amours empiètent sur les siècles» (Gautier, 1981: 268)). Ее отец – ранний христианин, обвиняющий дочь в распутстве, подчеркнуто противопоставлен языческому миру, миру древних богов, которые «любили жизнь, юность, красоту и веселье» (Готье, 1991: 473) («anciens dieux qui aimaient la vie, la jeunesse, la beauté, le plaisir» (Gautier, 1981: 269)). Неоднократное сравнение героини со статуей²⁷ подчеркивает ее античное происхождение. Сюжет об ожившей статуе неявно вписан в канву повест-

²⁷ «Son bras... était froid comme la peau d'un serpent ou le marbre d'une tombe» (Gautier 1981: 266) – «Ее рука... была холодна, как кожа змеи или надгробный мрамор»; «tes bras voraces attirent sur ta poitrine de marbre, vide de cœur» – «Твои алчные руки влекут безумцев к мраморной груди, в которой нет сердца»; «ses beaux bras de statue, froids, durs et rigides

вования Готье, развивая заданный изначально мотив о влечении Октавиана к искусству более, чем к любви²⁸.

Финал новеллы отводит читателя от мифа о Пигмалионе и Галатее и пародирует орфический сюжет. Сначала заклинание отца возвращает проснувшийся помпейский мир в небытие, а затем Октавиан тщетно ищет утраченную возлюбленную, тщетно ждет повторения «галлюцинации» (так характеризует странную историю Готье) и, наконец, женится на «прелестной юной англичанке» (Готье, 1991: 476) («une jeune et charmante Anglaise» (Gautier, 1981: 271)), что выводит традиционную трактовку мифа об Орфее в плоскость прозаично-ироническую. Молодая жена видит, что Октавиан влюблен в другую, но не догадывается – в кого. «Mais comment pourrait-elle s'aviser d'être jalouse de Marcella, fille d'Arrius Diomèdes, affranchi de Tibère?» (Gautier, 1981: 272) («А могла ли она подумать, что надо ревновать мужа к Марцелле, дочери Аррия Диомеда, Тибериева вольноотпущенника?») – так заканчивается новелла Готье, печально-поэтический сюжет которой превращается в конечном итоге едва ли не в шуточный.

Посещение Помпеи как для Готье, так и для Ходасевича есть посещение мира мертвых, мира, ставшего музеем. Это не путь Орфея, а неудавшаяся игра с возможным чудом воскресения. Мир искусства у Готье, по сути, параллелен мертвому миру: любить прекрасную статую для героя новеллы – все равно что любить умершее тело. Таким образом, возникает контаминация двух мифов – об ожившей Галатее и об Орфее, который

comme le marbre» (Gautier, 1981: 269) – «ее прекрасные руки статуи, холодные, жесткие и твердые, как мрамор».

²⁸ «Quelquesfois aussi il aimait des statues» (Gautier, 1981: 251) – «Иногда он влюблялся в статуи».

пытается воскресить погибшую возлюбленную. Любовь к мертвому миру, миру искусства помогает Октавиану пробудить античную красавицу, но преобразить бытие ему не под силу, поэтому возвращение в реальность и благополучная женитьба разрушают поэтический ореол, отчасти заданный в начале повествования. В новелле Готье два мифа – об Орфее и Эвридике и о Пигмалионе и Галатее – то сливаются, то расходятся. Спасение умершей героини из мира мертвых и оживление статуи – вот две линии, по которым движется сюжет новеллы.

Между тем в очерке Ходасевича возникает скрытое соприкосновение двух мифов, и мы столь подробно остановились на тексте Готье, чтобы указать на особенности трактовки образа Орфея в «Помпейском ужасе». Поэт проникает в погибший город в качестве туриста. Он отдает дань культуре, традициям, Брюллову. Помпея существует в истории как город-музей, предназначенный для разглядывания. Трагическая судьба вдвойне привлекает к нему путешественников. Ходить по улицам города, который практически мгновенно был уничтожен, слышать за своей спиной шаги мертвых – это переживание может быть еще более ярким, чем традиционное посещение древнего города, не обезображенного стихийным бедствием. Но, помимо того, что облик Помпеи для Ходасевича не стал воплощением античной красоты и, соответственно, разрушенные дома и правильные улицы не вызвали чувства благоговения, само дыхание смерти превратило «экскурсию» в пытку. Не «на пороге как бы двойного бытия» ощутил себя поэт, не величие природы или ее роковую силу осознал он здесь, а лишь тленность, заполняющую собой все.

Мертвенность и древность – две черты, определяющие характер Помпеи в культурной традиции. Эти свойства с точки зрения экскурсоводов и туристов только украшают город, делая его романтически привлекательным. Однако уже П. А. Вяземский в 1857 г. в стихотворении «Приветствую тебя, в минувшем молодая...» разводит данные качества. Называя свое имение Остафьево «души моей Помпея», поэт практически сразу отказывается от сопоставления двух миров – родного, старинного, может быть, отчасти забытого, но, безусловно, живого, и – погибшего, разрушенного, погребенного под пеплом:

Нет, не Помпея ты, моя святыня, нет,
Ты не развалина, не пепел древних лет, –
Ты все еще жива, как и во время оно:
Источником живым кипит благое лоно,
В котором утоляя жажду бытия
(Вяземский, 1986: 345).

Остафьево для Вяземского – мир живой, где все рождает воспоминания, заставляет трепетать сердце, а Помпея – мертвый мир, закрытый для прошлого и будущего. Помпея застыла в веках, подобно древней статуе, стала памятником культуры, притягивающим туристов, отыграла миф о Галатее с противоположным значением: вдруг окаменела в своем страшном облике покойницы. Эта инверсия определяет основной сюжет очерка Ходасевича. Музей мертвецов, а не уникальная достопримечательность, – вот сущность Помпеи – такой, какой ее увидел поэт.

Каждое произведение искусства таит в себе элементы статуарности в той или иной форме. Это и привлекает, и отталкивает зрителя, так как позволяет и

прикоснуться к вечности, и увидеть остановившееся мгновение, которое всегда напоминает о смерти²⁹. В очерке Ходасевича подчеркнута именно эта сторона – пугающее мертвое лицо города, застывшее подобие маски. Дико «осматривать» эту маску ужаса и уж тем более невозможно ею восторгаться. За внешним фасадом города поэт видит гниющую плоть – остановленное мгновение гниения. И туристы кажутся ему похожими на воров, которые врываются в чужое жилье и с любопытством осматривают его, чтобы «украсть» как можно больше ярких впечатлений. Не случайно Ходасевич выбирает жанр очерка: ему необходимо зафиксировать событие, «остановить», запечатлеть в тексте живое впечатление действительности. Рассказ о Помпее построен как бы в разреженном пространстве, где сталкиваются реальность, мифология, литература, живопись и скульптура³⁰, где автор одновременно является творцом, поэтом, персонажем, мифологическим героем и т. д.

В финале очерка, наконец, названо имя Орфея, прежде не появлявшееся, хотя пейзаж и общий колорит повествования неоднократно отсылали читателя к айдесскому пространству. Отметим подчеркнутую Ходасевичем мимолетность появления Орфея: «Лишь на

²⁹ П. Валери указывал в своей статье «Проблема музеев»: «Музей делает устойчивым внимание к тому, что создают люди. Человек творящий, человек умирающий – питают его». (Валери, 1993: 207).

³⁰ М. Вайскопф отмечает «пафос синтеза искусств» в упоминавшейся выше гоголевской заметке о «Последнем дне Помпеи»: «В картине Брюллова Гоголь обнаружил внутреннее сходство с оперой, некое синкретическое величие: „Скульптура... перешла, наконец, в живопись и, сверх того, проникнулась какой-то тайной музыкой“» (Вайскопф, 1993: 147).

минуту, где-то вдали, за решеткой, мелькает мне милый образ Орфея – единственное упоминание о духе в этом городе заживо погребенных. Но мимо – и снова нечем дышать в этом античном сумраке» (Ходасевич, 1997: 38). Оказывается, Орфей противоположен миру кладбища, где невозможно не только увидеть тень возлюбленной, но и ощутить движение духа в городе безвременно погибших людей, в городе навечно застывших тел. Путь Орфея, как и путь любого поэта, – прежде всего духовный поиск: Эвридики, новых слов и новых звуков. Принципиальна в этом смысле антитеза *духовное/телесное*. В Помпее плотно явлена античная пластика (воплощенная телесность) – и даже ее отсутствие. Так, например, в новелле Готье «une empreinte creuse» («вдавленный отпечаток» (Готье, 1991: 449) – так переводит Е. Гунст³¹) символизирует прекрасное женское тело, несуществующий плотский образ воплощен своей негативной формой, воздействует на зрителя пустотой.

Страх Ходасевича перед телесным миром выражен во всем: в отвращении к музейным экспонатам, в неловком чувстве человека, посещающего дома, где жили помпейцы, в нежелании прикоснуться к чему-либо в этом городе – разверстой могиле. И как оппозиция разрушенному и замершему в своей тленной оболочке миру возникает пространственный образ готического острия – того духовного взлета, что принесло с собой христианство. Помпею Ходасевич видит расплывшейся, размазанной по земле («Безвзлетный, косный, призе-

³¹ Между тем прилагательное «creux» имеет также значения «полый», «пустой», «пустотелый». Таким образом, игра с призрачным, но, несомненно, пластичным миром, с вылепленной «пустотой» введена уже в самом начале новеллы.

мистый куб помпейского дома – какая безвыходность, какая плотскость, какая тоска!» (Ходасевич, 1997: 38)). Тяжесть от жаркой плоти античности давит на поэта, и высота становится символом духовного прорыва, истинного пути, необходимого для обретения бессмертия, а не «помпейской геенны». Путь из Помпеи с «милым», «веселым» извозчиком, с «живой неископаемой» лошадкой становится движением от язычества к христианству, от темного, страшного телесного мира в свет и духовность вечной жизни, которая преодолевает смерть стремлением вверх от замкнутого пространства «приземистых» домов. Последняя фраза в очерке резко контрастирует с тональностью повествования, вырывается неожиданным всплеском радости и свободы: «И так весела, так прекрасна – где-то слева, вдали – высокая белая колокольня» (Ходасевич, 1997: 39). Сменяется не только интонация, преобразуется язык описания: становится поэтически размеренным, играющим паузами и звуками (ассонансами на «а» и «о», аллитерациями на «с», «к» и «л»), празднично завершает мрачный текст очерка.

Тяжкий мир обретает свою новую ипостась. Примечательно, что любимый Ходасевичем Орфей оказывается антитетичен древнему помпейскому ужасу, что не вместе с жителями города видится древний певец. Его путь к Эвридике выстроен по принципиально иным законам. Это не движение к телесному оживлению возлюбленной, а надежда на духовное соединение и возрождение, подобное христианскому. Не случайно в новелле Готье отец Аррии – христианин, осуждающий плотские утехи дочери и взывающий к ее душе. Это тоже своего рода вертикаль, введенная писателем в качестве контраста между мнимой поэтической судьбой Помпеи, так вдохновляющей Октавиана, и жиз-

ню, способной победить смерть. Герой Готье мечтает остаться в мертвом городе, он видит его как пространство искусства и готов принять его законы. И образ Помпеи, и образ погибшей красавицы лишь будят воображение Октавиана и стимулируют его внутреннюю жизнь. Но ранний христианин Аррий введен в новеллу как символ духа, противоположного миру плоти. Отвергая статуарный облик своей дочери, он тем самым отрицает античное искусство, отказывая ему в духовности и высоте. Аррий ощущает извержение Везувия как наказание людям за грехи³². Помпея страшна своей аурой смерти, явно проповедующей распад и тление. Ходасевич представляет своего Орфея не поэтом, влюбленным в смерть³³, но существом, способным преобразить лик смерти, познать «двойное бытие». Об этом будет написано в стихотворении «Ласточки»: «Имей глаза: сквозь день увидишь ночь» (Ходасевич 1996: 215). Именно так Ходасевич понимает сущность поэта: не мертвый, но преображенный искусством мир. В Помпее не нужно двойное видение: ночь застит день, смерть и жизнь сливаются в безобразном объятии и дышат могильным холодом.

³² Осмысляя случившуюся с Помпеей невероятную катастрофу, многие художники приходили к мысли об эсхатологической природе этого явления. См., например, роман Э. Щюре «Жрица Изиды» или размышления А. И. Герцена в «Письмах из Франции и Италии»: «Может, усердные молитвы первых христиан много способствовали к извержению Везувия, погубившему Помпею и Геркуланум?» (Герцен, 1975: 105). Воздух, климат и природа Неаполя, по мнению Герцена, провоцируют счастливое и беззаботное существование грешников: человек в этом «теплом, влажном, вулканическом воздухе» (Герцен, 1975: 105) растворяется в неге и наслаждении.

³³ Как трактует его в своем фильме Ж. Кокто.

Ходасевич неоднократно подчеркивает «гнусность», «нудность», «пошлость» помпейского существования. И потому Орфей словно вырывается из мира античности и помещается в пространство христианства. Образ античного певца соединяется с представлением Ходасевича о христианском мире, это два ярких, едва ли не праздничных, момента, изнутри освещающих пространство очерка, целиком посвященного смерти. Л. Силард, анализируя в своей статье «„Орфей растерзанный“ и наследие орфизма» философу Орфея в творчестве Вяч. Иванова, отмечает: «Ядро мифологемы Орфея в религии орфиков включает символику очищения и восхождения. Выбор фигуры Орфея, таким образом, позволяет Вяч. Иванову акцентировать смысл орфической теологемы, извлечь ее зерно из массы мифологического материала и преобразить антиномию аполлинического и дионисийского начал, воспринятую от Ницше, в зеркале орфизма, оцениваемого в перспективе христианства» (Силард, 2002: 68).

У Ходасевича образ Орфея оторван от присущей ему античной атмосферы и рассмотрен в рамках христианского осмысления бытия. Он выводит поэта из подземного пространства мертвых, уподобляясь уже дантовскому Виргилию (которого не найдет Ходасевич потом, в Париже, когда напишет: «И Виргилия нет за плечами» (Ходасевич, 1996: 277)). После упоминания имени Орфея открывается новое пространство, в которое ворвется вертикаль: воспоминание о готическом храме окажется сплетенным с образом дымящегося прямо перед глазами Везувия – адской бездны, но сама идея существования высоких белых колоколен повернет Харона вспять, оживит лошадку и вынесет поэта в чистый мир Италии, живой и веселый.

МЕРТВЫЕ КОРАБЛИ И МЕРТВЫЕ МОРЯКИ В ПОЭЗИИ И. А. БУНИНА (К ЛИТЕРАТУРНЫМ ИСТОКАМ БУНИНСКОЙ МОРСКОЙ ТЕМЫ)

Трудно перечислить все тексты Бунина, так или иначе связанные со стихией воды. Наверное, во главе «морской» парадигмы Бунина стоит получивший широкий отклик в критике рассказ «Господин из Сан-Франциско» с кораблем-гробом в финале. Однако это далеко не единственный у Бунина корабль, несущий смерть. Корабль-призрак, корабль-гроб появляются в ранних стихотворениях поэта: «В окошко из темной каюты» (1896), «Туман» (1901), «Закат» (1900), «На мертвый якорь кинули бакан» (1900) – эти тексты лежат в основе излюбленного бунинского сюжета плаванья навстречу смерти. Традиционные мотивы, опосредованные эгегическим претекстом, использует поэт при описании кораблей: часто в стихах изображается погребальный корабль или флот с черными парусами, как в «Закате», «Песне» («Я простая девка на баштане») (1903–1906) (ср. у Мандельштама: «И черный парус возвратится / Оттуда после похорон» (Мандельштам, 2001: 60)), траурно влекущий за собой «птицу смерти и печали» Гальциону («Гальциона») (1908). Такой флот, конечно же, выполняет роль универсального символа смерти, и мотивы смерти в морине Бунина нередко обрастают легендами о судьбах рыбаков, капитанов, которым суждена или угрожает гибель в море: «Норд-остом жгут пылающие звезды» (1903), «С корабля», «Зов» (1911). И здесь «мнемоническую» поэтику Бунина характеризует мотив голоса, зова, идущего из водной глубины, из пучины моря, вмещающего в себя память о прошедшем не только человечества, но и вселенной. Рядом с «Зовом»

здесь можно назвать стихотворение «Пращурь. Голоса с берега и с корабля» (1912). Из автобиографического романа «Жизнь Арсеньева» и из рассказов, написанных Буниным на Лазурном Берегу, явственно вычитывается то, что поэт был с детства одержим мечтой о море, и оказавшись у воды, вел не только дневник морских пейзажей, но внимательно наблюдал за моряками, рыбаками, просто жителями прибрежной полосы.

Сильнейшей концентрации как в прозе, так и в поэзии Бунина морские сюжеты достигают в пред- и постреволюционные годы, поскольку гибнущая Россия представляется Бунину идущим ко дну кораблем. Начавшись в стихах («Мертвая зыбь» (1909)), тема тонущего корабля, укрепляется и разрабатывается в прозе, где за рассказами-предчувствиями катастрофы, рассказами, исполненными апокалипсических знаков – «Копье Господне» (1913) и «Господин из Сан-Франциско» (1915) появляется «Конец» (1921), финал которого остается открытым: мы видим небольшой, переполненный эмигрантами корабль, вышедший из Одессы и попавший в страшный шторм, бесконечно длящийся и не заканчивающийся в конце рассказа. Спасение этого корабля, Ноева Ковчега, было бы подобно чуду, как и спасение всех обитателей страшного корабля в «Копье Господнем», хотя им грозит не гибель в морской пучине, а гибель от эпидемии. Даже если тема гибнущего корабля не является в тех или иных текстах Бунина доминирующей, она все равно выписана очень ярко, как в «Несрочной весне» 1923 г., где частица флагманского корабля «Св. Евстафий», найденная рассказчиком в разграбленной революцией усадьбе, тоже является прямым наведением на тему гибнущей в пучине революции стране³⁴.

³⁴ См. об этом: Капинос, 2010: 195–197.

Морскую прозу и поэзию Бунина объединяет то, что тема воды, морского путешествия всегда связана с рассказчиком, с лирическим «я», обнаруживающимся даже в прозаическом повествовании. Так, прообраз конца можно найти в миниатюрном рассказе «Чемодан», где так же, как и в «Конце», картины шторма даются во внутреннем переживании пассажиров, находящихся на корабле и молящих о спасении. Но в рассказе «Чемодан», посвященном счастливому дореволюционному путешествию рассказчика в южные страны, дана ироническая параллель глубоко трагическому «Концу», повествующему о тех, кто навсегда покидает свою родину, а возможно, и вообще земной мир.

С «я»-рассказчиком и лирическим «я» связаны и библейские обобщения морской темы. О ком бы ни шла речь: о персонажах, путешественниках, моряках и капитанах или о вззирающем с высоты на все происходящее лирическом авторе, – море становится поводом для рассуждений о земном пути человека, пучина моря уравнивается с пучиной всей земной жизни, в которую погружен человек, обязанный предстать перед лицом смерти. Именно этот семантический поворот виден в описаниях океана в рассказе «Братья» 1914 г., в написанном под воздействием «Sur l'eau» Мопассана морском дневнике «Воды многие» (1925–1926), средоточием памяти об ушедших становится море в рассказе «В ночном море» и в поздней миниатюре «Бернар», едва ли не последнем тексте Бунина.

«Об исключительной любви Бунина к морю» пишет Саша Черный: «до галлюцинации выпукло разворачивается оно в тиши и грозе перед глазами читателя» (Черный, 2001: 359). Мы рассмотрим морские образы в лирике Бунина, в частности, образы мертвых кораблей и

мертвых моряков. Морская тема в поэзии Бунина построена на разных нюансах – от любования изысканными оттенками воды («Все море – как жемчужное зеркало, / Сирень с отливом млечно-золотым» (Бунин, 1965: 214); «моря пышноцветное индиго» (Бунин, 1965: 293)) и формами берегов, волн, огней маяков («холмилась и росла лиловая волна. / С холма на холм лилось оранжевое золото» (Бунин, 1965: 322); «валуны / Блестят на солнце мертвым боком / Из набегающей волны» (Бунин, 1965: 95); «не могу я взоров отвести / От бурных волн, от их пучины черной. / Они кипят, бушуют и гудят, / В ухабах их, меж зыбкими горами, / Качают чайки острыми крылами» (Бунин, 1965: 106)) до трагических образов смерти во всех ее вариациях (гибели моряков, отзвуков кораблекрушений и проч.).

Как отмечал Ю. Мальцев, «в детстве входят в него (Бунина. – Е. К.) две великие силы: смерть и любовь» (Мальцев, 1994: 30). «Необыкновенная жажда жизни и чувство восторга ... соединялись у Бунина с острым, никогда не проходящим ощущением земного конца» (Михайлов, 2002: 16), пишет и О. Михайлов. И вот это ощущение бездны, такое тютчевское чувство стояния на краю, присутствует и в прозе, и в лирике Бунина, причем именно морская тема открывает соединение страха и восторга, любования и трепета перед бытием особенно отчетливо.

Многие морские тексты Бунина пронизаны каким-то общим тревожным чувством, переживанием стихии как губительной и страшно-бесконечной в своем охвате. В стихотворении «Зеленоватый свет пустынной лунной ночи...» передается звук осеннего ветра на горах, в соснах (верх пространственной вертикали), внизу же – «мертвый плеск и шум». По словам С. В. Максимова, «для приморского жителя все виды местности

делятся только на два рода: море и гору» (Максимов, 1871: 40). У Бунина эта вертикаль очень отчетлива: яркими штрихами описаны сосны, «соленая свежесть ветра», и в смысловую рифму с шумящими деревьями вступает «под обрывом скал – невнятный шум и плеск». Каждая строфа стихотворения заканчивается строками о шуме – сначала волн, потом – сосен, и наконец в финале происходит удвоение:

...в шумном плеске волн – лишь холод лунной ночи
Да мертвый плеск и шум

(Бунин, 1965: 117).

Хотелось бы отметить именно «мертвенность» пейзажа, его оссианические мрачные ноты, потому что среди морских поэтических линий Бунина есть восприятие моря, судьбы моряков и их кораблей как *иного* мира. «Представления о потусторонней... природе корабля и морского знания в целом» (Давыдов, Теребинхин, 1990: 176) идут из мифологии кораблестроительного ремесла. Морское пространство для Бунина в одной из своих ипостасей – это пространство мистическое. В духе Оссиана написано и стихотворение «На мертвый якорь кинули бакан...», в котором гавань представлена как кладбище, мачты *рыбацких пустых кораблей* напоминают *черные могильные кресты*.

Образ мертвой воды неоднократно встречается в лирике Бунина: в стихотворении «Звезды ночи осенней, холодные звезды!...» «заливы морские – темны и мертвы». С одной стороны, создается контраст с пусть мертвым, но плеском и шумом из «Зеленоватого света пустынной лунной ночи...»; с другой – морская вода словно несет на себе печать смерти. Поэт рисует почти аллегорическую картину ночного неба и моря:

Млечный Путь над заливами смутно белеет,
Точно саван ночной...

И осенние звезды, угрюмо мерцают...
...Говорят об иной – о предвечной печали
Запредельных Ночей

(Бунин, 1965: 160–161).

О. В. Сливицкая отмечает, что для Бунина характерен взгляд на бытие с позиции вечности (см. об этом: Сливицкая, 1997: 294–307). Млечный Путь в тексте Бунина отсылает нас также к «Пьяному кораблю» А. Рембо, главный герой которого, *le bateau ivre*

...je me suis baigné dans le Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent...

(Rimbaud, 1975: 231) –

...я погрузился в морскую

Поэму, освещенный звездами и светом Млечного пути³⁵.

В переводе Е. Витковского эти строки звучат так: «Постоянная на светилах, похожая на молоко Поэма Моря». Небо у Рембо отдает свою белизну морю (океану), и отсюда появляется этот цветовой оттенок в слове *lactescent*, который на русский язык переводился по-разному³⁶, вплоть до «млечности».

Эта антитетичность и в то же время зеркальность ночного неба и затихшего моря в стихотворении «Бывает море белое, молочное...» подчеркнута композиционно. Текст разделен на две строфы – «морскую» и «небесную», контрастно направленные друг против друга. Вновь Бунин описывает мертвую воду моря, напоминающую знаменитые тютчевские строки «Все

³⁵ Перевод «Пьяного корабля» Рембо здесь и далее мой. – Е. К.

³⁶ Например, «молокообразный», похожий на молоко.

зримое опять покроют воды, / И Божий лик изобразится в них!» (Тютчев 1957: 68). Поэту открывается апокалиптичность этого ночного видения:

Бывает море белое, молочное,
 Всем зримый Апокалипсис, когда
 Весь мир одно молчание полночное
 (Бунин, 1965: 431), –

и, подобно Тютчеву, прозревшему в водах Божий лик, Бунин соединяет и одновременно противопоставляет белому морю небо, повторяя уже ход Рембо:

Предвечное, могильное, грозящее
 Созвездиями небо – и легко
 Дымящееся жемчугом, лежащее
 Всемирной плащаницею млеко
 (Бунин, 1965: 432).

А. Блок отмечал, что «красочные и слуховые его (Бунина. – Е. К.) впечатления богаты. Мир его – по преимуществу – мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний» (Блок, 2001: 268). Обратим внимание на эффективность зрительных образов, созданных в стихотворении «Бывает море белое, молочное...»: Бунин преобразует ночные море и небо, заливая их белым цветом, который играет оттенками жемчуга, молока. Некоторая театральность изображения подчеркивается полным снятием внутреннего звука (*молчание полночное* соответствует полной пустоте описанного мироздания).

Образ океана как *млечной плащаницы под звездной сетью* встречается и в стихотворении «Бретань». Бунин задает аналогию между рыбаками, идущими на дальний лов, и *Рыбаком нещадным и немым*, простер-

шим *свой невод в небе*. Поэт очередной раз подчеркивает аналогию между мачтами кораблей и крестами:

Свет серебристый, тихий, вечный.
 Кресты погибших
 (Бунин, 1967: 38).

В стихотворении «Один я был в полночном мире...» тютчевский мотив бездны открывается через восприятие моря:

Один я был во всей вселенной,
 Я был как бог ее – и мне,
 Лишь мне звучал тот довременный
 Глас бездны в гулкой тишине
 (Бунин, 1987: 421).

Глас бездны напоминает космический пейзаж стихотворения Тютчева «Как океан объемлет шар земной...»:

Небесный свод, горящий славою звездной,
 Таинственно глядит из глубины, –
 И мы плывем, пылающею бездной
 Со всех сторон окружены
 (Тютчев, 1957: 65).

Находящийся наедине с бездной лирический герой Бунина наполнен таинственными, «довременными», непостижимыми человеку звуками, которые соотносятся с гулом моря, в то время как герой Тютчева слышит глас стихии, которая влечет его *в неизмеримость темных волн*. В итоге зрительные образы у Тютчева практически затмевают слуховые: горящие звезды, превратившиеся в *пылающую бездну* на водах океана, словно поглощают бытие героя, а у Бунина, напротив, *глас бездны* оказывается ярким звуковым финальным ходом.

Среди переводов Буниным Л. де Лиля есть стихотворение «В темную ночь, в штиль, под экватором» («Une nuit noire, par un calme, sous l'équateur»), в котором черные небеса («noir firmament») контрастируют с «морем, где мрак и покой» («la mer immobile et sombre»). Поэт заостряет эсхатологическую направленность французского текста:

Время, Пространство, Число
С черных упали небес...
Саван молчанья и тьмы
Их поглотил без следа...
Падает Дух в пустоту
(Бунин, 1967: 385).

В оригинале:

Le Temps, l'Étendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament...
Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument...
L'esprit plonge au vide dormant
(Lisl)³⁷.

Характерно, что Бунина привлекает текст Лия, где сущность и определенность бытия поглощает именно море – как символ бесконечности. Море является бездной, воплощающей конец мира, но поэт убирает из текста личностное начало, звучащее в последней строфе у Лия:

³⁷ Время, Пространство и Число
Упали с черных небес...
Саван молчанья и мрака
Ночь полностью размывает...
Дух погружается в неподвижную пустоту
(подстрочник мой. – Е. К.).

En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le Temps, l'Étendue et le Nombre
(Lisl)³⁸.

Вместе с Духом исчезают *воспоминания, мечты, чувства* – то, что связано с человеком. Однако Бунин элиминирует эту строку, оставляя лишь образы Времени, Пространства и Числа, растворяющиеся в вечном морском мраке и покое.

В то же время в морских стихах Бунина есть и герои – не только моряки, рыбаки или сам лирический герой, но корабли, пароходы, различные суда, преодолевающие неизведанные пространства или тихо качающиеся у берегов. В стихотворении «В окошко из темной каюты...» лирический герой задолго до трагедии «Титаника» страшится морского плавания на пароходе. Море кипит, *потопом уносится прочь*, пароход *вкось чья-то сила уводит*. И предвосхищая мотивы «Господина из Сан-Франциско», в котором «Атлантида» в своей «подводной утробе... на дне темного трюма» везет «просмоленный гроб», поэт называет пароход «наш темный полуночный гроб». Страх плавания пробуждает у героя хтонические и мифологические ассоциации, зафиксированные Буниным. «Семантика корабля амбивалентна, – пишут А. Н. Давыдов и Н. М. Терехихин. – ...Корабль – медиатор, посередине между миром живых и миром мертвых, между хаосом (океаном) и космосом (твердью). Его одновременная причастность обеим частям универсума и превращает корабль, с одной сторо-

³⁸ В себе, с собой, наполненным мраком,
Воспоминанья, мечты, чувства,
Время, Пространство и Число
(подстрочник мой. – Е. К.).

ны, в ладью мертвых, перевозящую души людей в иной мир, а с другой – в материализованную модель мира (микрокосм), из которой может быть развернут большой мир (макркосм). В первом („океаническом“) своем аспекте разные коды корабля раскрывают его связь с миром мертвых» (Давыдов, Терехихин 1990: 180). Бунин превращает живой пароход в *полуночный гроб*, и помещает его внутрь мироздания, под *недвижимый небосвод*, «спокойный и благостный, чуждый / Всему, что так мрачно под ним» (Бунин, 1965: 101).

Образ челна как гроба встречается и в стихотворении «Сирокко». Это как будто бы вообще не морское стихотворение: буря бушует за горой, в оливковом саду звенят бессонные кузнечики, *светляки мерцают под ногами*, но уже второй стих вводит *полуночные зыби, бушующие в бреду*, – то ли вода, то ли пески, а во второй строфе появляются *тускло блестящие волны, облитые серебром*. Общая какая-то вакхическая радость стихотворения почти не соотносится с мотивом смерти, неожиданно вторгающимся в мир, который «Господь... мчит куда-то... в восторге бредовом».

В стихотворении «Закат» («Корабли в багряном зареве заката...») вместо одного плывущего гроба Бунин рисует прекрасную картину погребального флота, медленно движущегося в лучах заката. В то же время это совершенно живописные образы, только косвенно несущие трагический оттенок: на фоне темнеющего неба и багряного зарева паруса кораблей лишь создают эффект траура. Бунин поддерживает изобразительный ход, повторяя вслед за Тютчевым синтаксическую конструкцию, используемую, например, в «Весенней грозе»: после трех строф описания грозы четвертая начинается со слов «Ты скажешь...», за которыми следу-

ет аллегорическая мифологическая сценка. В «Закате» предпоследний стих вводит финальный образ:

Скажешь: это снялся в трауре глубоком
Погребальный флот
(Бунин, 1965: 135).

Тихое, почти мистическое движение почти бесплотных кораблей описано в стихотворении «Дюны». Здесь нет *воображаемых* конструкций, это обычный печальный, точный, не пышный и не театральный пейзаж с минимальной игрой цветов и оттенков:

За сизыми дюнами – северный тусклый туман.
За сизыми дюнами – серая даль океана.
На зыби холодной, у берега – черный баклан,
На зыби маячит высокая шейка баклана
(Бунин, 1965: 247).

Нарочитая анафоричность первой строфы создает эффект повторяемости и обыденности. Но тихий северный пейзаж оказывается таинственным и мистическим из-за образа кораблей, описанных Буниным чуть ли не наподобие знаменитого сюжета о Летучем Голландце: «Вдали иногда / Проходят, как тени, норвежские старые шхуны – / И снова все пусто» (Бунин, 1965: 247). Шхуны кажутся нереальными, литературными не только из-за сравнения с тенями: наречие *вдали* и последующий опустелый вид закольцовывают композиционный ритм стихотворения, которое начинается со строк о *северном тусклом тумане* и ими же заканчивается: «Туман синеватый и дюны» (Бунин, 1965: 247).

В стихотворении «С корабля» пространство сдвинуто в сторону берега, сырого песка, от моря остаются только «пенные буруны / У сизых каменистых берегов» (Бунин, 1965: 292). В центре описания – раз-

битая шхуна и кости, оставшиеся от погибших. Центральный стих «кто жалеет мертвых рыбаков» – отклик на знаменитое «Océano Nox» В. Гюго, в котором тема забвения посвящена вся вторая часть текста:

Puis votre souvenir même est enseveli.
Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.
Le temps, qui sur toute ombre en verse une plus noire,
Sur le sombre océan jette le sombre oubli
(Hugo, 1986: 87);

Но время хмурится и тянет всех на дно;
Отбрасывая тень черней любого мрака,
Не оставляет нам ни проблеска, ни знака:
Воспоминание о вас обречено
(Пер. В. Микушевича)
(Hugo, 1986: 515).

В финале стихотворения повествовательная точка зрения принадлежит живым, авторский голос звучит подчеркнута с берега, от тех, кто остался на суше и мог бы думать о погибших матросах и капитанах:

O flots ! Que vous savez de lugubres histoires !
Flots profonds redoutés des mères à genoux !
Vous vous les racontez en montant les marées,
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées,
Que vous avez le soir quand vous venez vers nous !
(Hugo, 1986: 87).

О волны, сколько же вы знаете историй,
Которые страшат смиренных матерей!
Вы говорите нам, что смерть не за горами;
Вы набегаете на берег вечерами,
Чтоб мертвых отпевать на языке морей
(Пер. В. Микушевича)
(Hugo, 1986: 515).

Стихотворение Бунина состоит всего из двух четверостиший, но отзвуки текста Гюго пронизывают его насквозь; между тем бунинское восприятие совсем иное. Поэт представляет яркую картинку берега с останками разбитого судна и рыбаков, причем выделено цветное пятно, напоминающее картины Коровина, – *красный киль* шхуны, на фоне сияющего неба («радость неба, свет и бирюза» (Бунин, 1965: 292)) и *утреннего норд-оста*. Если Гюго описывает страшную гибель моряков («Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues ! / Vous roulez à travers les sombres étendues, / heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus» (Hugo, 1986: 86) – в пер. В. Брюсова: «И никому не знать, что случилось с вашим телом, / Несчастные! Оно, по сумрачным пределам / Влачась, черепом о грани камней бьет» (Гюго)), то Бунин как бы отодвигает все произошедшее раньше и, уже подобно другому французскому поэту, видит только оставшуюся красоту: «блеск костей лишь радует глаза» (Бунин, 1965: 292). Имеется в виду, конечно, Бодлер, для которого зрелище падали – способ сказать возлюбленной о своей бессмертной любви, а гниющий труп обрастает метафорами, в восприятии поэта он похож на распускающийся цветок (*une fleur s'épanouir*), журчащую воду, ветер (*l'eau courante et le vent*) (Baudelaire, 1899: 127–128).

В стихотворении «Одно лишь небо, светлое, ночное...» ночное море также описывается с берега, и *жуткое и тревожное* место воздействует на Понт, давая ему силу к разрушению. Важный для Бунина элегический мотив руины в тексте обрастает морскими ассоциациями, и не приближающиеся к земле корабли даны более фоном, чем истинными героями стихотворения. Строки «То Понт кипит, в песках могилы роет... / И во-

лосы утопленников моет» (Бунин, 1967: 22) перекликаются со строками из уже упоминавшегося «Пьяного корабля» А. Рембо:

...travers mes liens frères
Des noyés descendaient dormir; à reculons!
(Rimbaud, 1975: 232)

И я блуждал, пока сквозь мои обветшалые снасти
Утопленники спускались уснуть, отступая!

Обветшалые снасти пьяного корабля у Рембо напоминают плывущие в воде волосы, при сочетании со следующей строкой о медленно спускающихся вниз утопленниках происходит своего рода визуальная подмена, а в стихотворении Бунина этот образ конкретизирован: море, моющее волосы утопленников, *влача их по волне*, – живописный финал, позволяющий почувствовать медленное и плавное движение воды, контрастирующее с предыдущими строками о кипении Понта.

В лирике Бунина есть не только погибшие моряки, но и моряки, которых спасло заступничество *Девы Марии, Звезды Морей*:

Рукой, от стужи онемелой,
Я правил парус корабля.
Но ты сама, в одежде белой,
Сошла и стала у руля.

И креп я духом, маловерный,
И в блеске звездной синевы
Туманный нимб, как отблеск серный,
Сиял округ твоей главы
(Бунин, 1987: 413).

Покровительницу рыбаков и моряков, Звезду Морей, Марию, часто упоминают поэты в морских стихотворениях:

Sans songer que les pieds lumineux des Maries
Pussent forcer le mufle aux Océans poussifs !
(Rimbaud, 1975: 232)

Думая только, чтобы сияющие ноги Марий
Смогли бы наступить на задышающуюся морду Океана, –

пишет Рембо в «Пьяном корабле», упоминая Марию-Магдалину, Марию де Клеопа (*femme de Cléopas*) и Марию Саломе (*Marie-Salomé*), которые, согласно провансальской легенде, вернулись из Палестины в 50-м году от Рождества Христова в барке без руля и остановились во Франции, в местечке, которое называется сейчас *Saintes-Maries de la mer*.

А Вл. Ходасевич в третьем стихотворении микроцикла «У моря» касается любимой легенды рыбаков о Звезде Морей:

Под вечер буря налетела.
О, как скучал под бурей он,
Когда гремело, и свистело,
И застилало небосклон!

Увы! он слушал не впервые,
Как у изломанных снастей
Молились рыбаки Марии,
Заступнице, Звезде Морей!

И не впервые, не впервые
Он людям говорил из тьмы:
«Мария тут иль не Мария –
Не бойтесь, не потонем мы»
(Ходасевич, 1996: 255).

Ироническое отношение героя Ходасевича, подобно романтику, скучающего под бурей, для которого морская катастрофа – лишь розыгрыш, противоположно искрен-

ней вере рыбаков. В стихотворении Бунина лирический герой принимает эту веру: «Единая, земному горю / Причастная! Ты, что дала / Свое святое имя Морю!» (Бунин, 1987: 412). Однако «маловерие» остается, и в финале поэт сравнивает *туманный нимб* вокруг главы Марии с *отблеском серным*³⁹, сближая тем самым спасение и гибель.

Морские мотивы, как в поэзии, так и в прозе Бунина, совмещают спасение и гибель, мертвенность и переизбыток жизни. Мертвенность моря, всегда подчеркиваемая поэтом, заставляет думать об «общей катастрофичности бытия, непрочности всего того, что доселе казалось утвердившимся, незыблемым» (Михайлов, 2002: 439). Отсутствие незыблемого в мире наделяет всё, *прежде бывшее*, особенной ценностью, поскольку опасность катастрофы и сама катастрофа знаменует собой апокалиптическую точку конца. Однако у Бунина это еще и точка зарождения жизни, исходящей из всех прежде бывших существований, из всех погребенных на дне морском и в земле. Не случайно автобиографическая морина «Воды многие» завершается видением, в котором пред взором поэта предстают его давно умершие родители: «А в рубке были, кроме рулевого, отец и мать, давно, как я хорошо понимал, умершие, но живые все-таки... И я чувствовал к ним необыкновенную нежность в ответ на те ласковые, милые улыбки, с которыми они смотрели на меня, гордясь мной, моей отвагой. И было в их улыбках еще что-то, смутный смысл чего был, кажется, таков: да благословит тебя Бог, живи, радуйся, пользуйся тем кратким земным сроком, что и

³⁹ Мы цитируем данное стихотворение по шеститомнику 1987 г. (том I): в последней строфе используется эпитет «*серный*» в отличие от издания 1967 г. (собр. соч. в 9 т.), где «отблеск» назван «серым» (Бунин, 1967: 32).

ты получил в свой черед от него» (Бунин, 1966: 336). Жизнь и смерть совмещены, ритмично сменяют друг друга, а бунинское море – это качающаяся над морем «колыбель памяти». Не о такой ли колыбели писал В. Н. Топоров: «...поэт одаривает читателя тем, что сохраняется в его прапамяти, в редчайших случаях связывающей ребенка с тем, что было до культуры, до речи и даже до рождения, с той „первоосновой жизни“..., которая и составляет содержание и смысл припоминаний, эксплицируемых из хаоса, туманного бреда, зыбкости, сна с помощью органического кода» (Топоров, 1995: 435).

ЦИТИРУЕМЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ

М. Зенкевич

На «Титанике»

О, берегись, берегись, –
 Ринувшийся в бешеном беге,
 В рекордной горячечной гонке
 От берега к берегу
 Пересекать Атлантику, –
 Только что от стальных сосцов стапеля
 Отпавший новорожденный гигант, –
 «Титаник», –
 Ты не смог утерпеть,
 Чтоб не врезаться в полярное минное поле,
 Где разбросаны ледяных торпед
 Айсберги...

Целый час смотрела, за борт склонясь,
 Как прыгали, резвясь, дельфины
 В кипящий нарзан под пароходный нос...
 «Знаешь, о чем я думаю?
 С каким нетерпением дома, в Филадельфии,
 Без конца перечитывая телеграмму,
 Папа с мамой ожидают нас
 Из нашего морского voyage de nocе».

«Тебе холодно, Элен. Дай я укутаю
 Твои ноги в плед.
 Лучше, если б ты надела
 Мой плащ...» – «О нет! Мне совсем тепло.
 Знаешь, мне будет больно расстаться с нашей каютой,
 Как раньше с моей девичьей комнатой.
 Странно думать – мы будем дома
 На той
 Неделе...»

Багровое солнце в парусах фиолетовых
 Спускает якорь в закатный рейд,
 И белою чайкою вуалетка
 Играет с брызгами ее кудрей...
 Весенней океанской ночи темень,
 И Венеры вечерней звездное ложе.
 И я был между теми,
 Кто платил юности безумные дани.
 Отпуская все прегрешенья, возложи
 Холодные ладони
 Белоствольных рук на жаровню моего темени,
 Снежной эпитрахилью твоих одежд осени
 Коленопреклоненного меня,
 Готовящегося принять евхаристию
 Божественного счастья
 Из вознесенного потира твоих колен.
 Элен! Элен!
 Серебряное солнце моей золотой осени!..

Толчком друг другу в объятья брошены,
 Поскользнувшись, смешались пары,
 В кают-салонах в вальсе
 Кружащие кружевную канву, –
 С замороженным шампанским звякнул хрусталь
 Бокалов у лакеев на подносах, –
 Когда на льдине, подведенной под нос корабля,
 Стальными балками ребер хрустя,
 С осколками льда в броневой брюшине,
 Застопорив пары,
 Замер «Титаник» в предсмертной конвульсии.
 Кипящие внутренности открыв,
 Тщетно чавкают машины, пробуя
 Помпами выкачать черную кровь
 Океана, хлынувшего в пробоину.
 В близкую гибель еще не веря,
 Медлили. Живей! Живей! Поторапливайтесь!
 Спущенные в воду шлепнулись шлюпки,
 Выстроилась команда по трапам.
 Трупным холодом по телу подуло.
 «Расступитесь! Дорогу дайте –
 Первыми сойдут женщины и дети!»
 Обезумевших от страха парализуют дула
 В упор наведенных револьверов...

«Ты опоздаешь, Элен... Торопись... Торопись...»
 «Нет, я без тебя не пойду... не пойду...»
 Отрываясь, поднял повиснувшую в обмороке
 И в ужасе на миг оцепенел, смотря,
 Как исчезал ее белый призрак во мраке
 По пружинящим жилистым рукам матросов...

От утопающих веслами отбиваясь, крикам
 Не внимая, отплывайте, – черной лавой
 Уносимые, – по концентрическим кругам
 От преисподней, разъявленной над нашей головой!

Я должен пламенем душу омыть,
 В волнах биллионолетий купаясь.
 Разве с твоим именем страшен черный омут,
 Со мной золотой обручальный спасательный пояс.

Не прощай, а до свиданья, Элен! Элен!
 Перед смертью я успел принять причастье
 Из золотого потира твоих колен,
 И теперь, как ты, бессмертен и чист я...

Гаснет электричество. Поют псалом.
 От гиганта, в океане гибнущего, останется
 Молящий о помощи молнийный излом
 В приемниках земных радиостанций...

(Зенкевич, 1994: 167–169)

Гибель дирижабля «Диксмюде»

– Лейтенант Плессис де Гренадан,
 Из Парижа приказ по радио дан:
 Все меры принять немедленно надо,
 Чтобы «Диксмюде» в новый рейс
 К берегам Алжира отбыл скорей.
 – Мой адмирал, мы рискнули уже.
 Поверьте, нам было нелегко.
 Кровь лилась из ноздрей и ушей,
 Газом высот отравлялись легкие.
 Над облаками вися в купоросной мгле,
 Убаюканы качкою смерти,
 Больные, ни пить, ни есть не могли.
 Пятеро суток курс держа,
 Восемь тысяч километров
 Без спуска покрыл дирижабль.
 Мой адмирал, я уже доносил:
 Нельзя требовать свыше сил.
 – Лейтенант, вами дан урок не один
 Бошам, как используют их цеппелин.

Я уверен – стихиям наперекор
 Вы опять поставите новый рекорд.
 – Адмирал, о буре в ближайшие дни
 Из Алжира сведения даны.
 Над морем ночью вдали от баз
 В такой ураган мы попали раз.
 Порвалась связь, не работало радио,
 Электрический свет погасили динамо.
 Барабанили тучи шрапнелью града,
 И снаряды молний рвались под нами.
 Кашалотом в облачный бурун
 Мчался «Диксмюде» ночь целую,
 Боясь, что молнийный гарпун
 Врежется взрывом в целлулоид.
 Адмирал, в середине декабря
 Дирижабль погубит такая буря.
 – Лейтенант, на новый год уже
 В палату депутатов внесен бюджет.
 Для шести дирижаблей «Société Anonyme
 De Navigation Aérienne» испрошен кредит.
 Рекорд ваш лишний не повредит,
 Для шести ведь можно рискнуть одним...
 И, слегка побледнев, лейтенант умолк:
 – Адмирал, команда выполнит долг.

Улетели, а в ночь налетел ураган,
 И вернуться приказ по радио дан.
 Слишком поздно! Пропал дирижабль без следа,
 Умоляя по молнийному излому
 Безмолвно: «Диксмюде» всем судам...
 На помощь... на помощь... на помощь...
 После бури декабрьская теплынь.
 Из пятидесяти двух командир один
 В сеть рыбаков мертвецом доплыл
 С донесением, что погиб цеппелин:

Стрелками вставших часов два слова
 Рапортовал: половина второго!
 С берегов Сицилии в этот час
 Ночью был виден на небе взрыв,
 Метеор огромный, тучи разрыв,
 Разорван надвое, в море исчез.
 Но на крейсере, как на лафете, в Тулон
 Увозимый, в лентах, в цветах утопая,
 Лейтенант Гренадан, видел ли он,
 В гробу металлическом запаян:
 Как вдали, на полночь курс держа,
 Целлулоидной оболочкой на солнце горя,
 На закате облачный дирижабль
 Выплыл из огненного ангара
 (Зенкевич, 1994: 158–160).

Наутилус Помпилиус

И. Кормильцев

ТИТАНИК

Текст песни

Я видел секретные карты,
 Я знаю, куда мы плывем.
 Капитан, я пришел попрощаться с тобой, с тобой
 И твоим кораблем.
 Я спускался в трюм,
 Я беседовал там
 С господином – начальником крыс.
 Крысы сходят на берег
 В ближайшем порту
 В надежде спастись.
 На верхней палубе играет оркестр,
 И пары танцуют фокстрот,
 Стюард разливает огонь по бокалам
 И смотрит, как плавится лед.

Он глядит на танцоров, забывших о том,
 Что каждый из них умрет.
 Но никто не хочет и думать о том,
 Пока «Титаник» плывет.
 Никто не хочет и думать о том,
 Пока, пока «Титаник» плывет.
 Матросы продали винт эскимосам за бочку вина,
 И судья со священником спорят всю ночь,
 Выясняя, чья это вина.
 И судья говорит, что все дело в законе,
 А священник – что дело в любви.
 Но при свете молний становится ясно –
 У каждого руки в крови.
 Но никто не хочет и думать о том,
 Пока «Титаник» плывет.
 Никто не хочет и думать о том,
 Пока, пока «Титаник» плывет.
 Я видел акул за кормой,
 Акулы глотают слюну,
 Капитан, все акулы в курсе,
 Что мы скоро пойдем ко дну.
 Впереди встает холодной стеной
 Арктический лед.
 Но никто не хочет и думать о том,
 Куда «Титаник» плывет.
 Никто не хочет и думать о том,
 Пока, пока «Титаник» плывет
 (Наутилус Помпилиус).

Charles Baudelaire

UNE CHAROGNE

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
 Ce beau matin d'été si doux :

Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un oeil fâché,

Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
À cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !

Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces,
Après les derniers sacrements
Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés !

(Baudelaire, 1899:127–129)

ПАДАЛЬ

ПЕРЕВОД В. ЛЕВИКА

Вы помните ли то, что видели мы летом?
Мой ангел, помните ли вы
Ту лошадь дохлую под ярким белым светом,
Среди рыжеющей травы?

Полуистлевшая, она, раскинув ноги,
Подобно девке площадной,
Бесстыдно, брюхом вверх лежала у дороги,
Зловонный выделяя гной.

И солнце эту гниль палило с небосвода,
Чтобы останки сжечь дотла,
Чтоб слитое в одном великая Природа
Разъединенным приняла.

И в небо щерились уже куски скелета,
Большим подобные цветам.

От смрада на лугу, в душистом зное лета,
Едва не стало дурно вам.

Спеша на пиршество, жужжащей тучей мухи
Над мерзкой грудой вились,
И черви ползали и копошились в брюхе,
Как черная густая слизь.

Все это двигалось, вздымалось и блестело,
Как будто, вдруг оживлено,
Росло и множилось чудовищное тело,
Дыханья смутного полно.

И этот мир струил таинственные звуки,
Как ветер, как бегущий вал,
Как будто сеятель, подьема плавно руки,
Над нивой зерна развевал.

То зыбкий хаос был, лишенный форм и линий,
Как первый очерк, как пятно,
Где взор художника провидит стан богини,
Готовый лечь на полотно.

Из-за куста на нас, худая, вся в коросте,
Косила сука злой зрачок,
И выжидала миг, чтоб отхватить от кости
И лакомый сожрать кусок.

Но вспомните, и вы, заразу источая,
Вы трупом ляжете гнилым,
Вы, солнце глаз моих, звезда моя живая,
Вы, лучезарный серафим.

И вас, красавица, и вас коснется тленье,
И вы сгниете до костей,
Одетая в цветы под скорбные моленья,
Добыча гробовых гостей.

Скажите же червям, когда начнут, целуя,
Вас пожирать во тьме сырой,

Что тленной Красоты – навеки сберегу я
И форму, и бессмертный строй
(Бодлер, 2001: 316–317).

Владислав Ходасевич

СОРРЕНТИНСКИЕ ФОТОГРАФИИ

Воспоминанье прихотливо
И непослушливо. Оно –
Как узловатая олива:
Никак, ничем не стеснено.
Свои причудливые ветви
Узлами диких соответствий
Нерасторжимо заплетет –
И так живет, и так растет.

Порой фотограф-ротозей
Забудет снимкам счет и пленкам
И снимет парочку друзей
На Капри, с беленьким козленком, –
И тут же, пленки не сменив,
Запечатлеет он залив
За пароходную кормою
И закопченную трубу
С космою дымною на лбу.
Так сделал нынешней зимою
Один приятель мой. Пред ним
Смешались воды, люди, дым
На негативе помутнелом.
Его знакомый легким телом
Полупрозрачно заслонял
Черты скалистых исполинов,
А козлик, ноги в небо вскинув,
Везувий рожками бодал...

Хоть я и не люблю козляток
 (Ни итальянских пикников) –
 Двух совместившихся миров
 Мне понравился отпечаток:
 В себе виденья затая,
 Так протекает жизнь моя.

Я вижу скалы и агавы,
 А в них, сквозь них и между них –
 Домишко низкий и плюгавый.
 Обитель прачек и портных.
 И как ни отвожу я взора,
 Он все маячит предо мной,
 Как бы сползая с косогора
 Над мутною Москвой-рекой.
 И на зеленый, величавый
 Амальфитанский перевал
 Он жалкой тенью набежал,
 Стопою нищенскою стал
 На пласт окаменелой лавы.

Раскрыта дверь в полуподвал,
 И в сокрушении глубоком
 Четыре прачки, полубоком,
 Выносят из сеней во двор
 На полотенцах гроб дощатый,
 В гробу – Савельев, полотер.
 На нем – потертый, полосатый
 Пиджак. Икона на груди
 Под бородою рыжеватой.
 «Ну, Ольга, полно. Выходи».
 И Ольга, прачка, за перила
 Хватаясь крепкою рукой,
 Выходит. И заголосила.
 И тронулись под женский вой
 Неспешно со двора долой.

И сквозь колючие агавы
 Они выходят из ворот,
 И полотера лоб курчавый
 В лазурном воздухе плывет.
 И от мечты не отрываясь,
 Я сам, в оливковом саду,
 За смутным шествием иду,
 О чуждый камень спотыкаясь.

*

Мотоциклетка стрекотнула
 И сорвалась. Затрепетал
 Проектор по уступам скал,
 И отзвук рокота и гула
 За нами следом побежал.
 Сорренто спит в сырых громадах.
 Мы шумно ворвались туда
 И стали. Слышно, как вода
 В далеких плещет водопадах.
 В страстную пятницу всегда
 На глаз заметно мир пустеет,
 Айдесский, древний ветер веет
 И ущербляется луна.
 Сегодня в облаках она.
 Тускнеют улицы сырые.
 Одна ночная остерия
 Огнями желтыми горит.
 Ее взлохмаченный хозяин
 Облокотившись полуспит.
 А между тем уже с окраин
 Глухое пение летит,
 И озаряется свечами
 Кривая улица вдали;
 Как черный парус, меж домами
 Большое знамя пронесли
 С тяжеловесными кистями;

И чтобы видеть мы могли
 Воочию всю ту седмицу,
 Пронесят плетъ и багряницу,
 Терновый скорченный венок,
 Гвоздей заржавленных пучок,
 И лестницу, и молоток.

Но пенье ближе и слышнее.
 Толпа колышется, чернея,
 А над толпою лишь Она,
 Кольцом огней озарена,
 В шелках и розах утопая,
 С недвижной благодатью в лице,
 В недостижимом венце,
 Плышет, высокая, прямая,
 Ладонь к ладони прижимая,
 И держит ручкой восковой
 Для слез платочек кружевной.
 Но жалкою людскою дрожью
 Не дрогнут ясные черты.
 Не оттого ль к Ее подножью
 Летят молитвы и мечты,
 Любви кощунственные розы
 И от великой полноты –
 Сладчайшие людские слезы?
 К порогу вышел своему
 Седой хозяин остерии.
 Он улыбается Марии.
 Мария! Улыбнись ему!

Но мимо: уж Она в соборе
 В снопах огней, в гремящем хоре.
 Над поредевшею толпой
 Порхает отсвет голубой.
 Яснее проступают лица,
 Как бы напудрены зарей.

Над островерхою горой
 Переливается Денница...
 *

Мотоциклетка под скалой
 Летит извилистым полетом,
 И с каждым новым поворотом
 Залив просторней предо мной.
 Горя зарей и ветром вея,
 Он всё волшебней, всё живее.
 Когда несемся мы правее,
 Бегут налево берега,
 Мы повернем – и величаво
 Их позлащенная дуга
 Начнет разворачиваться вправо.
 В тумане Прочида лежит,
 Везувий к северу дымит.
 Запятнан площадною славой,
 Он всё торжествен и велик
 В своей хламиде темно-ржавой,
 Сто раз прожженной и дырявой.
 Но вот – румяный луч проник
 Сквозь отдаленные туманы.
 Встает Неаполь из паров,
 И заиграл огонь стеклянный
 Береговых его домов.

Я вижу светлые просторы,
 Плывут сады, поляны, горы,
 А в них, сквозь них и между них –
 Опять, как на неверном снимке,
 Весь в очертаниях сквозных,
 Как был тогда, в студеной дымке,
 В ноябрьской утренней заре,
 На восьмигранном острие,

Золотокрылый ангел розов
 И неподвижен – а над ним
 Вороньи стаи, дым морозов,
 Давно рассеявшийся дым.
 И, отражен кастелламарской
 Зеленоватою волной,
 Огромный страж России царской
 Вниз опрокинут головой.
 Так отражался он Невой,
 Зловещий, огненный и мрачный,
 Таким явился предо мной –
 Ошибка пленки неудачной.

Воспоминанье прихотливо.
 Как сновидение – оно
 Как будто вещей правдой живо,
 Но так же дико и темно
 И так же, вероятно, лживо...
 Среди каких утрат, забот
 И после скольких эпитафий
 Теперь, воздушная, всплывет
 И что закроет в свой черед
 Тень соррентинских фотографий?
 (Ходасевич, 1996: 270–275)

Иван Бунин

* * *

Что в том, что где-то, на далеком
 Морском побережье, валуны
 Блестят на солнце мокрым боком
 Из набегающей волны?

Не я ли сам, по чьей-то воле,
 Вообразил тот край морской,

Осенний ветер, запах соли
 И белых чаек шумный рой?
 О, сколько их – невыразимых,
 Ненужных миру чувств и снов,
 Душою в сладкой думе зримых,
 И что они? И чей в них зов?
 (Бунин, 1965: 95)

* * *

В окошко из темной каюты
 Я высунул голову. Ночь.
 Кипящее черное море
 Потопом уносится прочь.

Над морем – тупая громада
 Стальной пароходной стены.
 Торчу из нее и пьянею
 От зыбко бегущей волны.

И все забирает налево
 Покатая к носу стена,
 Хоть должен я верить, что прямо
 Свой путь пролагает она.

Все вкось чья-то сила уводит
 Наш темный полуночный гроб,
 Все будто на нас, а все мимо
 Несется кипящий потоп.

Одно только звездное небо.
 Один небосвод недвижим,
 Спокойный и благостный, чуждый
 Всему, что так мрачно под ним
 (Бунин, 1965: 100–101).

СЕВЕРНОЕ МОРЕ

Холодный ветер, резкий и упорный,
 Кидает нас, и тяжело грести;

Но не могу я взоров отвести
От бурных волн, от их пучины черной.

Они кипят, бушуют и гудят,
В ухабах их, меж зыбкими горами,
Качают чайки острыми крылами
И с воплями над бездною скользят.

И ветер вторит диким завываньем
Их жалобным, но радостным стенаньям,
Потяжелее выбирает вал,

Напрягши грудь, на нем взметает пену
И бьет его о каменную стену
Прибрежных мрачных скал

(Бунин, 1965: 106).

* * *

Зеленоватый свет пустынной лунной ночи,
Далеко под горой – морской пустынный блеск...
Я слышу на горах осенний ветер в соснах
И под обрывом скал – невнятный шум и плеск.

Порою блеск воды, как медный щит, светлеет.
Порой тускнеет он и зыбью взор томит...
Как в полусне сажу... Осенний ветер веет
Соленой свежестью – и все кругом шумит.

И в шорохе глухом и гуле горных сосен
Я чувствую тоску их безнадежных дум,
А в шумном плеске волн – лишь холод лунной ночи
Да мертвый плеск и шум

(Бунин, 1965: 116–117).

* * *

На мертвый якорь кинули бакан,
И вот среди кипящего залива

Он прыгает и мечется тоскливо,
И звон его несется сквозь туман.

Осенний мрак сгущается вдали.
Подходит ночь, – и по волнам тяжелым
Ныряют и качаются за молом
Рыбацкие пустые корабли.

И мачты их средь темной высоты
Чертят туман все шире и быстрее,
И плавают среди тумана рей,
Как черные могильные кресты
(Бунин, 1965: 136).

Закат

Корабли в багряном зареве заката
В океан выходят – и на небесах
Вырастают мачты стройного фрегата
В черных парусах.

Медленно плывет он в зареве далеком
И другой выводит в лоно темных вод...
Скажешь: это снялся в трауре глубоком
Погребальный флот
(Бунин, 1965: 135).

* * *

Звезды ночи осенней, холодные звезды!
Как угрюмо и грустно мерцаете вы!
Небо тускло и глухо, как купол собора,
И заливы морские – темны и мертвы.

Млечный Путь над заливами смутно белеет,
Точно саван ночной, точно бледный просвет
В бездну Вечных Ночей, в запредельное небо
Где ни скорби, ни радости нет.

И осенние звезды, угрюмо мерцая
 Безданно мерцанием тусклых лучей,
 Говорят об иной – о предвечной печали
 Запредельных Ночей
 (Бунин, 1965: 160–161).

Дюны

За сизыми дюнами – северный тусклый туман.
 За сизыми дюнами – серая даль океана.
 На зыби холодной, у берега – черный баклан,
 На зыби маячит высокая шейка баклана.
 За сизыми дюнами – север. Вдали иногда
 Проходят, как тени, норвежские старые шхуны –
 И снова все пусто. Холодное небо, вода,
 Туман синеватый и дюны
 (Бунин, 1965: 247).

* * *

Все море – как жемчужное зеркало,
 Сирень с отливом млечно-золотым.
 В дожде закатном радуга сияла.
 Теперь душист над саклей тонкий дым.
 Вон чайка села в бухточке скалистой, –
 Как поплавок. Взлетает иногда,
 И видно, как струею серебристой
 Сбегает с лапок розовых вода.
 У берегов в воде застыли скалы,
 Под ними светит жидкий изумруд,
 А там, вдали – и жемчуг и опалы
 По золотистым яхонтам текут
 (Бунин, 1965: 214).

С КОРАБЛЯ

Для жизни жизнь! Вон пенные буруны
 У сизых каменистых берегов.
 Вон красный киль давно разбитой шхуны...
 Но кто жалеет мертвых рыбаков?
 В сыром песке на солнце сохнут кости...
 Но радость неба, свет и бирюза,
 Еще свежей при утреннем норд-осте –
 И блеск костей лишь радует глаза
 (Бунин, 1965: 292).

* * *

Вдоль этих плоских знойных берегов
 Лежат пески, торчат кусты дзарига.
 И моря пышноцветное индиго
 Равниною глядит из-за песков.
 Нет даже чаек. Слабо проползает
 Шуршащий краб. Желтеют кости рыб.
 И берегов краснеющий изгиб
 В лиловых полутонах исчезает
 (Бунин, 1965: 293).

МЕРТВАЯ ЗЫБЬ

Как в гору, шли мы в зыбь, в слепящий блеск заката.
 Холмилась и росла лиловая волна.
 С холма на холм лилось оранжевое золото,
 И глубь небес была прозрачно-зелена.
 Дым из жерла трубы летел назад. В упругом
 Кимвальном пенье рей дрожал холодный гул.
 И солнца лик мертвел. Громада моря кругом
 Объяла горизонт. Везувий потонул.

И до бортов вставал и, упадая, мерно
 Шумел разверстый вал. И гребень, закипев,
 Сквозил и розовел, как пенное Фалерно, –
 И малахит скользил в кроваво-черный зев
 (Бунин, 1965: 322).

* * *

Бывает море белое, молочное,
 Весь зримый Апокалипсис, когда
 Весь мир одно молчание полночное,
 Армады звезд и мертвая вода:

Предвечное, могильное, грозящее
 Созвездиями небо – и легко
 Дымящееся жемчугом, лежащее
 Всемирной плащеницею млеко
 (Бунин, 1965: 431–432).

Сирокко

Гул бури за горой и грохот отдаленных
 Полуночных зыбей, бушующих в бреду.
 Звон, непрерывный звон кузнечиков бессонных.
 И мутный лунный свет в оливковом саду.

Как фосфор, светляки мерцают под ногами;
 На тусклом блеске волн, облитых серебром,
 Ныряет гробом челн... Господь смешался с нами
 И мчит куда-то мир в восторге бредовом
 (Бунин, 1965: 399).

Звезда морей, Мария

На диких берегах Бретани
 Бушуют зимние ветры.
 Пустуют в ветре и тумане
 Рыбачьи черные дворы.

Печально поднят лик мадонны
 В часовне старой. Дождь идет.
 С ее заржавленной короны
 На ризу белую течет.

Единая, земному горю
 Причастная! Ты, что дала
 Свое святое имя морю!
 Ночь тяжела для нас была.

Огнями звездными над нами
 Пылал морозный ураган.
 Крутыми черными волнами
 Ходил гудящий океан.

Рукой, от стужи онемелой,
 Я правил парус корабля.
 Но ты сама, в одежде белой,
 Сошла и стала у руля.

И креп я духом, малoverный,
 И в блеске звездной синевы
 Туманный нимб, как отблеск серный,
 Сиял округ твоей главы
 (Бунин, 1987: 412–413).

* * *

Одно лишь небо, светлое, ночное,
 Да ясный круг луны
 Глядит всю ночь в отверстие пустое,
 В руину сей стены.

А по ночам тут жутко и тревожно,
 Ночные корабли
 Свой держат путь с молитвой осторожной
 Далеко от земли.

Свежо тут ветер дует из простора
Сарматских диких мест,
И буйный шум, подобный шуму бора,
Всю ночь стоит окрест:

То Понт кипит, в песках могилы роет,
Ярится при луне –
И волосы утопленников моет,
Влача их по волне

(Бунин, 1967: 22).

* * *

Один я был в полночном мире, –
Я до рассвета не уснул.
Слышней, торжественней и шире
Шел моря отдаленный гул.

Один я был во всей вселенной
Я был как Бог ее – и мне,
Лишь мне звучал тот довременный
Глас бездны в гулкой тишине
(Бунин, 1987: 420–421).

БРЕТАНЬ

Ночь ледяная и немая.
Пески и скалы берегов.
Тяжелый парус поднимая,
Рыбак идет на дальний лов.
Зачем ему дан ловчий жребий?
Зачем в глухую зыбь зимой
Простер и ты свой невод в небе,
Рыбак нещадный и немой?
Свет серебристый, тихий, вечный,
Кресты погибших. И в туман
Уходит плащаницей млечной
Под звездной сетью океан
(Бунин, 1967: 37–38).

Charles Leconte de Lisl

UNE NUIT NOIRE, PAR UN CALME SOUS L'ÉQUATEUR

Le Temps, l'Étendue et le Nombre
Sont tombés du noir firmament
Dans la mer immobile et sombre.

Suaire de silence et d'ombre,
La nuit efface absolument
Le Temps, l'Étendue et le Nombre.

Tel qu'un lourd et muet décombre,
L'esprit plonge au vide dormant,
Dans la mer immobile et sombre.

En lui-même, avec lui, tout sombre,
Souvenir, rêve, sentiment,
Le Temps, l'Étendue et le Nombre,
Dans la mer immobile et sombre
(Lisl).

* * *

ПЕРЕВОД И. БУНИНА

Время, Пространство, Число
Сила небес порождает,
Бросив в недвижимое море

Саваном Мрака и Горя
Черная ночь укрывает
Время, Пространство, Число.

Кажется – камнем немым
Дух, в пустоту погружаясь,
Тянет в пучину и Зло,

Радости Жизни и Горе.
И порожденные им
Время, Пространство, Число
Тонут в недвижности моря
(Бунин, 1967: 385).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Пространство в творчестве Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой и М. Зенкевича, а также двух «не-акмеистов» – В. Ходасевича и И. Бунина было рассмотрено нами с точки зрения соотношения динамических и статических черт: поэтическое движение обнаруживается как некая заданность, как метаморфозы хронотопа, лирического сюжета, слова. Свойственная акмеизму тяга к архитектурному выстраиванию стихотворного топоса оборачивается, в конечном итоге, тягой к темпоральному осмыслению пространства, к бергсоновской длительности (*durée*). Происходит своего рода «оживление текста», который наделяется особой гибкостью и динамичностью, тяготением к «модернистскому идеалу синкретизма искусств... к синтезу многовекового культурного наследия» (Рубинс, 2003: 287–289).

Особенности композиции и лирического сюжета текстов Гумилева, Мандельштама, Ахматовой и Зенкевича, подчеркнута ориентированы, с одной стороны, на создание упорядоченной формы стихотворения; с другой – на преодоление «чистоты» этой упорядоченности. Порой почти выходя за пределы словесного и погружаясь в изобразительность пространственного искусства, акмеисты открывают мир возможностей, который постоянно меняется под воздействием силы предметности.

«Вещь» обретает свободу благодаря культурному подтексту; кроме того, изначальная устремленность к трансформациям, преобразению (Notre Dame – живой, с «чудовищными ребрами»); лирическая героиня Ахматовой на глазах у читателя превращается в статую и т. д.) продуцирует внутреннюю динамику как образа (мотива), так и лирического сюжета, который, конечно, не наделяется от этого нарративными свойствами, но приобретает особое место в нестатичном, незамкнутом пространстве.

В самом явном варианте это движение можно проследить на «поэтических травелогах» Гумилева (и в какой-то мере – на «ментальных» – Мандельштама). Если классическая литература путешествий обладала, в первую очередь, свойствами «повествовательности», то лирические путешествия акмеистов, сохраняя минимальные черты нарративности, создают новое предметное видение, в котором бытие открывается через динамику осмысления пространства. В данном исследовании были проанализированы разные виды этого осмысления: географический, свойственный поэзии Гумилева; литературный, «вглубь веков», присущий Мандельштаму; метаморфозы чувства и особенности «движения... перехода, подступа, пути» (Щеглов, 1996: 268–269), описанные Ахматовой.

Нам важно было показать, что образы, мотивы и лирический сюжет акмеистической поэтики – поэтики классической ясности, гармонии и целостности складываются через создание полифонического пространства, которое изнутри наполнено движением, постоянно трансформируется и выходит за свои границы. Общеизвестна близость символистов к музыке, а акмеистов – к изобразительному искусству, что подчеркивает их пространственное мышление. Но необходимо также от-

метить, что в своих стихах и Гумилев, и Мандельштам, и Ахматова, и Зенкевич раздвигают «данные Богом» измерения и открывают их текучесть и нестабильность, почти звучание. М. И. Шапир отмечает наличие ассоциативных рядов между музыкой и архитектурой у раннего Мандельштама: «Изменчивая, подвижная музыка и неизменная, недвижимая архитектура близки своей „беспредметностью“: в обоих искусствах предельно редуцировано денотативное начало; отсюда известный афоризм: „архитектура – застывшая музыка“, „музыка в камне“» (Шапир, 2003: 374). Это соединение застывания и изменчивости, прерывистости и протяженности, растянутости и сближения и составляет особенность пространственной организации текстов акмеистов.

П. А. Флоренский, считающий «точку началом и первообразом понятия пространства» (Каухчишвили, 2004: 528), писал: «Пространству из точек противоплагаются точки в пространстве; точечному множеству противостоит в мысли сплошное continuum, в отношении которого точки устанавливаются условно» (Флоренский, 1996: 575). Можно сказать, что динамическое пространство в лирике акмеистов создается за счет создания continuum'a, своего рода «преодоления» точечности, без которой, собственно, continuum и невозможен: точка является его необходимым началом. Это придает статике изменчивость и погружает ее в длительность и текучесть.

Динамика бытия передана акмеистами в разнообразных формах, и ни одна из них не является застывшей, статичной, только пространственной: само пространство преобразуется на глазах у читателя, делаясь двойственным и неоднозначным, наполняется «временем» и голосами его создателей. Именно этот процесс мы и хотели продемонстрировать в нашей работе.

БИБЛИОГРАФИЯ

I

- Альманах, 1921:** Альманах Цеха поэтов. Кн. вторая. – Петроград, 1921. – 88 с.
- Анненский, 1990:** Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Федорова. – Л. : Сов. писатель, 1990. – 640 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Ахматова, 1998:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Стихотворения. 1904–1941 / А. А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья Н. В. Королевой. – М. : Эллис Лак, 1998. – 968 с.
- Ахматова, 1999:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 1. Стихотворения. 1941–1959 / А. А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья Н. В. Королевой. – М. : Эллис Лак, 1999. – 640 с.
- Ахматова, 1999а:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 2. Стихотворения. 1959–1966 / А. А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья Н. В. Королевой. – М. : Эллис Лак, 1999. – 528 с.
- Ахматова, 1998а:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. Поэмы. Pro domo mea. Театр / А. А. Ахматова; сост., подгот. текста, коммент. и статья С. А. Коваленко. – М. : Эллис Лак, 1998. – 768 с.
- Ахматова, 1990:** Сочинения в 2 томах. Т. 1 / А. Ахматова; под общ. ред. Н. Н. Скатова; сост. и подг. текста М. М. Кралина. – М. : Изд-во «Правда», 1990. – 448 с.

- Бальмонт, 1969:** Стихотворения / К. Д. Бальмонт; вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. – Л. : Сов. писатель, 1969. – 712 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Бедье:** Тристан и Изольда / Ж. Бедье [Электронный ресурс] // Режим доступа по: http://lib.ru/INOOLD/BE-DIE/bedje_tristan.txt.
- Блок, 2001:** О лирике <фрагмент>. Бунин. Стихотворения, том третий // И. А. Бунин: pro et contra / Сост. Б. В. Аверина, К. В. Степанова, коммент. Б. В. Аверина, М. Н. Виротайнен, Д. Риникера, библиогр. Т. М. Двинятиной, А. Я. Лапидус. – СПб. : РХГИ, 2001. – (Русский путь). – С. 268–271.
- Блок, 1960:** Собр. соч.: В 8 т. Т. 3. Стихотворения и поэмы / А. А. Блок; подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. – 716 с.
- Блок, 1962:** Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. Очерки, статьи, речи, рецензии и др. / А. А. Блок; подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1962. – 800 с.
- Блок, 1963:** Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. Автобиография. 1915. Дневники. 1901–1921 / А. А. Блок; под общ. ред. В. Н. Орлова, А. А. Суркова, К. И. Чуковского; подгот. текста и примеч. Вл. Орлова. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1963. – 544 с.
- Бодлер, 2001:** Стихотворения / Ш. Бодлер; пер. с фр. ; сост. Е. Витковский; коммент. Е. Витковского, Е. Баевской. – Харьков : Фолио, 2001. – 494 с. – (Сер. «Вершины. Коллекция»).
- Бодлер, 1993:** Цветы зла и Стихотворения в прозе в переводе Эллиса / Ш. Бодлер. – Томск : Водолей, 1993. – 400 с.
- Брюсов, 2000:** Н. Гумилев. Жемчуга / В. Я. Брюсов // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и при-

- меч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 359–361. – (Русский путь).
- Брюсов, 1984:** Избранное / В. Я. Брюсов; сост., вступ. ст. и примеч. А. Козловского. – М. : Правда, 1984. – 464 с.
- Бунин, 1965:** Собр. соч.: В 9 т. Т. 1. Стихотворения 1886–1917 / И. А. Бунин; под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского; вступ. ст. А. Т. Твардовского; подгот. текста А. К. Бабореко; примеч. О. Н. Михайлова, А. К. Бабореко. – М. : Худож. лит., 1965. – 596 с.
- Бунин, 1966:** Собр. соч.: В 9 т. Т. 5. Повести и рассказы 1917–1930 / И. А. Бунин; под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского; подгот. текста П. Л. Вячеславова, О. В. Сливицкой; примеч. О. Н. Михайлова, П. Л. Вячеславова, О. В. Сливицкой. – М. : Худож. лит., 1966. – 544 с.
- Бунин, 1967:** Собр. соч.: В 9 т. Т. 8. Стихотворения 1918–1953. Переводы / И. А. Бунин; под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского; подгот. текста и примеч. Н. М. Любимова, В. С. Гречаниновой. – М. : Худож. лит., 1967. – 472 с.
- Бунин, 1987:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. Стихотворения 1888–1952. Переводы / И. А. Бунин; ред. колл. Ю. Бондарев, О. Михайлов, В. Рынкевич; вступ. ст. А. Твардовского; сост., подгот. текста и коммент. А. Бабореко; статья «Поэзия Бунина» О. Михайлова. – М. : Худож. лит., 1987. – 687 с.
- Вийон, 2002:** Стихи : Сборник / Ф. Вийон; сост. Г. К. Косиков. – М. : ОАО Изд-во «Радуга», 2002. – 768 с.
- Верлен, 2001:** Собрание стихов / П. Верлен; пер. с франц. и биогр. очерк В. Брюсова. – Мн. : Харвест; М. : АСТ, 2001. – 176 с. – (Золотая лирика).
- Вяземский, 1986:** Стихотворения / П. Я. Вяземский; вступ. ст. Л. Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч.

- К. А. Кумпан. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 544 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Гауф, 1988:** Сказки / В. Гауф; пер. с нем. Н. Касаткиной, вступ. ст. В. Каверина. – М. : Худож. лит., 1988. – 286 с. – (Сер. «Классики и современники»).
- Герцен, 1975:** Собр. соч.: В 8 т. Т. 3 / А. И. Герцен; сост. и общ. ред. С. И. Машинского. – М. : Изд-во «Правда», 1975. – 544 с. – («Б-ка „Огонек“». Б-ка отеч. классики).
- Гоголь, 1949:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Миргород / Н. В. Гоголь; под общ. ред. Ф. М. Головенченко; том подгот. С. О. Машинским. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1949. – 248 с.
- Гоголь, 1950:** Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Избранные статьи и письма / Н. В. Гоголь; под общ. ред. Ф. М. Головенченко; том подгот. А. Н. Дубовиковым. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1950. – 360 с.
- Готье, 1991:** Два актера на одну роль / Т. Готье; пер. с фр. / сост. О. Гринберг; вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Изд-во «Правда», 1991. – 528 с.
- Готье, 1989:** Эмали и камеи: Сборник / Т. Готье; сост. Г. К. Косиков; на франц. яз. с параллельным русским текстом. – М. : Радуга, 1989. – 368 с.
- Н. Г. <Гумилев>, 1908:** Два салона. Societé des Artistes Independants и Societé Nationale des Beaux-Arts / Н. С. Гумилев // Весы. – М., 1908. – № 5. – С. 103–105.
- Гумилев, 1991:** Избранное / Н. С. Гумилев; сост., вступ. ст., коммент., лит.-биогр. хроника И. А. Панкеева. – М. : Просвещение, 1991. – 383 с. : ил. – (Б-ка словесника).
- Гумилев, 1986:** Неизданное и несобранное / Н. Гумилев; сост., ред. и коммент. М. Баскера и Ш. Греем. – Paris, 1986. – 297 с.
- Гумилев, 1990:** Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев; сост. Г. М. Фридендер (при участии Р. Д. Тименчика); вступ. ст. Г. М. Фридендера; подгот. текста и коммент.

- Р. Д. Тименчика. – М. : Современник, 1990. – 383 с. – (Б-ка «Любителям российской словесности»).
- Гумилев, 1990а:** Стихи; Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев; вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова. – М. : Худож. лит., 1990. – 447 с.
- Гумилев, 1988:** Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев; вступ. статья А. И. Павловского; биограф. очерк В. В. Карпова; сост., подгот. текста и примеч. М. Д. Эльзона. – Л. : Сов. писатель, 1988. – 632 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Гюго:** Осеепо Нох / В. Гюго [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://somepoetry.livejournal.com/31797.html>.
- Данте, 1992:** Божественная комедия / А. Данте. – М. : Интерпракс, 1992. – 624 с.
- Зенкевич, 1994:** Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары / М. А. Зенкевич; сост., подгот. текстов, примеч., краткая биохроника С. Е. Зенкевича; вступ. ст. Л. А. Озерова. – М. : Школа-Пресс, 1994. – 688 с. – (Сер. «Круг чтения: школьная программа»).
- Иванов, 2000:** Жемчуга Н. Гумилева / Вяч. И. Иванов // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 362–366. – (Русский путь).
- Иванов 1992:** Мемуары и рассказы / Г. Иванов; сост. В. Крейд. – М. : Прогресс; Литера, 1992. – 352 с.
- Киплинг, 1999:** Мохнатый шмель: Стихотворения / Р. Киплинг; сост. Е. Зыкова. – М. : ЭКСМО-Пресс, 1999. – 480 с. – (Домашняя б-ка поэзии).
- Ковчег, 1991:** Ковчег: Поэзия первой эмиграции / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. – М. : Политиздат, 1991. – 511 с.

- Комаровский, 2000:** Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / В. А. Комаровский; сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова; коммент. И. В. Булатовского, М. Л. Гаспарова, А. Б. Устинова. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – 536 с.
- Кузмин, 1990:** Избранные произведения / М. Кузмин; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. – Л. : Худож. лит., 1990. – 576 с.
- Кузминъ, 1909:** О прекрасной ясности / М. Кузминъ // Аполлонъ. – 1909. – № 4 // Цит. по [Электронный ресурс]; Режим доступа по: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0410oldorfo.shtml.
- Лермонтов, 1989:** Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Т. 1. Стихотворения и драмы / М. Ю. Лермонтов; сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 688 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Лермонтов, 1989а:** Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Т. 2. Стихотворения и поэмы / М. Ю. Лермонтов; сост., подг. текста и примеч. Э. Э. Найдича. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 688 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Мандельштам, 1990:** Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / О. Э. Мандельштам; сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера; вступ. ст. С. Аверинцева. – М. : Худож. лит., 1990. – 638 с.
- Мандельштам, 1990а:** Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза / О. Э. Мандельштам; сост. и подгот. текста С. Аверинцева и П. Нерлера; коммент. П. Нерлера. – М. : Худож. лит., 1990. – 464 с.
- Мандельштам, 2001:** Стихотворения. Проза / О. Мандельштам; сост. Ю. Л. Фрейдин; предисл. и коммент. М. Л. Гаспарова; подгот. текста С. В. Василенко. – М. : СЛОВО / SLOVO, 2001. – 608 с.
- Наутилус Помпилиус:** Тексты песен и аккорды [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.nomorelyrics.net/ru/song/16200.html>

- Одоевцева, 1989:** На берегах Невы / И. Одоевцева. – М. : Худож. лит., 1989. – 334 с.
- Пастернак, 2001:** Доктор Живаго / Б. Пастернак. – СПб. : Кристалл, 2001. – 544 с. – (Сер. «Б-ка мировой литературы: Мастера прозы XX века»).
- Петербург, 1988:** Петербург в русской поэзии (XVIII – начало XX века): Поэтическая антология / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. М. В. Отрадин. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – 384 с.
- Плавание Св. Брендана, 2002:** Плавание Святого Брендана / Пер. с лат. и ст.-франц. Н. Горелова. – СПб. : Азбука-классика, 2002. – 320 с.
- По, 1970:** Полное собрание рассказов / Э. А. По; подгот. А. А. Елистратова и А. Н. Николюкин. – М. : Наука, 1970. – 800 с. – (Сер. «Литературные памятники»).
- Пушкин, 1994:** Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 2, кн. 1. Стихотворения 1817–1825. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1994. – 568 с.
- Пушкин, 1995:** Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения 1825–1836. Сказки / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1995. – 635 с.
- Пушкин, 1994а:** Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 5. Поэмы 1825–1833 / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1994. – 570 с.
- Пушкин, 1995а:** Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 6. Евгений Онегин / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1995. – 700 с.
- Пушкин, 1995б:** Полн. собр. соч.: В 17 т. Т. 7. Драматические произведения / А. С. Пушкин. – М. : Воскресенье, 1995. – 395 с.
- Рембо, 1982:** Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду / А. Рембо; издание подготовили Н. И. Балашов, М. П. Кудинов, И. С. Поступальский. – М. : Наука, 1982. – 496 с.
- Толстая, 2002:** Толстая, Т. Н. Изюм: Избранное / Т. Н. Толстая. – М. : Подкова; ЭКСМО-Пресс, 2002. – 384 с.

- Тютчев, 1957:** Стихотворения. Письма / Ф. И. Тютчев; вступ. ст., подгот. текста и примеч. К. В. Пигарева. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1958. – 628 с.
- Фет, 1986:** Стихотворения и поэмы / А. А. Фет; вступ. ст., сост. и примеч. Б. Я. Бухштаба. – Изд. 3-е. – Л. : Сов. писатель, 1986. – 752 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Ходасевич, 1996:** Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. Стихотворения. Литературная критика 1906–1922 / В. Ф. Ходасевич; вступ. статья С. Г. Бочарова; сост. и подгт. текста И. П. Андреевой, С. Г. Бочарова; коммент. И. П. Андреевой, Н. А. Богомолова. – М. : Согласие, 1996. – 592 с.
- Ходасевич, 1996а:** Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939 / В. Ф. Ходасевич; сост. и подгот. текста И. П. Андреевой, С. И. Богатыревой, С. Г. Бочарова, И. П. Хабарова; коммент. И. П. Андреевой, С. И. Богатыревой, С. Г. Бочарова, И. А. Бочаровой, А. Ю. Галушкина, А. Л. Зорина, А. Б. Ранчина, М. Г. Ратгауза. – М. : Согласие, 1996. – 464 с.
- Ходасевич, 1997:** Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Проза. Державин. О Пушкине / В. Ф. Ходасевич; сост., подг. текста и коммент. И. П. Андреевой, С. Г. Бочарова, А. Л. Зорина, И. З. Сурад. – М. : Согласие, 1997. – 592 с.
- Ходасевич, 1989:** Стихотворения / В. Ф. Ходасевич; вступ. ст. Н. А. Богомолова; сост., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 464 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Цветаева, 1994:** Собр. соч.: В 7 т. Т. 1. Стихотворения / М. И. Цветаева; сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. – М. : Эллис Лак, 1994. – 640 с.
- Эолова арфа, 1989:** Эолова арфа: Антология баллады / Сост., предисл., коммент. А. А. Гугнина. – М. : Высшая школа, 1989. – 671 с.
- Baudelaire, 1899:** Les fleurs du mal / Ch. Baudelaire; préface de T. Gautier. – Paris : Calmann-Levy, 1899. – 411 p.

- Dante, 2005:** *La divina commedia = Божественная комедия : книга для чтения на итальянском языке / А. Данте; подгот. текста, примеч. и словарь А. А. Вовина. – СПб. : Антология ; КАРО, 2005. – 480 с.*
- Dierx:** *Le vieux solitaire / L. Dierx [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.stihi.ru/2004/01/26-1626>.*
- Gautier, 1981:** *Récits fantastiques / Th. Gautier. – Paris : Flammarion, 1981. – 478 с.*
- Hauff, 1981:** *Abenteuer aus dem Morgenland: Ausgewählte Märchen / W. Hauff. – Greifenverlag zu Rudolstadt, 1981. – 240 с.*
- Hugo, 1986:** *Poésies. Théâtre. Избранное : Сборник / V. Hugo; сост. В. А. Никитин; на франц. и рус. языках. – Moscow : Edition «Raduga», 1986. – 608 с.*
- Kipling:** *The Ballad of Fisher's Boarding House / R. Kipling [Электронный ресурс] // Режим доступа по: http://www.eliteskills.com/analysis_poetry/The_Ballad_of_Fishers_Boarding_House_by_Rudyard_Kipling_analysis.php.*
- Kipling, 1983:** *Poems. Short stories. Избранное : Сборник / R. Kipling; сост. Н. Я. Дьяконовой и А. А. Долинина ; предисл. и коммент. А. А. Долинина ; на англ. и рус. языках. – Moscow : Raduga Publishers, 1986. – 464 с.*
- Lisl:** *Une nuit noire, par un calme sous l'équateur / Ch. L. de Lisl [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.stihi.ru/2004/05/18-1288>*
- Poe, 1951:** *The selected poetry and prose of Edgar Allan Poe / E. A. Poe; edited, with an Introduction, by T. O. Mabbot, professor of English, Hunter College. – New York : the Modern Library, 1951. – 428 с. – (Modern Library College Editions).*
- Rimbaud, 1975:** *Le bateau ivre / A. Rimbaud // Anthologie de la littérature française. Nouvelle édition revue et augmen-*

- tée. Dix-neuvième et vingtième siècle / textes choisis, commenté et annotés par Henri Clouard et Robert Leggewie. – New York : Oxford University Press ; London , Toronto, 1975. – P. 231–233.*
- Le Roman de Tristan et Iseut, 1910:** *Le roman de Tristan et Iseut, renouvelé de Joseph Bédier / Préface de Gaston Paris. – Paris, 1910. – 290 p.*
- Verlaine, 2002:** *Fêtes galantes, Romances sans paroles, précédé de Poème saturniens / P. Verlaine ; édition établie par J. Borel ; préface et notes de J. Borel. – Paris : Gallimard, 2002. – 192 p.*
- Zedlitz:** *Das Geisterschiff / J. Ch. Zedlitz [Электронный ресурс] // Режим доступа по: http://www.gedichte.xbib.de/Zedlitz_gedicht_Das+Geisterschiff.htm*

II

- Аверинцев, 1990:** *Судьба и весть Осипа Манделштама / С. С. Аверинцев // Манделштам, О. Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. Стихотворения / Сост., подгот. текста и коммент. П. Нерлера ; вступ. ст. С. Аверинцева. – М. : Худож. лит., 1990. – С. 5 – 64.*
- Айрапетян, 2011:** *Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски / В. Айрапетян. – М. : Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011. – 672 с. – (В двух частях).*
- Айхенвальд, 2000:** *Гумилев / Ю. И. Айхенвальд // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 491–504. – (Русский путь).*
- Аллен, 1989:** *«Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева: Комментарий к строфам / Л. Аллен // Этюды о русской литературе. – Л. : Худож. лит. ; Ленингр. отд-ние, 1989. – С. 113–143.*

- Аллен, 1994:** У истоков поэзии Н. С. Гумилева. Французская и западноевропейская поэзия» / Л. Аллен // Николай Гумилев: Исследования и материалы. Библиография / сост. М. Д. Эльзон, Н. А. Грознова. – СПб.: Наука, 1994. – С. 235–252.
- Алонцева, 2008:** Структура и семантика «итальянского текста» Н. Гумилева: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / И. В. Алонцева. – Смоленск: Изд-во ун-та, 2008. – 24 с.
- Амелин, 2009:** Письма о русской поэзии / Г. Амелин, В. Мордерер. – М.: Знак, 2009. – 424 с. – (Studia philological).
- Архипова, 1998:** «Эльдорадо» Эдгара По и «Жемчуга» Николая Гумилева / А. Архипова // Рус. филология. – Тарту, 1998. № 9. – С. 132–139; Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000849>.
- Арьев, 1999:** Великолепный мрак чужого сада / А. Ю. Арьев // Звезда. – 1999. – № 6; Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/articles/articles.php?id=29>.
- Асоян, 1990:** «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной комедии» Данте в России / А. А. Асоян. – М.: Книга, 1990. – 214 с. – (Сер. «Судьбы книг»).
- Балашов, 1982:** Рембо и связь двух веков поэзии / Н. И. Балашов // Рембо, А. Стихи. Последние стихотворения. Озарения. Одно лето в аду; издание подготовили Н. И. Балашов, М. П. Кудинов, И. С. Поступальский. – М.: Наука, 1982. – С. 185–300.
- Балдин, 2009:** Протяжение точки: литературные путешествия. Карамзин и Пушкин / А. Н. Балдин. – М.: Эксмо, 2009. – 576 с.
- Баскер, 1992:** Гумилев, Рабле и «Путешествие в Китай»: К прочтению одного прото-акмеистического мифа /

- М. Баскер // Матер. науч. конф. 17–19 сентября 1991 г. – СПб., 1992. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/19/>.
- Баскер, 1996:** «Далекое озеро Чад» Николая Гумилева (К эволюции акмеистической поэтики) / М. Баскер // Гумилевские чтения: Матер. междунар. конф. филологов-славистов. – СПб.: СПб. гум. ун-т профсоюзов и Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1996. – С. 125–137.
- Башук:** Роль африканских впечатлений в создании теоретической платформы русского акмеизма / А. И. Башук [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/acmeism/9/>.
- Бибихин, 2009:** Грамматика поэзии. Новое русское слово / В. В. Бибихин. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 592 с.
- Богомолов, Малмстад, 1996:** Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха / Н. А. Богомолов, Дж. Э. Малмстад. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 322 с.
- Бочаров, 2007:** Филологические сюжеты / С. Г. Бочаров. – М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с. – (Studia philologica).
- Буркхарт, 2010:** Путешествия Осипа Мандельштама в Крым: поэтическая медитация / Д. Буркхарт // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / пер. с нем. Г. А. Тиме. – М.: НЛО, 2010. – С. 126–136. – (Новое литературное обозрение. Науч. приложение. Вып. LXXXVI).
- Вагин, 2000:** Поэтическая судьба и миропереживание Н. Гумилева / Е. Вагин // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 593–604. – (Русский путь).

- Вазари, 2001:** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Дж. Вазари; под ред. А. Г. Габричевского; пер. А. И. Бенедиктова и А. Г. Габричевского. Т. 2. – М.: ООО «Изд-во Астрель»; ООО «Изд-во АСТ», 2001. – 736 с.
- Вайскопф, 1993:** Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст / М. Вайскопф. – М.: Радикс, 1993. – 588 с.
- Валери 1993:** Об искусстве: Сборник / П. Валери; пер. с франц., 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
- Варжапетян, 1987:** Баллада судьбы / В. В. Варжапетян // Путник со свечой. – М.: Книга, 1987. – С. 173–266.
- Вейдле, 1973:** О поэтах и поэзии / В. Вейдле. – Paris: YMCA-Press, 1973. – 203 с.
- Верховский, 2000:** Путь поэта (О поэзии Н. С. Гумилева) / Ю. Н. Верховский // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 505–550. – (Русский путь).
- Видугирите:** Стихотворение «Жираф» и африканская тема Н. Гумилева / И. Видугирите [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/50/>
- Википедия, Змея, созвездие:** Змея, созвездие [Электронный ресурс] // Режим доступа по: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Змея_\(созвездие\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Змея_(созвездие)).
- Википедия, Экипаж:** Экипаж [Электронный ресурс]. Режим доступа по: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Экипаж_\(значения\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Экипаж_(значения)).
- Виленкин, 1996:** Амедео Модильяни / В. Я. Виленкин. – М.: Республика, 1996. – 272 с.
- Виролайнен, 1980:** «Миргород» Н. В. Гоголя. Проблемы стиля: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук / М. Н. Виролайнен. – Л.: АН СССР, Институт русской литературы (ИРЛИ), 1980. – 25 с.

- Виролайнен, 2003:** Речь и молчание. Сюжеты и мифы русской словесности / М. Н. Виролайнен. – СПб.: Амфора, 2003. – 504 с.
- Власов, 2008:** Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. IX. Ск – У / В. Г. Власов. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 768 с.
- Гаспаров, 1993:** Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX в. / Б. М. Гаспаров. – М.: Наука, 1993. – 304 с.
- Гаспаров, 1997:** Избранные труды. Т. II. О стихах / М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 504 с.
- Гаспаров, 2001:** О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / М. Л. Гаспаров. – СПб.: Азбука, 2001. – 480 с.
- Гаспаров, 2001а:** Примечания / М. Л. Гаспаров // Манделштам О. Стихотворения. Проза / сост. Ю. Фрейдина, предисл., коммент. М. Гаспарова, подгот. текста С. Василенко. – М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. – С. 586–669.
- Гёблер, 2010:** Дороги странствующих крыс: образ Персии в «Сентиментальном путешествии» Виктора Шкловского / Ф. Гёблер // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / пер. с нем. Г. А. Тиме. – М.: НЛО, 2010. – С. 109–125. – (Новое литературное обозрение. Науч. приложение. Вып. LXXXVI).
- Гинзбург, 1990:** «Камень» / Л. Гинзбург // Манделштам, О. Камень / Изд. подгот. Л. Я. Гинзбург, А. Г. Мец, С. В. Василенко, Ю. Л. Фрейдин. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1990. – С. 261–276.
- Гинзбург, 1972:** Поэтика Осипа Манделштама // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1972. – Т. XXXI, вып. 4. – С. 309–327.

- Голлербах, 2000:** Н. С. Гумилев (к 15-летию литературной деятельности) / Э. Ф. Голлербах // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 467 – 468. – (Русский путь).
- Гумбрехт, 2005:** В 1926 году: На острие времени / Х. У. Гумбрехт; пер. с англ. Е. Канищевой. – М. : НЛО, 2005. – 568 с. – (Сер. «Интеллектуальная история»).
- Гурвич, 1997:** Анна Ахматова: Традиция и новое мышление / И. Гурвич // Russian Literature XLI-II. – North-Holland. – 1997. – P. 121–196.
- Давидсон, 1992:** Муза странствий Николая Гумилева / А. Давидсон. – М. : Наука, Изд. фирма «Восточная литература», 1992. – 319 с.
- Давыдов, Терехин, 1990:** Порт и корабль: семантика севернорусской морской культуры / А. Н. Давыдов, Н. М. Терехин // Механизмы культуры. – М. : Наука, 1990. – С. 174–190.
- Двинятина, 2001:** Поэзия Ивана Бунина и акмеизм: Заметки к теме / Т. М. Двинятина // И. А. Бунин: pro et contra / Сост. Б. В. Аверина, К. В. Степанова; коммент. Б. В. Аверина, М. Н. Виролайнен, Д. Риникера; библиогр. Т. М. Двинятиной, А. Я. Липидус. – СПб. : РХГИ, 2001. – С. 518–543. – (Русский путь).
- Деги, 2005:** Ватто / М. Деги // Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер, примеч. и предисл. Б. В. Дубина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 291–297.
- Добин, 1968:** Поэзия Анны Ахматовой / Е. С. Добин. – Л. : Советский писатель, 1968. – 250 с.
- Дубин, 2005:** Говоря фигурально. Французские поэты о живописном образе / Б. В. Дубин // Пространство дру-

- гими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве / Сост., пер, примеч. и предисл. Б. В. Дубина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. – С. 9–15.
- Дутли, 1993:** 1. Еще раз о Вийоне. 2. Хлеб, икра и божественный лед: о значении еды и питья в творчестве Мандельштама / Р. Дутли // «Сохрани мою речь...»: Мандельштамовский сб. / Сост. О. Лекманов, П. Нерлер. – М. : Книжный сад, 1993. – Вып. 2. – С. 77–85.
- Дутли, 1992:** Прощание с Францией: о стихотворении О. Мандельштама «Я молю, как жалости и милости» / Р. Дутли // Вестн. русского христианского движения. – 1992. – № 165. – С. 200–209.
- Жизнь и творчество Мандельштама, 1990:** Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования / редколл.: С. С. Аверинцев, В. М. Акаткин, В. Л. Гордин, О. Г. Ласунский и др. – Воронеж: Изд-во ун-та, 1990. – 544 с.
- Жирмунский, 1998:** Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский. – М. : Автограф, 1998. – 116 с.
- Жирмунский, 1973:** Творчество Анны Ахматовой / В. М. Жирмунский; отв. редактор Е. Г. Эткинд. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1973. – 184 с.
- Жолковский, 1991:** Тоска по мировой культуре – 1931. «Я пью за военные астры» / А. К. Жолковский // Слово и судьба: Осип Мандельштам. Исследования и материалы. – М. : Наука, 1991. – С. 413–427.
- Захариева, 2007:** Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») / И. Захариева // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. – София, 2007. – С. 60–69. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/149/>.

- Зобнин, 1993:** «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева (к проблеме дешифровки идейно-философского содержания текста) / Ю. Зобнин // Русская литература. – 1993. – № 4. – С. 176–192. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.rustrana.ru/print.php?nid=31438>.
- Зобнин, 2000:** Странник духа (о судьбе и творчестве Н. С. Гумилева) / Ю. В. Зобнин // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 8–52. – (Русский путь).
- Иванов, 2000:** Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. II. Статьи о русской литературе / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 880 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
- В. И. <Итин>, 2000:** Н. Гумилев. «Огненный столп» / В. И. <Итин> // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 484–485. – (Русский путь).
- Каллер, 2006:** Теория литературы: краткое введение / Дж. Каллер; пер. с англ. А. Георгиева. – М.: Изд-во «Астрель»; Изд-во «АСТ», 2006. – 158 с.
- Капинос, Куликова, 2006:** Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века / Е. В. Капинос, Е. Ю. Куликова. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2006. – 336 с.
- Капинос, 2010:** Элегия в прозе: «Несрочная весна» И. А. Бунина / Е. В. Капинос // Критика и семиотика. – Новосибирск; М.: Институт филологии СО РАН; НГУ; РГГУ. – 2010. – Вып. 14. – С. 186–204.
- Каухчишвили, 2004:** Динамика пространства и провинции в художественной литературе (предварительные

- соображения) / Н. М. Каухчишвили // Геопанорама русской культуры: Провинция и ее локальные тексты / Моск. гос. ун-т, Ин-т мировой культуры, Пермский гос. ун-т, Евразийская ассоциация ун-тов; Отв. ред. Л. О. Зайонц; сост. В. В. Абашев, А. Ф. Белоусов, Т. В. Цивьян. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 519–532. – (Язык. Семиотика. Культура).
- Киршбаум, 2010:** «Валгаллы белое вино». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама / Г. Киршбаум. – М.: НЛО, 2010. – 392 с. – (Новое литературное обозрение. Науч. приложение. Вып. LXXXII).
- Киссель, 2010:** Путешествие на солнце без возврата: к вопросу о модернизме в русских травелогах первой трети XX века / В. С. Киссель // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века: Сборник статей / пер. с нем. Г. А. Тиме. – М.: НЛО, 2010. – С. 9–34. – (Новое литературное обозрение. Науч. приложение. Вып. LXXXVI).
- Кихней:** Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла / Л. Кихней // [Электронный ресурс]. – Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/bio/kihney/kihney02.htm>.
- Кихней, Шмидт, 2008:** Городской текст поздней Ахматовой как завершение петербургского мифа / Л. Г. Кихней, Н. В. Шмидт // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. – Симферополь: Крымский архив, 2008. – Вып. 6. – С. 47–69.
- Коваленко, 2009:** Анна Ахматова / С. А. Коваленко; под общ. ред. А. Н. Николюкина; вступ. ст. Л. С. Калюжной. – 2-е изд. – М.: Молодая гвардия, 2009. – 347 с. – (Жизнь замечательных людей: сер. биограф.; вып. 1176).
- Королева, 1999:** Комментарии / Н. В. Королева // Ахматова, А. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. В 2 кн. Кн. 2. Стихотворения. 1959–1966 / Сост., подгот. текста, коммент.

- и статья Н. В. Королевой. – М.: Эллис Лак, 1999. – С. 315–513.
- Королева, 1992:** «Могла ли Биче словно Дант творить?» / Н. В. Королева // «Тайны ремесла». Ахматовские чтения. Вып. 2. / ред.-сост. Н. В. Королева, С. А. Коваленко. – М.: Наследие, 1992. – С. 93–112.
- Косиков, 2002:** Комментарии / Г. К. Косиков // Вийон, Ф. Стихи: Сборник; сост. Г. К. Косиков. – М.: ОАО Изд-во «Радуга», 2002. – С. 559–695.
- Кравцова:** Н. Гумилев и Эдгар По: Сопоставительная заметка Анны Ахматовой / И. Г. Кравцова [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=110082074>.
- Кроль, 1990:** Об одном необычном трамвайном маршруте («Заблудившийся трамвай» Н. С. Гумилева) / Ю. Л. Кроль // Русская литература. – 1990. – № 1. – С. 208–218.
- Кудасова, 1992:** Сады и парки А. Ахматовой / В. В. Кудасова // Истоки, традиции, контекст в литературе: Межвузовский сб. науч. тр. – Владимир: ВГПИ, 1992. – С. 87–95. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/articles/kudasova.htm>
- Лавров, 2000:** Этюды о Блоке / А. В. Лавров. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – 320 с.
- Лаговский, Моисеенко:** Была ли предсказана гибель «Титаника»? / В. Лаговский, А. Моисеенко // Комсомольская правда. – 2007. – 12 апреля. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://anomalija.kulichki.ru/news14/903.htm>
- Левин, 1988:** Зеркало как потенциальный семиотический объект / Ю. И. Левин // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та: Труды по знаковым системам. – XXII. Зеркало. Семиотика зеркальности. – Тарту, 1988. – Вып. 831. – С. 6–25.

- Левин, 1998:** О. Мандельштам / Ю. И. Левин // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 9–155. – (Язык. Семиотика. Культура).
- Левинсон, 2000:** Гумилев. Романтические цветы / А. Я. Левинсон / А. Я. Левинсон // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб.: РХГИ, 2000. – С. 351–355. – (Русский путь).
- Лекманов, 2000:** Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. – Томск: Изд-во «Водолей», 2000. – 704 с.
- Лекманов, 2006:** О трех акмеистических книгах: М. Зенкевич, В. Нарбут, О. Мандельштам / О. Лекманов. – М.: Intrada, 2006. – 124 с.
- Липкин, 1991:** «Угль, пылающий огнем»: зарисовки и соображения / С. Липкин. – М.: Б-ка «Огонек». – № 4. – 1991. – 48 с.
- Лихачев, 1982:** Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей / Д. С. Лихачев. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. – 344 с.
- Максимов, 1871:** Год на Севере / С. В. Максимов. – 3-е изд., доп. – СПб.: Тип. А. Граншеля, 1871. – 690 с.
- Мальцев, 1994:** Иван Бунин, 1870–1953 / Ю. В. Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 432 с.
- Ман, 1999:** Аллегория чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / П. де Ман. – Екатеринбург: Изд-во Уральск. ун-та, 1999. – 368 с.
- Мандельштам Н. Я., 2001:** Вторая книга: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – М.: Изд-во «Олимп»; Изд-во «Астрель»; Изд-во «АСТ», 2001. – 512 с.
- Мандельштам Н. Я., 1987:** Книга третья: Воспоминания / Н. Я. Мандельштам. – Paris: YMCA-Press, 1987. – 335 с.

- Марков, 1994:** О свободе в поэзии: Статьи, эссе, разное / В. Ф. Марков. – СПб. : Изд-во Чернышева, 1994. – 368 с.
- Марченко:** «В черноватом Париж тумане...» / А. Марченко // [Электронный ресурс]. – Режим доступа по: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/10/ma14-pr.html>.
- Меднис, 1999:** Венеция в русской литературе / Н. Е. Меднис. – Новосибирск : Изд. ун-та, 1999. – 391 с.
- Михайлов, 2002:** Жизнь Бунина. «Лишь слову жизнь дана...» / О. Н. Михайлов. – М. : Центрполиграф, 2002. – 491 с.
- Муратов, 1999:** Образы Италии / П. П. Муратов. – М. : ТЕРРА, 1999. – 592 с.
- Найман, 1989:** Рассказы о Анне Ахматовой: Из кн.: «Конец первой половины XX века» / А. Найман. – М. : Худож. лит., 1989. – 302 с.
- Непомнящий, 1983:** Поэзия и судьба: статьи и заметки о Пушкине / В. С. Непомнящий. – М. : Сов. писатель, 1983. – 366 с.
- Никитин, 1996:** Неизвестный Николай Гумилев. Исследование и публикация текстов / А. Л. Никитин. – М. : Интерграф Сервис, 1996. – 96 с. – (Семейный архив. XX век).
- Обухова, 1989:** Образ тени в поэзии Анны Ахматовой / О. Я. Обухова // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тез. конф. (ИМЛИ). – М., 1989. – С. 29–30.
- Обухова, 1997:** Раннее творчество Николая Гумилева в свете поэтики акмеизма: Заметки к теме / О. Обухова // Russian Literature. – XLI. – 1997. – С. 495–504.
- Ольшанская:** «Двух голосов переключка» / Е. Ольшанская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа по: <http://a88.narod.ru/ars00016.htm>.
- Оцуп, 1995:** Николай Гумилев. Жизнь и творчество / Н. А. Оцуп ; пер. с франц. Л. Аллена при участии С. Но-

- сова. – СПб. : Изд-во «Logos», 1995. – 200 с. – (Сер. «Судьбы. Оценки. Воспоминания. XIX–XX вв.»).
- Павловский, 1986:** Николай Гумилев / А. Павловский // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 94–131.
- Пахарева, 2009:** «Летний сад» А. Ахматовой (анализ стихотворения) / Т. А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. – Симферополь : Крымский архив, 2009. – С. 91–100.
- Полтавцева, 1992:** Анна Ахматова и культура «серебряного века» («вечные образы» культуры в творчестве Ахматовой) / Н. Г. Полтавцева // Царственное слово. Ахматовские чтения. Вып. 1. – М. : Наследие, 1992. – С. 41–58.
- Попова, Рубинчик, 2000:** Анна Ахматова и Фонтанный Дом / Н. И. Попова, О. Е. Рубинчик. – СПб.: Невский Диалект, 2000. – 159 с.
- Полушин, 1990:** Волшебная скрипка поэта / В. Полушин // Гумилев, Н. С. Золотое сердце России: Сочинения. – Кишинев : Литература артистикэ, 1990. – С. 5–38.
- Полякова, 1992:** Источник одного образа из «Заблудившегося трамвая» Гумилева / С. В. Полякова // Николай Гумилев и русский Парнас. – СПб., 1992. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=130082104>).
- Раскина 2009:** Геософские аспекты творчества Н. С. Гумилева: Автореф. дисс.... д-ра филол. наук / Е. Ю. Раскина. – Архангельск : Поморский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, 2009. – 45 с.
- Раскина, 2006:** Поэтическая география Н. С. Гумилева / Е. Ю. Раскина. – М. : МГИ им. Е. Р. Дашковой, 2006. – 164 с.
- Раскина:** Темы, мотивы и образы «путевой словесности» в творчестве Н. С. Гумилева / Е. Ю. Раскина [Электрон-

- ный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/86/>.
- Рассадин, 1977:** Драматург Пушкин. Поэтика. Идеи. Эволюция / Ст. Рассадина. – М.: Искусство, 1977. – 359 с.
- Роболи, 2007:** Литература «путешествий» / Т. Роболи // «Младоформалисты»: Русская проза / Сост. Я. Левченко. – СПб.: ИД «Петрополис», 2007. – С. 104–127.
- Роднянская, 1995:** Возвращенные поэты / И. Роднянская // Литературное семилетие. – М.: Книжный сад, 1995. – С. 78–108.
- Ронен:** Акмеизм / О. Ронен [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://gumilev.ru/acmeism/3/>.
- Ронен, 2002:** Поэтика Осипа Мандельштама / О. Ронен. – СПб.: Гиперион, 2002. – 240 с.
- Рубинс, 2003:** Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с. – (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).
- Рубинчик:** Оглянувшиеся Анна Ахматова, Марк Шагал и Рахиль Баумволь / О. Рубинчик [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/articles/rubinchik.htm>
- Савицкая:** Черно-белый веночек / О. Савицкая [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/articles/savitskaja.htm>
- Сегал, 2006:** Литература как охранная грамота / Д. М. Сегал. – М.: Водолей Publishers, 2006. – 976 с.
- Седакова, 1984:** Шкатулка с зеркалом (Об одном глубинном мотиве А. А. Ахматовой) / О. А. Седакова // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та: Труды по знаковым системам. – XVII. – Тарту, 1984. – Вып. 641. – С. 93–108. – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.akhmatova.org/articles/sedakova02.htm>

- Серова, 2005:** Анна Ахматова: Книга Судьбы (феномен «ахматовского текста»: проблема целостности и логика внутривидовых взаимодействий) / М. В. Серова. – Ижевск; Екатеринбург, 2005. – 442 с.
- Силард, 2002:** Герметизм и герменевтика / Л. Силард. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. – 328 с.
- Синельников, 2002:** «Там, где сочиняют сны» / М. Синельников // Знамя. – 2002. – № 7. – С. 151–176. – [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/7/sinel.html>.
- Сливицкая, 1997:** Человек Бунина как космос и личность / О. В. Сливицкая // Время. Личность. Культура. Тр. Академии культуры. – СПб., 1997. – С. 294–307. – (Сб. науч. тр. СПбГАК, т. 148).
- SOS Титаник:** SOS Титаник [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/7/sinel.html>.
- Стратановский, 2007:** Мальчишка-океан: О стихотворении Мандельштама «Реймс – Лаон» / С. Стратановский // Звезда. – 2007. – № 12. – С. 177–187.
- Струве, 1992:** Осип Мандельштам / Н. Струве. – Томск: Изд-во «Водолей», 1992. – 272 с.
- Струве:** Христианское мировоззрение Мандельштама / Н. Струве [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://silver-age.info/xristianskoe-mirovozzrenie-mandelshama/>.
- Сурат, 2005:** Опыты о Мандельштаме / И. З. Сурат. – М.: Intrada, 2005. – 128 с.
- Тарановский, 2000:** О поэзии и поэтике / К. Ф. Тарановский; сост. М. Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с. – (Studia poetica).
- Тименчик, 1987:** К символике трамвая в русской поэзии / Р. Д. Тименчик // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та: Труды по знаковым системам. – XXI. Сим-

- вол в системе культуры. – Тарту, 1987. – Вып. 830. – С. 135–143.
- Тименчик, 2008:** Что вдруг: Статьи о русской литературе прошлого века / Р. Тименчик. – Иерусалим : Гешарим ; М. : Мосты культуры, 2008. – 688 с.
- Топоров, 2003:** Из истории петербургского аполлинизма: его золотые годы и его крушение / В. Н. Топоров // Топоров, В. Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб. : Искусство – СПб, 2003. – С. 119–263.
- Топоров, 1995:** Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Изд. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – 624 с.
- Топоров, 2000:** Поэзия и проза В. А. Комаровского. Глава из истории русской литературы начала века / В. Н. Топоров // Комаровский, В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова ; коммент. И. В. Булатовского, М. А. Гаспарова, А. Б. Устинова. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 264–431.
- Тумповская, 2000:** «Колчан» Н. Гумилева / М. М. Тумповская // Н. С. Гумилев: Pro et contra. Личность и творчество Николая Гумилева в оценке русских мыслителей и исследователей: антология / Сост., вступ. ст. и примеч. Ю. В. Зобнина. – Изд. 2-е. – СПб. : РХГИ, 2000. – С. 435–447. – (Русский путь).
- Тынянов, 2010:** Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – Изд. 5-е. – М. : КомКнига, 2010. – 176 с.
- Фавье, 1991:** Франсуа Вийон / Ж. Фавье ; пер. с фр.: пер. В. Никитина (главы I–XIII), Р. Родиной (главы XIV–XXI) ; ред. С. Емельяников. – М. : Радуга, 1991. – 480 с.
- Фарино, 2004:** Введение в литературоведение : Учебное пособие / Е. Фарино. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 639 с.

- Фаустов, 1998:** «Женский» миф // А. А. Фаустов, С. В. Савинков. Очерки по характерологии русской литературы. – Воронеж : Изд-во пед. ун-та, 1998. – С. 115–134.
- Филиппов, 2005:** Зеркало – Зазеркалье – Зерцало Клио / Б. Филиппов // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2 / Вступ. статья Н. Н. Скатова, сост., коммент, послесл. С. А. Коваленко. – СПб. : РХГА, 2005. – С. 709–720.
- Фильмы Чаплина, 1972:** Сценарии и записи по фильмам / Сост. и вступ. ст. А. Кукаркина. – М. : Искусство, 1972. – 767 с.
- Флоренский, 1996:** Symbolarium (Словарь символов) / П. А. Флоренский // Сочинения: В 4 т. Т. 2. – М. : Мысль, 1996. – С. 564–590.
- Хейт, 1991:** Анна Ахматова. Поэтическое странствие. Дневники, воспоминания, письма А. Ахматовой / А. Хейт ; пер. с английского; предисл. А. Наймана ; коммент. В. Черных и др. – М. : Радуга, 1991. – 383 с.
- Цивьян, 2001:** Семиотические путешествия / Т. В. Цивьян. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. – 248 с.
- Цивьян, 2000:** «Умопостигаемая Италия Комаровского» / Т. В. Цивьян // Комаровский, В. А. Стихотворения. Проза. Письма. Материалы к биографии / сост. И. В. Булатовского, И. Г. Кравцовой, А. Б. Устинова ; коммент. И. В. Булатовского, М. А. Гаспарова, А. Б. Устинова. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. – С. 443–453.
- Чапский, 2005:** Встречи с Ахматовой в Ташкенте / Ю. Чапский // Анна Ахматова: pro et contra. Т. 2 / Вступ. ст. Н. Н. Скатова ; сост., коммент, послесл. С. А. Коваленко. – СПб. : РХГА, 2005. – С. 686–691.
- Черашняя, 2004:** Поэтика Осипа Мандельштама: Субъектный подход : Учебное пособие / Д. И. Черашняя. – Ижевск, 2004. – 450 с.
- Черный, 2001:** «Роза Иерихона» / С. Черный // И. А. Бунин: pro et contra / Сост. Б. В. Аверина, К. В. Степа-

- нова; коммент. Б. В. Аверина, М. Н. Виролайнен, Д. Риникера; библиогр. Т. М. Двинятиной, А. Я. Лапидус. – СПб.: РХГИ, 2001. – С. 357–361. – (Русский путь).
- Чуковская, 1997:** Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2: 1952–1962 / А. К. Чуковская. – М.: Согласие, 1997. – 832 с. – (Достояние России).
- Чумаков, 1999:** «Евгений Онегин» А. С. Пушкина. В мире стихотворного романа / Ю. Н. Чумаков. – М.: Изд-во ун-та, 1999. – 128 с.
- Шанталина, 2006:** Речевая объективация концепта «пространство» в поэзии Н. С. Гумилева / Ю. Шанталина // Вестн. СамГУ. – 2006. – № 10/2 (50). – Цит. по: [Электронный ресурс]. Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/about/148/>
- Шапир, 2003:** Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама / М. И. Шапир // Евразийское пространство: Звук, слово, образ / РАН, Науч. совет «История мировой культуры»; Ин-т мировой культуры МГУ им. М. В. Ломоносова; Евразийская ассоциация ун-тов; Отв. ред. Вяч. Вс. Иванов; сост. Л. О. Зайонц, Т. В. Цивьян. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 371–382. – (Язык. Семиотика. Культура).
- Шёнле, 2004:** Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840 / А. Шёнле; пер. с англ. Д. Соловьева. – СПб.: Академический проект, 2004. – 272 с. – (Современная западная русистика, т. 51).
- Шишкин, 1998:** К литературной истории русского симпозиона / А. Шишкин // Русские пиры: Сб. статей / под общей ред. Д. С. Лихачева. – СПб.: ИРАИ РАН, 1998. – С. 5–38. – (Канун: Альманах РАН, Ин-та рус. лит. (Пушкинский дом); вып. 3).

- Шмаков, 1990:** О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия / Г. М. Шмаков // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тез. и матер. конф. (15–17 мая 1990 г.). – Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. – С. 8–11.
- Щеглов, 1996:** Черты поэтического мира Ахматовой / Ю. К. Щеглов // Жолковский, А. К., Щеглов, Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст / предисл. М. Л. Гаспарова. – М.: АО «Издательская группа „Прогресс“», 1996. – С. 261–289.
- Шмид, 1998:** Проза как поэзия: Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – Изд. 2-е, испр., расш. – СПб.: Инапресс, 1998. – 352 с.
- Эйхенбаум, 1986:** Анна Ахматова / Б. М. Эйхенбаум // Эйхенбаум, Б. М. О прозе. О поэзии. – Л.: Худож. лит., 1986. – С. 374–440.
- Эткинд, 1995:** Там, внутри: О русской поэзии XX века / Е. Эткинд. – СПб.: Максима, 1995. – 568 с.
- Яцутко:** Еще раз о стихотворении Николая Гумилева «Заблудившийся трамвай» / Д. Яцутко [Электронный ресурс] // Режим доступа по: <http://www.gumilev.ru/main.phtml?aid=5000857>.
- Ghil, 1910:** Поэзия. Двѣ поэтическія традиции / R. Ghil // Аполлонъ. – 1910. – № 6. – С. 5–24.
- Grossman, 1985:** Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence / J. D. Grossman. – University of California Press: Berkeley, 1985. – 397 p.
- Hansen-Love, 1993:** Mandel'stam's Thanatopoetics / A. A. Hansen-Love // Readings in Russian Modernism: To Honor V. F. Markov. – Moscow, 1993. – P. 121–157.
- Masing-Delic, 1982:** The Time-Space Structure and Allusion Pattern in Gumilev's "Zabludivshiisia Tramvai" / I. Ma-

- sing-Delic // *Essays in Poetics*. – 1982. – V. 7, № 1. – P. 62–83.
- Rusinko, 1982:** Lost in space and time; Gumilev's "Zabludivšijsja Tramvaj" / E. Rusinko // *SEEJ*. – 1982. – V. 26, № 4. – P. 383–402.
- Slivkin, 1999:** The last stop of the death machine: an attempt at a rational reading of "The runaway streetcar" by N. Gumilev / Yev. Slivkin // *SEEJ*. – 1999. – V. 43, № 1. – P. 137–155.

СОДЕРЖАНИЕ

О пространственной динамике в лирике акмеистов.....	3
Глава I. Динамика географического и литературного пространства в поэзии Николая Гумилева	32
Корабли-призраки в лирике Н. Гумилева	32
«Летучий Голландец» в «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева.....	70
«Куда ж нам плыть?» (приглашение к путешествию А. Пушкина, Ш. Бодлера и Н. Гумилева)	98
Африканские «картинки из книжки старинной» ...	111
Цитируемые стихотворения	123
Глава II. Вийоновский текст в пространстве поэзии Осипа Мандельштама	226
Поэтическая чаша О. Мандельштама и Ф. Вийона.....	226
О «легкой жизни» и о «легкой смерти» (Вийон на мандельштамовском «пире во время чумы»)	242
О мандельштамовском путешествии к Вийону	258
Вийоновский код в поэзии О. Мандельштама («век-зверь» и «человек-зверек»)	278
Цитируемые стихотворения	286
Глава III. Поэтические прогулки в стихах Анны Ахматовой и Николая Гумилева	306

О трех прогулках в стихах Анна Ахматовой	306
Мистические прогулки в стихах Анны Ахматовой.....	324
О динамике и статике в стихах Анны Ахматовой: <i>зимние прогулки, камень, лед, снегу, статуарность, творчество</i>	342
Прогулка по Венеции Николая Гумилева.....	364
Цитируемые стихотворения	375
Приложение I. Путешествия к «Титанику» и на «Титанике»	390
О морском «voyage de pose» («На „Титанике“» М. Зенкевича).....	390
Поэтические мотивы плавания и кораблей в очерке В. Ходасевича «Бельфаст»	408
Приложение II	420
О сквозном пространстве в лирике В. Ходасевича («Соррентинские фотографии»)	420
«Экскурсия» поэта в Аид: орфический сюжет в очерке В. Ходасевича «Помпейский ужас»	436
Мертвые корабли и мертвые моряки в поэзии И. А. Бунина (к литературным истокам бунинской морской темы)	452
Цитируемые стихотворения.....	469
Заключение	495
Библиография	498

Елена Куликова

ПРОСТРАНСТВО И ДИНАМИЧЕСКИЙ АСПЕКТ В ЛИРИКЕ АКМЕИСТОВ

Редактор	Т. А. Янушевич
Компьютерная верстка и оформление	Т. А. Воронина

*В оформлении обложки использована гравюра
Евгении Саре «Пианистка»*

Издательство «Свиньин и сыновья»
www.isvis.ru, isvis@mail.ru

Подписано в печать 01.08.2011.
Формат 60×84 1/16. Печать офсетная.
Усл. печ. л. . Тираж экз.
Заказ

Типография ООО «Офсет-ТМ»
630117, г. Новосибирск, ул. Арбузова, 4а