**Опубликовано в журнале:** [**«Новый Мир» 2006, №11**](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/11/) ***ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА***

**ИРИНА СУРАТ**

**Три века русской поэзии**

http://magazines.russ.ru/.img/t.gif

Сурат Ирина Захаровна — исследователь русской поэзии; автор нескольких книг о Пушкине, книги «Опыты о Мандельштаме» (2005). Доктор филологических наук, постоянный автор «Нового мира».

Когда вся страна занята национальными проектами — что делать маргиналу-филологу? Ничего более национального, чем русская поэзия, у меня нет. «Три века русской поэзии» — мой личный национальный проект, моя попытка приблизить поэзию к удаляющемуся от нее современному читателю, дать ему новый шанс прочесть давно известное стихотворение как что-то лично ему интересное, близкое, нужное. Три века русской поэзии — это XIX век, короткий серебряный и наш современный плодоносный поэтический век, от позднего Мандельштама до Бориса Рыжего и многих ныне живущих замечательных авторов.

Поэзия — единый космос, границы времени и пространства для нее несущественны. Существенны и часто непреодолимы лишь границы языка, но уж внутри одного языка национальная поэзия образует единый текст. Русскую поэзию можно читать как такой текст — цельный, но не сплошной, потому что каждый поэтический голос уникален и каждое отдельное стихо­творение, если оно подлинное, тоже образует свой внутренний космос.

Бессонница

«Текст бессонницы» в русской поэзии необозрим. Это одна из традиционных поэтических тем, и мало кто из поэтов ее не коснулся1. Стихи о бессоннице есть у Пушкина и Баратынского, Тютчева и Бенедиктова, Вяземского, Апухтина, Анненского, Цветаевой, Ахматовой, Пастернака, Мандельштама, Андрея Белого, Георгия Иванова, Набокова, Багрицкого, Тарковского — вплоть до блистательно-эпатажного Александра Еременко («Бессонница. Гомер ушел на задний план. / Я Станцами Дзиан набит до середины»). Из множества русских стихотворений о бессоннице мы выбрали пять, между которыми усматривается та или иная связь, их авторы — зрелый Пушкин, молодой Тютчев, поздний Вяземский и ранний Мандельштам.

**1**

**Александр Пушкин. «Воспоминание»**

Когда для смертного умолкнет шумный день  
        И на немые стогны града  
Полупрозрачная наляжет ночи тень  
        И сон, дневных трудов награда,  
В то время для меня влачатся в тишине  
        Часы томительного бденья:  
В бездействии ночном живей горят во мне  
        Змеи сердечной угрызенья;  
Мечты кипят; в уме, подавленном тоской,  
        Теснится тяжких дум избыток;  
Воспоминание безмолвно предо мной  
        Свой длинный развивает свиток;  
И с отвращением читая жизнь мою,  
        Я трепещу и проклинаю,  
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,  
        Но строк печальных не смываю.  
                                                                *1828*

Стихотворение написано в мае кризисного 1828 года, впервые опубликовано в «Северных цветах» на 1829 год, в рукописях фигурирует под названиями «Бессонница» и «Бдение», но в печати Пушкин закрепил привычное нам название — «Воспоминание». Это «воспоминание» дает возможность сразу увидеть то зерно темы, которое и порождает все множество и многообразие стихов о бессоннице. Бессонница — серьезный момент в жизни человека, серьезное его состояние; бессонница — это проживание тем или иным образом некой почти всегда экзистенциальной ситуации, когда человек невольно оказывается и вынужден осознавать себя перед лицом вечности. Если сон мы воспринимаем не только как «отраду», но и как ежедневную маленькую репетицию смерти, то бессонница становится более или менее серьезной репетицией предсмертного суда. Пушкин сразу включает нас в это экзистенциальное переживание ключевым словом «смертный» — «Когда для смертного умолкнет шумный день...». Именно мысль о смертности человека, обостренная надвигающейся ночью, ставит перед поэтом «последние вопросы», столь характерные для разных стихов о бессоннице. И христианская практика ежевечернего исповедания грехов, отразившаяся в пушкинском «Воспоминании», также основывается на этом глубинном представлении о сне как репетиции смерти.

«Воспоминание» — стихотворение самого интимного содержания, но звучит оно с истинно библейскою силой. В. В. Розанов сравнивал его с 50-м псалмом: «Так же велико, оглушительно и религиозно. Такая же правда»2. Эта сила и правда состоит в суде поэта над самим собой, в беспощадном суде его личной совести, его памяти. Совесть и память даны в библейских образах, примененных как метафоры к внутренней жизни: «змеи сердечной угры­зенья» и «свиток» воспоминаний. Книга собственной жизни читается самим человеком как «длинный свиток» грехов — здесь мы видим ход, обратный тому, о каком говорится в библейской Книге Иова, актуальной в это время для Пушкина. Иов хочет, чтобы Бог запечатал в свитке его беззаконие и закрыл его вину (Иов, 14: 17) — в «Воспоминании» поэт отчитывается только перед самим собой, свиток грехов не запечатывается, а, напротив, разворачивается, развивается, вина не закрывается и не стирается из памяти. Розанов точно указал на ближайшую библейскую параллель к пушкинскому стихотворению — в «покаянном» 50-м псалме есть именно эта тема несмываемости и незабываемости собственного греха для самого человека: «Беззаконие мое аз знаю и грех мой предо мною есть выну». «Грех мой предо мною всегда» — в этом смысл и сила последнего стиха «Воспоминания»: «Но строк печальных не смываю». В рукописи (имеющей продолжение, отброшенное при публикации) Пушкин поставил после этих слов три восклицательных знака, которые много нам говорят на фоне темы тишины и безмолвия, проходящей через все стихотворение («умолкнет шумный день», «влачатся в тишине», «воспоминание безмолвно предо мной»). Последний стих дал повод не только для большой полемики, но и для суда над поэтом3. Этот сторонний суд, однако, не строже, чем суд собственной совести. Тут справедливо вспоминают, и мы вспомним сказанное Пушкиным чуть позже и по другому поводу: «Ты сам свой высший суд».

Бессонница отрешает человека от дневных забот и ведет его по пути самопознания, вглубь собственной души; в тишине и во мраке ночи он остается один на один с самим собою, и в этом — мучительность, непереносимость бессонницы. Пушкин говорит о «томительном бденье», о «тоске», о кипении и горении, об «угрызеньях» «змеи сердечной». Все это — из арсенала адских пыток, но ад здесь сугубо внутренний, как и все лирическое событие «Воспоминания» — событие, которому нет и не может быть свидетелей, и при этом его свидетелями становятся миллионы читателей. Таков парадокс лирики — чем интимнее происходящее в ней событие, тем оно достовернее и тем больше у него оказывается свидетелей в веках.

**2**

**Федор Тютчев. «Бессонница»**

Часов однообразный бой,  
Томительная ночи повесть!  
Язык для всех равно чужой  
И внятный каждому, как совесть!  
  
Кто без тоски внимал из нас,  
Среди всемирного молчанья,  
Глухие времени стенанья,  
Пророчески-прощальный глас!  
  
Нам мнится: мир осиротелый  
Неотразимый Рок настиг —   
И мы, в борьбе, природой целой  
Покинуты на нас самих;  
  
И наша жизнь стоит пред нами,  
Как призрак на краю земли,  
И с нашим веком и друзьями  
Бледнеет в сумрачной дали;  
  
И новое, младое племя  
Меж тем на солнце расцвело,  
А нас, друзья, и наше время  
Давно забвеньем занесло!  
  
Лишь изредка, обряд печальный  
Свершая в полуночный час,  
Металла голос погребальный  
Порой оплакивает нас!

*<1829>*

«Бессонница» была опубликована в начале января 1830 года в первом номере московского журнала «Галатея» — ровно через год после пушкинского «Воспоминания». Читал ли его Тютчев, мог ли он в течение 1829 года, живя в Мюнхене, ознакомиться с «Северными цветами», вышедшими в свет в Петербурге в последние дни 1828 года, — сказать трудно, сведений об этом у биографов Тютчева нет, да и точное время создания «Бессонницы» неизвестно — теоретически она могла быть написана и до «Воспоминания». Но в любом случае эти два стихотворения плотно стоят друг к другу во времени и их соположение оправдано не только общностью темы — оно демонстрирует разительный контраст поэтических систем и дает новый угол зрения на острую проблему литературных отношений Тютчева и Пушкина.

Начало тютчевской «Бессонницы» словесно перекликается с «Воспоминанием» — в первых пяти стихах мы встречаем пушкинские слова: «*томительная* ночи повесть», «кто без *тоски* внимал из нас»4, видим и слово «совесть», не произнесенное у Пушкина, но содержащее суть, смысловое ядро «Воспоминания». Но на этом сходство заканчивается. Совесть в «Бессоннице» за­тронута по касательной — она не сама по себе входит в стихи, а как общепонятное сравнение. Час бессонницы у Тютчева — тоже момент столкновения жизни и смерти, но мысль о смерти влечет за собой не личный и непосредственный покаянный порыв, как у Пушкина, а развивается совсем иначе — как философская медитация, наследующая ночной теме в предшествующей Тютчеву русской поэзии (Державин, Бобров, Ширинский-Шихматов) и в немецкой романтической поэзии и философии (Юнг, Новалис, Шеллинг5, с которым он именно в это время лично общался в Германии).

Ночное откровение Тютчева совершается в космическом пространстве Вселенной, в экзистенциальном одиночестве, «в борьбе с природой целой»; главное в этом откровении — призрачность жизни вообще и жизни собственной, отделенной от сознания и пропадающей «в сумрачной дали». Поэт заглядывает за предел бытия, за границу смерти, и умосозерцает оттуда постигающее всех забвение. Из настоящего он прозревает будущее, но оно оказывается прошлым. Номинативные и риторические восклицания, и только восклицания, ни одной повествовательной или вопросительной поэтической фразы во всем стихотворении — таковы характерные черты тютчевского ораторского стиля в «Бессоннице». Если ночной солилоквиум пушкинского «Воспоминания» обращен к себе самому, то тютчевское поэтическое высказывание не имеет адреса. Тут и кроется главное, что так резко разделяет двух поэтов-современников и два их почти синхронно написанных стихотворения на общую, казалось бы, тему.

Проблема «Пушкин и Тютчев», или, под другим углом зрения, «Тютчев и Пушкин», обнажилась давно, обострил ее в 1926 году Ю. Н. Тынянов6 — он выстроил ряд фактов, говорящих о том, что со второй половины 1820-х годов и вплоть до тютчевских публикаций в «Современнике» в 1836 году Пушкин буквально игнорирует поэзию Тютчева. Факты эти хорошо известны: в 1826 году в альманахе «Урания» Тютчев публикует три стихотворения (среди них — «Проблеск»), Пушкин получает от Баратынского этот альманах, но на тютчевские стихи никак не реагирует; в «Северной лире» на 1827 год публикуется шесть стихотворений Тютчева — Пушкин начинает (но не дописывает) статью о «Северной лире» для «Московского вестника», обсуждает в ней поэтические публикации Туманского, Муравьева, Норова, Ознобишина, упоминает о Шевыреве и ни слова не говорит о Тютчеве; и наконец, самый красноречивый пример — пушкинский отзыв об альманахе «Денница» на 1830 год: пересказывая и цитируя опубликованную там статью Ивана Киреевского о текущей словесности, Пушкин разделяет с ним невнимание к Тютчеву: «Из молодых поэтов немецкой школы г. Киреевский упоминает о Шевыреве, Хомякове и Тютчеве. Истинный талант двух первых неоспорим». Пушкин нигде не отзывается плохо о поэзии Тютчева — он не отзывается о ней вообще никак, читает и как будто не видит, не воспринимает его стихов. Очевидно, что-то в самом составе тютчевской поэзии того времени блокировало пушкинское восприятие, не позволяло ему расслышать в Тютчеве великого поэта, каким он уже был к 1830-м годам.

Главное, что отличает тютчевскую «Бессонницу» от пушкинского «Воспоминания» и от пушкинской лирики в целом, — это отсутствие лирического Я, составляющего основу пушкинского лиризма, основу той самой «правды», о которой говорил Розанов. На его месте мы видим знаменитое тютчевское МЫ —безличное, собирательное, риторическое МЫ, за которым стоит обобщенный опыт или обобщенное поэтическое умозрение. «Кто без тоски внимал из нас...», «И наша жизнь стоит пред нами...». Перед внутренними очами лирического героя «Воспоминания» (если уместно тут говорить о лирическом герое) встает его персональная, им лично прожитая жизнь, за которую перед самим собой он и отвечает: «И с отвращением читая жизнь мою, / Я трепещу и проклинаю...» — интимность этого ночного откровения и есть залог общезначимости и общепонятности пушкинского личного опыта, получившего жизнь в эстетических формах его стихов. Тютчев через это характерное МЫ тоже декларирует общезначимость своего ночного откровения, но реально сообщает ему совершенно иной посыл и иное, отстраненное и более холодное звучание. Пушкин в «Воспоминании» говорит о себе, Тютчев в «Бессоннице» говорит обо «всех» и о «каждом» — и ни о ком.

Эту разницу читатель может почувствовать, экспериментально заменив одно лишь слово в одном из самых интимных, самых сильных и страшных пушкинских стихотворений, написанном в день рождения 26 мая того же, что и «Воспоминание», кризисного 1828 года: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» И у Тютчева можно представить себе такие строки, но звучали бы они иначе: «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты *нам*дана?» — на месте непосредственного выражения внутренней жизни личности, какое являет собой лирика Пушкина, мы получаем гипотетический пример тютчевской поэтической философии, образец художественного обобщения общечеловеческого опыта и знания.

«Личность — ни биографическая, ни условно лирическая — так никогда и не стала средоточием поэзии Тютчева»7, и эта особенность его лиризма имеет мировоззренческие (конкретно — шеллингианские) корни. Жизнь личности для Тютчева была очень относительной, призрачной ценностью, исчезающей в потоке времени, в глубине мироздания; об этом — стихотворение «Смотри, как на речном просторе...» (1851); в нем «человеческое *я*» сравнивается с плывущими льдинами, которые тают и растворяются в общем потоке: «Все вместе — малые, большие, / Утратив прежний образ свой, / Все — безразличны, как стихия, — / Сольются с бездной роковой!.. / О, нашей мысли обольщенье, / Ты, человеческое *Я*, / Не таково ль твое значенье, / Не такова ль судьба твоя?» Какой контраст с пушкинской апологией личности, с его темой «самостоянья человека», «величия его»!

Тютчевское отношение к поэзии не допускало непосредственного выражения чувств: «Я всегда гнушался этими мнимопоэтическими профанациями внутр<еннего> чувства — этою постыдной выставкою напоказ своих язв сердечных... Боже мой, Боже мой, да что общего между стихами, прозой, литературой <...> — и тем... страшным, невыразимо невыносимым, что у меня в эту самую минуту в душе происходит...»8 Это написано в 1864 году после пережитой личной катастрофы, и именно она, эта катастрофа, стерла непроходимую грань между стихами и жизнью, допустила в тютчевскую лирику лично-биографическое Я — тогда и появились такие пронзительные стихотворения, как «Есть и в моем страдальческом застое...», «Вот бреду я вдоль большой дороги...» («Накануне годовщины 4 августа 1864 г.»), «Нет дня, чтобы душа не ныла...» («23 ноября 1865 г.»). Но такого Тютчева Пушкин не узнал.

Отсутствие «человеческого *я*» и могло стать тем препятствием, которое блокировало пушкинское восприятие лирики Тютчева 1820—1830-х годов. Она была настолько *другая* и настолько сильная в этом своем качестве, что для Пушкина — не звучала. Ю. М. Лотман, возражая исследователям проблемы «Пушкин и Тютчев», назвал их литературные отношения «„великим спором”, которого не было»9. Спора действительно не было, потому что в споре предполагается участие обеих сторон. Публикация стихов Тютчева в пушкинском «Современнике», которую часто расценивают как акт признания, таковым на самом деле не является, не отражает пушкинского мнения и вкуса — это показал еще Тынянов10, а современные исследователи добавили к его аргументам еще и странный, непонятно чем мотивированный выбор стихов, который можно объяснить только пушкинским «равнодушием»11.

Завершая разговор о тютчевской бессоннице 1829 года, мы не можем не вспомнить другую его «Бессонницу», написанную в 1873 году, за два-три месяца до смерти. Сквозь распад сознания и распад поэтической формы слышно все то же собирательно-риторическое тютчевское МЫ в сочетании с самыми отчаянными жалобами сердца: «И сердце в нас подкидышем бывает, / И так же плачется, и так же изнывает, / О жизни и любви отчаянно взывает, / Но тщетно плачется и молится оно: / Все вкруг него и пусто и темно!» Эта предсмертная больная попытка поэзии производит едва ли не столь же сильное впечатление, как последнее, безумное стихотворение Батюшкова.

**3**

**Александр Пушкин. «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы»**

Мне не спится, нет огня;  
Всюду мрак и сон докучный.  
Ход часов лишь однозвучный  
Раздается близ меня.  
Парки бабье лепетанье,  
Спящей ночи трепетанье,  
Жизни мышья беготня...  
Что тревожишь ты меня?  
Что ты значишь, скучный шепот?  
Укоризна или ропот  
Мной утраченного дня?  
От меня чего ты хочешь?  
Ты зовешь или пророчишь?  
Я понять тебя хочу,  
Смысла я в тебе ищу...

*1830*

Стихотворение написано в Болдине в октябре 1830 года, доработано в 1835-м, при жизни Пушкина не публиковалось. Перекличка его начала с тютчевской «Бессонницей» очевидна («Часов однообразный бой» — «Ход часов лишь однозвучный»), и ей порой придается позитивное значение12. Пушкин, конечно, мог прочитать стихотворение Тютчева в «Галатее», в которой и сам печатался, за которой следил особенно в 1830 году, когда этот журнал стал помещать о нем неодобрительные отзывы и вступил в открытую полемику с пушкинской «Литературной газетой». Вопрос о влиянии тютчевской «Бессонницы» на пушкинскую был поставлен еще в 1915 году, и Тынянов еще тогда отрицал возможность такого влияния13, он резко и точно сформулировал принципиальное смысловое различие двух текстов: «в стихотворении Пушкина — во­просы жизни, в стихотворении Тютчева — кошмар всемирной смерти»14. Посмотрим, в чем коренится это различие и как оно связано с поэтикой.

Если тютчевская «Бессонница» вся состоит из восклицаний, то пушкинская имеет более сложный интонационно-синтаксический рисунок — номинативные конструкции, преобладающие в первой части, сменяются во второй напором подряд пяти вопросительных обращений на «ты» к ночному хаосу, и завершают стихотворение два стиха тождественной синтаксической структуры, с интонационно акцентированным местоимением первого лица единственного числа и глагольными сказуемыми, выражающими воление и деяние: «Я понять тебя хочу, / Смысла я в тебе ищу». Через эту динамику проступает лирическое событие стихотворения — нарастающее усилие личной воли в преодолении энтропии и бессмысленного мрака. Первый стих пушкинской «Бессонницы» — безличный («Мне не спится»), лирический герой здесь пребывает в роли страдательной, испытывая на себе действие обступающих его со всех сторон темных ночных сил («Всюду мрак и сон докучный»); силы эти связаны с судьбой и смертью («Парки бабье лепетанье»), а в черновиках — и с апокалиптическим предчувствием («Топот бледного коня»). На этом фоне жизнь предстает как «мышья беготня» — бессмысленное, суетное, хаотичное движение-мелькание. Но если в тютчевской «Бессоннице» ночной мрак и «неотразимый Рок» поглощают жизнь людей, бессильных перед «природой целой», обреченных на смерть и забвение, то в пушкинском стихотворении воплощено усилие поэта, восстающего из страдательно-безличного состояния и вступающего в контакт с силами ночи. Поэт задает этим силам пытливые вопросы, ищет в них значения, смысла — и вот в конце мы видим уже не «жертву бессонницы»15, а пробудившееся Я, ищущий дух, мыслящую личность. Давление хаоса дает себя знать в беспорядочности рифмовки, в нагнетании однообразных навязчивых созвучий: *огня/меня/беготня/меня/дня*. Этот ряд разрешается резкой, неточной рифмой финального двустишия: *хочу/ищу* (впоследствии в посмертной публикации ее облагообразил своей редактурой Жуковский) — резкой, как поступок, как проявление личной воли. Поэт и олицетворенный ночной мрак меняются ролями: «От меня чего ты хочешь?» — «Я понять тебя хочу». Якобсон писал по этому поводу о «капитальной роли местоимений» в стихах Пушкина16, и действительно — замена пассивно-страдательных падежных форм местоимения первого лица *мне/меня/меня/мной/меня* на финальное дважды повторенное *я* «сулит конечное торжество над заповедным шифром *спящей ночи*»17. В этом — радикальное отличие Пушкина от Тютчева.

В тютчевском стихотворении передается готовое знание об обреченности человечества, о неизбежности забвения — в метафизическом пространстве и в надвигающемся будущем, прозреваемом поэтом в час бессонницы («Пророчески-прощальный глас!»), все уже совершилось; этому пророческому знанию соответствуют глагольные формы прошедшего времени совершенного вида: «Неотразимый Рок настиг», «Покинуты на нас самих», «Давно забвеньем занесло!». У Пушкина нет готового знания; для него час бессонницы — это час взыскания истины, и в его стихотворении нет ни одного глагола прошедшего времени и ни одного глагола совершенного вида: все происходит в настоящем, на наших глазах, мы видим сам процесс овладения ночным хаосом через поиск смысла. У Тютчева восклицания — у Пушкина вопросы, у Тютчева готовое знание — у Пушкина взыскание истины, у Тютчева безнадежность — у Пушкина противостояние путем познания. И все эти различия сводятся в итоге к тому, с чего мы начали этот сюжет, — к наличию или отсут­ствию индивидуально-личного начала в стихах: там, где субъект определяет себя расплывчато-безличным МЫ,жизнь видится призрачной и обреченной — там, где присутствует и мыслит личное Я, открывается возможность противостояния хаосу и мраку

**4**

**Петр Вяземский. «Бессонница»**

В тоске бессонницы, средь тишины ночной,  
Как раздражителен часов докучный бой!  
Как молотом кузнец стучит по наковальной,  
Так каждый их удар, тяжелый и печальный,  
По сердцу моему однообразно бьет,  
И с каждым боем всё тоска моя растет.  
Часы, «глагол времен, металла звон» надгробной,  
Чего вы от меня с настойчивостью злобной  
Хотите? Дайте мне забыться. Я устал.  
Кукушки вдоволь я намеков насчитал.  
Я знаю и без вас, что время мимолетно;  
Безостановочно оно, бесповоротно!  
Тем лучше! И кому, в ком здравый разум есть,  
Охота бы пришла жизнь сызнова прочесть?  
Но, скучные часы моей бессонной пытки,  
В движениях своих куда как вы не прытки!  
И, словно гирями крыло обременя,  
Вы тащитесь по мне, царапая меня.  
И сколько диких дум, бессмысленных, несвязных,  
Чудовищных картин, видений безобразных, —   
То вынырнув из тьмы, то погружаясь в тьму, —   
Мерещится глазам и грезится уму!  
Грудь давит темный страх и бешеная злоба,  
Когда змеи ночной бездонная утроба  
За часом час начнет прожорливо глотать,  
А сна на жаркий одр не сходит благодать.  
Тоска бессонницы, ты мне давно знакома;  
Но всё мне невтерпеж твой гнет, твоя истома,  
Как будто в первый раз мне изменяет сон  
И крепко-накрепко был застрахован он;  
Как будто по ночам бессонным не в привычку  
Томительных часов мне слушать перекличку;  
Как будто я и впрямь на всероссийский лад  
Спать богатырским сном всегда и всюду рад,  
И только головой подушку чуть пригрею, —   
Уж с *Храповицким* речь затягивать умею.

*1862 (?)*

В «Бессоннице» Вяземского слышны отзвуки пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы». Переклички начинаются с первых строк: «Всюду мрак и сон докучный. / Ход часов лишь однозвучный...» — «Как раздражителен часов докучный бой»; «Что ты значишь, скучный шепот?» — «Скучные часы моей бессонной пытки». Слышатся здесь и мотивы ночного пушкинского «Воспоминания» — две его центральные метафоры воспроизводятся Вяземским в грубовато-сниженном ключе: «Охота бы пришла жизнь сызнова прочесть?» и «змеи ночной бездонная утроба». Пушкинские мотивы у Вяземского — не редкость, но в этом стихотворении словесные переклички с двумя пушкинскими стихами о бессоннице свидетельствуют не о влиянии, а об отторжении традиционной ночной тематики. Ни романтической поэтизации ночи, ни метафизики пограничного состояния в час бессонницы, ни пушкинских усилий самопознания и поиска истины мы не видим в «Бессоннице» Вяземского. Отторгается и поэтическая философия времени — путем включения державинской цитаты в старчески-раздраженный вопрос: «Часы, „глагол времен, металла звон” надгробный, / Чего вы от меня с настойчивостью злобной / Хотите? Дайте мне забыться. Я устал». Это — ключевое место стихотворения. Сам вопрос звучит почти по-пушкински: «Чего вы от меня... хотите?» — «От меня чего ты хочешь?», но по сути это вопрос противоположный, означающий только желание отмахнуться от подобных «вечных вопросов». «Бессонница» Вяземского — стихи человека, уставшего и от жизни, и от поэзии, и от какой бы то ни было философии. На месте критического столкновения жизни и смерти в ночных стихах Пушкина и Тютчева мы видим здесь что-то вроде смерти при жизни, умирание не тела, но желания осмыслять и свое личное существование, и жизнь человека вообще: «Я знаю и без вас, что время мимолетно; / Безостановочно оно, бесповоротно! / Тем лучше!» Понятно, что это тоже — позиция, что «сварливый старче­ский задор» (Тютчев) — тоже способ противостояния неумолимому бою часов в ночи; Вяземский последовательно идет по пути снижения пафоса ночной темы, перегружает стихи нарочитыми прозаизмами, обращаясь фамильярно с демонами бессонницы: «В движениях своих куда как вы не прытки!», «Вы тащитесь по мне, царапая меня», «Но все мне невтерпеж...». Поэт не принимает вызова ночных сил, отказывает бессоннице в серьезно­сти и, прибегая к шутке и балагурству в заключительных стихах, выходит из досадного и непосильного для него контакта с вечностью.

**5**

**Осип Мандельштам**

Бессонница. Гомер. Тугие паруса.  
Я список кораблей прочел до середины:  
Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный,  
Что над Элладою когда-то поднялся.  
  
Как журавлиный клин в чужие рубежи —   
На головах царей божественная пена —   
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,  
Что Троя вам одна, ахейские мужи?  
  
И море, и Гомер — все движется любовью.  
Кого же слушать мне? И вот Гомер молчит,  
И море черное, витийствуя, шумит  
И с тяжким грохотом подходит к изголовью.

*1915*

Три односложных номинативных предложения в первом стихе18 тремя штрихами рисуют уникальную лирическую ситуацию мандельштамовского стихотворения: она совмещает настоящее личное время поэта («Бессонница»), пространство читаемого им поэтического текста («Гомер») и реальное время и пространство древней Эллады («Тугие паруса»). «Список кораблей» из «Илиады» Гомера19 обрастает двумя парадоксальными метафорами («длинный выводок», «поезд журавлиный») и посредством этих метафор превращается из «списка», то есть текста, в реальную флотилию, плывущую «в чужие рубежи». В бессоннице для Мандельштама нет ничего томительного, мучительного — это только точка, от которой начинается странствие. Поэт не погружается в бессонницу, а отталкивается от нее, использует ее как счастливую возможность через греческий текст выйти в поэтическое плавание, в открытый мир европейской истории и культуры. Три лаконичных строфы вмещают в себя громадное культурное пространство и большое историческое время — от античности до августа 1915 года, когда эти стихи были написаны поэтом в Коктебеле, на берегу Черного моря. В этом времени и пространстве у Мандельштама есть опоры — его любимые поэты, кроме названного Гомера — неназванные Данте и Пушкин, входящие в стихи в виде прямых цитатных отсылок и неявных аллюзий.

Море — пушкинская тема для Мандельштама, оно часто появляется в его поэзии с цитатами из Пушкина20. Здесь «море черное», которое «шумит» — из финала «Путешествия Онегина»: «Лишь море Черное шумит...»21, морской шум восходит также к пушкинской элегии «Погасло дневное светило...» («Шуми, шуми, послушное ветрило, / Волнуйся подо мной, угрюмый океан...») и к стихотворению «К морю» («Твой грустный шум, твой шум призывный...», «Шуми, взволнуйся непогодой...»). «К морю» вспоминается еще и потому, что там поэт так же выходит в воображаемое плавание, в большое историческое пространство, в круг сомасштабных ему исторических фигур (Наполеон и Байрон). На фоне этих перекличек и аналогий кажется не столь странным и «неуместным»22 вопрос «Куда плывете вы?» — он подобен вопросу из пушкинской «Осени» («Куда ж нам плыть?»)23 и является еще одним знаком присутствия Пушкина в тексте и подтексте мандельштамовской «Бессонницы», как и сочетание «витийствуя, шумит» (ср. у Пушкина: «О чем шумите вы, народные витии?» — «Клеветникам России»). Присутствие Данте в «Бессоннице» означено центральной в смысловом отношении строкой — «И море, и Гомер — все движется любовью». Это — отсылка к финальному стиху «Божественной комедии»: «Любовь, что движет солнце и светила»24 (Мандельштам вспоминал его и в статье «А. Блок» — «...от центрального солнца всей системы, будь то любовь, о которой сказал Дант...»).

Бессонница у Мандельштама — состояние благословенное, она дает поэту возможность встречи и творческого общения с любимыми поэтами, вхождения в их образный и ценностный мир. И здесь нет противоречия между внутренним и внешним — европейская культура составляет внутреннюю неотчуждаемую ценность для Мандельштама. Гомер, Данте, Пушкин не уводят поэта от его личного Я, а, напротив, — обеспечивают полноту внутренней жизни. Эта полнокровность ночного бодрствования — содержательная особенность мандельштамовской «Бессонницы». Если в пушкинском «Воспоминании» поэт «в часы томительного бденья» «с отвращением» читает метафориче­скую книгу своей жизни, то здесь поэт упоен чтением реального грече­ского текста, который подымает его на волнах творческого воображения, погружает в мир поэзии, в стихию жизни, любви. Олицетворение этой стихии — «море черное», заполняющее своим шумом и величественным «тяжким грохотом» пространство стиха. Анаграмма *море—Гомер*25 — как двойное зеркало, в котором жизнь и поэзия взаимно отражают друг друга и в то же время сливаются, границы между ними нет. И то и другое «движется любовью» — глубина дантовской цитаты сообщает этой мандельштамовской строке бесконечную культурную перспективу. И все же поэт делает выбор — пушкинским жестом (ср. «Ветхий Данте выпадает») он откладывает книгу («И вот Гомер молчит»26) и отдается шуму моря как стихии жизни. Если Пушкин, Тютчев, Вяземский в час бессонницы оказываются перед лицом смерти, то здесь поэт в такой же час бессонницы соприкасается с вечностью с другой стороны — со стороны любви, превышающей и объемлющей собою и жизнь, и поэзию.

**Бегство в Египет**

Бегство в Египет — один из поэтичных эпизодов Евангелия. Он есть только у Матфея и заключен, собственно, в одном евангельском стихе: Иосиф, спасаясь от гнева Ирода, «встал, взял Младенца и Матерь Его ночью, и пошел в Египет» (Мф. 2: 14). Эти скупые слова на многие века дали пищу воображению художников и поэтов. В живописи поражает и сходство удаленных друг от друга шедевров («Бегство в Египет» Джотто и фреска в Софийском соборе в Вологде так стилистически близки!), и разнообразие — Фра Анджелико, Кранах, Тициан, немыслимое «Бегство в Египет» Веронезе, Рембрандт, Мурильо, Филонов... При сравнении стихотворных версий сюжета не так просто за эволюцией стилей увидеть индивидуальное лирическое начало — впрочем, одно от другого не отделить. Мы поставили в ряд несколько стихотворений на тему «Бегства в Египет», представляющих три эпохи русской поэзии; их авторы — Федор Глинка, Владислав Ходасевич, Георгий Иванов, Иван Бунин, Николай Заболоцкий, Иосиф Бродский. Поэты разные и стихи очень разные, но все они говорят между собой, вступают в перекличку — вольную или невольную — в общем резонантном пространстве русской поэзии27.

**1**

**Федор Глинка. Бегство в Египет. Из поэмы «Таинственная капля»**

Затмитесь звезды Палестины!  
Затихни сладкий шум ручьев!  
Не пробуждайтеся долины  
Вечерней песнью соловьев,  
Ни горных горлиц воркованьем!  
Оденься в тяжкую печаль,  
О дар Иеговы, Палестина!  
Какая Мать какого Сына  
Несет с собой в чужую даль?!  
А вы, небесные светила,  
Вы, — звезды, солнце и луна,  
Спешите все к разливам Нила:  
К его брегам спешит Она!

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

И видели — по утренним зарям,  
Когда роса сребрилась по долинам  
И ветерки качали ветви пальм, —   
Шли путники дорогой во Египет:  
Был Старец сед, но бодр и величав,  
В одной руке держал он жезл высокий,  
В другой, сжимая повод, вел осла,  
И на осле сидела, как царица,  
Младая Мать с своим Младенцем чудным,  
Которому подобного земля  
Ни до Него, ни после не видала!..  
И матери подобной не видали!!.  
Какой покой в лице ее светился!  
Казалось, все ее свершились думы,  
И лучшие надежды уж сбылись;  
И ничего ей более не надо:  
Все радости и неба и земли,  
Богатства все, всё счастье мировое,  
Лежали тут, — в коленях, перед ней,  
Слиянные в одном ее Младенце,  
Который сам — прекрасен так и тих, —   
Под легкою светлелся пеленою,  
Как звездочка светлеет и горит  
Под серебром кристального потока...  
В одежды алые жена одета,  
Скроенные как будто из зари,   
И голубой покров — отрезок неба —   
Вился кругом главы ее прекрасной...

Переложения священных текстов занимают центральное место в поэзии Федора Глинки. Псалмы и библейские пророчества составили его книгу «Опыты священной поэзии» (1826), позже была создана большая поэма «Иов. Свободное подражание священной Книге Иова» (1834), в 1840-е годы при участии жены поэта написана мистическая поэма «Таинственная капля» — она основана на легенде о разбойнике, вкусившем в детстве каплю молока Богородицы и раскаявшемся на кресте рядом со Спасителем. Из этой поэмы и взяты два приведенных фрагмента. Простодушие личной веры, воспринятой Глинкой в раннем возрасте, определяет их образный строй и поэтику. В первом отрывке дана интродукция темы — поэт призывает землю и светила скорбеть по поводу бегства Богородицы с Младенцем. Все поэтические фразы здесь — восклицательные. Во втором отрывке «энергическая пылкость» соединяется с «теплотой чувств»28, в нем дана картина бегства, ее участники описаны детально, торжественно, высокопарно и в то же время трогательно и поэтично — одежды Богородицы сотканы из зари и неба, Младенец звездочкой светлеет сквозь пелену. Все светила и весь универсум участвуют в происходящем. Эта возвышенная и проникновенная картина — отправная точка нашей темы, такой поэтической непосредственности, такого религиозного простодушия у более поздних поэтов мы не встретим.

**2**

**Владислав Ходасевич. «Вечер»**

Красный Марс восходит над агавой,  
Но прекрасней светят нам они —   
Генуи, в былые дни лукавой,  
Мирные торговые огни.  
  
Меркнут гор прибрежные отроги,  
Пахнет пылью, морем и вином.  
Запоздалый ослик на дороге  
Торопливо плещет бубенцом...  
  
Не в такой ли час, когда ночные  
Небеса синели надо всем,  
На таком же ослике Мария  
Покидала тесный Вифлеем?  
  
Топотали частые копыта,  
Отставал Иосиф, весь в пыли...  
Что еврейке бедной до Египта,  
До чужих овец, чужой земли?  
  
Плачет мать. Дитя под черной тальмой  
Сонными губами ищет грудь,  
А вдали, вдали звезда над пальмой  
Беглецам указывает путь.

*Весна 1913*

Стихотворение вошло в «Счастливый домик» (1914) как принципиально важное для сборника — «звезда над пальмой» дала название его заключительному разделу. В «Счастливом домике» Ходасевич, по его собственному признанию, «решительно принял „простое” и „малое” — и ему поклонился»29, это относится и к нашему стихотворению. «Простым» и «малым» оказывается Святое семейство, к истории которого поэт обращается, спасаясь от предвоенных предчувствий. «Красный Марс», восходящий «над агавой», — планета бога войны, предвестие военного зарева. Дав ему место лишь в первом стихе, Ходасевич уходит от него сразу в созерцание идиллического приморского пейзажа, ослика с бубенцом, а затем еще дальше, переносясь по прихоти поэтического воображения в Палестину евангельских времен. Мирное семейное путешествие кажется никак не связанным с будущей историей Спасителя, ни одна деталь не указывает на вселенское значение этого эпизода, ни в чем нет следов религиозного чувства. При сравнении со стихами Глинки обнажается резкий контраст в обрисовке персонажей: Иосиф «весь в пыли» (у Глинки — «Был Старец сед, но бодр и величав, / В одной руке держал он жезл высокий...»), Мария — всего лишь «еврейка бедная», и нет ей дела до смысла происходящего (у Глинки она «как царица» и с нею «Все радости и неба и земли, / Богатства все, всё счастье мировое»), младенец у Ходасевича — просто «дитя», которое «сонными губами ищет грудь» (у Глинки это «Младенец чудный», «которому подобного земля / Ни до Него, ни после не видала»). Единственная деталь выглядит особенно резко на общем блеклом фоне — это «черная тальма», покрывающая Марию с младенцем. «Черная тальма» у Ходасевича там, где у Глинки были «одежды алые» и «голубой покров». Вряд ли этот неуместный черный цвет означает больше, чем просто безразличие к религиозному содержанию темы. О том же говорит и финальная «звезда над пальмой» — как видно, это рождественская звезда, попавшая сюда из другого, более раннего евангельского эпизода. Впрочем, эта поэтическая вольность имеет композиционное оправдание — звезда как будто отвечает «красному Марсу» первой строки, замыкая образный круг. Но в целом Ходасевич прошелся по евангельскому сюжету по касательной, найдя в нем убежище от тревоги. Не бегство Святого семейства составляет внутренний сюжет стихотворения, а собственное поэтическое бегство автора от современности, от пугающих знаков близкой войны. На месте религиозно воодушевленной апологии Спасителя, какую мы видели у Глинки, здесь — апология семьи как «простой» и «малой», изначальной и спасительной жизненной ценности. Глинка вдохновлен Евангелием — Ходасевич приходит к евангельскому сюжету по цепочке личных переживаний и воспоминаний. Такое использование религиозной темы в «Вечере» поддержано ближайшим контекстом «Счастливого домика» — сразу после «Вечера» и в заключение сборника Ходасевич поместил стихотворение «Рай» с игрушечным раем магазина игрушек. Между непосредственностью Глинки и нарочитой «простотой» Ходасевича лежит буквально пропасть в развитии поэтического сознания — та пропасть, что отделяет наш XX век от XIX.

**3**

**Георгий Иванов**

Наконец-то повеяла мне золотая свобода,  
Воздух, полный осеннего солнца, и ветра, и меда.  
  
Шелестят вековые деревья пустынного сада,  
И звенят колокольчики мимо идущего стада,

И молочный туман проползает по низкой долине...  
Этот вечер, однажды, уже пламенел в Палестине.  
  
Так же небо синело и травы дымились сырые  
В час, когда пробиралась с младенцем в Египет Мария.  
  
Смуглый детский румянец, и ослик, и кисть винограда...  
Колокольчики мимо идущего звякали стада.  
  
И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив,  
Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф.

*1920*

Это стихотворение Иванов включил в сборник «Сады» (1921, 1922), так что сад как исходное поэтическое пространство здесь не случаен. Из этого «пустынного сада» поэт переносится воображением в древнюю Палестину точно так же, как Ходасевич переносится туда из приморской Генуи. Для нас несомненно, что стихотворение Иванова — сознательная реплика в его многолетнем ожесточенном споре с Ходасевичем за первенство на русском Парнасе. Известно, что в эмиграции в 1920—1930-е годы между двумя поэтами развернулась настоящая литературная война — Иванов, признавая формальное мастерство Ходасевича, отказывал ему в истинных поэтических достоинствах и отводил ему «скромное» место «второстепенного поэта»30. Война эта началась еще в России с резкого отзыва Ходасевича о сборнике Иванова «Вереск» (1916) и приняла затем форму нескончаемой тяжбы — взаимные обвинения двух сторон сводились по существу к одному и тому же вопросу: стоит ли за отточенной поэтической формой то, что делает мастера-стихотворца подлинным поэтом. По этому поводу и вступает Георгий Иванов в соревнование с Ходасевичем, создавая в ответ на его «Вечер» свою версию «Бегства в Египет».

Сравнивать два эти стихотворения можно построчно. Иванов буквально идет по стопам Ходасевича, повторяет его ходы, сходством лирического сюжета оттеняя различия. Как и Ходасевич, он отталкивается от личных сиюминутных впечатлений, входит в евангельскую тему через эксплицитно выраженное лирическое Я: «Наконец-то повеяла мне золотая свобода...» Золото и солнце в начале и в конце освещают сюжет, освещают особенно ярко на фоне блеклого, почти бесцветного, почти ночного стихотворения Ходасевича с «красным Марсом» в начале и звездой в конце. Иванов насыщает лириче­скую картину красотой и красками, как будто хочет вдохнуть в нее жизнь, недостаток которой и мы теперь можем почувствовать в ходасевичевском «Вечере». И запахи он меняет на свои, создавая совсем другой букет: у Ходасевича «пахнет пылью, морем и вином» — у Иванова «воздух, полный осеннего солнца, и ветра, и меда». Какие-то детали буквально повторяются («Запоздалый ослик на дороге / Торопливо плещет бубенцом» — «И звенят колокольчики мимо идущего стада», «небеса синели надо всем» — «так же небо синело»), но появляются и другие детали — живописные, изысканно красивые по контрасту с поэтической скупостью Ходасевича: «И молочный туман проползает по низкой долине...», «травы дымились сырые», «смуглый детский румянец», «кисть винограда». Характерен и финал: «И на солнце, что гасло, павлиньи уборы отбросив, / Любовался, глаза прикрывая ладонью, Иосиф» — красивый образ, красивый жест. Так и сам Иванов как будто любуется собственным созданием, его «павлиньими уборами», преподав Ходасевичу урок поэтического мастерства.

В нашем сравнении речь не идет о хороших или плохих стихах — они просто разные. Ходасевич сдержан, лаконичен — Иванов демонстрирует высокий художественный вкус на пути эстетизации евангельского сюжета. И оба они проходят мимо его религиозного смысла, оба используют новозаветную тему как материал для решения своих художественных задач — характерное для серебряного века отношение к сакральным образам и священным текстам.

**4**

**Иван Бунин. «Бегство в Египет»**

По лесам бежала Божья Мать,  
Куньей шубкой запахнув младенца.  
Стлалось в небе Божье полотенце,  
Чтобы ей не сбиться, не плутать.  
  
Холодна, морозна ночь была,  
Дива дивьи в эту ночь творились:  
Волчьи очи зеленью дымились,  
По кустам сверкали без числа.

Две седых медведицы в лугу  
На дыбах боролись в ярой злобе,  
Грызлись, бились и мотались обе,  
Тяжело топтались не снегу.  
  
А в дремучих зарослях, впотьмах,  
Жались, табунились и дрожали,  
Белым паром из ветвей дышали  
Звери с бородами и в рогах.  
  
И огнем вставал за лесом меч  
Ангела, летевшего к Сиону,  
К золотому Иродову трону,  
Чтоб главу на Ироде отсечь.

*21.X.1915*

У Бунина отсутствует лирическое Я и соответственно отсутствует та двойственность времени и пространства, какую мы видели у Ходасевича и Иванова. Поэтический сюжет носит характер объективный — мы сразу оказываемся в пространстве евангельских событий, только это не Палестина, а узнаваемое русское пространство, чаща заснеженного леса с волками и медведицами, «дремучие заросли» со сказочными зверями «с бородами и в рогах». Нет «чужих небес», «чужой земли», нет и ослика, а есть буквальное *бегство* Богородицы «по лесам» Святой Руси. Бунин переосмысляет сюжет бегства в Египет в контексте русского народного сознания, в образной системе народной поэзии и волшебной сказки.

Первое, что приходит на ум из круга поэтических ассоциаций, — русские духовные стихи, в которых пространством библейских и собственно евангельских событий так часто становится Русь. Бунин воспроизводит народные религиозные представления, согласно которым русская земля и есть та самая Земля обетованная, на ней и разворачивались события Священной Истории. В русских духовных стихах Иерусалим стоит посреди Святой Руси, а Иордань-река течет где-то между Иерусалимом и Киевом («Егорий Храбрый»). Народная этимология сближала слова «Русь» и «Ерусалим» как родственные, однокоренные. Согласно народным понятиям, именно на Святой Руси берет начало вся библейская история и «крещеная вера»: «От того колена от Адамова, / От того ребра от Еввина / Пошли христиане православные / По всей земле святорусския» (вариант «Голубиной книги»). Христос родился на Святой Руси, здесь Его спасали от Ирода («Посылает Ирод-царь посланников / По всей земле святорусской...» — стих «Об Ироде и о Рождестве Христовом»), здесь Его и распяли «опричь царства Московского» («Голубиная книга»). По Святой Руси Он бродил нищим странником, испытывая людские сердца, — это уже излюбленный мотив не духовных стихов, а прозаических народных легенд, вошедший в известные стихи Тютчева («Удрученный ношей крестной, / Всю тебя, земля родная, / В рабском виде Царь Небесный / Исходил, благословляя»). И Богородица, скорбя о распятии Сына, ходит «По горам, по горам по Сионским, / По горам, крутым горам, / По чисту полю, / По Святой Руси» (вариант «Хождения Богородицы»). Отсюда и само понятие «Святая Русь», прочно укоренившееся в национальном сознании и определявшее официальную идеологию вплоть до первой трети XIX века. Элементы подобного «присвоения» Евангелия характерны и для других христианских народов31, и все же русский народ в этом отношении уникален — только он нарек себя и свою землю «по крещению и вере»32, восприняв евангельские события как события собственной реальной истории и опираясь на заключенный с Богом Завет истинной веры (тема «Голубиной книги»).

Эти глубинные основы народного религиозного сознания стоят за резкой, неожиданной образностью бунинского «Бегства в Египет». Но не только духовные стихи — здесь присутствует и русская волшебная сказка, овладевшая тогда поэтическим воображением Бунина и давшая поэтический цикл октября 1915 года — почти одновременно с «Бегством в Египет» написаны «Сказка о козе» и «Аленушка» (а чуть позже — ряд стихов на темы русских былин). «Божья Мать» с «младенцем» присутствуют лишь в первой строфе — три последующих отведены сказочной демонологии: «дива дивьи», «волчьи очи», «две седых медведицы» «в ярой злобе», «звери с бородами и в рогах». Острое противостояние добра и зла в духе народной поэзии разрешается в последней строфе кровожадным финалом: «Чтоб главу на Ироде отсечь». Неотвратимость и наглядность наказания столь же характерны для русских сказок, как и для духовных стихов, и здесь они входят в переосмысленный евангельский сюжет, придавая ему прямолинейный фольклорный драматизм и завершенность.

Бунинское «Бегство в Египет», изысканное своей нарочито простонародной образностью (чего стоят такие детали, как «кунья шубка» или «Божье полотенце»!), так не похоже на стихи Ходасевича и Иванова — а ведь написано в одну с ними поэтическую эпоху. Сходство лишь в одном: стилизованный мир бунинского стихотворения столь же мало связан с его личным религиозным сознанием. Это — стихотворение-концепция, образец народной трактовки Евангелия в исполнении поэта XX века. Если же отвлечься от источников и подтекстов стихотворения и говорить о его образности на фоне уже рассмотренных нами поэтических вариаций евангельской темы, то прежде всего бросается в глаза неполнота Святого семейства: в отличие от стихов Глинки, Ходасевича и Георгия Иванова, у Бунина нет Иосифа — он не вписался в этот стилизованный мир. И еще что важно — в стихах Бунина нет никаких светил, ни солнца, ни звезд, ни луны. Здесь царствуют ночь и мрак, это бегство «впотьмах», а из небесных знаков есть только «Божье полотенце» в начале и огненный карающий меч в конце.

**5**

**Николай Заболоцкий. «Бегство в Египет»**

Ангел, дней моих хранитель,  
С лампой в комнате сидел.  
Он хранил мою обитель,  
Где лежал я и болел.

Обессиленный недугом,  
От товарищей вдали,  
Я дремал. И друг за другом  
Предо мной виденья шли.

Снилось мне, что я младенцем  
В тонкой капсуле пелен  
Иудейским поселенцем  
В край далекий привезен.  
  
Перед Иродовой бандой  
Трепетали мы. Но тут  
В белом домике с верандой  
Обрели себе приют.  
  
Ослик пасся близ оливы,  
Я резвился на песке.  
Мать с Иосифом, счастливы,   
Хлопотали вдалеке.  
  
Часто я в тени у сфинкса  
Отдыхал, и светлый Нил,  
Словно выпуклая линза,  
Отражал лучи светил.  
  
И в неясном этом свете,  
В этом радужном огне  
Духи, ангелы и дети  
На свирелях пели мне.  
  
Но когда пришла идея  
Возвратиться нам домой  
И простерла Иудея  
Перед нами образ свой —   
  
Нищету свою и злобу,  
Нетерпимость, рабский страх,  
Где ложилась на трущобу  
Тень распятого в горах, —   
  
Вскрикнул я и пробудился...  
И у лампы близ огня  
Взор твой ангельский светился,  
Устремленный на меня.

*1955*

Это, кажется, единственное у Заболоцкого стихотворение на евангель­скую тему, но сюжет его сугубо личный, лирический, можно даже сказать — прямо автобиографический. Самое главное и поразительное в нем — совмещение своего Я с младенцем Христом, личное вхождение в сюжет Евангелия. Внешняя мотивировка такой смелости — сон лирического героя, в котором бегство в Египет уже состоялось и видится то, о чем в Евангелии не рассказано. Во сне ему видится египетский рай, блаженная жизнь младенцем в счастливом Святом семействе, в «радужном огне» светил, под пение ангелов. Во сне жизнь поляризуется, раскалывается на рай Египта и ад покинутой Иудеи, образ которой так резко выбрасывает и героя и нас из блаженного сна и заставляет вспомнить сталинскую страну и трагическую биографию Заболоцкого: «...И простерла Иудея / Перед нами образ свой — / Нищету свою и злобу, / Нетерпимость, рабский страх, / Где ложилась на трущобу / Тень распятого в горах». Сила этих стихов и предшествующего им упоминания «Иродовой банды» в том, что они дышат личной судьбой. «Тень распятого в горах» — это ведь пророчество во сне, это собственная тень героя — младенца Христа, это его немладенческое знание о будущем, которое одновременно есть знание и опыт лирического героя. След пережитого очевиден в этом евангельском сне — просветленном и вместе с тем страшном своими предчувствиями, осуществившимися в реальной жизни поэта. Простое, немного­словное хореическое стихотворение оказывается очень сложным, многослойным и при этом остается кристально ясным в главном противопоставлении — райской любви и адской нетерпимости и злобы.

Сон как будто излечивает героя — о болезни, упомянутой в начале, ничего не говорится в последней строфе, возвращающей его и нас к действительности. И «ангельский» взор возлюбленной светит отраженным светом египетских райских светил. Поющие ангелы во сне и ангел с прозаической «лампой» в начале и в конце стихотворения заставляют вспомнить о том, что «последним словом, написанным рукой Заболоцкого перед тем, как он упал замертво, сраженный вторым инфарктом, было слово „ангелы”»33. Если говорить в связи с этим о внутреннем пути, пройденном Заболоцким, то «Бегство в Египет» стоит сравнить прежде всего со стихотворением «Болезнь» (1928) из сборника «Столбцы» — там больному герою во сне видятся «чьи-то рыла, / Тупые, плотные, как дуб», уродливая лошадь, которая, «Склонившись, Библию читает, / Танцует, мочится в лоханки / И голосом жены больного утешает». И в конце той «Болезни» «лампа свет лиет» и «поп» «весь ругается» и «хохочет». Контраст этих двух стихотворений о болезни и сне, разделенных почти тремя десятилетиями, столь нагляден, что можно заподо­зрить здесь осознанное творческое решение.

В поэзии Заболоцкого последних лет близкую эмоциональную параллель к «Бегству в Египет» составляют «Ласточка» и «Зеленый луч» — оба написаны в 1958 году тем же «простым» четырехстопным хореем, оба говорят о путешествии души в дальний край, в обоих слышится просветленная райская нота.

Среди уже известных нам русских стихов о бегстве в Египет стихотворение Заболоцкого стоит особняком, как недосягаемая светлая вершина, и отличается от них, с одной стороны, сюжетной индивидуальностью, самостоятельностью, уходом от текста Евангелия, а с другой — внутренней близостью к нему, новозаветным духом. Только у Заболоцкого мы увидели глубоко личное проживание в стихах новозаветной истории, самоотождествление с ее героем в поэтическом сне.

**6**

**Иосиф Бродский. «Бегство в Египет»**

...погонщик возник неизвестно откуда.  
  
В пустыне, подобранной небом для чуда  
по принципу сходства, случившись ночлегом,  
они жгли костер. В заметаемой снегом  
пещере, своей не предчувствуя роли,  
младенец дремал в золотом ореоле  
волос, обретавших стремительно навык  
свеченья — не только в державе чернявых,  
сейчас, — но и вправду подобно звезде,  
покуда земля существует: везде.

*25 декабря 1988*

**Иосиф Бродский. «Бегство в Египет» (2)**

В пещере (какой ни на есть, а кров!  
Надежней суммы прямых углов!),  
в пещере им было тепло втроем;  
пахло соломою и тряпьем.  
  
Соломенною была постель.  
Снаружи молола песок метель.  
И, вспоминая ее помол,  
спросонья ворочались мул и вол.

Мария молилась; костер гудел.  
Иосиф, насупясь, в огонь глядел.  
Младенец, будучи слишком мал,  
чтоб делать что-то еще, дремал.  
  
Еще один день позади — с его  
тревогами, страхами; с «о-го-го»  
Ирода, выславшего войска;  
и ближе еще на один — века.  
  
Спокойно им было в ту ночь втроем.  
Дым устремлялся в дверной проем,  
чтоб не тревожить их. Только мул  
во сне (или вол) тяжело вздохнул.  
  
Звезда глядела через порог.  
Единственным среди них, кто мог  
знать, что взгляд ее означал,  
был Младенец; но Он молчал.

*Декабрь 1995*

То, что так поражает в стихотворении Заболоцкого, совершенно невозможно для Бродского — «приплетать свое» «к евангельским сюжетам» было для него делом более чем сомнительным34. «Самое неприятное во всем этом, когда человек пытается библейскому, в частности, евангельскому сюжету навязать свою собственную драму. То есть нечто нарциссическое, эгоистиче­ское в данном случае имеет место, да? Когда современный художник начинает выкручиваться, демонстрируя свою замечательную технику за счет этого сюжета, мне всегда неприятно. Тут вы сталкиваетесь с фактом, когда меньшее интерпретирует большее» — так Бродский говорил в интервью, специально посвященном его рождественским стихам.

Два стихотворения о бегстве в Египет примыкают к большому рождественскому циклу Бродского, или, вернее, входят в него, объединяются с ним тем общим и главным поэтическим образом, который почти во всех рождественских стихах присутствует, будучи для них исходным. Этот образ — пещера, о его рождении Бродский рассказал в том же интервью: «...я к каждому Рождеству пытался написать стихотворение — как поздравление с днем рождения.< ...> Первые рождественские стихи я написал, по-моему, в Комарове. Я жил на даче <...> И там из польского журнальчика <...> вырезал себе картинку. Это было „Поклонение волхвов”, не помню автора. Я приклеил ее над печкой и смотрел довольно часто по вечерам. <...> Я смотрел-смотрел и решил написать стихотворение с этим самым сюжетом. То есть началось все даже не с религиозных чувств, не с Пастернака или Элиота, а именно с картинки.< ...> Для меня все это связано с живописью <...> Знаете, в психиатрии есть такое понятие — „комплекс капюшона”. Когда человек пытается оградиться от мира, накрывает голову капюшоном и садится, ссутулившись. В той картинке и других таких есть этот элемент — прежде всего за счет самой пещеры, да? Так мне казалось. В общем, все началось, как я вам говорил, по соображениям не религиозного порядка, а эстетиче­ским. Или психологическим. Просто мне нравился этот капюшон, нравилась вот эта концентрация всего в одном — чем и является сцена в пещере»35.

Фактически Бродский много лет писал в Рождество один и тот же текст, почти маниакально повторяя одни и те же его ключевые образы — метель в снежной пустыне, пещера как укрытие, костер, мул и вол, звезда... Три евангельских сюжета — Рождество, поклонение волхвов, бегство в Египет — сливаются для него под одним «капюшоном», укрывающим от мира Святое семейство. Кажется, что в рождественских стихах Бродский перепевает одно и то же — на самом же деле в этих почти ежегодных вариациях происходит уточнение столь важной для него картины, уточнение ее, не побоимся сказать, религиозного смысла.

В двух «Бегствах в Египет» Бродского нет движения, нет собственно бегства и связанной с ним тревоги. Бродский меняет традиционную локализацию сюжета, переносит бегство в пещеру, создает картину не бегства, а покоя: «Спокойно им было в ту ночь втроем». Пещера — точка покоя, в которой мир сходится как в фокусе, особенно сильно это выражено в первом «Бегстве в Египет», в котором, кроме младенца, вообще ничего нет. Все сходится в одну точку, и эта точка оказывается «везде». Это та самая «концентрация всего в одном», о которой говорил Бродский, та самая «центростремительность», которую он противопоставлял «центробежности» рождественских стихов Пастернака36, это точка встречи — Сына с Отцом, человека с Богом, взгляда отсюда и взгляда оттуда. Это — архетип всех рождественских стихов Бродского, их общее зерно. В «Рождественской звезде» 1987 года читаем: «Он был всего лишь точкой. И точка была звезда. / Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака, / на лежащего в яслях ребенка издалека, / из глубины Вселенной, с другого ее конца, / звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца», а в стихотворении 1990 года «Не важно, что было вокруг...» взгляд идет снизу вверх: «Морозное небо над ихним привалом / с привычкой большого склоняться над малым / сверкало звездою — и некуда деться / ей было отныне от взгляда младенца». В этих встречных взглядах происходит узнавание: «Представь, что Господь в Человеческом Сыне / впервые Себя узнает на огромном / впотьмах расстояньи: бездомный в бездомном» («Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...», 1989). Все поэтическое богословие Бродско­го лежит на этой прямой между двумя удаленными точками, светящимися во тьме, — если можно говорить о богословии там, где над словом преобладает молчание.

В первом «Бегстве в Египет» поэтика умолчания доведена до предела — ни Мария, ни Иосиф не названы, их присутствие обозначено глухим «они жгли костер». Все стихотворение сосредоточено на единственном, по сути, образе: «младенец дремал в золотом ореоле / волос, обретавших стремительно навык / свеченья...» Эта сведенная в точку, предельно лаконичная картинка, по сути икона, подана в оправе разговорно-прозаических небреж­ностей («случившись ночлегом», «навык свеченья», «в державе чернявых»), в которых «заключен как бы антивосклицательный знак, знак понижения»37. Отсутствие патетики достигается и четырехстопным амфибрахием — он, по мнению Бродского, «снимает патетику», «снимает акценты», обеспечивает нужную «монотонность»38, «нейтральность голоса», так ценимую им в поэзии39. Экзистенциальное одиночество младенца в обступающем его вселен­ском холоде отличает первое «Бегство в Египет» от собственно рождествен­ских стихов и от второго «Бегства...», в котором, напротив, акцент на тепло и покой «под капюшоном» пещеры, и на единство втроем (ср. «Не важно, что было вокруг...», 1990), и все же младенец одинок в своем знании того, о чем сказать невозможно: «Звезда глядела через порог. / Единственным среди них, кто мог / знать, что взгляд ее означал, / был Младенец; но Он молчал». Мог знать — или знал, но молчал? Поэтика недоговоренности — сознательный выбор Бродского; у Ахматовой он ценил стихи «на выдохе», на «невозможности выговорить фразу до конца» — «это, действительно, берет за горло»40. Этим, наверное, можно объяснить тот факт, что взгляд младенца со взглядом звезды или Отца не встречается в стихах Бродского никогда. Встреча взглядов — это уже договаривание до конца и опасность того самого «сантимента», который Бродский в свою поэзию не допускал.

Евангельские картины Бродского объективны, в них нет «самовыражения», и в этом отношении, как ни парадоксально, его можно сравнить только с Глинкой из всех представленных здесь поэтов, при том что стилистически они полные антиподы: Глинка избыточно описателен и простодушно однозначен — Бродский сдержан, сух до аскетизма, отстранен от своего сюжета. Оба завершают свои «Бегства в Египет» сравнением младенца со звездой — но как тепла «звездочка» Глинки по контрасту с холодными звездами Брод­ского! И все же в отношении к материалу между ними больше сходства, чем между стихами Бродского и так любимого им позднего Заболоцкого.

Сюжет «бегства в Египет» позволил нам совершить маленькое путешествие по трем эпохам русской поэзии. Эпохи различные, но никакие теории эволюции поэтических стилей не дают ключа к пониманию отдельного стихотворения. Поэзия сама по себе не подвержена эволюции. «…Век может идти себе вперед, науки, философия и гражданственность могут усовершенствоваться и изменяться — <...> поэзия остается на одном месте, не стареет и не изменяется. Цель ее одна, средства те же. Таково именно ее свойство — ибо душа человеческая с ее волнениями и страстями всегда одна в своих разнообразных изменениях...»41 Душа человеческая одна, но отдельные души уникальны, и только эта уникальность определяет характер лирического текста — «это и есть то, что ты ищешь в поэзии»42.

1Некоторый материал см. в статье: Таборисская Е. М. «Бессонницы» в русской лирике (к проблеме тематического жанроида). — В кн.: «Studia metrica et poetica». Сб. памяти П. А. Руднева. СПб., 1999, стр. 224 — 235.

2Розанов В. В. Опавшие листья. Короб второй и последний. — В его кн.: «Уединенное». М., 1990, стр. 213.

3«...Исповедь без адреса и цели, жалоба без надежды, покаяние без молитвы об очищении, слезы без облегчения; *псалом в отсутствие Бога* в сущности — антипсалом», — писал в 1999 году В. Непомнящий (см.: Непомнящий В. С. Лирика Пушкина как духовная биография. М., 2001, стр. 175). Убедительный ответ на эти обвинения см.: Гальцева Рената. Поэт и царь Давид. — «Новый мир», 1999, № 6.

4Ср. также у Пушкина: «И томит меня тоскою / Однозвучный жизни шум» («Дар напрасный, дар случайный...», 1828).

5См. об этом: Пумпянский Л. В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000, стр. 250 — 252.

6См.: Тынянов Ю. Н. Пушкин и Тютчев (1923). — В его кн.: «Пушкин и его современники». М., 1969, стр. 166 — 191. Новую остроту придала этой проблеме публикация статьи «Три пророка» Левы Одоевцева (1970), героя романа Андрея Битова «Пушкинский Дом» («Вопросы литературы», 1976, № 7, стр. 145 — 174).

7Гинзбург Л. Я. О лирике. Л., 1974, стр. 96.

8 Письмо А. И. Георгиевскому от 13/25 декабря 1864 года. — В кн.: Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч. в 6-ти томах, т. 6. М., 2004, стр. 88.

9 Лотман Ю. М. Поэтический мир Тютчева. — В кн.: «Тютчевский сборник». Таллинн, 1990, стр. 110.

10 Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники, стр. 177 — 179.

11 Осповат А. Л. «Как слово наше отзовется...» О первом сборнике Ф. И. Тютчева. М., 1980, стр. 26.

12 Серман И. З. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе. 1836—1841. Иерусалим, 1997, стр. 69—70; М., 2003, стр. 55 — 56.

13См.: Чудакова М. О., Тоддес Е. А. Тынянов в воспоминаниях современника. — В кн.: «Тыняновский сборник». Первые Тыняновские чтения. Рига, 1984, стр. 100 — 101.

14Там же, стр. 101.

15 Якобсон Р. О. О «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы». — В его кн.: «Работы по поэтике». М., 1987, стр. 203.

16 Там же, стр. 204.

17Там же.

18Замечательный ряд аналогичных примеров из русской поэзии привел шведский исследователь Н. А. Нильссон в статье «Бессонница...», специально посвященной этому стихотворению Мандельштама («Мандельштам и античность». Сб. статей под ред. О. А. Лекманова. М., 1995, стр. 65 — 66).

19Ее чтение на греческом дало повод к созданию стихотворения; см.: Мандель­штам О. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995, стр. 538 (комментарий А. Г. Меца).

20 Подробно см.: Сурат И. З. Опыты о Мандельштаме. М., 2005, стр. 71 — 76.

21Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000, стр. 98.

22Нильссон Н. А. «Бессонница...». — В сб.: «Мандельштам и античность», стр. 70.

23Тоддес Е. А. К теме: Мандельштам и Пушкин. — В сб.: «Philologia». Рижский филологический сборник. Вып. 1. Рига, 1994, стр. 95.

24 Там же, стр. 95 — 96.

25 О ее пушкинском происхождении см.: Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002, стр. 25.

26 Тоддес Е. А. К теме: Мандельштам и Пушкин. — В сб.: «Philologia». Вып. 1, стр. 96.

27Понятие «резонантного пространства» литературы принадлежит В. Н. Топорову. См.: Топоров В. Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний). — В кн.: «Literary tradition and practice in Russian culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman». Rodopi, 1993, p. 16—21.

28 Пушкинские характеристики поэзии Глинки — см.: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти томах, т. XI. [М.—Л.], 1949, стр. 110.

29Письмо Г. И. Чулкову от 16 апреля 1914 года. — В кн.: Ходасевич Вл. Собр. соч. в 4-х томах, т. 4. М., 1997, стр. 389.

30 Иванов Георгий. В защиту Ходасевича (1927). К юбилею В. Ф. Ходасевича (1930). — В его Собр. соч. в 3-х томах, т. 3. М., 1994, стр. 511 — 515, 526 — 530.

31 Некоторые примеры см.: Аверинцев С. С. Византия и Русь: два типа духовно­сти. — «Новый мир», 1988, № 7, стр. 216—217.

32«Русь нарекла себя „Святой Русью”. Ни нашей матери греческой „церкви-нации”, ни православным сирийцам и арабам, ни нашим братьям-славянам, ни соседям-румынам, никому не полюбилось назваться так по крещению и вере. Англия охотно величает себя „старой”, Германия „ученой”, Франция „прекрасной”, Испания „благородной”» (Карташев А. В. Воссоздание Святой Руси. Париж, 1956, стр. 29).

33Роднянская Ирина. Единый текст. — «Новый мир», 1996, № 6, стр. 222.

34 См.: Бродский Иосиф. Большая книга интервью. М., 2000, стр. 559.

35 Бродский Иосиф. Большая книга интервью. М., 2000, стр. 557, 560—561.

36 Там же, стр. 562.

37 Седакова Ольга.< Воля к форме>. — «Новое литературное обозрение», 2000, № 45, стр. 235.

38 Бродский Иосиф. Большая книга интервью, стр. 558.

39 Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М., 1998, стр. 153.

40 Там же, стр. 277.

41Извлеченная из черновика, не прописанная и частично зачеркнутая фраза Пушкина (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 17-ти томах, т. VI. [М. — Л.], 1937, стр. 540—541).

42Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским, стр. 97.