

Алексей Макушинский

Земные сны и небесные ответы. Владислав Ходасевич и Филип Ларкин

А.

Есть прелесть в сближении *далековатого*. Вот два поэта, никогда не слышавшие друг о друге. Ходасевич о Ларкине и не мог, разумеется, слышать; в год его смерти (1939) тому было семнадцать лет и он еще ходил в школу в родном Ковентри. Но и Ларкин, наверное слышавший о Мандельштаме, тем более о Пастернаке, с его романом и премией, вообще же не-английской поэзией подчеркнуто не интересовавшийся, о Ходасевиче слышал вряд ли. Ходасевич на Западе вообще ведь до сих пор почти не известен, еще менее оценен по достоинству. А между тем, сходства между ними, при всех несходствах, тоже, конечно, громадных, столь очевидны и столь поразительны, что невольно начинаешь думать о каком-то тайном, поверх языка, характера и биографии проходящем «избирательном сродстве», о каких-то скрытых от взора связях и взаимодействиях.

Б.

Уже сама эта замкнутость – если это замкнутость – в пределах своего языка, своей поэзии сближает их друг с другом. Оба, Ларкин в особенности, существуют прежде всего в контексте русской и, соответственно, английской литературы. В случае Ларкина упомянутая замкнутость носит черты отчасти ксенофобические – «иностранный поэзия? Нет!» заявил он в одном интервью („Foreign poetry? No!“ – с неподражаемой и непередаваемой интонацией этого „No!“). Здесь не обошлось, конечно, без игры и позы, которой у Ходасевича мы не находим. Как бы то ни было, трудно представить себе Ходасевича пишущим «Разговор о Данте» или Ларкина, сочиняющего дантовские штудии Элиота. Зато Ходасевич писал о Державине и о Пушкине, о Вяземском и о Дельвиге, о символистах и о своих «преодолевших символизм» современниках. Ларкин же, хотя и менее подробно, в заказных, как правило, рецензиях и заметках (основной сборник его эссе так и называется „Required Writing“, переведем как «Написанное по требованию»), но писал все-таки о Томасе Гарди (и прежде всего о Гарди – основной для него автор), о Руперте Бруке, об Одене, о Дилане Томасе, о Джоне Бетжемене. Ксенофобией Ходасевич, в отличие от Ларкина не страдал, долго, во вторую половину

жизни, разумеется, вынужденно, но в первую и добровольно (поездка в Италию в 1911 году) жил за границей, заграничные, что важнее, (прежде всего итальянские, но и немецкие, берлинские в первую очередь, и парижские) впечатления были для его стихов плодотворны. Ларкин за границей провел считанное число дней, два раза в еще почти детстве (в 1936 и затем в 1937 году) съездил вместе со своим отцом-германофилом (не без симпатий, увы, к нацизму) на каникулы в Германию, один раз, в 1952 году, побывал с приятелем в Париже, о чем впоследствии, создавая свой образ убежденного англичанина, старался не вспоминать, наконец, получив в 1976 году так называемую Шекспировскую премию гамбургского фонда FVS, за полгода до даты присуждения оной начал жаловаться в письмах на необходимость ехать в этот Гамбург, с его дурацким континентальным правосторонним движением, и выступать перед «всеми этими нацистами», наконец, отправился туда со своей подругой Моникой Джоунс, провел там, в общей сложности, около сорока часов, на город не взглянул, произнес речь о вреде субсидий для поэзии, возвратился обратно в Англию. «Я не отказался бы съездить в Китай (заявил он в другом интервью), но только если бы можно было вернуться в тот же день. Я ненавижу быть за границей». Ходасевич, кроме того, инородец, полу-поляк, полу-еврей, «России пасынок», крещеный в католическом костеле и первые свои молитвы читавший по-польски; «безвозвратное обрусение» его, о котором писал он в статье о Мицкевиче, хотя и началось очень рано, с детского сада, но ведь все-таки, значит, было, «имело место», как бывает оно только у инородцев; русский в обрусении не нуждается. Ларкин – англичанин «до мозга костей», всячески подчеркивавший и разыгрывавший свое «англичанство», причем не только на бытовом уровне, но и в области собственно литературной. «Нет» говорилось им не только «иностранной поэзии» вообще, но и, что, в общем, важнее и делалось им более всерьез, иностранным, или иностранным с его, сугубо и подчеркнуто английской, не британской, точки зрения (ирландским или американским) влияниям в английской поэзии; наоборот, всячески пропагандировался возврат к некоей «подлинно английской» линии английской поэзии, якобы искаженной и затемненной этими ирландскими (Йейтс, которым он увлекался в молодости, чтобы затем «отказаться» от него ради Гарди) или (еще того хуже) американскими (Паунд и Элиот, с которыми он считал нужным бороться, особенно с первым) влияниями. Никакой «русской линии» русской поэзии Ходасевич, разумеется, не искал, во всяком случае – сознательно и агрессивно, как это делал Ларкин, однако его укорененность именно в русской («пушкинской») традиции, неоднократно и почти назойливо отмечавшаяся критиками,

в самом деле являет собой некую существенную его черту, основополагающую особенность.

В.

И Ходасевич, и Ларкин начинают печататься рано, Ходасевич в 1905 году (в 18 лет), Ларкин в 1940 (то есть в те же самые 18). Первый сборник Ходасевича «Молодость» выходит в 1908 году (автору 21 год). Ларкин еще школьником в Ковентри, затем оксфордским студентом публикует стихи в (более или менее «любительских») журналах; его первый стихотворный сборник «Северный корабль» (The North Ship) выходит в свет в 1945 году (автору еще не исполнилось 23 лет). В следующем, 1946, году появляется первый роман «Джилл» (Jill), еще через год, в феврале 1947 года, выходит второй роман «Девушка зимой» (A Girl in Winter). Затем наступает кризис, в течении нескольких лет он пытается написать свою третью прозаическую книгу, чтобы в конце концов отказаться от карьеры прозаика. Со свойственной ему иронией рассказывает он в одном из позднейших интервью, какой ему виделась в юности дальнейшая жизнь. «Я думал, я буду шесть месяцев в году писать по 500 слов в день, отправлять результат издателю, а оставшееся время спокойно жить на Лазурном берегу, отвлекаемый разве что чтением корректуры. Вышло иначе – какое разочарование». Между тем, надо было зарабатывать на жизнь; почти сразу после окончания Оксфорда, в 1943 году, Ларкин начинает работать в библиотеке – способ заработка, которому он останется верен до конца – сначала в «просто» библиотеке в Веллингтоне (графство Шропшир, глухая провинция), затем, с 1946, в библиотеке университетского колледжа в Лестере (Leicester), с 1950 года в Белфасте; наконец, в 1955 году, возглавляет университетскую библиотеку города Халл (Hull), на северо-востоке Англии, провинция, вполне, тоже, глухая. В Халле и прожил он до самой смерти, так и работая директором библиотеки. Стихи, поначалу существовавшие параллельно с прозой, воспринимались им самим как что-то, по отношению к этой прозе, если не второстепенное, то уж точно не первостепенное, в лучшем случае – равностепенное. То были, в общем, стихи еще подражательные, еще, что для всякого поэта – основной критерий, не дававшие ощущения *своего голоса*, своих тем, своей интонации. В другом интервью он рассказывает, как примерно в 1950 году, т.е. к 28 годам, этот *свой голос* начинает понемногу прорезываться. «Я впервые почувствовал, что говорю сам за себя. Мысль, чувства, язык соотнеслись друг с другом и пришли в движение». Так начинается «настоящий Ларкин», с трудом и не сразу. Две метаморфозы происходят

при этом – прозаик превращается в поэта, и поэт «романтический», ориентированный, в первую очередь, на Йейтса, превращается в «реалиста», ориентирующегося на Томаса Гарди. Этот «переход от Йейтса к Гарди» сам Ларкин, описывает так: «Когда реакция [на увлечение Йейтсом] наступила, она была недраматичной, полной и окончательной. В начале 1946 года я поселился в новом месте [в Лестере]. Окно спальни выходило на восток, так что солнце будило меня непривычно рано. Я по утрам читал. У моего изголовья всегда лежал маленький синенький томик «Избранных стихотворений» Томаса Гарди. Я знал Гарди как романиста, что до его стихов, я был согласен с приговором Литтона Стречи, что «сумрак не развеивается даже известной элегантностью фразировки». Это мнение долго во мне не продержалось...». Здесь та же, конечно, ирония, та же склонность к иронической сдержанности, к тому, что англичане зовут understatement. Сопоставляя даты, видим, что кризис прозаика совпал с кризисом поэта, что обе метаморфозы происходили одновременно. Что, само по себе, характерно. Кризис на то и есть кризис, что в нем меняется все, «весь человек», весь его, как в позапрошлом веке говаривали, «состав».

Г.

Я пишу это – в Мюнхене, ранней весной, с совершенно ларкиновским, «из белой глины» небом за окнами – по-русски и для русского читателя, соответственно. Предполагаю поэтому, что Ходасевич стоит у читателя моего на полке, и ежели он, читатель, чего-то не помнит, какой-то цитаты не узнает, то нетрудно ему Ходасевича с полки снять, забытое вспомнить, цитируемое прочесть целиком. С Ларкиным дело обстоит, конечно, иначе, и обстоит оно достаточно скверно. Ларкин в России почти неизвестен – что загоняет меня в ненавистную мне роль культуртрегера, что-то такое знающего, чего читатель не знает, вещающего, вообще, с некоего как бы, что ли, вроде бы, пьедестала. С которого я, вот сейчас, торжественно слезаю... Возникает, далее, проблема перевода. Стихи, как известно, не переводятся (вот, кстати, фраза двусмысленная... пускай таковой и останется). У Ларкина каждый звук взвешен, каждое слово продумано – а я вынужден переводить его жалкой прозой... Постараюсь, кстати, чтобы эта жалкая проза жалкой и оставалась, иными словами – возможное благозвучие русского перевода приносится в жертву близости к английскому оригиналу. «Поэзия» при такой процедуре, разумеется, исчезает. Сам же я открыл его для себя, читая двуязычную, с параллельным немецким, тоже прозаическим, переводом, антологию английской поэзии 20 века; стихи, утверждал Ларкин, ссылаясь на Самуэля Батлера,

должны нравиться сразу и без всяких усилий; вы открываете книжку, вы начинаете читать и вам нравится; вот и все, ничего больше не требуется, никаких ученых комментариев, никаких специальных знаний. Это потом, добавим мы от себя, начинается углубление в тот или иной текст, в того или иного поэта, открытие – вскрытие – новых пластов и смыслов, дальних планов, перспектив в сияющей поволоче; но первоначальная искра между автором и читателем пробегает сама собой, быстро, легко, внезапно. Ларкин, в антологии этой, *открылся* мне на стихотворении *Next, Please* (переведем как «Следующий, пожалуйста»), относительно раннем, 1951 года, одном из самых пленительных и самых безнадежных его стихов.

Always too eager for the future, we
Pick up bad habits of expectancy.
Something is always approaching; every day
Till then we say,

Watching from a bluff the tiny, clear,
Sparkling armada of promises draw near.
How slow they are! And how much time they waste,
Refusing to make haste!

Yet still they leave us holding wretched stalks
Of disappointment, for, though nothing balks
Each big approach, leaning with brasswork prinked,
Each rope distinct,

Flagged, and the figurehead with golden tits
Arching our way, it never anchors; it's
No sooner present than it turns to past.
Right to the last

We think each one will heave to and unload
All goods into our lives, all we are owed
For waiting do devoutly and so long.
But we are wrong:

Only one ship is seeking us, a black-
Sailed unfamiliar, towing at her back
A huge and birdless silence. In her wake
No waters breed or brake.

(Мы все стремимся к будущему, все надеемся на лучшее, вот и приучаем себя к ожиданию; дурная привычка. И что-то, в самом деле, всегда приближается, каждый день мы говорим себе *после, когда-нибудь...*, и смотрим с берега, как все ближе подходит крошечная, ясная, сверкающая армада обещаний. Как медленно они движутся! Как много времени теряют, отказываясь поторопиться! И всегда они оставляют нас с нашим разочарованием, потому что, хотя ничто не задерживает их, и мы так ясно видим их склоненные снасти, сверкающую медь, и каждый канат в отдельности, и флаг, и на носу корабля фигуру с золотыми грудями, ни один корабль не

пристает, на якорь не становится; еще не успев сделаться настоящим, он уже превращается в прошлое. До самого конца мы все верим, что каждый подойдет, и пристанет, и выгрузит на берег все блага, которые заслужили мы нашим долгим и преданным ожиданием. Но мы ошибаемся. Только один корабль ищет нас, неведомый, с черными парусами, с громадным, без птиц, безмолвием за кормою. В его кильватере вода не пенится и не бьется).

Д.

Жалкая проза, я знаю, жалкая проза. Разыгранный фрейшиц, с живой картины слепок бледный... А интонация у этих стихов поразительная, с этим их безнадежным выводом – выпадом – последней, короткой строки после трех длинных в каждой строфе. Эти три длинные строчки кажутся аргументом, из которого и делает свой вывод четвертая. Оглушительный, потому что опровергающий, вывод в предпоследней, пятой строфе, после точки. Все надеемся мы получить, что жизнь должна нам (all we are owed) за то, что мы так долго, так терпеливо ждали (for waiting do devoutly and so long). Точка. Но мы ошибаемся (but we are wrong). Ничего нам за наше ожидание не будет. Только один корабль, с безмолвием за кормою, нас ищет... Одно из самых прелестных и безнадежных стихотворений Ларкина, сказал я. В действительности не одно, но многие из самых пленительных его стихов оказываются и самыми безнадежными. Противостоит ли что-нибудь их безнадежности? Их же пленительность и противостоит, разумеется. «Сумрак» развеивается «элегантностью фразировки». «Подлинное искусство», писал, в одной из своих статей о Набокове, Ходасевич, «всегда утешительно, как бы ни смотрел на мир автор и какова бы ни была судьба героев». Безнадежность не разрушает очарования этих стихов; безнадежность, если угодно, остается на смысловом уровне и компенсируется чем-то иным (звук, ритм, тайной дистанцией между автором и текстом), так что все в целом (собственно – стихотворение) оказывается не таким уж и безнадежным и потому как бы не нуждается в том финальном *повороте к позитивному*, которое вообще в стихах (разных поэтов) встречается довольно часто («Но если по дороге куст / Встает, особенно рябина»). Есть, я еще буду говорить о них, стихи Ларкина, в которых, в конце, происходит как бы взлет, переход в иную плоскость, выход в иррациональное. Но есть и такие, которые заканчиваются на безнадежнейшей, беспросветнейшей ноте (как хрестоматийное «Докери и сын», *Dockery and Son*, с его знаменитым финалом: *Life is first boredom, than fear. / Whether or not we use it, it goes, / And leaves what something hidden from us chose, / And age, and then the only end of age*. Жизнь – это сначала скука, потом страх. Пользуемся мы ей или нет, она уходит, и оставляет нам что-то, не нами, но какой-то

скрытой от нас силой выбранное, и старость, и затем уже только конец старости), а все-таки, в целом и в отличие от этой скучной и страшной жизни, ощущения беспросветности не оставляют, читателя, в отличие от «армады обещаний», с отчаянием не бросают наедине. Вот, впрочем, для контраста редкое у Ларкина «оптимистическое» стихотворение, тоже довольно раннее, 1956 года, напевом своим и отчасти своей образностью напоминающее, пожалуй, ходасевичевского «Слепого» («А на бельмах у слепого / Целый мир отображен: / Дом, лужок, забор, корова, / Ключья неба голубого – / Все, чего не видит он»), стихотворение, озаглавленное First Sight (переведем как «Первый взгляд»):

Lambs that learn to walk in snow
When their bleating clouds the air
Meet a vast unwelcome, know
Nothing but a sunless glare.
Newly stumbling to and fro
All they find, outside the fold,
Is a wretched width of cold.

As they wait beside the ewe,
Her fleeces wetly caked, there lies
Hidden round them, waiting too,
Earth's immeasurable surprise.
They could not grasp it if they knew,
What so soon will wake and grow,
Utterly unlike the snow.

(Ягнята, которые учатся ходить по снегу, когда их блеяние облачками поднимается в воздухе, встречают огромный непривет, ничего не знают, кроме бессолнечного сияния. Оступаясь, все, что они находят за загоном, это отчаянная ширь холода. Когда они ждут, прижавшись к овце, чей мех спекся в мокрые катышки, вокруг них лежит, спрятанная, тоже ждущая, безмерная неожиданность земли. Они не смогли бы вместить этого, если бы узнали, что здесь скоро проснется и начнет расти, совершенно непохожее на снег).

Е.

Ходасевич, как и Ларкин, начиная рано, *начинается* медленно; не случайно, конечно, переиздавая в 1927 году в Париже свои стихи – итоговый сборник – он не включил в это издание ни «Молодость» (1908), ни «Счастливый домик» (1914). Точно так же и Ларкин переиздал свой первый сборник *The North Ship* лишь в 1965 году, снабдив его извиняющимся предисловием, где не в последнюю очередь речь идет о преодолении преобладающей в этой книжке манеры. Конечно, *juvenilia* есть у всех поэтов, но, как правило, эти первые робкие опыты остаются вне книг, а то и вне журнальных публикаций, в как бы догуттенберговскую эпоху данного автора, становясь

впоследствии предметом анализа и гордости исследователя, заново находящего их. Никому не придет в голову отнести «Камень» к *juvenilia*, да и «Вечер» уверенно входит в основной корпус ахматовских стихов. Здесь не так. Здесь эти ранние книжки в основной корпус очевидно не входят, «настоящий» Ходасевич начинается с «Путем зерна», «настоящий» Ларкин с «Менее обманутых», *The Less Deceived* (1955). И здесь, и там, таким образом, за очень ранним, но как бы не совсем настоящим началом следует второе рождение, действительное начало, внезапное и уже окончательное, в случае Ларкина сопровождаемое превращением прозаика в поэта. Корпус «настоящих», собственно – «ларкиновских», собственно – «ходасевичевских», стихов в итоге невелик; и там, и тут это три сборника, из которых второй («Тяжелая лира» и «Свадьбы на Троицу» *The Whitsun Weddings*, 1964) можно, по-видимому, признать той вершиной, к которой первый в известном смысле был подступом – в третьем же если не начинается, то как будто намечается уже спад, «усыхание» (по злому слову Георгия Иванова), иссякание источников («Европейская ночь» и «Высокие окна», *High Windows*, 1974, соответственно). Ходасевич проходит отпущенный ему путь быстрее; его «расцвет» («Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет...») начинается примерно с 1917 года (можно сказать и так, что примерно в 1917 году в стихах его начинает звучать та *основная тема*, которая сохранится в них до конца; но об этом позже), а примерно к 1927 году путь пройден, итоги – в последнем прижизненном сборнике – подведены, наступает молчание. Десять лет, следовательно; всего каких-то десять лет – впрочем, вполне «океанских», «катастрофических», «роковых» лет русской и вообще европейской истории; и что расцвет приходится именно на эти годы, кажется не случайным – хотя доказать эту *неслучайность*, разумеется, невозможно. У Ларкина собственно творческий период растягивается на (почти) три десятилетия, с примерно 1949-1950 года до, скажем, 1977 года, когда было создано итоговое, может быть – величайшее его стихотворение, *Aubade*, вообще, наверное, одно из величайших стихотворений 20 века, уже не попавшее ни в один из прижизненных сборников (выходивших, как не трудно заметить по уже приведенным датам, с какой-то почти педантической точностью, раз в десятилетие). Наступившее в конце жизни молчание было, конечно, для них обоих, трагедией.

Ё.

Ларкин начинает, как сказано, с прозы – или, во всяком случае, со стихов и прозы как равноценных занятий. «По-видимому я не был рожден для прозы», говорил он в

очередном интервью (их брали у него в конце жизни довольно часто). «Романы пишутся о других людях, стихи же о самом себе. Я недостаточно хорошо знал других людей, недостаточно любил их.» С этим можно соглашаться или не соглашаться (правда ли, что Пруст – о «других людях»? впрочем, Ларкин явно имеет в виду «романы» в классическом смысле слова, восходящем к 19 веку; существенные романы 20 века вовсе ведь и не являются «романами» в этом традиционном смысле); во всяком случае, в самих стихах Ларкина, в его зрелых и подлинно-ларкиновских, после неудачи прозаика как раз и начавшихся стихах, сохранился или, скорее, как бы замещая эту несостоявшуюся, невозможную более прозу появился существенный элемент *прозаического* – тот же самый, конечно, о котором писал Ходасевич («С той поры люблю я, Брента, прозу в жизни и в стихах») и который у самого Ходасевича присутствует не менее отчетливо. Речь, кстати, идет здесь о прозе именно в стихах – не в прозе. (Проза в прозе неинтересна, заметим в скобках. Проза – она и так уже проза, чего еще ей? Интересна в прозе поэзия и в поэзии проза, т.е. сочетание несочетаемого, парадокс, контраст, столкновение противоположностей...). Как определить этот элемент прозаического? в чем он? Во-первых – реалии. Реалии земной, очень земной жизни. Перечислять их нет смысла, они бросаются в глаза при первом, самом поверхностном, чтении обоих. Затем – повествовательность. «Все так и было», писал об «Обезьяне» сам Ходасевич в примечаниях, внесенных им в принадлежавший Берберовой экземпляр его «Собрания стихов» 27 года. Кто еще из русских поэтов о каком стихотворении мог бы сказать, что «все так и было» и что он, значит, просто пересказывает некий, «прямо из жизни» выхваченный эпизод? (Другое дело, что его надо было еще из жизни, действительно, «выхватить», то есть, в его плодотворности для стихов, *увидеть* и пережить, из того потока «эпизодов», из которого жизнь, вообще говоря, и состоит, *выделить*, *вычленив* – чтобы затем превратить его в *нечто совсем иное*, в конечном счете отменяющее вопрос о реальности или не реальности самого эпизода, в то стихотворное *инобытие*, которое создает реальность более плотную, более сжатую, более *сильную*, чем реальность, присущая бытию просто). Зато Ларкин мог сказать о стихотворении «Свадьбы на Троицу» (о котором еще пойдет у нас речь), что это просто «запись очень счастливого дня. Я ничего не менял, надо было только записать. Это мог бы сделать кто угодно». (Последнему мы, разумеется, не поверим). И это, опять-таки, подробный, подробно пересказанный жизненный эпизод, «дорожное происшествие», если угодно. Затем – пресловутая «трезвость», о которой, применительно к Ходасевичу, так любили писать рецензенты. Эта «трезвость» есть,

разумеется, и у Ларкина. Оба они отнюдь не склонны «обольщаться», поддаваться иллюзиям, отдаваться соблазнам. «Милый Алексей Максимович, не сердитесь: но Вы – любите верить», писал Ходасевич Горькому в известном прощальном письме. Наши герои «верить» явно не любят, к утешениям относятся скептически, на лукавые нашептывания отвечают улыбкой. Это не значит, что утешений нет, что безутешному, страшному, жалкому, пошлому не противостоит какое-то другое начало (не говоря уж о том, что, как мы знаем, «подлинное искусство всегда утешительно»), но это «другое» начинается *поздно*, начинается всегда *после* – страшного, здешнего, но до этого «другого» надо еще добраться, добиться, доработаться, дописать. Оно не дается даром, оно дорогой ценой покупается у обоих. Это поэзия экзистенциального опыта, поэзия, в которой *знание* об утратах, неудачах, о несбыточности надежд, о старости, о болезни, наконец и прежде всего о смерти, не просто присутствует постоянно, но – доминирует, но пронизывает все в целом, всю ткань, всю материю. «Утраты для меня то же, что нарциссы для Водсворта», говорил Ларкин в очередном интервью – фраза, которую пишущие о нем цитируют снова и снова („Deprivation is for me what daffodils were for Wordsworth”). «Именно несчастье вызывает к жизни стихи. Счастье – нет». «Я думаю, что в основе моей популярности, если таковая вообще имеется, лежит как раз тот факт, что я пишу о несчастьи. В конце концов, ведь большинство людей и вправду несчастны, разве нет?» Или вот – «Старые дураки» Ларкина, длинное позднее стихотворение, навеянное долгой агонией его матери, стихотворение, которое хочется процитировать целиком (от чего я все-таки воздержусь), один из тех волшебных текстов, которые повторяешь про себя по дороге куда-нибудь, просто так, все забывая.

What do they think has happened, the old fools,
To make them like this? Do they somehow suppose
It's more grown up when your mouth hangs open and drools,
And you keep on pissing yourself, and can't remember
Who called this morning? Or that, if they only chose,
They could alter things back to when they danced all night,
Or went to their wedding, or sloped arms some September?
Or do they fancy there's really been no change,
And they've always behaved as if they were crippled or tight,
Or sat through days of thin continuous dreaming
Watching light move? If they don't (and they can't), it's strange:
Why aren't they screaming?

(Что они думают, что случилось, старые дураки, что они сделались вот такими? Они полагают, что ли, что это более по-взрослому, когда у тебя язык высунут и слюна течет, и ты писаешь под себя, и не можешь вспомнить, что звонил тебе сегодня утром? Или что они могут, если захотят, вернуть все назад, вернуть то время, когда они танцевали всю ночь напролет, или шли на свою свадьбу, или вскидывали винтовку на плечо

одним сентябрем [имеется в виду, надо думать, сентябрь 1939 года, начало второй мировой войны]? Или они воображают, что на самом деле ничего не изменилось и что они всегда вели себя как калеки или пьяницы, или целыми днями сидели в тонкой непрерывной дреме, следя за движением света? Если они не воображают себе все это (а как они могут?), то вот что странно: почему они не вопят?).

Это только первая строфа, за ней следуют еще три, выполненные с тем же формальным совершенством (стихи Ларкина всегда совершенны, изысканны, блистательны... без ложного, впрочем, блеска, без агрессивной, бьющей в глаза виртуозности), с той же интенсивностью образного ряда, внезапностью стилистических и мыслительных поворотов. И конечно, это текст страшный, по видимости – беспросветный. Вот именно, что – по видимости. Вполне беспросветных стихов у Ларкина, как уже было сказано, не бывает. Всегда есть какое-то «иное начало», какой-то, иногда приглушенный, иногда вдруг ярким пламенем загорающийся в словах, от строки к строке перебегающий свет. Как есть он, конечно, и у Ходасевича. В том-то и заключается, может быть, некое основополагающее свойство обоих – наметим эту тему, чтобы снова, скоро, к ней возвратиться – что в обступающей тьме вновь и вновь вспыхивает этот тайный свет; «и тьма не объяла его». Стихи и строятся, в известном смысле, на этой противоположности между обступающей тьмой и не объятым ею светом; когда свет перестает светить, они прекращаются у обоих.

Ж.

«Про Ходасевича говорят: «Да, и он поэт тоже»... И хочется крикнуть: «Не тоже, а поэт Божьей милостью, единственный в своем роде.»» Так писал Андрей Белый в своей известной статье 1922 года «Рембрандтова правда в поэзии наших дней». «Поэт тоже...» Еще кто-то (Святополк-Мирский?) назвал, кажется, Ходасевича «поэтом для тех, кто не любит поэзии». А на обложке моего издания Ларкина некий критик сообщает, что Ларкин это «наш самый совершенный и незабываемый поэт общих мест человеческого опыта» (*common places of experience*). А Дерек Уолкотт начинает свою статью о Ларкине словами: «Обыкновенное лицо, обыкновенный голос, обыкновенная жизнь...» А Муза его, по Уолкотту, носит имя – Посредственность. Да и статья озаглавлена «Мастер обыденного» (*The Master of the Ordinary*). Все это – «хочется крикнуть» – совершенная чепуха. «Рембрандтова правда» кажется – именно «посредственности»-то и кажется – с поэзией несовместимой. Поэзия это ж «паренье в облаках», а тут все эти больницы, окна во двор, обыденная жизнь, европейская ночь. И вся эта «сухость», «трезвость», «ирония». «Перелистайте недавно вышедшее

«Собрание стихов», где собран «весь Ходасевич» за 14 лет. Как холоден и ограничен, как скуден его внутренний мир. Какая не щедрая и не певучая «душа» у совершеннейших этих ямбов. ... Конечно, Ходасевич все-таки поэт, а не просто мастер стихотворец. Конечно, его стихи все-таки поэзия. Но и какая-нибудь тундра, где только болото и мох, «все-таки» природа, и не ее вина, что бывает другая природа, скажем побережье Средиземного моря...» Так писал Георгий Иванов... Эта «другая природа, скажем побережье Средиземного моря» заставляет вспомнить, конечно, тот Лазурный берег, где молодой Ларкин мечтал жить, сделавшись популярным прозаиком, где он, таковым не сделавшись, ни разу и не побывал. Кипарисы, знаете ли, и пинии. «За голубым голубком розовый летит голубок». Кто из современников вообще понял, что такое Ходасевич? Боюсь, что один Набоков.

3.

Если Ларкин начинает, то Ходасевич как бы заканчивает прозой. Проза Ларкина, то есть два его юношеских романа, все-таки, при всех их немалых, особенно второго, достоинствах, остаются в литературе прежде всего потому, что написаны именно Ларкиным, поэтом, создавшим свои шедевры; не будь этих последующих шедевров, никто, наверное, не читал бы ни «Джилл», ни «Девушку зимой». Прозу Ходасевича тоже читаем мы, разумеется, зная о его стихах. Полагаю, однако, что и без этого знания она осталась бы тем, чем является – вершиной русской прозы вообще. В самом деле, «Некрополь», «Державин», главы о Пушкине и те – позор наш! – так до сих пор не собранные полностью статьи и заметки, которыми он зарабатывал на жизнь – все, или почти все это и есть, может быть, лучшая русская проза 20 века, которую – как писал Мандельштам об Анненском – хотелось бы поместить в антологию целиком, так она хороша. Мы привыкли, что проза – это fiction, сюжет, действие, персонажи. Однако, есть и другая, «не фикциональная» проза, то, что Лидия Гинзбург называла «прямой разговор о жизни», без досадного посредства выдуманного действия, придуманных персонажей... Такой прозы Ходасевич – мастер из мастеров, *le maître des maîtres*. Так что вряд ли можно вполне согласиться с Набоковым, заметившим в своем патетическом и пронзительном некрологе, что «критические высказывания Ходасевича, при всей их умной стройности, были ниже его поэзии, были как-то лишены ее бияния и обаяния». Требовать от прозы «бияния и обаяния» поэзии вообще нельзя; перечитайте, однако, «Младенчество», или «Конец Ренаты», или коротенький очерк «Во Пскове», или статьи Ходасевича о самом же Набокове – немного найдете вы в русской

литературе 20 века текстов, сравнимых с этими по «обаянию», «биению», сухой и тонкой прелести, по уму и отчетливости мыслей, ясности интонаций, совершенству ритма, окончательности неброских формулировок.

И.

The average face, the average life... На самом деле у Ларкина замечательное, выразительнейшее лицо. Чем дальше, тем выразительней, своеобразней, тем – значительней оно становится. Первое, что бросается в глаза, конечно – очки, большие, «массивные», в тяжелой черной оправе. Очки, закрывающие лицо. Очки закрытого человека. А Ларкин и был, конечно, человеком закрытым, человеком таящимся, уходящим в сторону, путающим следы. «Что касается Халла, то он мне нравится, потому что расположен так далеко от всего. По дороге в никуда, как кто-то сказал. Он лежит посреди этой пустынной местности, а за ней уже только море. Мне это нравится». Вы, значит, не испытываете потребности быть в центре событий? спрашивает изумленный журналист. «О нет. Я испытываю очень большую потребность быть на периферии событий». И никакого желания посмотреть последнюю пьесу? «К значительнейшим мгновениям моей жизни я отношу тот миг, когда я осознал, что можно просто взять и уйти из театра». Смотрим дальше на фотографии. Лоб и лысина... Ларкин рано начал лысеть, довольно рано стал глохнуть, в юности заикался, очки носил с детства. Звучит смешно, а было ему не до смеха. В молодости заикание и робость были такие, что, покупая в кассе железнодорожный билет, он вынужден был писать на бумажке название нужной ему станции. Вообще, как и Ходасевич, железным здоровьем не отличался, на поздних фотографиях уже видно, что это больной человек, рак, от которого он и умер, на лице его уже отпечатан, уже, во всем облике, запечатлен. А умер он, как и Ходасевич опять-таки, относительно рано, в шестьдесят три года, в мучениях, представить себе которые никто из нас, еще живущих, конечно, не в состоянии. Невольно начинаешь думать, что все описанные им больницы дождались его, наконец, что карета «скорой помощи» выехала из его же потрясающего одноименного стихотворения 1961 года. Что поэт в стихах своих предсказывает свою судьбу – мысль старая, недоказуемая, неотвратимая. В каких-то отношениях с судьбой стихотворные строки, конечно, находятся, то ли она в них входит, и усаживается в них поудобнее, и ждет своего часа, и вдруг показывается – да вот же я, неужели вы так ничего и не поняли? – то ли сами они *в нее пишут*, в нее вписываются, до нее пытаются дописаться... Глаза, на этих поздних фотографиях, как на поздних фотографиях всегда

бывает, смягчившиеся, совсем не колкие, знающие о смерти. «Надо быть добрым, покуда еще есть время», писал он в одном из самых последних стихотворений. Глаза, впрочем, на всех, даже ранних фотографиях Ларкина, не колючие, не агрессивные. Агрессии нет в его облике. А человек при этом был вовсе не безобидный, многое и многих отвергавший очень решительно. Склонный, к тому же, по крайней мере в письмах, которые писал в огромном количестве, к разнообразной брани, к выражениям в высшей степени нецензурным. Во всем этом, при желании, можно найти и что-то детское, мальчишеское, школярское. Что-то детское, до самой старости, видно и на фотографиях, что-то, в очертаниях рта, в складке губ, наивно-беспомощное, беззащитное, простодушное.

Й.

«Усредненная биография»? Усредненная биография послевоенного европейского поэта – это как раз все то, от чего Ларкин решительно и сознательно отказался, университетская карьера, преподавание в Америке, «writer in residence», конференции, «гранты», поездки в Италию по стипендии какого-нибудь фонда, поэтические фестивали в Роттердаме и все прочие прелести европейско-американской культурной жизни, от которой нам, русским, перепадают, в лучшем случае, драгоценные крохи. Поселиться в провинции, каждый день ходить на работу, взять на себя простые тяготы повседневного существования – для поэта путь своеобразнейший, единственный, других примеров немного. Уоллес Стивенс, может быть? Но это раньше и это в Америке. Анненский? Да, конечно. Мандельштам, погибающий «с гурьбой и гуртом»? В послевоенной Англии погибать не приходилось, другая гурьба, другой гурт, бремя обыденности, пытка благополучием, свой дом, и сад, и машина, и эта проклятая необходимость зарабатывать себе пенсию, которой он так ведь и не успел воспользоваться, вот в чем ирония, но просто плюнуть на которую никогда бы, по собственному, в чудесных, смешнейших и популярнейших стихах сделанному признанию, не решился: „Ah, were I courageous enough / To shout *Stuff your pension!* / But I know, all too well, that’s the stuff / That dreams are made on.“ Что можно перевести примерно как: «Ах, если бы у меня хватило смелости крикнуть: *Да подавитесь вы вашей пенсией!* Но я слишком хорошо знаю, что это вещество, из которого сотканы наши сны.» Читатель заметил, надеюсь, аллюзию на Шекспира, комически и великолепно усиленную непередаваемым по-русски каламбуром.

К.

«Основную тему» Ходасевича можно было бы определить словами «взлет и взгляд». «Душа», «Психея», о которой вновь и вновь, особенно в «Тяжелой лире», говорит он, эта живущая «под спудом» «помимо меня», то «холодная и ясная», как луна, то «бедная» и «простая» душа, – душа эта, или сам поэт, его сокровенное «я», вдруг – взлетает, вдруг – вырывается («но вырвись – камнем из пращи...») за земные пределы, вдруг, сбросив с себя груз и обузу постылого повседневного бытия, поднимается над миром и над собой, чтобы – не всегда, но как правило – посмотреть на себя «уже оттуда», другими глазами, «глазами, быть может, змеи», на мир, уже покинутый, на себя, уже как на пустую, брошенную, «изношенную оболочку». Перечислю стихи, в которых эта тема проступает наиболее отчетливо – «Эпизод» (1918), «Полдень» (1918), «Вариация» (1919), «Из дневника» (1921), «Элегия» (1921), «Баллада» (1921), «Большие флаги над эстрадой...» (1922). Сюда же, с некоторыми оговорками, относится «Обезьяна», о которой мне приходилось уже писать в другом месте; наверное, один из шедевров Ходасевича. Этот «прорыв в иные сферы», «взлет вверх» (и следующий за ним – «взгляд вниз») происходит обыкновенно без всякого внешнего повода, сам собой, «вдруг», непонятно почему. «И вдруг – как бы толчок, – но мягкий, осторожный...» («Эпизод»); «И вдруг, изнеможенья полный, / Плыву...» («Вариация»). Или – в потрясающей «Элегии» – «душа взыграла». Она сама, вдруг, ни с того ни с сего, «взыграла» – и вот летит «в огнекрылатые рои», и вступает «в родное древнее жильё», и – откуда? с какой высоты? кем измеренной? – смотрит вниз, на того, кого ей уже «навсегда не надо» и кто продолжает брести «в ничтожестве своем» по аллеям «Кронверкского сада» (в наши дни испоганенного аттракционами для восставших масс). Тот, оставшийся там, внизу, пусть и бредет «в ничтожестве», а все же мир, увиденный «оттуда», сверху и со стороны, прекрасен, «отраден» и «утешителен». «И с обновленную отрадой, как бы мираж в пустыне сей, увидишь флаги над эстрадой, услышишь трубы трубачей». Как бы мираж... То, что оттуда видится, есть мир в аспекте созерцания, чистое (и светлое), по Шопенгауэру, «представление», противоположное темной «воле». Мир «в аспекте бытия» ужасен, жесток и мучителен, только в чистом созерцании, как «идея», прекрасен он. *Alle Dinge sind herrlich zu sehen, aber schrecklich zu sein.* Прекрасно то, что мы видим, мучительно то, что есть. Мучительно вообще – быть, освобождение дается лишь эстетическим переживанием, взглядом «оттуда». «Но другому, / Смотревшему как бы бесплотным взором, / Так было хорошо, легко, спокойно...» Мучительно зато возвращение в земную оболочку:

«Мне было трудно, тесно, как змее, / Которую заставили бы снова / Вместиться в сброшенную кожу...». Ясно, что «взгляд» невозможен без «взлета» («взлет» же без «взгляда» обходится), а все-таки именно этот взгляд – оттуда сюда – из уже неземного на еще земное и здешнее – придает этим стихам их основную прелесть, их тайный трепет и сокровенную теплоту.

И навсегда уж ей не надо
Того, кто под косым дождем
В аллеях Кронверкского сада
Бредет в ничтожестве своем.

Ей (взыгравшей душе) – не надо, но взгляд ею – брошен, а потому и мы видим – «уже оттуда», сверху, вместе с огнекрылатыми роями – этого несчастного, худого, больного, по разоренному наставшим варварством Петербургу куда-то или откуда-то – не из квартиры ли Горького на Кронверкском проспекте? – бредущего автора. Ей – не надо, но нам только он и нужен, увиденный сверху. «Огнекрылатые рои» и «родное древнее жильё» - все это сказано замечательно, сильно, незабываемо. Но все же это чуть-чуть, самую чуть – риторика. Тепло, повторяю, и жизнь, и подлинное биение, и сердечный трепет получают эти строки от взгляда оттуда – сюда, сверху – вниз, на вот это, здешнее, непрочное, невечное, хрупкое, бренное.

Л.

Все это означает, что Ходасевич, в сущности, «мистик». Мистика вовсе не исключает трезвости, как многие думают. Наоборот, мистика предполагает ее как неперемное свое условие. Мистика не есть «мистический туман», разумеется, но мистика, «высокая мистика» (мейстер Экхарт, Силезский Ангел...) есть, в первую очередь, возможно большая *ясность*, наивысшая, может быть, ясность, какая вообще возможна. Ясное, синее, безоблачное, прозрачное небо. Пресловутая трезвость Ходасевича необходима ему, чтобы расчистить то пространство, то место, где взлет над миром может произойти. Надо отбросить туманы, обманы; надо добиться возможно большей ясности рациональной, чтобы мистическая, сверхрациональная ясность могла начаться, случиться; нужен ум, чтобы выйти за пределы ума (не в «заумь» выйти, конечно – «заумь» есть путь вниз, в просто глупость – а в «сверхум», в «больше, чем ум»). Мистика и трезвость – два полюса одного мира; *инь* и *ян* единой вселенной.

М.

Символизм, как известно, постулировал переход от реального к реальнейшему, а *realibus ad realiora*. В каком-то смутном пределе виделось что-то «теургическое», переход от создания «только произведений» к созданию «самих вещей». Предполагалось некое «коллективное действие» или «действие», в котором мир и должен был, значит, когда-то, как-то, таинственным образом, преобразиться. Не совсем понятно, конечно, как можно было во все это верить; «мечтания» эти отмечены какой-то роковой несерьезностью, необязательностью, каиновой печатью подделки, отчего и «критика» символизма со стороны его лучших представителей является, как то известно каждому, читавшему блоковский «Балаганчик», неотъемлимой составной частью самого символизма. Ходасевич думал о символизме всю жизнь, написал о нем так, как никто другой, наверное, не написал (прав был Владимир Вейдле, говоривший, что «надлежало бы запретить историкам нашей литературы писать о символизме, не ознакомившись» с «Некрополем»), понимал его изнутри (как человек, успевший «еще вдохнуть его воздух, когда этот воздух не рассеялся и символизм еще не успел стать планетой без атмосферы»). Между тем, «теургические мечты» не сбылись, возжеленное «действие» обернулось мерзкой, кровавой вакханалией революции, в каковой, по крайней мере поначалу, некоторые из символистов постарались увидеть все же что-то хоть отчасти похожее на осуществление их музыкально-эротических мечтаний («слушайте», как все мы помним, «музыку революции»), их соборно-дионисических чаяний (есть – если вдуматься: потрясающее – место во «Второй книге» Надежды Яковлевны Мандельштам, где она рассказывает об их визите к Вячеславу Иванову в Баку и о жалобах хозяина на то, что ему «не удалось договориться с победителями». «Я ведь всегда был за соборность...» Мандельштам, на обратном пути, все спрашивал себя, удивляясь, что же Вячеслав Иванов понимает под этой соборностью. «Армию? Толпу? Митинг?»). От этих соблазнов Ходасевич был так же далек, как и его, им не узанный и его не узнавший, столь не похожий на него, брат, патетически говоря, по величию (удивительно, в самом деле, удивительно и печально, что Ходасевич и Мандельштам – величайшие поэты своего века – до такой степени не поняли, не разглядели друга друга...). Никаких оправданий начавшейся вакханалии Ходасевич, конечно же, не придумывал – наоборот «оправдания нет», может быть, даже для взлета и расцвета души «бездны мрачной на краю»; как сказано в одном неприметном, не включенном ни в один сборник и совершенно восхитительном стихотворении 19 года: «Душа поет, поет, поет, / В душе такой расцвет, / Какому, верно, в этот год / И оправдания нет». «В церквах – гроба, по всей стране / И мор, и

меч, и глад, – / Но словно солнце есть во мне: / Так я чему-то рад. // Должно быть, это мой позор, / Но что же, если вот – / Душа, всему наперекор, / Поет, поет, поет?» То есть душа поет именно *наперекор* «мору и гладу», *наперекор* разыгравшейся «стихии». Она хоть и «запела», быть может, от соприкосновения с этой «стихией», но ни о каком заигрывании с нею здесь речь не идет, никакого «дионисийского прельщения» здесь нет, в «мировых вихрях» автор не растворяется и читателя раствориться не призывает. Но что, вообще говоря – и в ту же самую эпоху революционно-теургических вакханалий – делает Ходасевич? Он делает нечто простое и удивительное, *он превращает программу в прием*. То, что по символистскому путаному учению должно было произойти как бы за пределами текста, по ту сторону искусства – и с искусством в традиционном смысле покончить (о чем, например, Бердяев, в своих эстетических воззрениях навсегда оставшийся человеком символистской эпохи, писал постоянно) – происходит у Ходасевича внутри текста, искусство никоим образом не разрушая, не отменяя. «От реального к реальнейшему», вновь и вновь, как сказано, взлетают, вместе с «душою», стихи, чтобы взглянуть оттуда на здешнее и земное, чтобы, взлетев, вновь спуститься «сюда», но спуститься «сюда», в земное и здешнее, с багажом «нездешнего» знания, «нездешнего» опыта. Это превращение программы в прием было одновременно преодолением и продолжением символизма, откуда следует, что Ходасевич оставался все же в гораздо большей степени символистом, чем его «преодолевшие символизм» современники-акмеисты. Важнейшим отличием остается, конечно, сама противоположность (между «здешним» и «запредельным», «реальным» и «реальнейшим»), у Ходасевича сохранившаяся – не просто сохранившаяся, но положенная им, можно сказать, в основание его поэтики – в акмеизме, наоборот, не то, что совсем отмененная, но как бы, говоря à la Гегель, «снятая».

Н.

Эта противоположность, как нетрудно догадаться, лежит и в основании поэтики о русском символизме не подозревавшего, наверное, Ларкина. Он знал зато о символизме английском, важнейшим представителем которого можно, наверное, считать Йейтса, из всех английских – точнее: англоязычных, все-таки ирландец – поэтов нашим русским символистам наиболее, пожалуй, созвучного. Пресловутый ларкиновский переход от Йейтса к Гарди есть, в конце концов, не что иное, как все то же «преодоление-продолжение» символизма, с поправкой, разумеется, на другую страну, другую эпоху, другие термины, другие традиции. Шеймус Хини в короткой и блистательной статье о

Ларкине прослеживает его световую символику; как только свет появляется в его стихах, пишет он, Ларкин не в силах противостоять живущему в нем романтическому поэту, готовому, вопреки всему скепсису, ответить на призыв этого света, как герой китсовского «Соловья», «Уже с тобою!» (Already with thee!). То есть, таков в сущности тезис Хини, «Йейтс» в Ларкине не умер, но продолжает жить как бы параллельно к «Гарди», почему и возникают, вновь и вновь, в его стихах моменты «видения», прозрения, «эпифании», откровения света, которым рационалист и скептик в Ларкине как будто не доверяет, которых поэтому не так уж и много, но без которых его стихи не были бы самими собою.

О.

Взлет и взгляд, подъем и вновь спуск. То есть – восхождение и нисхождение, о которых любили говорить символисты и близкие к символизму авторы. Все тот же Вячеслав Иванов, к примеру, в скучнейшей, впрочем, с графическими схемами, статье «О границах искусства», вошедшей в его известный сборник «Борозды и межи», развивает целую, как писал в рецензии на этот сборник Бердяев, «феноменологию художественного творчества», на понятиях восхождения и нисхождения как раз и построенную. Причем, к возмущению, кстати, рецензирующего Бердяева, акцент делается именно на последнем, на – нисхождении: «В деле создания художественного произведения», пишет Иванов, «художник нисходит из сфер, куда он проникает восхождением, как духовный человек; отчего можно сказать, что много есть восходящих, но мало умеющих нисходить, то есть истинных художников». Точно так же строил эту «феноменологию» и Павел Флоренский в «Иконостасе», опять-таки ставя акцент на «нисхождении»: в искусстве, писал он, «есть *два* момента, как есть *два* рода образов: переход через границу миров, соответствующий восхождению, или вхождению в горнее, и переход нисхождения долу. Образы же первого – это отброшенные одежды дневной суеты, накипь души, которой нет места в ином мире, вообще – духовно неустроенные элементы нашего существа; тогда как образы нисхождения – это выкристаллизовавшийся на границе миров опыт мистической жизни. Заблуждается и вводит в заблуждение, когда под видом художества художник дает нам все то, что возникает в нем при подымающем его вдохновении, – раз только это образы восхождения: нам нужны предутренние сны его, приносящие прохладу вечной лазури, а то, другое, есть психологизм и сырье, как бы ни действовали они сильно и как бы ни были искусно и вкусно разработаны». Слово «вкусно» оставляем на

совести автора. – Все это Ходасевич прекрасно, разумеется, знал; трудно, после только что приведенных цитат, не увидеть прямой отсылки к символистским теориям в таких, например, 1923 года, строчках – о строчках же, лежащих на бумагу: «... и на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: / Лишь угловатая кривая, / Минутный профиль тех высот, / Где восходя и ниспада, / Мой дух страдает и живет». Впрочем, я не настаиваю; вполне возможно, что «ниспада» следует понимать здесь не в смысле мистическо-символического «нисхождения», а в «простом» смысле падения духа с тех высот, на которых он не удерживается. А может быть, сквозь один смысл просвечивает здесь другой... Во всяком случае, знакомство с теорией восхождения-нисхождения, назовем ее так, чувствуется у него вновь и вновь; различие, повторяю, среди прочих различий, в том, что Ходасевич – вновь и вновь, опять-таки – делает своей *темой* то, что символисты рассматривали отнюдь не как тему «художественного творчества», а именно как его «феноменологию», его предпосылки и духовную подоплеку. Точно так же трудно отказаться от мысли, что Ходасевич, в самом деле, с его воздушной ясностью, сухим пламенем строк и чистым, отстраненно-любящим взглядом «оттуда» – один из самых «нисходящих» русских поэтов, не в том смысле, конечно, что «одежды дневной суеты» и «накипь души» у него отсутствуют, а в том, что он всегда смотрит на них, как и на самого себя, из «предутренних снов» и «вечной лазури» или, как гораздо точнее сказано у него самого в «Эпизоде», «немного сверху, слева».

П.

«Взлеты» у Ларкина? Они менее *подробны*, так скажем, воздухоплавательная их техника не разработана, аэронавтика остается в зачаточном состоянии... У Ходасевича и «огнекрылатые рои», и «подземное пламя», и «текучие звезды», и «ощущенье кручи», и «хор светил и волн морских, ветров и сфер», и мир его «ширится, как волны, по разбежавшимся кругам», и чего с ним только ни происходит – у Ларкина же это скорее переход (перевод разговора) в иную какую-то плоскость, в иную сферу, мгновенный, внезапный – в этих тоже очень, конечно, «рациональных», «трезвых», «умных» стихах – выход в иррациональное («сверхрациональное»), не «за-», опять-таки, но скорее «над-умное», причем выход именно внезапный, мгновенный, как бы не подготовленный предыдущим, выход, значит, куда-то, куда стихотворение, по видимости, *не вело*, куда оно, для читателя и словно для самого же стихотворения неожиданно, *вылетело, взлетело*. Вот, возьмем пример, «Свадьбы на Троицу» (1958), длинный, в восемьдесят (!) строк, текст, давший название, наверное, лучшему его сборнику. Та «проза в

стихах», о которой я говорил выше, присутствует здесь в полной мере; подробно описывается путешествие «автора» на поезде – откуда не сказано, допустим из Халла – в Лондон, в жаркую летнюю субботу, на Троицу, вид из окна, с той необыкновенной точностью неприглядных, «бедных» деталей, которая Ларкину всегда была свойственна, пасущиеся овцы с их короткими тенями, каналы с индустриальной пеной, поднимающиеся и опускающиеся по мере продвижения поезда изгороди. На каждой станции в поезд садятся молодожены, едущие тоже в Лондон, в свадебное, очевидным образом, путешествие. «Рассказчик» наблюдает сцены проводов – отцы в костюмах с широкими ремнями на брюках, шумные и толстые матери, дяди, выкрикивающие скабрёзности, подружки невест в нейлоновых перчатках и с поддельными драгоценностями. Это тоже бедная, грустная и смешная, еще отмеченная послевоенной скромностью и скудостью жизнь, на которую «рассказчик» смотрит внимательно, отстраненно, про себя улыбаясь, с тайной грустью в то же самое время. И вот они все в поезде, эти свежесовенченные пары, и все приближаются к Лондону, и никто не думает о других, которых никогда больше не встретит, или о том, что все их жизни будут содержать в себе этот час, проведенный вместе. Это, в сущности, смешной, как говорилось уже, эпизод, не более того, это путешествие в поезде в обществе многочисленных молодоженов, «дорожное происшествие». Фон его, что у Ларкина не часто, скорее светлый, не лишенный, впрочем, и некоторой, тоже светлой, в общем, печали – нельзя все-таки не подумать о том, что «рассказчик» едет среди всех этих счастливых пар один-одинешенек и что сам Ларкин никогда женат не был. Все проходит, и эти полчаса пройдут, и это начало совместной жизни для многих молодоженов одновременно закончится, как закончится их молодость, выделяющая их, вместе с фатой и прочими свадебными аксессуарами, из толпы провожающих, из рядов других пассажиров. Возможны, конечно, самые разные прочтения, не обязательно отменяющие, скорее дополняющие друг друга – эпизод реалистичен, но и символичен в то же время; он трогает нас, не объясняя почему, так что мы сами должны искать объяснение – точно так же, как мы ищем и в полной мере никогда, разумеется, не найдем объяснение неожиданному финалу:

We slowed again,
And as the tightened breaks took hold, there swelled
A sense of falling, like an arrow-shower
Sent out of sight, somewhere becoming rain.

(Мы опять замедлили ход, и когда натянутые тормоза схватили [колеса], возникло чувство падения, похожее на стрельчатый ливень [или ливень стрел], посылаемый за пределы видимости, где-то становящийся дождем).

Вы скажете, это немного? Это немного. Это всего две строчки, но это неожиданное «видение», этот странный ливень стрел, где-то там становящийся дождем, открывает ту иную – и вполне, конечно, воздушную, небесную – перспективу, которая как бы задним числом если не иной смысл, то иное измерение придает рассказанному эпизоду. Это уже не эпизод только земной – вернее, эпизод по-прежнему земной и обыденной жизни, но разыгрывается он в «метафизических», небесных кулисах. Или возьмем High Windows, «Высокие окна», 1967, стихотворение, по которому тоже был назван сборник (так что и то, и другое относится, очевидным образом, к «центральным и «ключевым»).

Приведу его целиком:

When I see a couple of kids
And guess he's fucking her and she's
Taking pills or wearing a diaphragm,
I know this is paradise

Everyone old has dreamed of all their lives –
Bonds and gestures pushed to one side
Like an outdated combine harvester,
And everyone young going down the long slide

To happiness, endlessly. I wonder if
Anyone looked at me, forty years back,
And thought, *That'll be the life;*
No God any more, and sweating in the dark

About hell and that, or having to hide
What you think of the priest. He
And his lot will all go down the long slide
Like free bloody birds. And immediately

Rather than words comes the thought of high windows:
The sun-comprehending glass,
And beyond it, the deep blue air, that shows
Nothing, and is nowhere, and is endless.

(Когда я вижу пару подростков, и догадываюсь, что он ее трахает [Ларкин иногда, не часто, позволял себе в стихах откровенные грубости], а она принимает таблетки или носит колпачек, я понимаю, что это рай, о котором пожилые люди мечтали всю жизнь – узы и жесты сдвинуты в сторону, как устаревший комбайн, и вся молодежь скользит по длинному склону к счастью, бесконечно. Я спрашиваю себя, не смотрел ли и на меня самого кто-нибудь, сорок лет назад, думая: *Вот это будет жизнь. Никакого Бога больше, и не надо потеть в темноте, страшась ада и всего такого, и не надо скрывать, что ты думаешь о священнике. Вот он и ему подобные будут скользить по*

длинному склону, как чертовы вольные птицы. И тут же, скорее, чем слова, приходит мысль о высоких окнах – стекло, вмещающее [или объемлющее] солнце, и за ним – глубокий синий воздух, который ничего не показывает, который – нигде и который – бесконечен).

В позднейшем, 1981 года, интервью, с типичной для него, как уже говорилось, тенденцией к understatement, Ларкин говорил, что стихотворение это не очень удачное, что он назвал по нему свой последний сборник, потому что ему нравится сам заголовок. Но это правдивое стихотворение, продолжает он. «Мы стремимся к бесконечности и отсутствию (infinity and absence), красоте какого-то места, где нас нет. Оно (т.е. стихотворение) показывает человеческую историю как последовательность угнетений, а мы хотим быть где-то, где нет ни угнетенных, ни угнетаемых, только свобода. Мне, может быть, не вполне удалось это выразить». Вполне или нет, но сам образ этих «высоких окон», навеянный, как пишут биографы, высокими окнами той квартиры в Халле, где Ларкин жил с 56 по 74 год и где были созданы лучшие его стихи, – эта бесконечность света и воздуха, возникающая после всех откровенностей и всех разговорных, приземленных, иногда намеренно вульгарных интонаций, вновь взрывает всю ситуацию – выбрасывает сам текст и нас, его читающих, в ту, в самом деле, свободу, которой сменяющие друг друга поколения, с их разными формами угнетения, никогда, конечно, не достигают.

Р.

У Ларкина, следовательно, «взлетает» само стихотворение, не его «герой» (как у Ходасевича); потому и воздухоплавательные подробности не разработаны. Разработана зато география, небесный ландшафт, архитектура облаков, нагромождения света. Мотивы эти повторяются снова и снова; небесное «там», иной мир парят, и сияют, и торжествуют над земным «здесь», над нерадостным миром этим. Опять нужны, конечно, примеры, и значит вновь вынужден я своею жалкою прозой... ничего не подделаешь. Вот два, относительно коротких, стихотворения, которые я потому целиком и процитирую. Первое (с его интенсивным зрительным рядом и напряженной моторикой особенно трудное для подстрочного перевода, но – попробуем) называется Absences, «Отсутствия» (именно так – во множественном числе) и датируется 1950 годом:

Rain patters on a sea that tilts and sighs.
Fast-running floors, collapsing into hollows,
Tower suddenly, spray-haired. Contrariwise,
A wave drops like a wall: another follows,

Wilting and scrambling, tirelessly at play
Where there are no ships and no shallows.

Above the sea, the yet more shoreless day,
Riddled by wind, trails lit-up galleries:
They shift to giant ribbing, sift away.

Such attics cleared of me! Such absences!

(Дождь стучит каплями по морю, море клонится и вздыхает. Бегущие покатости свергаются в бездну, затем вдруг встают башнями, волосатыми от пены. В другую сторону волна падает стеною, за ней карабкается другая, в безустанной игре там, где нет ни кораблей, ни мелей. Над морем же еще более безбрежный день, просеянный ветром, тянет озаренные галереи. Они сбиваются в гигантские ребра, затем развеиваются. Такие [небесные] мансарды, в которых меня нет! Такие отсутствия!).

«Меня» там нет, «душа» не взлетает в те выси. Но выси-то сами есть, «небесные мансарды», в которых отсутствую я, присутствуют. Они суть – «отсутствия» по отношению к земному и здешнему, но в стихах они все же «являются», становятся зримыми, поднимают к себе если не душу, то взгляд (а вместе со взглядом и душу отчасти тоже). Отличие от Ходасевича не так уж и велико, как может сперва показаться – у Ходасевича ведь все время проходит то же роковое раздвоение: «душа выиграла», взлетела, но «автор»-то, как мы уже знаем, продолжает идти по Кронверкскому саду в извечном своем «ничтожестве». Иными словами, переживание своей *причастности* к запредельному есть вместе с тем, в то же самое время, и переживание своей *отставленности* от него – или, что то же, его *безучастия* к нам, о чем вновь и вновь говорит Ходасевич, о чем Ларкин говорит, среди прочих стихов, в том втором, которое решил я процитировать, написанном десятью годами позже, в 1960, и озаглавленном Talking in Bed, «Разговаривая в постели»:

Talking in bed ought to be easiest,
Lying together there goes back so far,
An emblem of two people being honest.

Yet more and more time passes silently.
Outside, the wind's incomplete unrest
Builds and disperses clouds about the sky,

And dark towns heap up on the horizon.
None of this cares for us. Nothing shows why
At this unique distance from isolation

It becomes still more difficult to find
Words at once true and kind,
Or not untrue and not unkind.

(Разговаривать в постели должно бы было быть совсем легко. Лежать вместе уводит в такую даль. Символ двух людей, которые честны друг с другом. Тем не менее, все больше времени проходит в молчании. Снаружи, неполное беспокойство ветра [здесь перевод совсем спотыкается, но – буквально – «незавершенный, или неокончательный, непокой ветра»] создает и рассеивает облака по небесному кругу, и темные города громоздятся на горизонте. Всему этому нет до нас дела. Ничто не объясняет [не показывает], почему, на этом необыкновенном расстоянии от одиночества, становится все труднее найти слова, одновременно истинные и добрые, или [по крайней мере] не не-истинные и не не-добрые).

Здесь неба опять-таки немного, полторы строчки, но без него (и, конечно, без этих темных городов, которые тоже как будто «вписаны» в небо, в даль, в горизонт) не было бы той *инстанции*, к которой «поэт» и обращается – даже не с жалобой на – а просто со своим одиночеством, «одиночеством вдвоем», инстанции, которая ему не отвечает, но которая все же – есть. И то, что она – есть, не менее важно, по-моему, чем то, что – не отвечает. Без этого ночного (вечернего? предутреннего?) неба над спальней, постелью и одиночеством, отчаяние было бы окончательным, без, пускай молчащего, неба молчание – полным.

С.

Эта относительная, по сравнению с Ларкиным, легкость, с которой у Ходасевича происходит «восхождение в горные выси»: не связана ли она, осторожно спросим, среди прочего, с тем, что он все-таки был человек верующий, католик, хотя вряд ли религия играла в его жизни такую уж большую роль – литература, когда занимаешься ею всерьез, вообще имеет свойство оттеснять религиозные интересы на периферию жизни. Но все-таки были некие, «религиозным опытом» даруемые отношения с запредельным; кажется, он умел молиться (мемуаристы об этом не пишут, потому что мемуаристы никогда об этом не пишут – человека за молитвой, если молитва не показная, никто не видит); была, во всяком случае и по крайней мере, та «бытовая», традиционная укорененность в религиозной сфере, которой, к примеру, у Ларкина уже совсем не чувствуется. Потому невозможно представить себе у Ходасевича такие *выпады* против религии, которые позволял себе Ларкин – например, в итоговом, как уже говорилось – величайшем, своем стихотворении *Aubade* («Утренняя серенада»), где религия названа «этот широкий, поеденный молью, музыкальный брокат, созданный, чтобы сделать вид, что мы никогда не умираем» (*That vast moth-eaten musical brocade / Created to pretend we never die*). Впрочем, этим *выпадом* отношения

Ларкина с религиозной сферой, разумеется, не исчерпываются, чему, среди прочего, осталось свидетельством тридцатью годами ранее (1954) созданное «большое стихотворение» Church Going («Посещение церкви»), где двойственность доминирует, чувство собственной непричастности к этой сфере соседствует с осторожным к ней интересом, с подспудной симпатией.

Т.

Поговорим еще немного об этой основной противоположности – противоположности, которую можно определить по-разному, описать в разных терминах. «Гарди» и «Йейтс», «реалист» и «романтик», «проза» и «поэзия», сухая трезвость и мистический взлет, знание о страшном и преодоление страха, земное притяжение и небесные отсветы. Одно без другого не обходится. Вы скажете, одно без другого *вообще* не обходится, вообще в жизни и значит, вообще в поэзии. С первым я соглашусь, со вторым соглашусь лишь отчасти. Акмеизм, еще раз, эту противоположность как бы «снимает». Нельзя сказать поэтому, что поэзия, например, Мандельштама строится на все том же столкновении все тех же противоположностей. При желании можно и это, наверное, в ней найти, а все же она существует как бы в иной системе координат, в поле взаимодействия и столкновения других каких-то сил, следовательно и язык для описания ее должен быть иным. Вот здесь-то и проходит, наверное, самая резкая разделительная черта (между Мандельштамом и Ходасевичем), вот потому-то, должно быть, они и не поняли, не «узнали» друг друга. Не следует, разумеется, принимать теории слишком всерьез, программы слишком буквально, а все-таки еще в «Утре акмеизма» выдвинутый Мандельштамом – в противоположность символистскому бегству из «голубой тюрьмы» – призыв смотреть на «этот» мир, или, как он выражается, «три измерения пространства» «не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец» определил и судьбу его, и стихи. Мы имеем здесь дело с совсем другим типом сознания, мировосприятия, мироотношения – гораздо более *счастливым*, конечно, типом. Мир для Ходасевича, в большой степени – чем дальше, в тем большей степени – та «постыдная лужа», в которой хоть и отражен «Твой День Четвертый», как и прочие, разумеется, Божии Дни, но которая от этого лужей не перестает быть, над которой разве что мечта, иначе – поэзия, но и то лишь с трудом, поднимается и взлетает: «Не легкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой, / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой». Или, вот еще: «Тяжек Твой подлунный мир, / Да и Ты немилосерд, / И к чему такая

ширь, / Если есть на свете смерть». Поэтому отчаяние всегда у него где-то рядом, всегда за углом (как и у Ларкина, разумеется), мысль о самоубийстве сопровождает его всю жизнь. Мир для Мандельштама – у Мандельштама – сам по себе не уродлив, не страшен; что – само по себе – вполне, разумеется, удивительно. Что же, он страшного, жалкого в жизни не видел, не замечал? Всего того в ней, от чего можно лишь *оттолкнуться*, не обязательно, в конце концов, для полетов в запредельные области, но, во всяком случае, для перехода к чему-то иному, каким-то, прямым или косвенным образом, создающему противовес этой жалкой жизни. Он видел страшное в терминах политических, исторических («власть отвратительна, как руки брадобрея...»), но ужас жизни вне связи с мировыми катастрофами и палаческой подлостью, ужас *просто* жизни, обыденный ужас – где он у Мандельштама? Не мог же он не знать, в конце концов, что люди *вообще* умирают? стареют? «Старик, похожий на Верлена...» Вот и вся старость. А если он всего этого не видеть не мог – ведь не мог же! – то не было ли это *неупоминание просто страшного* неким сознательным выбором, решением, однажды, когда-то в юности, наверное, принятым? Или здесь дело в предрасположенности? в характере? Что, в самом деле, определяет наше отношение к миру, наши важнейшие, глубинные установки? «Я никогда не видела человека, который так жадно жил бы настоящим, как О.М.», пишет Надежда Яковлевна. «Он почти физически ощущал протяженность времени, каждую минуту этой жизни. В этом смысле он прямо противоположен Бердяеву, который говорит, что никогда не мог примириться с временем и что всякая тоска есть тоска по вечности. Мне кажется, что для любого художника вечность уже ощутима в каждом продолжающемся и текущем мгновении, которое он рад бы остановить, чтобы сделать еще более ощутимым». Наивно было бы, конечно, принимать высказывания Н.Я. за взгляды самого О.М., тем не менее некие существенные, основополагающие вещи были ею, кажется, усвоены, сохранены, вместе со стихами, для благодарного, пишу это без всякой иронии, потомства. Поэтому позволю себе еще одну (грамматически неуклюжую, но характерную) цитату, на сей раз из «Второй книги»: «Я думаю, что приятие жизни во всей ее сложности, со всей ее бедой и горем, в сознании, что через текущую жизнь познается иная, а через творение – Творец, то есть в жизнеутверждении, заключается очистительная сила лирики». Это познание «иной жизни» через «текущую жизнь» и Творца через творение здесь, конечно, основное условие, то есть, иными словами, это мандельштамовское *приятие* само по себе тоже, конечно, религиозно. Омерзительно, на мой вкус, омерзительно, потому что в основе своей и по результатам своим –

беспощадно, безрелигиозное приятие мира («обожаю всяческую жизнь»... и проч.), жизнеутверждающий пафос соцреалистической и тому подобной пошлости. Здесь речь идет о совсем другом, разумеется, и в формуле «Богом данный дворец» ударение падает как на третье, так и на первое слово. В исконной двойственности христианского отношения к миру – мир ведь и Божие творение и юдоль скорби, «мир сей», которого «князь» совсем не Бог, разумеется – в исконной этой двойственности перевешивает то одно, то другое; а вот – почему? почему у верующего католика Ходасевича перевешивает одно, а у нецерковного, но без всяких сомнений оплодотворенного христианством еврея Мандельштама – другое, на этот вопрос мы, наверное, ответа никогда не найдем. Ссылка на непобедимое еврейское жизнелюбие уместна здесь только отчасти – в конце концов, мать Ходасевича тоже была еврейкой. Да и вообще, как правильно заметила Цветаева, «все поэты жида».

У

Но как все связано! Разве, например, отношение к «культуре» не определяется все тем же основным отношением к миру? Сравнение с Мандельштамом здесь тоже само собою напрашивается. «По залам прохожу лениво. / Претит от истин и красот. / Еще невиданные дива, / Признаться, знаю наперед». Перечитайте после этого главу об импрессионистах в «Путешествии в Армению» («Здравствуй, Сезанн! Славный дедушка! Великий труженик. Лучший желудь французских лесов...»). Никакого «культурупоклонства» у Мандельштама, разумеется, не было («культурупоклонство» есть феномен, в общем, мещанский), как не было, разумеется, и у Ходасевича никакого «культурониспровергательства», обычно сочетающегося с призывами погрузиться в «стихию» и отдаться дионисийским «вихрям» (символисты грешили, как известно, и тем, и другим, и «поклонством», и его противоположностью). Но и «тоски» по культуре, тем более по мировой – той «тоски по мировой культуре», о которой, как о сущности акмеизма, говорил Мандельштам в Воронеже, у Ходасевича незаметно. Когда мир – «постыдная лужа», а Бог – «немилосерд», тогда, в общем, ничто уже не спасает, даже самое любимое, самое дорогое («Но, впервые в жизни, / Ни «Моцарт и Сальери», ни «Цыганы» / В тот день моей не утолили жажды...»). Еще дальше от этой «тоски», разумеется, Ларкин – время от времени принимавший позу «антиинтеллектуала», читающего одни детективы, что было, главным образом, реакцией на представления об «ученой поэзии», распространенные в университетской среде.

Ф.

Собственно, это и была его основная претензия к «современной поэзии», к «модернизму», к Паунду и Элиоту. Возникает как бы новая (плохая) поэзия, обращенная не к читателю, но к студентам, к университетской академической среде, которая стихи не читает, но «изучает». Старая плохая поэзия пыталась, по крайней мере, как-то задеть и тронуть читателя, новая даже и не пытается. Читатель же вновь и вновь вынужден иметь дело со стихами, которые непонятны без отсылки к чему-то, лежащему за их пределами, или же с такими, «самодовольная бесцветность которых заставляет думать, что их авторы просто напоминают самим себе то, что они и так уже знают, не пытаясь передать свое знание кому бы то ни было». Замечания эти не утратили своей актуальности, в частности для поэзии русской... Редкая статья о Ларкине обходится без его формулы «складчина мифов», myth-kitty (kitty есть, собственно, кошелек, в который несколько человек кладут деньги, употребляемые затем для каких-либо общих целей, для покупки провианта, к примеру; слово, вошедшее, кажется, в интернациональный обиход студенческих общежитий) – формулы, впервые употребленной им в 1955 году в антологии «Поэты пятидесятых». «Каждое стихотворение должно быть своей собственной, только что созданной вселенной. Поэтому я не верю в «традицию» [шпилька в адрес Элиота, конечно], или в общественную складчину мифов, или в небрежные аллюзии в стихах на другие стихи или других поэтов. Аллюзии эти неприятно напоминают болтовню литературных пигмеев, старающихся показать, что они знакомы с большими людьми». Позволю себе перевести еще одно (довольно длинное, но очень характерное – и очень смешное – и тоже, по-моему, не потерявшее актуальности) место, на сей раз из интервью известному критику Яну Гамильтону (Ian Hamilton) 1964 года: «Против чего я протестую», говорит Ларкин, «так это против того, что поэзия попала в руки критической индустрии, которая занимается культурой вообще, в абстракции, и в этом я виню, в самом деле, Элиота и Паунда. У Элиота и Паунда есть, по-моему, что-то от тех американцев, которых можно было встретить году так в 1910. Знаете, когда американцы начали ездить в Европу в конце прошлого века, о них говорили, что они *комически* увлечены культурой – тогда ходили анекдоты типа: «Элмер, мы в Париже или в Риме? – А какой сегодня день? – Четверг. – Значит, в Риме». Это было связано с представлением, что культуру можно заказать целиком, что это отдельное блюдо, стоящее в меню, – это очень по-американски, а также по-немецки, я думаю. Это

привело к какому-то почти механистическому взгляду на поэзию, будто каждое стихотворение должно включать в себя все предыдущие, вроде того, как Форд Зефир заключает в себе что-то от Форда Т. Значит, чтобы из тебя вышел толк, ты должен прочесть все предыдущие стихи. Я не согласен с этим эволюционистским взглядом на поэзию. Когда пишешь, вообще не думаешь о других стихах – разве лишь для того, чтобы удостовериться, что не делаешь чего-то, что уже сделали другие, например, не пишешь пьесу в стихах о молодом человеке, отец которого умер, а мать вышла замуж за дядю. ... Античность не значит для меня ничего, классическая и библейская мифология очень мало, и я полагаю, что пользование ими сегодня не только оставляет в стихах пустые места, но и позволяет автору увильнуть от своей обязанности быть оригинальным». Ходасевич никогда бы, наверное, не сказал про себя, что античность ничего для него не значит, но и его стихи не перегружены, конечно, ученостью. «В тот же вечер он [Брюсов] сказал кому-то, повысив голос, чтобы я слышал: Вот мы сегодня с Владиславом Фелициановичем говорили об авгурах... Ни о каких авгурах мы не говорили». Ходасевич в стихах никогда не говорит об авгурах. Какие авгуры, действительно? Какие к черту авгуры? Есть, конечно, Орфей, опирающий стопы на гладкие черные скалы, но этот «Орфей» у него редкость, и того бескуснейшего злоупотребления «авгурами», которому предавались символисты, мы у него, разумеется, не находим. Не удивительно поэтому, что оба не доверяют «трудным текстам». «Сам Рафаэль был бы неправ, если бы писал по принципу «загадочных картинок»: дан, например, пейзаж – требуется найти спрятанный в нем портрет. Пусть даже этот портрет окажется отличным, – все же искусство должно оставаться искусством, а ребус – ребусом». Так писал Ходасевич в статье о Цветаевой. Сходными были и его претензии к (раннему) Пастернаку, до смысла стихов которого, писал он, приходится добираться, снимая слой за слоем, как капустные листья, чтобы в конце концов оказаться обладателем кочерыжки, ради коей и стараться не стоило (пересказываю этот отзыв «своими словами» и по памяти – перепечатанный в начале 90х годов в журнале «Октябрь», которого у меня нет сейчас под рукою, он не был затем включен ни в одно из больших изданий Ходасевича, ни в однотомный «Колеблемый треножник», изданный В. Перельмутером, ни в четырехтомник – невольно спрашиваешь себя почему). Ларкин высказывался в том же духе неоднократно, разве что еще решительнее и резче. Стихи должны доставлять удовольствие, говорит он снова и снова, они должны быть понятны сразу, в первом прочтении. Они пишутся, еще раз, не для комментаторов, а для читателя, которому поэт пытается передать

овладевшее им чувство, полученное им впечатление. Никаких «ребусов» ни у Ходасевича, ни у Ларкина мы, опять-таки, не находим. В их текстах всегда есть задний план и дальние смыслы – много смыслов и много планов, небесные отсветы, воздушные перспективы – но на переднем плане всегда все понятно, но смысл ближайший всегда очевиден. Всегда и *веришь* им. Всегда знаешь, что все сказанное сказано не просто так, между делом, для заполнения пространства, что все написанное написано по внутренней, несомненной необходимости – почему и написано не так много –, что с тобой не хитрят, не «темнят», что все *оплачено* – действительным чувством и действительной мыслью, горьким опытом, знанием, страданием. Не назвать ли их честнейшими поэтами своего века? Это значило бы заподозрить в нечестности тех, кого подозревать в этом нет никаких оснований.

Х.

Потому что дело обстоит, разумеется, не так просто. Потому что есть ведь – например и опять-таки – вновь и вновь появляется он на этих страницах – Мандельштам, с его совсем другим *устройством стихов*, с его темнотами, со всем богатством его разнообразных аллюзий. Кто решится сказать, что это «университетская поэзия», невозможная без комментария? Комментарий, конечно, многое проясняет в ней, но лишь в том смысле, в каком многое проясняет комментарий и в Пушкине. Комментарий этот нужен *после*; первое чтение прекрасно обходится без него. Иными словами, стихи эти *живут*, ни в каком комментарии не нуждаясь, даже темноты, удивительным образом, в них «работают», участвуя, по-своему, в создании целого, как если бы непонятность отдельных мест входила в правила игры, которые мы с благодарностью принимаем. Кто, опять-таки, решится сказать, что все понимает в «Стихах о неизвестном солдате»? Что такое «океан без окна, вещество»? А между тем, мы любим эти стихи как будто за самые их непонятности, за невозможность разгадать эти загадки – загадки, с которыми живем мы так долго, с самой молодости, с первого чтения, что они становятся уже как бы частью нашей собственной жизни, загадочной ее частью, удивительной ее стороной... Ходасевич, кстати, Мандельштама недооценивший, как и, в еще большей степени, Мандельштамом недооцененный, это в нем понял, не случайно писал в рецензии на *Tristia*, что «стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами» и что «теоретикам «заумной» поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он *первый* и пока только *он один* на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование».

Признание права «заумной» поэзии на существование в устах Ходасевича само по себе удивительно... И вообще «в доме Отца нашего горниц много», и в полной мере согласиться с мнением Ларкина о, например, Элиоте все-таки трудно – точно так же, как большинство читателей не согласится, по-видимому, с мнением Ходасевича о Пастернаке. Но есть и «вечная», пуская лишь «частичная», правда в этом отрицании «ребусов», в этом требовании жизненной, «экзистенциальной» достоверности всякой строки, как и в этом недоверии к складчине мифов, арсеналу аллюзий, слишком часто и слишком многих соблазненным и соблазняющим пойти по легкому пути, по «линии наименьшего сопротивления» – в абстрактную античность, в ложную многозначительность августейшей архаики.

Ц.

Андрей Белый, сравнивая Ходасевича с Боратынским, писал о «диких смыслах», в которых «сжигается содержание смыслов обычных». «Стремление обложить материалами слов безглагольные лепеты» понуждает поэта «страннить в сочетаниях слов обычные смыслы». Символисты говорили, как известно, на своем собственном языке, на мой вкус – довольно безвкусном. Но эта «дикость» подмечена очень точно, не знаю, «дикость» ли смыслов, но дикость, во всяком случае, образов. «Дикие образы», сочетающие несочитаемое, «высокое» и «низкое», банальное, грубое, прозаическое и – тончайшее, нежное, небесное, запредельно-лазурное. Вот это столкновение и вышибает ту искру, от которой загорается наша способность к восхищению, так скажем. «Там, где на сердце, съеденном червями, / Любовь ко мне нетленно затая...». Или: «Прорезываться начал дух, / Как зуб из-под припухших десен». Или, как бы наоборот: «Восстает мой тихий ад / В стройности первоначальной». Похожих образов на столь же малом словесном пространстве, пожалуй, не найдем мы у Ларкина. Найдем, однако, то же сочетание «высокого» с «низким», «тонкого» с «грубым» в одном стихотворении – и ту же, незабываемую, *внезапность* образного ряда, вроде уже упомянутого «огромного непривета», *vast unwelcome*, зимнего дня и «безмерной неожиданности земли», *earth's immeasurable surprise*, из «Первого взгляда», или таких оборотов, как «быть, может, старость – это освещенные комнаты у тебя в голове, и люди, что-то делающие в них» (*Perhaps being old is having lighted rooms / Inside your head, and people in them, acting*) из «Старых дураков» (нарочно беру уже цитировавшиеся стихи, чтобы избежать новых долгих введений).

Ч.

Сухое пламя. Древесное пламя. Потрескивание хвороста, собранного на ближайшей опушке: «Люблю людей, люблю природу, / Но не люблю ходить гулять». Или: «Так нынче травка прорастает / Сквозь трещины гранитных плит». Или (конечно же...): «Перешагни, перескочи, / перелети, пере... что хочешь». Или: «Смотрю в окно – и презираю, / Смотрю в себя – презрен я сам». Тут же – гласные поют, и зияют, и взлетают в свое зияние, в нёбо и в небо. Воздушные паузы, озоновые синкопы: «Душа моя – как полная луна, / Холодная и ясная она». Или, о том же (а воздушное – всегда о душе): «Только ощущеньем кручи / Ты еще трепещешь вся – / Легкая моя, падучая, / Милая душа моя!» Вообще стихии Ходасевича – огонь и воздух. Стихия Ларкина, кажется мне, – вода.

Ш.

Ларкин, конечно, грубее. Невозможно представить себе Ходасевича, употребляющего нецензурную лексику, как иногда, не так уж, впрочем, и часто, делал это Ларкин – в уже процитированных «Высоких окнах» или в знаменитой строчке, к примеру: *They fuck you up, your mum and dad*, где *fuck up* – грубейшее, разумеется, выражение, означающее что-то вроде «портить», «причинять вред», «разрушать». *They fuck you up, your mum and dad, / They may not mean to, but they do*. Они *затрахиывают* тебя, твои мама и папа. Они, может, и не хотят этого, но они это делают... Или, может быть, переведем *fuck up* благозвучным выражением «задолбать»? В настоящем времени оно, впрочем, неупотребительно. «Они задолбывают» не скажешь, «они задолбали» передает, кажется, довольно точно это *fuck up*. *They fill you with the faults they had, / And add some extra, just for you*. Они передают тебе свои собственные недостатки и добавляют еще некоторые, специально для тебя придуманные. *But they were fucked up in their turn / By fools in old-style hats and coats, / Who half the time were sappy-stern / And half at one another's throats*. Но и они, в свою очередь, были задолбаны (затраханы) придурками в старомодных шляпах и пальто, которые (то есть придурки) «половину времени» (перевожу буквально) были слащаво-строгими, а половину хватали друг друга за глотку. *Man hands on misery on man. / It deepens like a coastal shelf. / Get out as early as you can, / And don't have any kids yourself*. Поколения передают несчастье друг другу. Оно углубляется, как прибрежный риф. Выбирайся (из всего этого) как можно скорее, и не заводь детей. Это выбирайся (*get out*), лишенное определений, выбирайся – и все тут, заставляет вспомнить буддистско-шопенгауэровский «круговорот-смертей-и-

рождений», из которого можно выбраться с помощью аскезы и медитации, чтобы вновь не рождаться (и значит, не умирать), выйти из игры, разорвать покрывало Майи, погрузиться в Нирвану. Почему-то во всяком настоящем художнике очень много от Шопенгауэра (и ничего нет от Ницше... у поддельных, кстати, наоборот, все от Ницше, от Шопенгауэра ничего). Детей у Ларкина, разумеется, и не было; к детям вообще относился он плохо и отношения своего не скрывал. «В детстве я думал, что всех ненавижу. Но когда я вырос, я понял, что просто терпеть не могу детей. Когда ты начинаешь иметь дело со взрослыми, жизнь становится несравненно приятнее. Дети ужасны, не правда ли? Эгоистичные, шумные, жестокие, грубые зверьки». Из чего мы делаем вывод, что Ларкин, среди прочего, человек был смелый, не боявшийся фурий политкорректности, эриний человеколюбия... Все это, повторяю, совсем не в стиле Ходасевича. Однако и у него, как у Ларкина, – смелость говорить о вещах вовсе неаппетитных, не «салонных», «неприличных». Кто еще из русских поэтов описывал – в «серьезных», не похабных стихах, да и в похабных, наверно, никто – стариковский онанизм в общественной уборной, кто еще посягал на такую «рембрандтову правду»?

Где пахнет черною карболкой
И провонявшею землей,
Стоит, склоняя профиль колкий
Пред изразцовой стеной.

Не отойдет, не обернется,
Лишь весь качается слегка,
Да как-то судорожно бьется
Потертый локоть сюртука.

Обрываю слишком известную цитату, хотя это тоже из тех стихов, которые хочется цитировать от начала и до конца. Сам жест поразителен, разумеется, это биение потертого локтя... Не сказать ли, что в стихах этих есть некая беспощадная жалость? Именно так, я думаю, можно было бы определить их сокровенную суть... Ларкин идет дальше (правда, в неопубликованных при жизни стихах). У Ходасевича *другой* мастурбирует, несчастный старик «в когда-то модном котелке». Автор – лишь наблюдатель, отнюдь не бесстрастный («и злость, и скорбь моя кипит»), вовсе не безучастный, но все-таки посторонний, отстраненный, прохожий среди прочих прохожих. Личных признаний здесь нет. Зато есть они в очень позднем, 1979 года, стихотворении Ларкина «Опять любовь», Love again, с их первой, оглушительной строчкой: Love again: wanking at ten past three... To wank – грубейший глагол, означающий все ту же мастурбацию. Если пытаться сохранить стиль оригинала, то

перевести придется примерно так: «Опять любовь: дрочить в начале четвертого». Фильм о Ларкине, несколько лет назад поставленный Би-Би-Си, как раз и назывался, по этой первой строчке, Love Again (ее вторую скабрёзную половину зритель, очевидно, должен был домыслить сам).

Love again: wanking at ten past three
(Surely he's taken her home by now?),
The bedroom hot as a bakery,
The drink gone dead, without showing how
To meet tomorrow, and afterwards,
And the usual pain, like dysentery.

(Опять любовь: дрочить в начале четвертого (он, конечно, уже отвел ее домой?), спальня жаркая, как пекарня, выпивка закончилась, не научивши, как встретить завтрашний день и другие дни, и привычная боль, как дизентерия...)

Это, конечно, стихи о ревности и стихи тоже яростные, страстные, беспощадные, да и безжалостные. Себя ведь жалеть не станешь, по крайней мере – в стихах. Скорее слышится, вопреки всему, всем изменам и всем страданиям, жалость к «ней», к «героине».

Someone else feeling her breasts and cunt,
Someone else drowned in that lash-wide stare,
And me supposed to be ignorant,
Or find it funny, or not to care,
Even...

(Кто-то другой щупает эту грудь и... cunt [грубейшее опять-таки слово, которое, если уж сохранять стиль оригинала, пришлось бы перевести, ну, например, как «елда»]. Кто-то другой щупает эту грудь и елду, кто-то другой тонет в этом широко распахнутом взгляде, я же, якобы, ничего не знаю, или нахожу это смешным, или, будто бы, мне наплевать. Даже...).

После этого «даже» стихотворение, начатое еще в 1975 году, оборвалось; лишь четыре года спустя Ларкину удалось продолжение, причем продолжение типично ларкиновское, переводящее разговор в иную плоскость, в данном случае – от конкретной ситуации к «абстрактным», очень не простым для понимания выводам:

Even... but why put it into words?
Isolate rather this element

That spreads through other lives like a tree
And sways them in a sort of sense
And say why it never worked for me.
Something to do with violence
A long way back, and wrong rewards,
And arrogant eternity.

(Даже... но зачем облекать это в слова? Лучше выдели этот элемент, который раскидывается [развертывается] сквозь другие жизни, как дерево, и в известном смысле правит ими, и скажи, почему это никогда не работало в моем случае. Это как-то связано с давним насилием, и неправильными наградами, и надменной вечностью).

Обратим, прежде всего, внимание на типичную для Ларкина элегантность рифмовки и строфики, с этой пятой строчкой в строфе, рифмующей с двумя другими пятыми строчками в других строфах. Что же это за элемент, однако, который «правит» другими жизнями (направляет, и в то же время качает, колеблет их – to sway глагол многозначный, включающий в себя все эти смыслы)? Проще всего сказать, наверное, что это – любовь, но, с другой стороны, слово это неслучайно не произнесено. Что-то есть, во всяком случае, что раскидывается, и растет «сквозь» другие жизни, как дерево – дерево само по себе, конечно, символ сильнейший, «дерево жизни» под тоже не названным, но сквозь строчки как будто проступающим небом –, и колыхается всей своей листвою, и колыхает, и придает, значит, движение, и уверенность, и покой этим «другим жизням», всем жизням, может быть, кроме «моей». Почему? Ответ понятнее, хотя и он, по-своему, загадочен, прежде всего потому, что никакому такому «насилию» Ларкин, насколько нам известно, ни в детстве, ни после не подвергался... «Надменная вечность» же «прочитывается», по-видимому, достаточно просто – как писал обожаемый Ларкиным в юности Йейтс, следует выбирать между совершенством жизни и совершенством искусства (буквально – работы, или созидания, perfection of the life or of the work). Выбрав второе, ты теряешь право на «небесное обиталище», и ничего не остается тебе, как «яриться во мраке», например – во мраке раскаленной спальной комнаты в начале четвертого. У Ларкина речь идет, конечно, не о том «совершенстве жизни», которое приводит к «небесному обиталищу», но о совершенстве «просто жизни», о «древесном», «растущем» и «органическом» в ней, о том, что у «других» получается, у выбравшего «надменную вечность» получается очень редко. Раньше я плевал на жизнь и заботился только о совершенстве искусства, говорил он незадолго до смерти своему будущему биографу Эндрю Моушну (Andrew Motion), теперь, когда искусство меня покинуло, у меня осталась лишь разбитая жизнь. Но возможны, конечно, и совсем иные прочтения; «надменная вечность», во всяком случае, стоит над этими стихами как неупомянутое в них и к ним, к нам, равнодушное небо, как «ясная ирония безжалостной лазури» из знаменитой строчки Малларме, которую Ларкин, при всем его безразличии к «иностранной поэзии», тоже, наверное, знал.

Щ.

Биографы, начинающие допытываться, к кому обращены *такие* стихи, рискуют, разумеется, оказаться в отвратительной роли voyeur'a, подсматривающего в замочную скважину за потной похотью своих подопечных. За годы, прошедшие после смерти Ларкина, на этом неблагородном поприще сделано было немало. Опубликованы были письма, появились воспоминания участников и участниц его жизни. Основных «участниц» под конец было трое... Вообще удивительно, что оба наших автора, при их не самой удачной внешности, слабом здоровье и трудном характере, пользовались таким непрерывным успехом у прекрасного пола. Василий Яновский, шаловливым воспоминаниям которого вполне доверять, конечно, не следует, передает содержание вот такого монпарнасского разговорчика: «Мне показалось странным, что он – в этом возрасте и без средств – так быстро нашел себе другую даму, к литературе непричастную [имеется в виду Ольга Марголина, последняя жена Ходасевича]. Фельзен [Юрий Фельзен, прозаик и критик, впоследствии, как и Ольга Марголина, погибший в нацистском концлагере], считавшийся тогда специалистом по психологическому роману, объяснял нам, что есть такой тип мужчин: они наедине с женщинами становятся вдруг очаровательными, и тут ни наружность, ни возраст, ни положение или капитал роли не играют». Между тем, и вот это самое для меня интересное, иначе я и не стал бы затевать обо всем этом по краю пропасти скользящего разговора..., между тем, в них самих и обоих чувствуется что-то женское, женственное. Ни Ходасевича, ни Ларкина не наряжали в детстве девочкой, как наряжали Рильке, есть, однако, уже взрослые их фотографии, на которых «что-то женское» проступает с редкой, вообще говоря, очевидностью. Не случайно, кстати, что второй роман Ларкина, «Девушка зимой», написан именно о девушке, глазами девушки, и с очень женским вниманием к своим и чужим чувствам, с той особенной, Джейн Остен напоминающей, *аналитикой чувств*, которая мужчинам редко бывает свойственна. Женщины ведь, вопреки распространенному предрассудку, существа несопоставимо более рациональные – во всяком случае, в эмоциональной сфере – , чем эмоциональные во всех сферах мужчины... Вообще, «мужское» и «женское» соотносятся в человеке парадоксально, не всегда отрицая, но очень часто усиливая друг друга. Поэт – по природе своей существо двуполое, одновременно «воспринимающее» и «творящее», «рождающее» и «создающее», пассивное и активное, созерцательное и деятельное, интуитивное и сознательное. Поэтому решительное преобладание мужского начала для

поэзии неблагоприятно – или ведет к антипоэзии (Маяковский). Еще один, напрашивающийся здесь ход мысли таков: «мужское», кажется, более соотнесено с «восхождением», «женское» с «нисхождением». Отсюда, например, очевидное преобладание «мужского» в скорее «восходящем» Бетховене и, по крайней мере, не-преобладание его в «нисходящем» Моцарте. Не случайно Бердяев, в котором «мужское» начало тоже, кажется, доминировало, так настаивал именно на «восхождении», на порыве вверх, на прорыве из душной земной тюрьмы в небесную, огненную свободу, из пут «объективации» в чистоту предмирного «духа». Столь же парадоксально, кстати, соотнесены в человеке, соответственно и в «поэте», «взрослое» с «детским».

Б.

(Ввожу мягкий знак, иначе букв мне, боюсь, не хватит – а заменять их цифрами как-то не хочется. Приятно пройти весь алфавит до конца... Пусть это ложный блеск и поверхностная элегантность – в чем я охотно и признаюсь – читатель, надеюсь, простит мне эти маленькие авторские утехы). Это поэты для взрослых, конечно. Любовь к стихам начинается обычно не с них. Надо сколько-то времени прожить на земле, познать разочарования жизни, узнать потери, пройти сквозь отчаяние, чтобы начать ценить их. И это очень «взрослые», конечно, поэты, не склонные, как говорилось уже, обольщаться, не любящие «верить», не поддающиеся ни изысканным иллюзиям модных теорий, ни простым соблазнам «грубой славы». Что в самих людях было при этом много «детского», сомнению не подлежит. Человек ведь вообще живет в разных возрастах; как говорила Маргерит Юрсенар: когда я играю в саду с собакой, мне три года, в минуты усталости – тысяча лет, а за письменным столом – примерно сорок. «Когда я родился, отцу шел пятьдесят второй год, а матери – сорок второй. В семье очутился я Венямином, поскребышем, любимцем. Надо мной тряслись, меня баловали – все вместе довольно плохо отразилось на моем здоровье, на характере, даже на некоторых привычках. Боясь, как бы ни заболел у меня животик, Бог весть до какого возраста кормили меня кашкою да куриными котлетками. Рыба считалась чуть ли не ядом, зелень – средством расстраивать желудок, а фрукты – баловством. В конце концов у меня выработался некий *вкусовой инфантилизм*, т.е. я по сию пору ем только то, что дают младенцам. От рыбы заболеваю, не знаю вкуса икры, устриц, омаров: не пробовал никогда». Признания поразительные; Ходасевич делает их в «Младенчестве». Этот «горький», «едкий», «язвительный» человек, «тот, кто каждым ответом

желторотым внушает поэтам отвращение, злобу и страх», *внушив*, значит, страх и злобу желторотым поэтам, человек этот удаляется к себе в комнату, чтобы поесть каши и куриных котлеток... От «детского» следует отличать «подростковое», «мальчишеское». Ходасевич почти до самого конца выглядит на фотографиях «подростком», «юнцом», «вечным юношей». Таким же и мемуаристы вновь и вновь описывают его. Ларкин, с окончанием юности, «юнцом» не выглядит, скорее, как уже говорилось, что-то детское чувствуется на его фотографиях; «подростковое» сказывается скорее в письмах с их нецензурной лексикой и скабрёзными шутками, или в его же, до самого конца сохранившемся, пристрастии к порнографии. Англичане вообще, кажется, дольше остаются подростками, чем все прочие люди; традиция «закрытых школ», с их мальчишеской дружбой и грубостью, играет здесь не последнюю роль. Почти ничего «подросткового» не чувствуется в их стихах, вот что важно. Подросток, мальчишка должен оставаться в человеке, как должен в нем быть и ребенок, и «муж», и старик. Но для поэта подросток опасен. Подростковое слишком часто оборачивается ложной смелостью, склонностью к эпатажу и провокации, грубой бравадой, прикрывающей подростковую же неуверенность в себе, юношескую робость, пресловутые «комплексы». Можно сказать, что «авангард» есть не что иное, как торжество подросткового, «мальчишеского» начала в искусстве... Портрет Маяковского, каким рисует его Ходасевич в своем невероятном некрологе (единственный, кажется, пример некролога, автор которого не оплакивает, но проклинает покойника) есть портрет вечного подростка, «тинэйджера», с «голодными глазами, в которых попеременно играли то крайняя робость, то злобная дерзость». «Он чаще всего молчал, но если раскрывал рот, то затем, чтобы глухим голосом и трясущимися от страха губами выпалить какую-нибудь отчаянную дерзость. На женщин он глядел с дикой жадностью». Дело, впрочем, не в «человеке», «человек» может быть каким угодно, дело и беда в том, что этот портрет человека есть в то же время и портрет порожденных им текстов.

Ы.

Смелость. Подлинная смелость в сравнении со смелостью ложной. Смелость Маяковского со всем его многопудьем ничтожна рядом со смелостью таких, например, поздних, строк Ходасевича:

И жизнь перед нетрезвым взглядом
Глубоко так обнажена,
Как эта гибкая спина

У женщины, сидящей рядом.
Я вижу узкого хребта
Перебегающие звенья...

Чтобы *услышать* эту смелость, надо обладать воспитанным слухом. Для балаганных смелостей авангарда слуха, конечно, не требуется.

Ъ.

Традиционализм? Да, конечно, и Ходасевич, и Ларкин весьма решительно настаивали на своем следовании соответствующей традиции, «классической русской» и «подлинно английской», «революционерами стиха» вовсе не были, «реформаторами», в общем, не были тоже. А все же это «стихи двадцатого века», стихи для своего времени вполне «современные», ни в коей мере не «эпигонские», не перепевающие уже много раз петое. «Трационализм» не следует путать с «ретроградством»; быть верным традиции не значит идти назад, «регрессировать»; любовь к отеческим гробам и родному пепелищу не предполагает, что поэт должен поселиться на кладбище. Что же составляет их «современность», что делает их «стихами двадцатого века»? Наверное, какого-то одного ответа на этот вопрос быть не может. Скажем – смелость, обнаженность, готовность говорить обо всем, незамаскированное бесстрашие. Скажем – многообразие смыслов. Концентрация смыслов. Скажем, снова – «дикие образы».

Э.

В той критике авангарда, футуризма особенно и формализма, как духовного «брата» этого последнего в частности, критике, которая проходит сквозь самые разные статьи Ходасевича, особенно поздние, эмигрантские, в критике этой самое, на мой взгляд, интересное – это вновь и вновь вскрываемое им внутреннее родство этих явлений с большевизмом. Роковое родство «левизны» в искусстве с «левизною» в политике все еще, боюсь, до конца не понято, не продумано, не осознано. Другое дело, что левизна, пришедши к власти, правее, Сталин сменяет Троцкого, революционный авангард превращается в соцреализм – и начинает *непревратившееся* или *недопревратившееся* «громить», «искоренять», уничтожать и расстреливать. Все это понятно и не очень, в сущности, интересно. Родство всем этим, конечно, не отменяется – революция пожирает ведь только сначала чужих, она очень скоро начинает пожирать именно *своих* детей, советская власть и есть та артиллерия, которая бесконечно, бессмысленно «бьет по своим». Но дело и не в том, что авангард охотно идет на службу к новым

властителям («моя революция», как писал Маяковский), причем властителям не только и не обязательно «левым» (футурист Маринетти прекрасно договорился ведь с Муссолини, тоже, впрочем, начинавшим как социалист), вернее – сама эта готовность служить новой власти свидетельствует о самом главном, об их «внутреннем», «глубинном» родстве, о веянии одного духа, вернее – одного антидуха, антихристианского и, соответственно, антигуманистического. Наивно было бы думать, что антидух сей веял в одной России; не в одной России веет он и теперь. Конечно, лишенный нашего политического опыта Ларкин этой связи не видел и о ней не задумывался. Он видел, однако, в других терминах, самое, может быть, главное – *подмену*. Старое плохое искусство подменяется, как мы уже слышали, новым плохим, которое даже и не пытается сказать читателю что бы то ни было. Искусство, стремившееся вызвать восхищение, подменяется, скажем так, искусством, старающимся изумить. А изумить нетрудно, изумить можно новизной, грубостью, разрушением традиции, попранием ценностей, коверканьем языка, презрением к простейшей логике, провокацией, эпатажем, все той же, короче, подростковой бравадой. Искусство, поднимающее читателя (зрителя, слушателя), заставляющее его думать, обращающее его к самому глубокому и подлинному в нем самом, подменяется «искусством», которое предлагает читателю (слушателю, зрителю) бежать вслед за балаганной толпой, кричащей модные имена, которое делать его частью этой толпы, частицей этой толпы, пылинкой в этой толпе. Все это вещи, опять же, понятные, говорено было о них не раз. Боюсь, однако, что, по завету Фридриха Шлегеля, повторять эти элементарные истины нужно вновь и вновь – просто потому, что их вновь и вновь забывают. Ходасевич в своей критике шел несомненно дальше. Прочитайте его статью «О формализме и формалистах», 1927 года, написанную, значит, в то время, когда формализм еще не был растоптан и «искоренен». То, что был растоптан впоследствии, родства, как сказано, не отменяет. «Неуважение к теме писателя, к тому, ради чего только и совершает он свой тяжелый подвиг, типично для формалистов. Правда, родилось оно из общения с футуристами, которые сами не знали за собой ни темы, ни подвига. Но, распространенное на художников иного склада, это неуважение превращается в принципиальное, вызывающее презрение к человеческой личности и глубоко роднит формализм с мироощущением большевиков. „Искусство есть прием“. Какой отличный цветок для букета, в котором уже имеется: „религия – опиум для народа“ и „человек произошел от обезьяны“.» Здесь схвачено, опять-таки, самое главное – «презрение к человеку», антигуманистический, человеко-

истребительный пафос столетия. А ведь от «формализма», или, по крайней мере, в том числе и от формализма, пошло в 20 столетии многое, и «структурализм», и «семиотика», и *mutatis mutandis* их продолжатели, их разнообразные «пост-» (точно так же, как от авангарда происходят и неоавангард, и, по-своему, так называемый «постмодернизм», так называемый «концептуализм», так называемый «соцарт»... и какие бы еще клички ни давало себе модное варварство, энтропическая лихорадка 20, теперь уже 21 века). Ведомые, среди прочего, наивной и, слава Богу, невоплотимой мечтой о превращении гуманитарного знания в точную науку, течения эти вполне готовы были пожертвовать его, знания, гуманитарными, то есть – гуманистическими основами. Что ж удивительного, если небезызвестный Мишель Фуко в предисловии к своему небезызвестному опусу «Слова и вещи» прямо так и пишет, что его, Фуко, «утешает» и приносит ему «глубокое успокоение мысль о том, что человек – всего лишь недавнее изобретение, образование, которому нет и двух веков, малый холмик в поле нашего знания, и что он исчезнет, как только оно примет новую форму». Этот «холмик» в оригинале, скорее, «складка», *un simple pli dans notre savoir. Un pli...* Пли! говорят, в сущности, все Фуко этого мира. «Мечтой о точной науке» здесь дело, конечно, не исчерпывается, за ней самой стоит другая, ее носителями, как правило, несознаваемая мечта об освобождении от груза гуманности, от тягот человеческого существования, от обязанностей, накладываемых на человека его удивительным, по Паскалю, положением между зверем и ангелом, его предстоянием Богу... Разумеется, еще и еще раз, все не так просто, и каждый конкретный случай бесконечно сложнее наших абстрактных теорий; потому и Ходасевич в своей статье оговаривается, что речь должна идти именно о формализме – не о формалистах, среди которых есть люди самые разные, попавшие в «формализм» по разным причинам и в силу разных обстоятельств. Теперь, добавим мы от себя, когда жизненный путь их пройден, ясно, что у многих из них этот путь «формализмом» не исчерпывается; в известном смысле и сам формализм не исчерпывается одним «формализмом», не есть лишь, как писал Ходасевич, «писаревщина наизнанку – эстетизм, доведенный до нигилизма». Так что и к формализму, и тем более – к формалистам, он был все же не совсем справедлив; заслуги Эйхенбаума или Тынянова перед русской литературой отрицать было бы смешно. Конкретное всегда сложнее абстрактного. Можно, конечно, видеть в Пикассо только «труп красоты», как увидел его, к примеру, Сергей Булгаков в известной статье (Пикассо, наряду с Паундом, и для Ларкина тоже – один из символов, один из «шифров» всего ненавистного ему в искусстве), но это значит – не видеть в нем ее,

красоты, новой, таинственной жизни, не замечать, что и у Пикассо были разные периоды, разные возможности и стили. Однако и обратное верно: не видеть «труп» значит чего-то самого существенного в этих художественных и духовных явлениях не понять, в 20 веке не разобраться, в его бездны не заглянуть.

Ю.

Неимоверная популярность Ларкина в Англии и (сравнительная) непопулярность Ходасевича в России. Ларкин в Англии – предмет народного обожания, Ходасевич в России – «поэт для немногих». С чем это связано? Во-первых, конечно, с тем, что Ходасевич в России до самой «перестройки» оставался *persona non grata*, что его не удалось частично «реабилитировать» в хрущевскую «оттепель», как удалось протащить в печать, скажем, Бунина или, к примеру, Цветаеву, и что, значит, широкий читатель начал знакомиться с ним так страшно и непростительно поздно, в конце восьмидесятых. Между тем, вкусы, да и мифы широкой «интеллигентской» публики формировались, главным образом, в шестидесятые-семидесятые годы, отчасти под влиянием самиздата, но в первую очередь все-таки благодаря советским изданиям, искромсанным цензурными ножницами. Именно тогда, в шестидесятые годы, если я правильно вижу, сложился миф о «большой четверке», в создание которого последняя живая представительница этой четверки внесла свою, немалую, лепту («Нас четверо» и т.д.). Ходасевич в эту «четверку» не вошел, вернее – «четверка» в «пятерку» не превратилась. И никогда уже, наверное, не превратится; миф уже создан и зафиксирован – другое дело, что он сам может рухнуть: литературные мифы не так уж, быть может, и долговечны, как нам обычно кажется. Оставим, впрочем, «четверку» и спросим себя, получил ли бы такой поэт, как Ларкин, в России признание, сравнимое с тем, какое получил он у себя на родине? Вопрос, конечно, гипотетический. Но и – гипотетический – ответ кажется мне однозначным, однозначно-отрицательным. В России народную любовь получает, как правило, поэт «романтический», воплощающий в себе стереотип «поэта», каковой, в России, удивительным образом совмещает в себе элементы чего-то очень «возвышенного», почти «неземного» с элементами отнюдь не возвышенными, иногда даже низменными. Любовь России к поэту без разных «шалостей», «проказ», а еще лучше – пьянства, как правило, не обходится. Есенинские кабаки, маяковская желтая кофта. Да и блоковская цыганщина относится, конечно, сюда же. Пьющий – значит, «свой в доску», «один из нас». Но этот один из нас – в то же время «гений» (вот злосчастное слово, которое следовало бы раз и навсегда выгнать

из словаря). «Один из нас» поднимается над нами, а вместе с тем и мы над собой. Даже Пушкина любят за то, что он «свой парень», «брат Пушкин» – и в то же время воплощение «гениальности», в то же время кто-то как бы *совсем другой*, нисходящий к нам со своих высот. Что ни то, ни другое к «настоящему» Пушкину никакого отношения не имеет, мало кого заботит. И «своим парнем» Пушкин, конечно, не был, и романтическим «демоном», разумеется, тоже. «Демон сам с улыбкой Тамары», как писала Ахматова о Блоке. «Но такие таятся чары, в этом страшном дымном лице...». «Плоть, почти что ставшая духом, и античный локон над ухом...». Вот образ «поэта» в России – локоны и кудри, что-то одновременно ангельское и демонское, пришелец с сияющих снежных высот, отправляющийся, едва с них сошедши, или в кабак, или к цыганам, или играть «в картишки». Поэт – падший ангел... Таковы, к сожалению, наши национальные мифы. Потому поэт, принципиально над толпой себя не ставящий, говорящий о «человеческом, слишком человеческом», притом без язвительности, без позы, без байронического брюзжания, в России имеет мало шансов. Наоборот, в Англии, если я смею судить, как раз «широкая публика», а об ней именно и идет речь, романтического стояния-над-толпой в поэзии не приемлет и в нем не нуждается. Ларкина тоже любят, конечно, не в последнюю очередь, за то, что он «свой», «насквозь англичанин», как бы даже воплощение «англичанства». Но – и все тут. Любовь без поклонения – вот что здесь замечательно. Если что и способно поколебать эту любовь, то – «взгляды», «мнения». В России поэтам прощают все – именно потому что обожествляют их и валяются в ногах у кумиров. Блоку все простили, и «Двенадцать», и «Скифов», и чудовищные высказывания, вроде той записи в дневнике, что он, Блок, «несказанно» радуется гибели Титаника, потому что, видите ли, «есть еще океан». Маяковский мог предлагать юноше делать жизнь с Дзержинского, мог воспевать все советские зверства, проповедовать варварство, бросать Лермонтова с корабля современности. Ни одному поклоннику Маяковского это, кажется, еще не помешало восхищаться его назойливыми рифмами и громоподобными образами. Когда в начале девяностых годов были опубликованы письма Ларкина, с их, скажем так, сомнительными высказываниями о женщинах, о неграх, о засилье иностранцев, вообще о людях, разразился скандал, долго не утихавший. Все феминистки всех университетов закричали: ату его, рви зубами проклятого реакционера, все поборники мультиэтнического общества принялись плевать на алтарь и колебать треножник к тому времени уже «национального» поэта. Над этим можно смеяться, но можно и спросить себя, не кроется ли за этой детской резвостью и политкорректным

недомыслием все же какое-то более здоровое начало, нежели за нашим отечественным безразличием. По крайней мере, поэта с его взглядами и высказываниями принимают всерьез, с ним спорят, им возмущаются. «Защитники» Ларкина справедливо указывали на то, что речь идет о высказываниях сугубо частного характера, вовсе не предназначенных для печати, к тому же – таков был вообще его эпистолярный стиль – сделанных отчасти в шутку или, может быть, как бы от чьего-то чужого лица, из-под некоей иронической маски. Страсти, в конце концов, улеглись, представления о Ларкине изменились, но народной любви он не потерял, тропа не зарастает к нему.

Я.

Покуда я писал все это, ранняя весна превратилась в мягкий апрель, все цветет, все ветки розовые, белые, желтые. Никакого неба из глины. Но я все же вернусь к нему, этому глиняному и безнадежному небу, чтобы процитировать, уже в заключение моего опуса, хотя бы две из пяти, по-ларкиновски длинных, развернутых строф его последнего «большого» стихотворения, *Aubade*, что можно перевести как «Утренняя серенада», к примеру. Название, разумеется, иронично – если не саркастично. Стихотворение это, как сказано, не вошедшее ни в один из сборников Ларкина, в известном смысле – итог всего его творчества, последний большой текст перед наступившим в конце жизни молчанием, открывается тоже одной из самых *смелых* строк, мне известных. *I work all day and get half-drunk at night*. Я работаю весь день и напиваюсь вечером (буквально: делаюсь полупьяным). То, что за нею следует, есть самый, опять-таки, из мне известных, беспощадный и бескомпромиссный взгляд в бездну, ожидающую нас всех. Ничего не противопоставлено ему в этих стихах; никакого «взлета», никакого «света». Только сами стихи – сильнее, решительнее, отчаянее, а потому и «утешительнее» которых мы немного найдем на свете.

*I work all day and get half-drunk at night.
Waking at four to soundless dark, I stare.
In time the curtain-edges will grow light.
Till then I see what's really always there:
Unresting death, a whole day nearer now,
Making all thought impossible but how
And where and when I shall myself die.
Arid interrogation: yet the dread
Of dying, and being dead,
Flashes afresh to hold and horrify.*

(Я работаю целый день и напиваюсь к вечеру. Проснувшись в четыре в беззвучной тишине, я смотрю [буквально – пялю глаза или тарашусь]. Со временем края занавесок посветлеют. До тех пор я вижу то, что на самом деле всегда здесь: неутомимую смерть,

приблизившуюся на целый день. Она делает все мысли невозможными, кроме одной: как, и где, и когда я сам умру? Бесплодное вопрошание; а все же ужас умирания и смерти вспыхивает вновь, схватывая и повергая в трепет).

«Содержание» может быть каким угодно, но есть аллитерации последней строки, и есть это выдох после двоеточия в конце четвертой, то есть выдох на самом главном слове в середине пятой – death, смерть – после чего голос вновь набирает дыхание, и движется, и словно не хочет кончаться – и чтобы все-таки закончиться, оборваться и выдохнуть на слове die, умру, в конце седьмой строки, перед точкой. Каковая точка тоже не окончательна; на слове agid, с его открытым и полным «а» все начинается вновь, и в последних строках строфы достигает такого тяжелого, полновесного, «медного» звучания, как если бы удары колокола раздавались над этой темной, вновь, спальней. Я пропускаю следующие, срединные три строфы, не рискуя более докучать читателю прозаическим своим пересказом, и вообще торопясь закончить – эссе мое разрослось непомерно, и весенний день сияет все так же за окнами, и японская вишня у соседнего дома полыхает таким беззаботно розовым пламенем, словно ей и не суждено облететь никогда – жаль только, что не все любимые стихи удалось на этих страницах упомянуть, даже некоторые любимейшие остались неупомянутыми – срединные, значит, строфы, где последовательно и неумолимо отвергаются все утешения, иллюзии, «веры». «Взлета», как сказано, нет, но есть, в конце, в последней строфе, все же – свет, все же – небо, пускай и «белое, как глина», и главное – перевод темы в иной ключ и плоскость, типично ларкиновский *сдвиг*, скажем так, внезапный элемент «видения», с ударением на «и» и на «е», визионарный выход из той ужасающей *данности*, внутри которой двигался весь долгий текст:

Slowly light strengthens, and the room takes shape.
It stands plain as a wardrobe, what we know,
Have always known, know that we can't escape,
Yet can't accept. One side will have to go.
Meanwhile telephones crouch, getting ready to ring
In locked-up offices, and all the uncaring
Intricate rented world begins to rouse.
The sky is white as clay, with no sun.
Work has to be done.
Postmen like doctors go from house to house.

(Понемногу свет усиливается, и очертания комнаты проступают. Оно стоит – простое, как платяной шкаф – то, что мы знаем, всегда знали, знаем, что не можем избежать, но не можем и принять. Одно из двух должно будет исчезнуть. Между тем, телефоны таятся [как зверьки], готовясь зазвонить, в еще запертых кабинетах, и весь равнодушный, запутанный, наемный мир начинает подниматься. Небо белое, как глина,

без солнца. Работа должна быть сделана. Почтальоны ходят, как врачи, от подъезда к подъезду).

У Овидия Муза, помнится, приходила как врач – *tu curae requies, tu medicina venis* – думал ли об этом Ларкин, завершая свой последний шедевр? В конце жизни Муза перестала приходить к ним обоим («теперь у меня нет *ничего*», писал Ходасевич Берберовой), конец жизни был, у обоих, ужасен. Остались, конечно, тексты; попробуем утешиться этим.