

Петр Каменев

ДВЕНАДЦАТЬ АПОСТОЛОВ

(статьи о лириках)

Я давно собирался написать о лирических поэтах, которых люблю, и вот только теперь собрался, не зная, правда, можно ли писать о любимых, не опасаясь нежеланного пристрастия.

А кто любимые? В детстве это были Вальмонт и Тютчев. В студенческие годы во мне воцарился Мандельштам, а рядом с ним показался Рильке, которого я знал тогда еще мало и плохо. Но вот уже около двадцати лет, как я говорю, что у меня в лирике есть Св. Троица: Бог-Отец- Райнер Мария Рильке, Бог-Сын- Марина Цветаева и Бог-Дух Святой- Осип Мандельштам. Такое размещение любимых лириков в Троице вполне оправдано: Рильке старше, глубже, обширнее и философичнее Цветаевой и тем более Мандельштама; Цветаева- человеческие страсти Господни; а Мандельштам по тонкости слова, доходящей до самостной духовности, как же не Дух Святой?

Кроме Св.Троицы есть у меня в лирике и двенадцать апостолов; правда, причислить поэта к апостольскому лику несколько затруднительно, ибо соперников слишком много, но некоторых я все-таки причисляю без колебаний: это Тютчев, Бодлер, Макс Жаутенден, Амменский; а уж дальше идут те, кто, может быть, и удостоится от меня причащения к лику апостолов: из русских- Державин, Заболоцкий, Вагинов, ранний Маяковский, которого я по одаренности поэтической и силе ставлю на одно из первых мест, но который по мне недостаточно умен; из французов- Ламин, Рембо, Виллон; из немцев- Гете, Гофманштадт, Ленау; из шведов- Белльман и Нильс Ферлин.

Многие, вероятно, удивятся такому выбору, но если приглядеться к списку, то почти все поэты относятся к разряду динамических поэтов. Динамика у них проявляется по-разному, то в напряжении мысли, то в стихийности чувства, то в структуре стиха, то в особых превращениях слова. А сатирические лирики, будь они даже такими мастерами, как

Эредиа или Ахматова, мне попросту скучноваты. Если даже что-то у них и задевает меня, то лишь в первом чтении. Перечитывая таких поэтов, я не нахожу в них ничего нового, ибо они однозначны, ибо они решительные противники "символизма" и сторонники "прекрасной ясности", которая прекрасна самое большое на полтора раза. У таких поэтов слово не символично, а следовательно — однолинейно. А мне прямая линия в искусстве совершенно незанимательна, и прямое слово напоминает тыканье указательным перстом в нос, испытывать которое не доставляет ни малейшей радости. Неподвижная красота не увлекает меня. Это вовсе не означает, что я не люблю в лирике задумчивости, но задумчивость должна по мне быть клубящейся, думы должны быть дымами. А когда все ясно, мне бывает скучно, как бывает скучно шахматисту, когда он сразу видит решение задачи.

Писать о любимых поэтах я буду бездисканктельно. Это не статьи и уж тем паче не ученые исследования, от которых восприятие лирики не становится ни умнее, ни — что еще более важно — сильнее. И если они кому-нибудь понравятся, это уже хорошо. Хорошо и тому, кто прочел, и поэту, и мне.

При жизни мало кто понимал его поэзию во всей ее сложности. В русской поэзии начала века господствовали символисты, и, как это постоянно бывает, символизм был в умах и делах читателей и поэтов некоей модой, которая предписывала следовать нормативной поэтике с неменьшей требовательностью, чем это делал Буало. Символистическая поэтика стала середнячком. А Иннокентий Анненский не был середняком — оттого-то его и не понимали полностью. Никто и не подозревал при его жизни, даже Ахматова, что этот пожилой и особняком живущий поэт окажется впоследствии учителем поэтов, о которых будут говорить гораздо больше, чем о нем самом.

Разумеется, Иннокентий Федорович Анненский, директор Царскосельской гимназии, а потом профессор Бестужевских курсов, был человек уважаемый, и никто не осмелился бы назвать его стихоплетом и бездарным поэтом. Разумеется, он был вовсе не чужд символизму и знал французских символистов отнюдь не хуже, нежели их знали Бальмонт и Брюсов. Символисты зачисляли его в свой стан, имея на то вполне достаточные основания, ибо в поэтике Анненского было немало от символистской поэтики и даже середнячком:

Когда на бессонное ложе
Рассыпаются бреда цветы,
Какая отвага, о Боже,
Какие победы мечты!..

Откинув докучную маску,
Не чувствуя уж бытия,
В какую волшебную сказку
Вольется свободное Я!

И разлучить не можешь глаз
Ты с пыльно-звонкой позолотой,
Но в гамму вечера влилась
Она тоскующей нотой.

Разве же это не середняцкий символизм? Если бы Анненский писал стихи только такого рода, то он не был бы самим собой и остался бы в истории русской поэзии на задворках. Такого Анненского не приняли бы акмеисты, такого Анненского не назвала бы своим учителем Анна Ахматова.

Но этот же самый Анненский писал:

В квартале прибрано. Белает зеркала.
Как конь попоном, одет рояль забытый:
на консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила отиртой.

Разве мог символист-середняк, который — в силу отсутствия собственной поэтической личности — неизменно следовал нормам символистской поэтики, принять сравнение рояля с конем, покрытым попоном, и такое непотетическое слово как *к о н с у л ь т а ц и я*? Зато от четырех таких стихов не отказался бы Пастернак, ни ранний, ни поздний.

На Скуки ль там Циклоп залег,
От золотого зноя хмелен,
Что, розовая, уголек
В закрытый глаз его нацелен?

Первые два стиха с Циклопом Скуки вполне приемлемы для символистов, а два последних показались бы им неоправданной подробностью, мелочью, которая снижает величественную метафору Циклопа Смерти.

Когда я прочел "Трактир жизни", то у меня возникло невольное сопоставление с Блоковской "Незнакомкой". И трактирное у Анненского оказалось сильнее, чем у Блока. Оба стихотворения — символические и символистские. Но у Блока символизм — фантастический / "Аль это только снится мне?",

а у Анненского — реалистический. Анненский пишет символистически о житейском, не уходя от него. Житейское возведено в символ не с помощью отвлеченной или риторической лексики, а напротив того, с помощью прямо-таки грубых для средневекового символизма слов и метафор.

Муть вина, нагие кости,
Пепел стнувших сигар,
На губах — отравы злости,
В сердце — скуки перегар...

Что за нагие кости посреди вина и пепла? Это можно воспринимать и как обглоданные кости на съеденном блюде, но одновременно и появление смерти, с которой всю жизнь было связано творчество Анненского. Нагие кости скелета, готовят введение гробовщика в последней строфе.

Это стихотворение, на мой взгляд, одно из самых лучших у Анненского. Оно построено изумительно.

Вкруг белешей Психей
Те же фикусы торчат,
Те же грустные лакеи,
Тот же дым и тот же чад...

Духовное начало в жизни — всего лишь статуя Психей в трактире. Психей, душа — не живое, а только гипсовая статуя, вокруг которой лакеи /грустные, ибо радоваться-то нечему/ и фикусы, которые больше других растений имеют искусственный мертвенный вид. Тема смерти начинает звучать под сурдинку уже в первой строфе.

Ее смерть предстает в последней строфе, как дело совершенно житейское, вроде бы и ничего не значащее, что подчеркивается точными подробностями /сени, поднятый воротник, плавущий огарок/ и просторечно-разговорным словечком *п о д л*, выражающим пренебрежительно-трагическое отношение к такому житейскому делу, как смерть:

А в сенях, поди, не жарко:
Там, поднявши воротник,
У плывущего огарка
Счеты сводит гробовщик.

Да мог ли бы правоверный символист употребить слово **п о д и** в отношении такой темы, как смерть? Но стихотворение это, несмотря на зитейские подробности, отнюдь не реалистические, ибо в какой стати гробовщик будет сидеть в трактирных сенях? По реалистической поэтике это просто чушь. Но в том-то и особенность Анненского, что он превращает здесь зитейское в символическое, да так, как не делал ни один символист и ни один русский поэт ни до, ни после него.

"Незнакомка" была встречена с восторгом и, можно сказать, пошла по рукам, а "Трактир жизни" остался в стороне от большой востанной дороги.

Зитейское в символы — этого символистская поэтика не принимала. Да и кто бы из символистов счел для себя возможным написать:

С тех пор семь лет я плаваю,
На шанке "Громобой", —
А вы остались павод
Е хвост у вас трубой...

Кто из уважающих себя символистов стал бы сочинять такие вещи, как "Нервы" /Пластинка для граммофона/ или "Колокольчики", которые превосходят "Донглера" Каменского? Разве что Андрей Белый?

А какой поэт того времени осмелился бы написать:

до крена, и пальм, и кадил
Я нортал, должно быть, декорум,
Е агент бюро подходил
В калошах ко мне и с укором.

Анненский осмелился. Опять взята тема смерти. Похо-

ронный обряд идет ~~идет~~ в гейневских тонах. Потом неожиданно строки о калошах с укором. Ляпсус? Без дождь и два студента?

Если бы стихотворение на этом кончалось, то такая концовка и впрямь звучала бы как грубейший ляпсус, а поскольку такой ляпсус невероятен для мастерски написанного стихотворения /одни рифмы чего стоят!/, то она звучала бы как сзорство.

Однако концовка стихотворения — совсем не гейневская пуанта:

Но смотрят загибы калош

С тех пор на меня, как живые.

В похоронном обряде все было мертво — и свечи, и лавком, и лилки, и серебро, и фраки, а живыми оказались, увы, только загибы калош агента похоронного бюро. Загнул, скажете, Анненский. Да, загнул, так загнул, что стихотворение закончилось трагической насмешкой: в смерти больше всего запомнились калоши. Эта концовка была, повидимому, ошеломительной и для самого поэта: ведь обе пары стихов последней строфы разделены отточием. Зачем? А это приуготовление к гротескно-трагическому повороту всего стихотворения.

Много ли таких поворотов в русской лирике? Я их почти не знаю. И только непреходимый педант, школяр от поэзии мог бы здесь воскликнуть: "Осторожнее на поворотах!"

Если спросить, какие темы господствуют в лирике Анненского, то ответ будет прост и точен: Красота и Смерть. Красота и смерть в жизни, добавляю я, чтобы сказать еще точнее.

Да, Анненский относится к поэтам-эстетам. Но также, как и его символизм, эстетизм Анненского — не середняцкий. Эстет-середняк тех времен никогда не позволял бы себе употреблять всякие "некрасивые" слова.

А сердце... бубенчиком бьется
Так тихо у потной плени.

Сапожищи жизни грубо
Не оставила следов.

Но шапкам розовых дедов.

Проклятий свой урок отлязгала кирья.^x

И все это цитаты не из бытовой, а именно из эстетской лирики. А сколько у Анненского-лирика просторечной лексики и формы! Это резко отделяет его созерцательный эстетизм от красотей современных ему поэтов. И опять-таки вспоминается только один поэт из символистов, который не был в плену у символистских догм — Андрей Белый.

Символом красоты для Анненского являются ц в е т ы. У него уйма стихов о цветах. А коль скоро много стихов, где цветы выступают то как обрамление, то как главная рама, то совершенно естественно, что лирика Анненского изобилует красками — странно было бы видеть бесцветные цветы. Мало в русской поэзии лириков, которые были бы так щедрны на краски и оттенки, как Иннокентий Анненский. У всякого поэта бывает любимая цветовая гамма. А. Белый установил, что для "Вечеров на хуторе" примечательны три цвета: красный, золотой и белый. Подобное трехцветие, по моим наблюдениям, имеется в поэзии Стефана Малларме: золотой, лазурный, белый. У Анненского нет отъявлено любимых цветов, но в то же время можно и невооруженным глазом заметить, что он склонен к приглушенным и блеклым тонам, хотя, разумеется, не брезгует и яркими, когда ему это бы-

x) Слово, которого нет ни у Дала, ни у Гасмера.

вадет нужно.

Тема смерти переплетена с увядающими цветами. Увядшие цветы — атрибут лирики Анненского с самой ее ранней поры. Уже в стихотворении 1874 года восемнадцатилетний поэт пишет:

Да жалкую шарманку отдаленной
Мелодии ловить. Ее дрожащий
Сродни закату голос: о цветах
Он говорит увядших и обманах.

Увядание и обман стали неизменными мотивами в поэзии Анненского. Разумеется, в стихах Анненского немало и гуаши. Ведь вовсе не требуется непременно писать о ярко-солнечном дне полутонами. Оба варианта "Маков" естественно написаны красным цветом. В стихотворении "Майская гроза" сама тема требует и полноводных красок, и динамики слова. Анненский так и поступает: там, где тема стихотворения /в это бывает преимущественно в пейзажных стихах/ светлая, там поэт кладет и соответствующие краски.

Но суть даже и не в этом. Гораздо важнее то, что стихи в блеклых тонах или с блеклыми тонами — куда более свои, куда более "анненские" по сравнению со стихами, выписанными гуашью, без полутонов. Хотя численно блеклые тона и мало превышают тона яркие, но значимость их — большая. Нередко яркий цвет в стихотворении выступает как тезис для того, чтобы блеклый опровергнул его.

Медь золоченых бань и обелисков славы
Есть дева белая, а вокруг густые травы.

И после такого пышного начала краски блекнут:

Одни туманы к ней холодные ласкались...

Особенно, когда холодный дождик сеет
И нагота ее беспомощно белеет.

Или сначала:

Как алых бабочек развернутые крылья.

А потом превращение:

И маки сохлые, как головы старух.

Цветущие краски побеждаются увядающими— вот итоговый смысл цветониса Анненского.

Кстати сказать, такой разнообразной палитры русская поэзия до Анненского /если не считать Державина/ не знала. В этом смысле он равен такому колористу как Теофиль Готье, но превосходит его тем, что у последнего цвет существует сам по себе, как некая эстетическая ценность, как орнаментовка стихотворения, а у Анненского палитра служит различным оттенкам поэтической эмоции, цвет у Анненского психологизирован. И в этом смысле Анненский— намного более красочный импрессионист, нежели его предшественники и современники.

Просто поразительно, как этот поэт, никогда не ходивший по столбовой дорожке русской поэзии /хотя и видел ее совершенно отчетливо/ умудрялся опережать своих модных современников, которые были моложе его лет на 10 /Вячеслав Иванов, Бальмонт/, на 15 /Брюсов/ и даже на четверть века /Блок, Белый/!

Ни у кого из вышеназванных поэтов, не говоря уже о современниках менее значительных, не было такой богатой рифмы, как у Анненского. А ведь он не производил, подобно Брюсову, опытов с рифмой, а следовал классической традиции с очень незначительными отступлениями от нее в духе А.К.Толстого, который только и может тягаться с Анненским /если не считать Минаева— блестящего рифмоторца, но не большого творца, которого в сущности нельзя зачислять в лирические поэты/.

Основной тип рифмы у Анненского— богатая рифма, то есть с опорной согласной. Такого процента богатых рифм

нет даже у Брюсова /я разумею Брюсова, прижизненного Анненскому/.

Но у Анненского богатая рифма нередко имеет больше нежели опорную согласную- или две или даже целый предударный слог: осквернил - чернил, корабль - любль, спала- кристалла, мглу - углу, ветвей - мертвей, спросив - красив, хвостов - мостов, немая - сиреней мая, с нами - снами, кормила - вскормила. А уж о рифмах с одной опорной согласной и говорить нечего: они есть чуть ли не в каждом стихотворении.

Анненский не жалуется рифм грамматически однородных, а когда пользуется ими, то опять-таки старается ввести опорную согласную: эфирный - сафирный, душных - воздушных, сто рожить - жить.

Символисты, особенно Бальмонт, были чрезвычайно пристрастны к рифме дактилической, но поскольку дактилические рифмы, как правило, грамматически однородны, и число совпадающих звуков увеличивается за счет послеударных слогов /а, следовательно,, такими рифмами хоть на базаре торгуй- настолько они доступны/, Анненский прибегает к ним преимущественно в стихах с народно-фольклорной мелодикой. Однако и употребляя дактилическую рифму, он старается сделать ее грамматически-разнородной, то есть отдать дань эстетике трудности нахождения дактилической рифмы: сребролистур - вистор, менее - движение, белую - проделаю, козеньки - у боженьки, плаваю - павор, вишнею - лишнее, желты пески - к выплоке. Стремление к рифмам с опорной согласной не приводит Анненского к однообразию рифмы.

Столь же свойственно ему стремление к грамматической разнородности рифмы, за которую потом будут ратовать акмеисты. Анненский и в этих случаях ищет рифму потруднее, необычнее: неистов - вистов, молили - лилий, читая - золотая, та же - глаже, разминая - смешная, знобит - обид, гулок - закоулок.

Эффект трудности рифмы непрестанно заботит Анненского. Обычной грамматической разнородности ему мало. К таким рифмам как щеки - далеки или дыни - отчизне, он не очень

-то склонен. Зато варифиовать стомиллионную грезу с паровозом доставляет ему удовольствие. Грезу рядом с паровозом далеко не у всякого поэта встретить.

Он, как и сотни поэтов до него, рифмует небе и хребий но он же рифмует и небе - стребий /опять вроде грезы с паровозом/. Ради эффекта неожиданности он в грамматически разнородных рифмах может прибегать к словам иноязычного происхождения: цикады - ради, истомы - симптомы, одолеем - фарисеем, тальпаны - фортепьянный. С этой же целью у него часто стоят на рифме имена собственные: Валлен-Коски - доски, размаха - Андромеха, зная - Синая, Пейкеи - лакеи, фея - Орфей, взломончеи - Ботичелли.

В неуклонном стремлении к грамматически разнородным рифмам Анненский предвосхищает поэтику асиметров в ее гумилевском истолковании. Но просто грамматической разнородности рифм поэту мало. Такие рифмы как своре - просторе или вуали - роняли представляются ему лежащими на поверхности. Он предпочитает им более трудно находимые: линии - пятисии, денег - слабенек, заприметь - зуметь, укоризне - живни, хиоске - известке. Немало у него и составных рифм: когда-то - Багдада, тут она - окутана, готовом - все равно вам, на-поди - на Западе, та ли - трепетали, пытай - снит он и т.п. Но это составные рифмы, у которых составная часть следует за ударным слогом. У него есть составные рифмы, где составная часть оказывается перед ударным слогом, что создает больший эффект трудности: снами - с нами, восторгу - без торгу.

Можно сказать, что по разнообразию рифм, в том числе и редких, Анненский превзошел своих современников, даже таких изощренных в этом деле, как Брюсов.

Единственный тип рифмы, который он явно не жаловал - это рифмы грубо неточные. В этом смысле он не заглядывал в будущее. Таких неточных рифм я нашел у него всего лишь: избе - перебей /если бы избе - избей, тогда была бы понятна эстетическая суть неточности/, агоний - дни, из камня - языками, и упряме - ямы им /это единственный случай, когда Анненский позволяет себе не рифмовать ко-

начный согласный безударного слога— то, что начнут себе щедро позволять Блок и Ахматова/.

В лексике Анненского среди символистов выделяет такое-же разнообразие, как и в рифме. Если сопоставить его с таким поэтом, как Сологуб, то язык последнего в сравнении с языком Анненского покажется бледной немочью, несмотря на все поэтическое мастерство Сологуба. Да и язык Ахматовой /я разумею ее здесь как современницу Анненского/, звучащий свежей простотой, все-таки куда более однообразен, нежели язык Анненского. Ведь у него используются самые разнообразные стилистические ряды лексики, и в этом смысле он явный предшественник Пастернака.

Но вот какое любопытное явление. Анненский относится к числу моих любимых русских поэтов, а я никогда не знал наизусть ни одного стихотворения Анненского, хотя помню очень много отдельных стрóf или четверостиший. Весь Анненский у меня в памяти только отрывками. Мало ли стихотворений трудных поэтов запоминались наизусть легко, сами собой! Анненский пестрел в памяти, но ни одно стихотворение не укладывалось в ней полностью. /Надо оговориться, что заучивать наизусть я его и не пробовал, коль скоро он не запоминался сам собой/.

Думаю, что причина заключается в том, что стихи Анненского— стихи т р у д н о й о р г а н и з а ц и и. Это стихи для чтения как бы непроницаемые, мало способные к мелодекламации. Я не представляю себе, что стихи Анненского можно было петь.

Это у такого-то мастера стиха? У поэта, посвященного во все тайны инструментовки? У филолога, который прекрасно знал и античное, и силлабическое, и силлабо-тоническое стихосложение? Просто невероятно! А между тем это так. Перечитав в связи с этим лирику Анненского, я пришел к выводу, что причиной этому является з а т р у д н е н и е с т и х о т в о р н ы й с и н т а к с и с, не синтаксис грамматический, который у Анненского никакими особыми

трудностями не отличается, а именно стихотворный, то есть размещение слов и синтагм на метре.

Одно из моих любимых стихотворений "У гроба" написано так, что я не представляю себе, как его нужно читать: напевно- нельзя, ораторски- нельзя, по-разговорному- нельзя /это александрийскому стиху противопоказано/, скандировать - тоже нельзя. Так как же тогда? Вероятно, только глазами.

Шестистопный ямб, везде соблюдена цезура, а вот поди ж ты- в звучащей речи стихотворение оказывается с трудом произносимым.

На консультации вчера здесь Смерть была
И дверь после себя оставила открытой.

Разве не ощущается скомканность речи в середине стиха: "...ации вчера здесь Смерть была"? А во втором стихе пиррихий во второй стопе после себя /ибо в слове после ударение на по неполноценное/ создает какую-то липкость в произношении.

Так же трудно произносим стих: Но тикают жими еще
часы его с комода. /Если бы было его часы, то затрудненность бы исчезла/.

Вероятно, Анненский писал стихи, не читая их.

Ну, ладно, допустим, что александрийский стих сам по себе размер тяжеловесный, и Анненский тут промахнулся. Но вот четырехстопный хорей, самый воздушный и легко запоминающийся из размеров:

Сном о том, что пуст и глух
Будет сад, а в нем, как в храме,
Тяжки головы старух...
Осеченные дарами.

Все, кажется, на месте: и метр выдержан, и инструментовка есть. Но первые-то два стиха /в особенности второй/ произносятся с запинкой, в то время как следующая пара звучит, так сказать, нормально. Я вовсе не хочу сказать, что стих Анненского всегда затруднителен для произношения, а стало быть, и для запоминания. Но дело в том, что в

очень многих его стихотворениях постоянно встречаются подобные затрудненные строки, что и вызывает трудность запоминания.

Я уже упоминал о смешении стилистических средств в поэзии Анненского, о независимости этой поэзии от канонического символизма, о его новаторстве.

Статья А.В.Федорова и статья Л.Я.Гинзбург ^{х)} в отношении поэтики Анненского ставят перед собой разные задачи. А.В.Федоров все время делает упор на то, что Анненский продолжает линию Тютчева /бывает/, Баратынского /более нежели сомнительно/ и Лермонтова /решительно не согласен/; вот, дескать, отчего он хороший поэт. Л.Я.Гинзбург, напротив того, подчеркивает именно те особенности в поэтике Анненского, которые делают его непохожим на предшественников, показывает, что нового принес он с собой в русскую поэзию. И впрямь, если писать, "опираясь на традиции великих лириков прошлого", то вряд ли будешь большим поэтом!

А.В.Федоров прав в том, что Анненский стилистически неоднороден и связан в своей поэтике и с предшественниками, и с современниками, но это вовсе не означает, что он "опирается на традиции". Наоборот, он исподволь, без иконоборческих криков разрушает их. Сам же А.В.Федоров совершенно неправильно замечает о весомости иронии в поэзии Анненского, иронии, которая осуществляется выбором стилистических средств. Л.Я.Гинзбург в своей статье делает упор на поэтическое новаторство Анненского. Авторы обеих статей правы каждый по-своему.

Перечитывая Анненского, я поражаюсь его поэтическим связям не с Лермонтовым, на которого он равно ничем, кроме тоски в самом общем смысле этого слова не похож, а с такими поэтами как Малларме, Рильке /которого он, по всей вероятности, не знал/, Цветаева и Пастернак.

х) А.В.Федоров, "Поэтическое творчество Иннокентия Анненского";

Л.Я.Гинзбург, "О лирике".

Глава французского символизма Стефан Малларме был, можно сказать, мало доступен русским символистам, которые его почти не переводили. Вся жизнь, начиная со стихов первого периода и кончая последними, Малларме старался лишить слово его непосредственного смысла и дошел до в последний период до развешивания слова, до аннигиляции его. Стихотворение Анненского "Дальние руки" написано так, что Малларме не отказался бы поставить под ним свою подпись.

В символической поэзии есть стихотворения, написанные в двух планах, и они поддаются довольно точному истолкованию — переводу с языка условно-поэтического на язык прозаический. Таким является стихотворение "Веер мадемуазели" Малларме. Это стихотворение и "Дальние руки" написаны как бы одним поэтом.

Заким был так сладостно сужен, *Où l'usage pour que je plonge*
Что пурпур дремоты поблек, — *Au pur délice sans chemin,*
Я розовых, узких жемчужин *Sache, par un subtil mensonge*
Губами узнал холодок. *Gardez mon aile dans ta main.*

и т.д.

Несмотря на, казалось бы, несовместимые сочетания слов и образов, перевод поэзии в план яви в стихотворении Малларме совершается довольно легко: дочь поэта, танцевавшая на балу, раскрытый веер трепещет в ее руке /1 строфа/, она им обмахивается /2 строфа/, голова у нее после танцев кружится, она еще полна переживанием танца /3 строфа/. Она свернула веер, держит его, приказ к уголку губ, и внутренне смеется, похоронив этот смех в себе /4 строфа/. Свернутый веер застыл над розовой рукой, на которой горит браслет. /5 строфа/.

Совершенно также, такими же поэтическими инсказаньями говорит Анненский в своем стихотворении о руках. Где-то в гостях или на балу поэт целует женскую руку /1 строфа/, он признается в любовной страсти /2 строфа/. Предполагается, что эта женщина продажна и что ее невысказанная любовь — любовь самая высокая /3 строфа/. От рук пахнет духами, в них есть нечто неестественное /мумии/, но

поэт начинает в них влюбляться, и чувство любви колеблется от раздумий, ибо пленительные руки его пугают /4 строфа/. Признание в любви, случайная встреча с этими руками возникает как воспоминание с несуществующей страсти, и оно усиливается в дальнейшей жизни поэта /5 строфа/. Но все это пустое, и обладательница рук — просто-напросто шлюха. Для того, кто знает Малларме, кровное родство поэтики обоих стихотворений очевидно, прямо-таки в глаза бросается.

В довершение ко всему синтаксически незавершенная 4 строфа с каким-то необычайным эллипсом еще больше усиливает сходство с Малларме, который как раз известен своим пристрастием к ломке синтаксиса:

Как мускус мучительный мукый,
Как душистый тайник туберов,
И я только стеблем раздумий
К пугавшей сказке прирос...

Правда, нужно заметить, что иносказания Анненского все-таки куда сенсуальнее, чем те, которыми пользуется Малларме /Розовых узких жемчужин Губами узнал холодок/, и ассоциативные ходы длиннее, сложнее, нежели ассоциации главы французского символизма.

Почему пальцы названы гейшами фонарных свечений? Ответ не однозначный: 1/ пальцы играют и пляшут, гибкие как станы гейш, 2/ намекается на продажность обладательности рук, 3/ фонарные свечения опять-таки можно воспринимать двояко: а/ бумажные японские фонарики на празднествах, и б/ фонари на публичных домах. Ассоциация подкрепляется в последней строфе словом *алмея*, которое означает публичную танцовщицу в Египте, Индии и Персии. Замечу, кстати, что этого слова в русском языке, в сущности говоря, нет. Не было его ни при жизни Анненского /Даль не дает его/, ни после его смерти. Правда оно есть в словаре 150 000 иностранных слов 1892 года в форме *алме* с указанием на арабское происхождение. Но оно есть во французском языке в форме *almée*, и грамматическая руссификация этого слова указывает на то, что оно попало к Анненскому из французского языка.

Нехорошо, разумеется, заниматься истолкованием стихотворений, как я это сделал только что — переводом с поэтического языка на обиходный. Читатель, если он способен и достаточно подготовлен к восприятию ассоциативной или суггестивной лирики, должен воспринять все это сам, причем непосредственно, без рационалистического осознания. Но я прибегнул к истолкованию не для просвещения читателя, а для доказательства кровного родства между этими двумя стихотворениями.

А вот несколько отрывков, которые выглядят как очень близкий и очень хороший перевод из раннего Рильке. Они родственны ему и по своей метафорике, и по инструментровке, и по настроению, и даже по цветовой гамме. Я не привожу соответственных по духу рильковских строф из нежелания осложнять очерк цитированием. Те, кто знает раннего Рильке, сразу увидят сходство:

Бывает час в преддверьи сна,
Когда беседа умолкает,
Нас тянет сердца глубина,
А голос собственный пугает.

Это очень похоже на стихотворения в "Себе к празднику":

И только тусклое стекло
Покаром запада блистает.

И разлучить не можешь глаз
Ты с пыльно-зубкой позолотой,
Но в гамму вечера влилась
Она тоскующей нотой.

Что безвозвратно синева,
Его златившая, поблекла...
Что только зарево едва
Коробит розовые стекла.

А это прямо-таки Рильке из "Увенчанного снами" и "Сочельника", импрессионистический Рильке. Здесь все сов-

падает: и лексика, свойственная этим сборникам немецкого поэта /тусклый, пыльно-звонкий, гамма, нота, тоскующий, без-возвратно, синева и т.д./, и тоскливо, но красочно оформ-ленное настроение, и даже такой угол зрения, как зарево, корбящее стекла, именно рильковский, а не просто импресси-онистический угол зрения.

А разве Рильково:

*Es war der Tag der weißen Chrysanthemen,
Mir bangte fast vor seiner Nacht —*

— не Анненский по-немецки?

Разумеется, при желании можно найти поэтические сов-падения у Гомера и Маяковского, но суть в том, что здесь—совпадение поэтического духа и целой манеры. Под некоторы-ми стихотворениями Анненского подписан бы Рильке, а под "Дальними руками"— и не без чувства зависти— Малларме.

Удивительна особенность Анненского сродняться с тем, что было не только до него, при нем, но и после него.

Кто сильнее меня— их и сватай...

Истомились— и все не спилось:

Этот сумрак голубоватый

И белесая вись...

Этот мартовский колющий воздух

С вязкой ночью на талом снегу

В еле тронутых зеленых звездах

Я сливаю и слить не могу...

Уж не ты ли колдуешь, кемчужный,

Ты, кому остальные ненужны,

Их не твой ли развел и ущерб,

На горелом нитке желтосерд,

Ты, смителец небес правдолюбивый,

С иронической душой?

Разве это не напоминает Цветаеву? Разве это не те же прерывистые и вопросительные, захлебывающиеся интонации? Разве не по-цветаевски звучит первый стих:

Кто сильнее меня, их и сватай?

Или:

Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный?

Разве не цветаевские слова ж е л т о с е р и и
п р а в д н о е у м н и й? Разумеется, стих Цветаевой гораздо
до жестче, резче, отчаяннее, но все-таки? А "Прерывистые
строки" разве не по-цветаевски? Вот оттуда:

Губы хотели любить горячо.

Слиплись еще раз холодные лица.

- "Знаю, что ты - в застенке..."

И уж, конечно, Цветаева узнала бы себя в таких стро-
ках Анненского.

У вечности многих образов Анненского, отличавшей
его от символистов и повлиявшей на акмеистов, писалось до-
вольно. Однако поэтически Анненский оказывается предше-
ственником и такого поэта, как Пастернак. Я не знаю, как от-
носился сам Пастернак к поэзии Анненского, но думаю, что
он не мог не чувствовать в нем родного дядю. ^{х)}

Пастернака роднит с Анненским не только любовь к
вещности и детали /"У капля тяжесть законов"- стих, вос-
хищавший Асеева/; как и Анненский, он чрезвычайно пристра-
стен к цвету. Правда, здесь есть различие. У Анненского
цвет- это пятна блеклых тонов, и предмет, ими окрашенный,
изображается планметрически- пятно наложено на плоскость
/розовые стекла, туманный диск и т.д./. Пастернак пред-
почитает яркие тона на предметах, изображенных объемно.
Нужны ли читателю, хорошо знающему стихи Пастернака, при-
меры его дивонисы? Думается, что достаточно просто прики-
нуть в уме творчество обоих поэтов, и доказательство ци-
татами станет ненужным.

Молодой Пастернак так перебуторил весь поэтический
язык, что сам впоследствии отрекся от этой лексичес-
кой мешанины. И в этом отношении Анненский был ему родным

^{х)} В статье А.Синявского указывается, что Пастернак це-
нил из символистов Анненского, Белого и Блока.

дядей, о чем уже упоминалось. Разумеется, у Анненского нет еще такого произизвания стихов обиходными речениями, канцеляризмами и т.п., как у Пастернака, но смещение лексических рядов и предметов изображения уже есть — что было для символистической лирики совершенно чуждым. Это позволяли себе и притом в меньшей мере, нежели Анненский, только Блок, да Андрей Белый.

Я уже давно пришел к мысли о том, что сила поэта, а тем самым и его долговечность — вовсе не в расчищении путей для поэзии и не в неуклонном следовании теоретическим основоположениям того направления, к которому поэт примыкает. Сила поэта — в его самости, которой теоретическое и общее только мешает, хотя на первых порах и выделяет его, принося успех в силу эффекта неожиданности. Отъявленная дерзость захватывает, но ненадолго. Нередко за смелостью ничего нет.

Малларме был великий ломатель, а поэт — куда меньший. Его ученик Валери — больше поэт, нежели учитель, ибо у него поэтическое чутье гораздо сильнее и своеобразнее. Хлебников тоже был гений, но поэта я в нем не очень-то чувствую. Ломать и строить в поэзии мало. Развалины бывают пленительны, но ненадолго — жить в поэтических развалинах никто не станет. А новые постройки по теоретическим стандартам оказываются через некоторое время привычными бытовыми зданиями, которые не имеют никакого облика, кроме полицейско-квартирного.

Истинно великие лирики обладают самостью, и чем меньше в них общего, тем лучше. Лирика — это частный случай человека. И великие лирики — редкостные частные случаи /я вовсе не разумею здесь камерность/. Их сила — в себе, а не в общем, хотя если общее есть, оно увеличивает силу, но само по себе лирики не создает.

До сих пор Анненскому не отводят должного места, до сих пор он нечто вроде заслуженного середняка в истории русской лирики. А между тем Иннокентий Анненский и есть редкий частный случай человека.