

К. Мамаев

МИЛОСТЬ МУЗ

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;;
Не пылит дорога,
Не дрожат листы...
Подожди немного,
Отдохнешь и ты.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,¹
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Rühest du auch.

Вот два стихотворения, тесно связанные между собой. Мы можем рассматривать стихотворение Лермонтова как перевод или как свободное переложение стихотворения Гёте. В любом случае оно возникло в результате импульса, полученного Лермонтовым от гетевского стихотворения и сохранило в себе существенное наполнение этого импульса. Оба поэта говорят об одном и том же. Настроение стихотворений близко: умиротворение. Заключительные две строки, заключающие в себе нечто решающее для каждого из стихотворений, соответствуют друг другу, по крайней мере с первого взгляда, так строго, что речь о переводе оказывается вполне уместной... Действительное отношение этих двух стихотворений выяснить тем более заманчиво, что каждое из них мы можем без колебаний отнести к числу лучшего, созданного поэтом. Поэтому каждое стихотворение дает возможность найти какие-то определяющие черты Лермонтова и какие-то определяющие черты Гёте. Не исключено, что такая определенность, в свою очередь, простирается дальше.

Настроение стихотворений близко. Оно близко потому, что каждое из них порознь близко читающему: оба они в существенной мере держатся на фигуре приближения. Доверительная близость слов "подожди немного... ты" и гетевского *spürst du* /"чуешь ты"/ — это тот способ, коим поэтическая весть нисходит с Парнаса к вам, ко мне. Мы, то есть я и вы порознь, призваны разделить эту близость. Но что, собственно, разделяется, как протекает это разделение? Что, если в этих двух стихотворениях к нам приближается разное и приближается по-разному? — В таком случае отнюдь не исключено, что в пределах настроенческой близости сокрыто достаточно далекое. На самом деле — раздельное. До тех пор, пока мы размещаем всякое стихотворение в своем сердце, мы не сможем опознать такое разделение, не разделившись в себе. Если мы допускаем, что поэзия несет в себе вне-сердечное, духовное — *vergeisterte* —, нам надо принять поэтическую весть в её прибытии из удаления, надо дать застичнуть себя её вне-запностью, уловить в её истоке. Освободиться от уже состоявшегося наперед-знания и наперед-понимания обоих этих стихотворений.

x x x

У Лермонтова вверху вершины спят. Вершины — подлежащее первой строки его стихотворения, о них идет речь. У Гёте подлежащее первой строки — *Ruhe* — покой. Вот что оказывается центром первой фразы: не горы — нечто видимое и вещественное, а покой — нечто незри-

мое, не указуемое. Тем более, что этот покой — Ruhe — "поверх всех вершин" — *Über allen Gipfeln*. Как же появляется этот покой, как он действует, чем проявляет себя? — Покой есть — *ist*. Покой бытийствует, наличествует, просто-присутствует, — и более ничего. Присутствует поверх всех вершин, и только. В этих двух строках — белизна снегов, холод смерти, альпийская отрешенность от жизни долин, вообще от жизни. И что существенно: все это — белизна, снежность, отрешенность — не названы прямо, они о с т а в л е н ы за словом, замаскированы им. Их, таким образом, нет. Есть — только покой.

Первые две строки образуют одно простое предложение, сочиненное с другим в сложное, поэтому они не могут быть поняты изолированно. Второе в буквальном переводе гласит: "во всех макушках — почувешь ты — едва ли одно дуновенье". Почти полная рифма: *allen Gipfeln* — *-allen Wipfeln* и то, что макушки предполагают взор, обращенный вверх как и горы — такая двойная полнота, переносит доверительность обращения — "чувешь ты" — со второго простого предложения — на первое. И первое предложение — покой, господствующий поверх всех вершин — разделяет доверительность вручения поэтической вести.

Как совершается это вручение, кому доверяется поэтическая весть? Кто, собственно, имеется в виду в местоимении "du" — "ты"? Мы вправе отнести это "ты" к себе. Каждый из нас по-отдельности. Это "ты", таким образом, разделяет читателей, доверяя им весть порознь. Доверительность "ты" — это удаление в каждом акте чтения и принятия вести любого третьего, уединение даже вдвоем. Но прежде всего гетевское, и заметим, забегая вперед, лермонтовское "ты" — обращено к самому поэту. Поэту — вот кому доверяется весть. Но кем же? — Им самим. — Выходит, что поэт говорит сам с собой? — Да, с той оговоркой, что такая самость — отнюдь не тождество. Поэт является в этом стихотворении в двух лицах, двух ипостасях. Он принимает весть как *Dasein*, как существование и как *Mann* — как человек, как смертный, в отличие от бессмертных, как конечная жизнь. То другое лицо, от которого весть исходит, оказывается вне этих определений, — это поэт, как носитель духа, как источник поэтического слова. Можем ли мы указать местоположение этого источника? — Оно указано: *Über allen Gipfeln* — поверх всех вершин: Носитель духа — это тот, который не ждет. Он не ждет потому, что он уже располагает ожиданием. Стихотворный текст не уполномочивает нас сказать: "располагает ожиданием, то есть покоем, поскольку он уже спокоен, поскольку покой в его власти". Суверенность ипостаси, изрекающей поэтическую весть, иная: это суверенность вручения вести, суверенность владения словом *Ruh'* — покой. Эта суверенность простирается настолько далеко, что несущий весть поэт говорит, обращаясь к вы-

макшему вести: *Warte nur* — жди лишь. В этом "жди" — почти поведение. В этом "жди" — тон распоряжения, тон того, кому не нужно ждать самому. *Balde* — скоро — этот тон продолжен: подающий весть голос может, как видим, сказать, каким образом следует ждать, сколько ждать осталось, на сколько следует запастись терпением ожидания, соразмерность ждущего: *Warte nur, baldes / Ruhest du auch* — жди лишь, скоро у-покоишься и ты. — Я отделяю "у" в слове "упокоишься" потому, что в гетевском стихотворении сказано буквально "покоишься", глагол точно соответствует существительному "покой" первого предложения: у-покоение происходит не как-нибудь, но только тем самым покоем. Покоем, господствующим поверх гор. Покоем, просто бытийствующим, просто присутствующим там, поверх всех вершин. Этот покой бесконечно далек от отдыха, и он далек от него тем более, что в гетевском стихотворении мы не найдем нигде ничего, никаких прямых поименований или косвенных намеков, наводящих на мысль об усталости и утомлении. Мало того, в стихотворении Гете совершенно нет места для таких слов. Оно размещается преимущественно в совершенно ином регионе. — Ином по отношению к чему? — По отношению к региону жизни и существования, переживания своего "я", или переживания вообще чего-либо. Переживаемое, каким бы оно ни было — часть жизни и способ жизни. По этому способу в стихотворении присутствует поэтическое лицо адресата — *du* — "ты", это "ты" внимает, ждет. Вс², что сообщает поэтический голос, доносится из иного места, и этот голос вообще ничего не говорит о жизни. Обращаясь к ней, он говорит об ожидании смерти.

Но все ли мы увидели в стихотворении Гете? — Пока пропущена целая строка. *Die Vögellein schweigen im Walde*. Ей, кажется, нет места в ожидании. В ней открывается то, что уже есть сейчас, и то, что открывается в ней — ниже горных вершин. Фраза эта не имеет выраженного отношения ни к адресату "ты", ни к источнику, из которого доносится к нам голос. В ней — весть о мире, о том, как этот мир присутствует здесь и теперь. Нам, для того, чтобы понять стихотворение Гете полностью, необходимо понять местоположение этой строки. И сверх того необходимо понять заключительное *auch* — тоже. — Гете пишет: "у-покоишься ты тоже /также/" — также, как кто? или вместе с кем? таким же образом как что? Эта строка занимает в гетевском стихотворении центральное место: она сказывается между двумя обращениями поэта к своему "ты", между вестью о покое, покоемшемся поверх всех вершин, и между обращенностью внимающего "ты" к тому дуновению, которое оно едва ли воспримет во всех верхушках, между чутким вниманием к обездвиженности природы и вниманием вести о покое, уже как раз скором. Занимая такое положение, эта строка разделяет стихотворение и, разделяя его, выделяется в нем.

выдвигается из него... — Куда?

Строка загадочна. В ее звучании совмещается разное и далекое: прозрачность и чистота, а стало быть и понятность, — с одной стороны, и таинственность — с другой. — Что же таинственного в том, что "птички молчат в лесу"? — что может быть яснее? — Птицы открываются в лесу только их песней, только птичьим криком, тогда как чуть ли чуткости открываются, вернее не показывается, движение макушек. Звладение зрением и слуха как человеческих чувств в чуткость связывает эту строку с двумя предыдущими: в молчании птиц умолчено напряжение внимающего слуха и чутья вообще. В умолчном напряжении внимающего слуха умолчен и внимающий пению птиц поэт. Пению, которого нет. Птицы безмолвствуют, они молчат. Они молчат, но они есть. Иначе они не могли бы молчать. Они, птицы, присутствуют здесь, в лесу, но присутствуют на манер молчания: они с о к р ы т ы. Они не проявляют себя никак, а все же присутствуют. Они присутствуют на манер того покоя, который /есть/ поверх всех вершин: чувственно недостижимым присутствием. Это недостижимое, сокрытое присутствие, сокрыто от поэта, как человека, как существования, но оно открыто поэтическому голосу. Поэтический голос сказывается в этом молчаливом присутствии. Но он сказывается не так, как в указании скорого ожидания, в этом холодно-светлом, в этом брошенном "жди лишь". Он сказывается умолчно. Вот, сказывается, каким именно образом в этой строке названо разное: названо присутствие природы, названо внимание поэтического "я" /гетевского "ты"/, назван надгорный покой, объявлен несущий поэтическую весть голос, но все это названо у м о л ч н о.

Такое умолчное наименование разного — ни что иное, как собрание его вместе. Именно это собрание делает строку центральной. Загадочность строки в том, что она собирает сокрытое, умолчное в ней, и в акте такого собрания она умалчивает сам этот акт. И только такое потаенное собрание и есть собрание истинно поэтическое. В собрании этого рода, ускользающем от мысли, собирается существенно-разное: природа и внутриприродный человек — существование, небесный покой и литургический голос: земля и небо, смертное и бессмертное. Такое собрание не дается ни мысли, ни описанию, ни чувству, ни духу, каждый из которых сам является в подобном собрании как о д и н из членов собирательного деяния, поэтической игры. Оно дается только поэзии. Это собрание — ее сущность.

Собранное поэтически только в акте поэтического собрания и становится впервые самим собой, потому что в поэтическом собрании земное и небесное, человеческое и за-человеческое /пере-человеческое — *übermenschliche* / — освящаются. Они освящаются взаимной собранностью, взаимной игрой, взаимным светом. Свет собрания — не просто дополне-

ние и взаимность действия и взаимодействия, — он предшествует всякому отношению, всякой связи, и причем предшествует именно потому, что он сокрыт, потаен, связан в слове. Таким путем и образом он избегает прежде всего привязывания задним числом, избегает подвизывания, увязывания с тем или иным: чувством, мыслью, темой. Но сверх того и прежде всего загадочная потаенность поэтического собирания глубже, раньше всякого собираемого, она сама — *über allen Gipfeln* — она сама и "есть покой".

Такое покойное положение поэзии осмыслено во самой. У Иридриха фон Лагау, поэта XVII века можно прочесть

ERGÖTZLICHKEIT

*Es, wie schad ist's um die Zeit, die mit Reimen ich verspiele!
Äbler würde reimen sich's, wann mit Nichtstun sie verfiel.
Eine Ruh für Leib und Sinn ist gelassen jedem zu;
Jeder rühe, wie er will; ich beruh in dieser Ruh.*

"О, как жаль время, которое я проигрываю с рифмами! — Но разве не будет хуже рифмоваться, если оно пропадет в бездельи. — Каждому предоставлен покой для тела и души; — пусть каждый покоится, как он хочет; я упокоен в этом покое." — Поэт созерцает процесс творчества, он видит стихо-творение как сложение рифм, игру, видит время, и упорство ума, уходящее на это дело. Дельность или бездельность этого занятия сама подлежит суду поэзии — как это будет рифмоваться? — вот опасение поэта, экзистенциальная и сказывающаяся ипостась которого совпадает. Стихотворным словом поэт выносит себе оправдательный приговор: поэтическое дело — предмет свободного выбора. В свободном выборе выбирается способ покоя, упокоения, прихода к своей сущности. Поэт упокоен в э т о м покое, покое стихосложения. Сложением *Ruh* /существительное/ и *ruhe* /как императив глагола/ сложением *ruhe* /императив/ и *beruh* /упорно-пребываю-в-покое, прочно и настойчиво располагаюсь-в-покое/, сложением *Reimen* /существительное, "рифмовка", сложение стихов/ и *reimen* /глагол, "рифмоваться"/. В сложении происходит существенное собирание: поэта, как занятого делом человека — и самого этого дела. Существенность такого собирания в том, что оно с а н к ц и о н и р у е т. Поэт освящает свое ремесло. Он очерчивает свое место среди других мест, и, привязывая себя к другим — он занят делом среди прочих дел — он покоится, как покоятся и другие, нашедшие свой удел, — привязывая себя к ним, он освобождает себя от них, выдвигается на свое собственное, единственное место оным актом стихосложения. Легко заметить, что санкционирование Лагау не лишено известной двусмысленности. Стихотворение имеет название "Ergötzlichkeit" — что можно понять как "забавность". "завятность". "потешность". Это наименование

относится прежде всего к самому содержанию поэтического дела, к рифмовке. Но оно может быть перенесено и на парадоксальность беспокойства, вызываемого этим делом, и спокойствия, проистекающего из него. Такое странное сложение — тоже особая привилегия поэзии. Или ее проклятие. Во всяком случае в этом стихотворении покой достаточно силен, чтобы ассимилировать, растворить в себе беспокойство, вобрать его в себя. В неспешную простоватость поучения, в игривую тяжеловесность медитации, в каюинетно-барочную умность, в крестьянскую основательность поэтического прилаживания строк и слов. Вот каково поэтическое собрание Фридриха фон Лагау.

х х
 х

Собранность самой поэзии, неразъемность стихотворения, имеет своей основой и источником поэтическое собрание: собирая разное и притом разбегающееся, стихотворение вынуждено и должно собрать самое себя. — Но в таком случае что значит известное выделение центральной строки стихотворения Гете? ее выдвигание? Разве самое ее центральное положение допускает такое смещение? — Ее центральное положение не пьедестал, строка, скорее, опущена. Она никоим образом не торчит. Скорее она утоплена, притоплена, приглушена в примостоянии стихотворения. Эта строка построена так, что в ней трижды встречается дифтонг "ай" или "а": *Die Vögellein schweigen im Walde* — это вносит в ее течение размеренность. Она замедляет течение стихотворения. Она замедляет его движение, собирает это движение на себе, вбирает в себя подвижность поэтической вести. Вбирает и задерживает, чтобы отдать, отпустить в *weite Luft* — "только лишь дни". Эта строка Гете не поднимается над другими, она опускается в стихию поэтического вообще, в поэтичность поэтического слова, а, принадлежа в известном смысле поэтическому слову вообще, она покидает стихотворение. Покидает сокрыто, неброско.

Где же размещена та среда и стихия, в которую отступает эта строка? — У Георга Бюхнера в повести "Ленц" в описании путешествия Ленца с Оберлингом через горы в пределах одного абзаца мы встречаем: "...мало леса / *Wald* /, ... вид на запад в долину и на хребет гор, ... вершины / *Gipfeln* / которых..., ни одной птицы / *Vogel* / . Люди, молчаливые / *schweigende* / и суровые, словно не решались нарушить покой / *Ruhe* / их долин, приветствовали спокойно / *ruhig* /, когда они проезжали мимо их", — все ключевые слова гетевского стихотворения: вершины, покой, молчание, лес, птицы, покойность людей, — собраны здесь. Такая самособираемость слов, их кучность и в то же время диффузность образуют как бы субстрат, прозаический раствор стихотворения Гете и раствор его центральной строки, которая присутствует

здесь полностью в таком странном виде.

Другой пример такого размещения: драма Тракля "Синяя борода". Здесь мы встречаем "Птицы в лесу кричат", в этом же монологе Элизабет Ruhe — покой, и в первой сцене Gipfeln — макушки. Диффузно присутствуют опять-таки ключевые слова стихотворения Гете, но прежде всего его центральная строка. С той существенной оговоркой, что птицы у Тракля кричат, не молчат. Поэтому и "покой" встречается здесь с отрицанием, как отсутствующий. Способ поведения птиц и присутствие или отсутствие покоя сопряжены самой поэтикой немецкого языка. П о э т о м у нам могут встретиться такие кучности. Но кучность — это еще не собранность, тем менее она может оказаться собирательным актом. Собирает только поэзия и, собирая кучное, всегда-уже-присутствующее в поэтике языка, она собирает его в строку. Поэтому разглядывание и рассматривание изолированных строк, имеющее хождение ныне, — не всегда эстетское любование. Строка — не только составная часть стихотворения, в ней самой уже есть полнота состава. Известное суждение Мандельштама о Хлебникове, как поэте в пределах отдельных строк, в связи с этим перестает быть свободно-подвешенным и свободно-падающим интуитивным прозрением.

Центральная строка отступает в вездесущность. Поэтому уровень, пафос поэтического сказывания в ней понижается. Поэтический голос ослабляет натяжение голосовых связок, связывая связанное-наперед. С тем, чтобы укрепнуть в следующем "жди лишь /!/", укрепнуть для твердого "скоро", укрепнуть для "также".

Это auch — "также", последнее слово последней строки. Присущая "также" подтверждательная утвердительность усугубляется таким его местонахождением. Поэтическое сказывание завершается в таком утверждающем присовокуплении. — Чего к чему или кого к кому? — Человеческого "ты" поэта в его у-покоении к спокойствию самого покоя, его неспешно-ку при-сутствию, к ist Ruhe. — "Ты у-покоишься" — как птицы в лесу, ты упокоишься так же, как покоен покой над вершинами гор. В этом "так-же" назван с п о с о б упокоения, "так-же" утверждает у-покоение по его способу. Это слово относится не к "ты", а к "ты у-покоишься". Оно размещает последнюю строку последним ее словом в первой: Über allen Gipfeln.

х х х
х

Оба поэта говорят об одном и том же. О покое. Оба обращаются сами к себе. Оба движутся сверху вниз: от горных вершин — к листьям, а вниз не дороге, к плечкам в лесу. Оба нечинают с при-родного или над-природного и приходят к себе, кончают последним отдыхом, окончательным покоем, а потому и собирается неизбежно разное. Эта разн

ность собираемого проще всего представит перед нами, с нее легче начать.

У Лермонтова горные вершины — спят. Сон, это, конечно, покой, но покой особого рода. Покой живого существа. Это покой жизни. Такой способ упокоения приближает горы к человеку. Тем более, что горные вершины спят во тьме ночной. Возможно, днем они проснутся. Покой сна — не окончателен. Такой покой — это всего лишь отдых. Лермонтовское "и ты" присоединяет отдых человека к отдыху гор. В стихотворении Лермонтова собирается поэт, как человек, ожидающий отдыха. В нем собирается поэт, как носитель поэтического голоса. Наконец, в нем собирается природное. — И только? — Да, и только. Над-природного у Лермонтова нет. Небесного нет — есть лишь земное. Пере-человеческого, за-человеческого /как источника поэтического голоса/ в этом стихотворении нет. Собрание Лермонтова уже, беднее, скромнее. Но оно тише и мягче, оно теснее. — Я говорю "но"... и в этом "но" слабая попытка указать на направление, в котором следует искать пока неназванное качество поэтического собрания, которое обеспечивает его суверенность, самодостаточность, нечто, присущее всякому удавшемуся, всякому зрелому акту поэтического собрания. Это "нечто" с ходу исключает возможность и надобность сравнений и сопоставлений с чем-то ино-родным, в частности с теми обстоятельствами, при которых возникло стихотворение. С теми переживаниями или размышлениями поэта, которые привели его к написанию этого стихотворения. С теми или тем другим стихотворением, которое послужило импульсом для написания **э т о г о**, состоятельного, удавшегося. — Удача поэтического собрания — это не просто ладность формы, богатство выражения. Это — полнота фундаментального участка, правильность и полнота плана постройки. Именно исчерпывающий характер такой полноты /у Гете: человеческое и пере-человеческое, природное и над-природно-духовное/ исчерпывает наперед необходимость и возможность всяких боковых пристроек. Он учреждает само-стояние стихотворения в самом себе: собирается только необходимое и все необходимое.

Что же собирает Лермонтов? — Лермонтов собирает не те горы, что Гете. Эго горы не только по-животному, по-человечьи спят. Они соседствуют с долинами. Долины эти — полны. Полнота долин разделяется по закону и в меру поэтического собрания и самими горами. В самом деле. Горные вершины спят в о тьме ночной. Тихие долины п о л н ы свежей мглой. Вершины гор погружены во тьму, охвачены ей. Долины — сама охватывают свою мглу. Тьма, охватывая вершины гор, оказывается в известной мере "поверх" их. Но тьма — такое сущее, которое воспринимается чувством, непосредственно доступно человеку. Тьма достаточно близка мгле, хотя мгла, конечно, гуще, весомее, она стекает

в долины, наполняя их. Долины, собирая мглу, вместе с ней вбирают в себя горы, охваченные тьмой. Горные вершины, спящие во тьме ночи, вздымаясь над долинами, схватывают долины, наполненные свежей мглой. Горы и долины вступают друг с другом в игру взаимного отражения и взаимного притяжения, в игру поэтического собирания. В этой игре и горы — тихи, и полные мглой долины — спят. Но горы остаются сами собой, они спят, как спят горы, долины остаются сами собой, они простираются у подножия гор. В этой игре горы приобретают полноту, своего рода внутренний объем, область своей суверенности.

Горы Лермонтова полны. Они полны сном. Свежесть и мглистость сна гор и прежде всего полнота сна сами по себе вытесняют всякое ~~без~~ всякое "поверх", всякое "сверх". — Нет никакого "сверх" сверх полноты. "Сверх" — невозможно. Но оно и ненужно: горы сами обладают внутренним объемом, внутри самих себя они удерживают свой сон. Они берегут это свое достояние. А долины — берегут полноту своей мглы. Горы Лермонтова, как и надгорный покой Гете — источник поэтического голоса. Сущность и предел поэтического сказывания определяется его происхождением из этого источника. Поэтический голос причастен сну гор. Этот сон — та инстанция, которая санкционирует говорение этого голоса. Причастность сну гор дает поэтическому голосу называть пределы, сроки и способ пришествия сна — покоя. "По-дожди немного" — это обращение к жлущему уже долго, располагающему ограниченным запасом сил. Само обращение несет в себе обещание поддержки, оно доверительно утешает. Но до этого завершающего утешения стоят центральные сроки этого стихотворения: "Не пылит дорога — не дрожат листья". Эти строки по своему месту в стихотворении аналогичны гетевской строке *Die Fögelein schweigen im Walde*. Они размещают наше внимание ниже гор. За пределами их сна. И в то же время — до человеческого ожидания. До обращения, сколь бы оно ни было доверительным, или именно потому, что оно доверительно — сверху вниз. Пылящая дорога и дрожащие листья — таят в себе движение, цель, а также напряжение этого движения, усталость. — Я говорю — таят. Таят потому, что дорога — не пылит. Листы — не дрожат. Их беспокойность бездействует. Она сокрыта и скрывает таким образом целеустремленность дороги, беспокойство мира, сопутствующего движению. Дорога, как способ бытия человека, как путь, и как часть ландшафта сопрягает, собирает человеческое и природное. Собирает утайвал, ~~на-~~именуя то и другое. В этом собирании Лермонтова, как собирание истинно-поэтическое, совпадает с собиранием Гете. Но для того, чтобы понять сущность суверенности этого собирания через само собираемое, нам нужно сделать еще один шаг приближения к поэтическому слову.

Горные вершины спят. Сны спят, то есть, пребывают во сне. Но и во сне они остаются горными вершинами, со своей величиной, со своим величием. То, что они спят, не умаляя их, *з а р а н е е* размещает их в области, доступной человеку, в пределах человеческого. В тишине долин, в свежести мглы эта близость человеческому сохраняется и продолжается.

Поэтический голос, для которого горные вершины оказываются источником поэтического сказа, окрашен сном горных вершин. Это не значит, что это голос сонный. Что он несет весть о сне. Голос, для которого источником и пределом оказываются спящие вершины — это голос *з а р а н е е* умиротворения. Он окрашен интонацией умиротворения. Эта его окраска сохраняется в обращении ко второй инстанции поэта — к его "ты". В доверительности "подожди немного" разделена умиротворенность сна, полноты долин. Мало того, связующие центральные строки: "Не пылит...", утаивающие сопряжение природного и человеческого, поэтического голоса и человеческого "я" — тоже залиты свежей мглой, спокойствием созерцания. Это спокойствие в них *у ж е* есть, оно — явно, оно — выражено. Наконец, в "стдохнешь и ты" мы слышим приобщение к покою, утешение, обещание, обращенное к человеческому сердцу, *п р и м и р я ю щ е е* с той жизнью, которой пока еще, то есть "немного", экзистенциальное "я" поэта продолжает жить. Лермонтов собирает в своей поэтической собирании природу, человеческое, поэтическое сказывание — уже заранее приобщенные друг другу. Такая наперед решенная и уже состоявшаяся общность и есть *п р и м и р е н и е*, то есть предварительно уже существующая, явствующая причастность миру, изначально целостному и в своей изначальной целостности вступающему в поэтическое сказывание в окраске умиротворения. У Гете мир состоится впервые как раз в акте поэтического сказывания, мир — это событие, это — небывалость. Гетевское *zuerst* вытесняет все макушки за пределы ищущего сознания, за пределы "ты". Его прозрачное *waits his* — "жди лишь", — отдаляет говорящего от слушающего, приносящего весть от принимающего его. У Лермонтова же господствует стихия всепроникновения, всепричастности. Поэтому центральные строки его стихотворения не выдвигаются. Течение стихотворения — плавно. Эта плавность не просто нечто, принадлежащее тону и мелодике, окраска мысли, стихотворная одежда. Эта плавность — способ поэтического собирания: оно здесь бесступенчато, не требует энергетического рывка, не нуждается в приготовлении, в собирании сил, в накоплении. "Не идет дорога — не дрожат листья", — скорее переход, мостик, переброшенный с одного берега на другой. Тот ландшафт, которому заранее принадлежат оба берега — это и есть мир. Мир этот полон, как долины. Он полон

очарования. Очарование же в свою очередь не просто красивость ландшафта, это способ его объявления нам: мир Лермонтова, об-наруживаясь, выходя наружу в поэтическом слове из потаенности, сохраняет на себе ее печать. Источник свечения мира и теплота его облегания сами — сокрыты. Такая прикровенная сокровенность про-истекания мира, в своем истечении привлекающего нас, вовлекающего нас, у же со-держающего каждого из нас в своих пределах — вот что такое очарование мира. Тогда как мир Гете прежде всего свершается, учреждается в блеске и свете поэтического собрания, настигая нас.

Характер поэтического собрания Лермонтова оправданным образом предпрещает способ успокоения экзистенциального "я" поэта. Это успокоение — сон. Но ведь очевидно: концовка стихотворения имеет в виду смерть, как и у Гете. Стало быть, именуя смерть отдыхом, поэтическое собрание заслоняет ее, отодвигает ее в тень, утаивает. Может ли столь существенное и недвусмысленное само по себе как смерть быть отодвинуто и утаено? У поэта прямого и открытого, в стихотворении ясным и кратком? — Может быть, имеется в виду все же просто покой? — Это несложно установить:

"Кто ждал в своей пустыне — Так жадно, столько лет спокойствия и сна / Последнее новоселье /, — спокойствие, близкое к "покою" Гете и сон названы здесь вместе, между тем в стихотворении под "Кто" имеется в виду покойный император Наполеон. Сон, стало быть, в этом случае — смерть. "Любови безумного томленье, — Жилец могил, — В стране покоя в забвения — Я не забыл" / Любовь мертвеца /, — здесь слово "покой" опять-таки отнесено к мертвому, к мертвецу, его покой — это покой ~~лишь~~ смерти. "Засох я без тени, увял я без сна и покоя" / Дубовый листок... / — здесь сон и покой названы вместе. Наконец, мы встречаем сон дважды, как сон природы и как смерть человека в стихотворении "Выхожу один я на дорогу...": "Спит земля в сиянье голубом...", "Я б хотел забыться и заснуть!" — Теперь можно не сомневаться, что сон и покой — два имени одного и того же. Это два имени смерти. Но сейчас возникает другое и более существенное сомнение.

Последнее из пятиречных стихотворений, а в той или иной мере все предыдущие, вынуждают нас усомниться, что смерть для Лермонтова — полная противоположность жизни, полная обезжизненность. Сказывается, после смерти и во время смерти умерший может быть вовлечен в то или иное свершение, то или иное он может встратить. Покойный Наполеон может посетить любимую Францию, мертвец, плача и ревнуя, продолжает переживать свою любовь. Смерть может быть разной: есть "холодный сон могилы", но и по смерти может "также вздыматься грудь", слух может внимать сладкому голосу, шелесту листьев...

Смерть Лермонтова — при-мирена. Она заранее помещена в том мире, которому принадлежат горы и долины, дорога и листы. Поэтому она может быть поименована как покой, поэтому она может быть предметом надежды, каданого ожидания. Она не отделена пропастью от жизни, она сказывается другой ее фазой, второй жизнью, иногда более существенной, чем первая, суетная жизнь. В стихотворении "Дубовый листок" "носится по свету" потому, что он "увял" "без сна и покоя", — его посмертное существование последовало потому, что он был лишен блага, приносимого смертью. — Смерть и жизнь, будучи двумя фазами одного и того же сплошного бытия, меняются здесь местами. Таким образом смерть, именуемая упокоением, покоем, отдыхом, — простирается на мертвую природу и живую природу, она простирается и на человека. Смерть — форма жизни, ее частный случай, — Но тогда жизнь — безгранична, покой — универсален, вездесущ. Он очеловечивает горные вершины, он наполняет такие долины, он обездвиживает листы, он прибавляет дорожную пыль. Этот покой обещается поэтическим голосом, причастным сну гор. Он складывается экзистенциальным "я" поэта. Способность жить и покоиться оказывается в таком случае всепроникающей стихией. — Тогда не будем ли мы вправе сказать, что сама миропричастность, примиренность того или иного ареала /скажем, гор/ определяется тем, как именно и в какой мере он причастен покою-сну?

Если мировая связность заранее /то есть в концептуальном восприятии мира/ задана как определенное качество, если мир — это просто совокупность сущего, прибавление к природному человеческому, заранее сближенных друг с другом покоем сна, в таком случае мир собирается в поэзии Лермонтова как уже г о т о в о е наличие, а поэтическое собиранье сводится к окрашиванию в определенный тон. Ведь мировая связность, делающая мир безграничным в расширении границ жизни — известна вне поэзии. Скажем у Н. Федорова. При этом широта понимания жизни соседствует с глухотой к смерти, непониманием конечности человека. Как бы мы ни относились к подобной концепции, она, как идеологическая установка — допоэтична. Выходит, что принесение тона, У-покоемие — исчерпывает собой поэтическое собиранье. При этом поэт видит разное, но переживает его всякий раз и всякое разное, помещая его в одну и ту же стихию вездесущего сна жизни, в покой вселенского умиротворения, и так он это разное собирает. В таком случае поэзия — ремесло слуха и чувства, мастерство окраски и видения, дело выбора и подбора. В ней нет места литургии, свершению, событию; она работает с тем, что уже есть в наличии, простерто перед поэтом. И тогда поэт — особого рода наблюдатель, искусный комбинатор, колорист... Или все же поэзия — творчество, род деятельности, некогда приписывавшийся только библейскому Богу? — Для того, чтобы определиться в

этой альтернативе, нам нужно немного: точнее очертить событие поэтического собрания у Лермонтова. Спрашивается: мир, как освещенное и освященное собрание и собрание, возникает лишь в акте поэтического собрания, или он берется готовым? Поэтический мир — раскрашенная поэтом действительность, или же он учреждается им? Плазность стихотворения "Горные вершины" такова, что его смысловая архитектура описана нами без помощи устройств, непосредственно найденных в стихотворении Гете. Мы вольно или невольно использовали его как норму понятности, как проект плана для постижения стихотворения Лермонтова. Можем ли мы с полной недвусмысленностью указать у самого Лермонтова поэтическое собрание, в котором суверенность собираемого безусловно сохраняется, актуальность самого сбора событийно выявлена? — Можно. Скажем, в стихотворении "Тучи":

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

Кто же вас гонит: судьбы ли веления?
Зависть ли тайная? злоба ль открытая?
Или на вас тяготит преступление?
Или друзей клевета ядовитая?

Нет, вам наскучили нивы бесплодные...
Чужды вам страсти и чужды страдания;
Вечно-холодные, вечно-свободные,
Нет у вас родины, нет вам изгнания.

Тучки — небесные странники. Это вечные странники. Их вечность вечно холодна, вечно свободна. Вечно свободные они не связаны ничем. Они ни к чему не привязаны. Не имеющие родины, они избавлены от изгнания. — Уподобление "будто как я же" первой строфы, безоговорочно разрушается в последней. Между тем средняя строфа этого стихотворения — апофеоз сретения природного и человеческого: "Кто же вас гонит: судьбы ли решение? — Зависть ли тайная? злоба ль открытая..." — Это такое сретение, в котором природное исчезает в человеческом, человеческое растекается в природном. В третьей строфе, начинающейся со слова "нет", это сретение отвергается. Оно отвергается и далее: "Чужды вам страсти" и снова: "чужды страдания", после чего оно отвергается в виде двух "нет": "Нет у вас родины, нет вам изгнания". — Природное и человеческое таким образом разводятся в принадлежащие им ареалы. Поэтический голос, несущий весть, оставляет изгнанника — поэта в одиночестве. Поданную им надежду утешения он собирает обратно в самого себя. Но даже в том поэтическом сказывании, в котором разно-родное

сущее разводится в места своего происхождения, даже в "нет", как его мотивировка, мы слышим: "вам наскучили...". Природное и здесь — примирено. Оно примирено и далее. Оно примирено, поскольку природное, пусть негативно, дается через сугубо человеческое: тучки — странствуют так, что родина им неведома, изгнание им неизвестно. Существенно изменение тона стихотворения. "Я", "изгнанник" первой строфы — это изгнанник с милого севера. Изгнание третьей строфы — это изгнание вечно-холодных и вечно-свободных, даже без отвергающего "нет" это совершенно иное изгнание. В "милости" милого севера поэтический голос выдает поэта, как существование, он спускается до поэтического "я", до человека, страдающего от тайной зависти и открытой злобы. В третьей строфе поэтический голос уходит из области сердечного в область удаленного, над-человеческого. Это изменение тона совершается как раз там, где сретение природного и человеческого обрывается их разводом.

Совпадение изменения тона стихотворения и разведения разного сущего в разные места — не случайно: окончательное местоположение для каждого сущего видно с более высокого места, дающего больший простор взору и более верное зрение на всякое сущее и на мир в целом. Достижение этого места обретается в самоутверждении поэтического голоса, раздавшегося теперь с этого возвышенного места. Тон третьей строфы изменился — он окрашен пафосом. Пафос — воспринимаемое на слух событие самоутверждения поэтического голоса, его возвышения. Событие мирособирания, осуществляемое в разведении сущего на присущие ему места и событие самоутверждения поэтического голоса — две стороны одного и того же поэтического собирания, выразительность которого, оглашенность, придает ему характер акта.

х х
 х

В стихотворении "Тучи" мир Лермонтова свершается, он учреждается. Мы можем показать это учреждение как поэтический акт. Спасение, что мир Лермонтова везде и всегда — прекращенная действительность, отпадает. Но что позитивного мы можем добавить сейчас, возвращаясь к "Горным вершинам"? — Событие учреждения мира, поэтическое собирание, может быть разным у одного поэта. Именно такая разность разводит разные стихотворения, будь они даже тематически близки, в разные стороны. Разность повелевает говорить о разном по-разному, не сливая всю поэзию в единый "поэтический текст", объединявший связными смысловыми структурами, скажем покоя-сна-смерти. Поэтому при всей несомненности акта поэтического собирания в стихотворении "Тучи", суверенности сущего в этом стихотворении, эта самая суверенность, само-стояние в "Горных вершинах" окончательно и твердо не обнаружена...

Если же она и здесь имеет место, то при-мирность сущего, пред-решен-
ная близость человеческого и природного, обращение поэтического голо-
са к самому поэту в доверительной интонации не исключает их разносто-
рая, разнотечности, а пред-полагает их. Как же явствует в стихотво-
рении, как открывается в нем такое наперед-положение разного в разные
со-образные разному сущему, места? Где эти места?

Другой вопрос, на который нам надлежит ответить. Теснота поэтичес-
кого собирания Лермонтова, связана, по-видимому, с тем, что разнопри-
родное — горы и долины — то есть природа, экзистенциальное "я" поэта,
"ты" стихотворения, поэтический голос, доверительно вручающий покой
отдыха, при-мирности и примирения в не имеющей границ и пределов стихии
жизни, продлевающей себя в смерти как отдых. Причастность этой стихии
не устраняет само-стоятельности сущего. Сон гор не тождественен отды-
ху человека. Но причастность этой стихии сама по себе недостаточна
для мироустройства. Мироустройство неизбежно должно обладать в той
или иной мере выраженностью акта. Погруженное в эту все-охватывающую
стихию, не имеющую начала и конца, всякое сущее перекликается в ней,
отзываясь на оклик другого сущего. Вершины — сняты, человек — ждет
отдыха. Одно сущее родственно другому сущему. Но где же и как мы можем
увидеть единство самого порождения? Событие поэтического соби-
рания само собирается в центральных строках: "Не пылит дорога, не
дрожат листья", — но, собираясь в этих строках, плавно про-ис-текаю-
щих из течения стихотворения и плавно впадающих в него, это событие
как акт ускользает. — Куда? — Если неуловимость поэтического соби-
рания в существенной мере может быть уловлена в вопросе: "куда?", то
есть в вопросе о поэтическом месте, то ответ на такой вопрос не будет
ли одновременно и ответом на предидущий вопрос, вопрос о месте суще-
го в стихотворении Лермонтова? — Где размещается в наперед-положении
разное сущее? Где его место? — Кажется, нигде. — Значит ли это, что
такого места нет вовсе? — Это место есть. Оно — нигде. Это нигде не
лишено само следов присутствия в стихотворении. Для того, чтобы ухва-
тить их и вместе с ними одну важную, определяющую поэтическое соби-
рание Лермонтова черту, нам нужно вернуться вспять, к стихотворению
Лете.

Поразительная особенность этого стихотворения — господство пред-
логов. Оно начинается с *Über* — "поверх". Второе простое предложение
и вместе с ним третья строка начинаются с *in* — "в". В центральной
строке предлог *in* — "в", отодвигается в конец строки. Парность *über*
allen первой строки и *in allen* третьей строки подчеркивает значе-
ние предлогов. Что же значит такое их начальное расположение, господ-
ство в строке? Что значит их наличие вообще, безотносительно к месту?
То сущее, которое просто присутствует в первом предложении *Ruh'*

го, что ищущее внимание нащупывает во втором предложении, нащупывает и не может обнаружить *einen Hauch* — "одно дуновение", наконец, те птицы, которые не выдают своего присутствия, — все они имеют определенное, у к а з а н и е н а п е р е д м е с т о своего объявления и своего утаивания. Даже в последнем предложении в его "также" — *auch* — в прикритом виде дано такое место, дано оно подобным же образом совпадением *Ruh'* и *ruhst*, покая и у-покое-ния. Поэтическая весть начальным расположением в строке предлога простирает указание на место—вообще. Такой характер указания и эта о б щ н о с т ь места продолжены словом *allen* — "всех", в его тотальности и ^{то}неопределенности. В центральной строке эта неопределенность не-уместна, и ее там нет. Ее неброская компактность, ее собранность собрана в единстве *Die Vögellein* — /все/ птички молчат и молчат притом в одном месте /в лесу/. Все они размещены в нем. Их само-собой разумеющаяся множественность и ее единство, не намекая ни на что, не отсылая внимание ни к чему ни в пределах этого стихотворения, ни тем более за его пределами, вносит свой вклад в дело поэтаенного поэтического собирания. И тут же утаивает этот вклад. Но что это значит — утаенный вклад? Как понимать упомянутое ранее "умолчное поименование" этой строки? Значит ли такая умолчность и такое утаение, что смысл строки доступен лишь изощренному слуху? Или острому уму, способному улавливать "скрытые намеки", "мысли между строк"? — Нет, эта строка доступна слуху неискушенному в тонкостях поэзии. Тонкость слуха и пронизательное беспокойство ума необходимы, скажем, для понимания поэзии Пастернака, но не Гете и не Лермонтова. Высокая избирательность слуха необходима тогда и только тогда, когда поэтический голос утверждается через свою избранность. Не так у нас с вами. Гете и Лермонтов, ^{как-то} по-своему, достаточно толсты. Умолчное поименование — это собирание через указание самой ситуации поэтического собирания. Всякая поэтическая строка слышна как таковая лишь при определенной предпосылке, в определенной атмосфере. Но слышимое в непритязательной простоте э т о й строки — это прежде всего с а м а атмосфера стихотворения в целом, регион его собирания, стихия сближения, но без событийности сближения. Для того, чтобы эта стихия стала слышна, строка должна быть тихой. Эта центральная строка, будучи скрывающим себя указанием на регион поэтического собирания, не может указывать места для конкретного сущего, она, однако, и не может пройти мимо всеобщности. Она осуществляет чистую всеобщность, указывая на регион для всякого размещения. При этом сущее, поименованное в ней, размещено в своей ^{места}неброско, собранность здесь поэтаена, деактуализована: собранность птиц в лесу поглощена их молчанием. Нечто подобное делает Лермонтов в каждом предложении своего

стихотворения. Если Гете распахивает строки неопределенным и в своей неопределенности подчеркнуто размашистым указанием на место, на простор, на вторжение простора в слово, если его слово разверзает поле свершительности, в которой покой может просто присутствовать, бытийствовать в простом *ist*, Лермонтов не делает этого вовсе. Можно было бы сказать, что он делает прямо обратное, если бы слово "делает" было здесь на месте...

"Горные вершины" появляются в стихотворении сразу; они появляются вместе и как одно целое со своим местом: как вершины *клар гор*. Их местоположение не-объявлено и в этом смысле оно — нигде. Оно — вобрано в них. Их место тесно прилегает к ним. Оно как таковое — утаено, сокрыто. Такое утаивание — на безусловное правило /"И а севере диком..."/. Но это утаивание, избранная, отмеченная возможность: заодно с этим утаиванием, как измерение одного и того же внутреннего события поэтического собираная, утаивается единство миро-порождения, глубинная и начальная миропричастность. Поэтическое собираное в своей исходной, исторгающей всякое сущее инстанции, погружено в само-собою разумеющуюся естественность, утаено в неброскости прилегания места размещения сущего к самому сущему. Поэтическая весть не вручает в таком случае сущее, а сущее скорее выскальзывает из нее, случается, оказывается — и только. Горные вершины и дорога, тихие долины и листья, экзистенциальное "ты" поэта — просто оказываются на своем месте, и они оказываются, таким образом, принадлежащими одному миру. Несущий поэтическую весть голос равно принадлежит этому же миру, это — внутримирской голос. Поэтому его звучание чарует. Поэтому течение строк — плавно, событие поэтического собираная, собирающее сущее в обездвиженности листов и покое дороги, — добирает его, при-бирает его, умывает его своим течением. Текучесть течения и сокрытость протекания мира — взаимно-дополнительные черты одного и того же поэтического собираная. Мы называем здесь поэтический голос наряду с горами и долинами, словно он может быть пристроен к ним, как рядом стоящее третье. Но не следует ли поставить его впереди? Не осуществляет ли именно и прежде всего поэтический голос поэтическое собираное? — Отчасти, да. Отчасти, поскольку он раскрывает простор вместительности для того избранного сущего /покоя у Гете, горных вершин у Лермонтова/, которым он открывает поэтическую весть вообще. Для того сущего, которое оказывается пределом поэтического учреждаемого мира. Открывая для этого сущего и вместе с его наименованием поэтический простор, поэтический голос в существенной мере сам опирается на это сущее, и, опираясь на него, как на верхний предел, как на вершину, может спуститься с нее. В этом смысле можно

сказать, что он имеет место, из которого он доносится. Он раздается всегда из..., из учреждаемой им самим внутримирской устроенности сущего. Внутримирской, поскольку освобождая место для избранного, отмеченного как источник самого поэтического голоса сущего, поэтический голос открывает ту вместительность вообще, в которой учреждается мир поэтического собрания. Скрываемое им место заранее открыто в направлении внутримирского простора. В этом просторе поэтический голос, как доносящийся из..., как связанный с избранным им сущим, размещается сам как сущий среди сущего.

В центральных строках обоих стихотворений поэтический голос снижает. Это понижение в стихотворении Лермонтова отмечено, как понижение тона, многоточием. После этого многоточия он начинает звучать заново. Гете достигает близкого эффекта выходом центральной строки в общепоэтическое языка, ее понижением. В доверительном обращении к экзистенциальному "я" поэта поэтический голос снисходит к нему и тем самым расстается со своим местом и теряет себя как пафос — учреждающая место для избранного сущего стихия — и теряется в течении длительно стихотворения. Так он становится одной из сил, вступающих в игру взаимного охвата и отражения, игру, в которой свершается мир. Вместительность и вмещаемость — свойство всякого внутривоэтического сущего, не только поэтического голоса. Но вместительность поэтического голоса первородна, то есть преимущественно событийна. Эта событийность сказывается как отношение избранного сущего к своему месту, сказывается как привязка, причастность к этому месту, вмещаемость в него самого поэтического голоса. Игра сущего и его места, освобождение места из голоса решают наперед, пред-решают уложение самого поэтического мира, пред-решают событие поэтического собрания.

Поэтический голос Гете, несущий поэтическую весть, раздается, вторгается в свое поэтическое приношение. Утверждаясь в своем звучании, раздаваясь, — он раздвигает, раздает тесноту беззвучия. Раздвигая тесноту, этот голос оглашает место, в которое приглашается сущее. Сущее, приглашенное оглашающим голосом на свое место, вступает в него в простом IST, ускользающим от всякого перевода и всякого переложения на русский язык.

Каровой простор стихотворения Лермонтова упрятан в прилегание мест к своему сущему. Места сущего специально не выражены. Взаимное отстояние разного утаено, а отчасти и устранено в этом утаении. Внутримировое сущее за этот счет сближено. Поэтому событие поэтического собрания рассредоточено, актуальность его подавлена. Поэтический голос Лермонтова в этом стихотворении, не давая выражено, событийно места избранному сущему, и сам оказывается в известной мере без

такого места. Он оказывается везде-сущим. Источник его истекания — сокрыт. Вытекая из неведомого места, он и выдает в неведомое. Может быть, он вытекает из покоя. Тогда он и впадает в покой. Слова, пронесенные таким голосом, случаются, оказываются на своем месте не — п р и н у ж д е н и о. Поименованное или сущее укладывается в свою тесноту, в неприметность естественности. Естественности, всякий раз своей.

х х
х

Стихотворение Гете и стихотворение Лермонтова находятся в тесной связи. Они близки. В чем же их близость? — В том, что оба стихотворения у-миротворяют. В поэтическом собрании обоих стихотворений собирается мир, и этот мир вручается читающему или слушающему "ты", каждому порознь. У-миротворение — не просто и не только настроение. Точнее будет сказать, настроение — не просто окраска, чувство, тот или иной ключ, в котором стихотворение переживается. На-строение — вхождение в строй стихотворения. И как раз строй стихотворения Гете и стихотворения Лермонтова в существенной мере совпадает. Строй поэтической вести в самых грубых чертах повторяется: весть начинается с природного или надприродного, спускается в примиряющий центр и вручается экзистенциальному адресату. Последовательность и состав блоков повторяется. Статика вести, если хотите, ее смысловая структура, в общих чертах подобна.

Но мир Гете отличается от мира Лермонтова по составу сущего: он включает над-природное. Сообразно высоте этого сущего и поэтический голос, несущий о нем весть, оказывается пере- или сверх-человеческим, за-человеческим. Два стихотворения разводят своих адресатов "ты" в разные стороны. В заключительных строках, казалось бы столь близких, экзистенциальное "я" поэта сказывается разным: оно ожидает разное и ожидает по-разному. Адресаты стихотворений, то есть мы с вами, встраиваются в два разных мира. Само это встраивание существенно разное. Сущностная инаковость стихотворений определяется тем, что событие поэтического собрания каждый раз — иное. В у-миротворении творится в каждом случае другой мир. Все, чем существенно определяется миросложение, у Лермонтова и у Гете — различно.

Разной оказывается миронность голоса, освобождающего место для сущего. Прилегание сущего к своему месту, занятие им своего местоположения, уложение в состав мира — каждый раз иное. Сущее, по-разному объявившее себя, по-разному входит в игру с другим сущим. Только у Лермонтова оно объединено наперед примиренность в жизни-покое. У Гете одно сущее окликает другое издалека. Простирание миров, имеющих разный состав, сопрягаемых в равной игре — разное. Мир Лер-

монтова простирается в бесконечное. Одно сущее пронизывает другое. Теснота поэтического собирания мира и широта растекания самого мира в бесконечности жизни у Лермонтова взаимно-необходимы: утери меры в простирании сущего и теснота прилегания всякого сущего к своему месту в мире — координаты одной и той же событийности. Событийность собираемая в таком случае принимает вид при-совокупления, длящегося течения, кантилены, растягивания в раздолжи. Актуальность поэтического собирания, его выраженность как события, локализация в строку в ходе такого, лермонтовского собирания — потаенное, неприметное, тише, чем у Гете. Дорога и листья молчат молчаливее, чем птички в лесу. В этой молчаливости они замалчивают у-строение мира, который всегда-уже-есть. Есть звучание поэтической вести. Источается в раздолжности ее течения.

З а к л ю ч е н и е

О стихотворениях самих по себе сказано все, что может быть найдено при прямом наблюдении. Но полнота сказывания для своего собственного завершения /такое сказывание — тоже своего рода событие — не так ли?/ требует ответа на два вопроса: 1. Почему сопоставляется два стихотворения? 2. Где находится место их совместного поставления, исходя из чего мы видим их? — исходя из формы? содержания? Разговор о форме и содержании по отношению к поэзии — дело привычное. И естественное. Вот завершающие строки стихотворения Гете:

... *Gehalt in deinem Busen / Und die Form in deinem Geist.*

— как видим, в пределах самой поэзии ее понимание может определяться этой же парой: формой и содержание. — Что же было темой нашего внимания? — Содержание? — Отчасти, да. Внутрипоэтическое сущее: природное и человеческое, жизнь и смерть, экзистенциальное "я" поэта, сверхприродное, — это все, конечно, можно назвать содержанием. Но я бы взял для слова *Gehalt* как эквивалент — содержимое. В таком слове: содержимое, — лучше слышно, что держание не принадлежит самому сущему, оно оставляет место для догадки, что удержание сущего в его совокупности совершается чем-то иным.

Само держание — это и есть собственно форма. Выше мы называли совместное держание поэтическим собиранием или мирособиранием. Только когда форма увидена, исходя из события, как акция, то есть когда она проявляет себя как активность и, проявляя себя так, делает сущее внутрипоэтическим сущим, только тогда она, если так можно сказать, будет *forma formae* — форма формальная.

Ведь эта пара: содержимое и форма /материя и форма/ — идет от Аристотеля. Форма понималась им, а вслед за ним средневековой схоластикой и христианским богословием, как действующая и духоносная причина, как тот фактор, который преобразует нечто, скажем, внутри-природное или грубо человеческое, в действительность высшего ранга. Скажем, про-

изнесение священником формулы: "Я разрешаю тебя от грехов твоих" (*Ego te absolvo a peccatis tuis*) — означает освобождение грешника от грехов, а стало быть, освящение и спасение грешника, искреннее раскаяние которого, исповедь и покаянные дела сами по себе не способны привести к благодати, даруемой только таинством Церкви. Христианское богословие, раз уж речь зашла о нем, дает отчет себе в том, что такое форма. Слово "формальный" в русле такого понимания не может приобрести уничижительного оттенка. Однако при таком высоком понимании формы, в литературоведческой схоластике утраченной, и при этом в прямой связи с высотой этого понимания, сам способ взаимодействия содержания и формы оказывается принципиально-недоступным мысли. Он оказывается таинственным: известны лишь начала и концы, но не само *о-ф-о-р-м-л-е-н-и-е* как процесс, как акция.

То, чем мы занимались выше, углубляясь в эти два стихотворения, — это не форма и не содержание. Это формальность формы и со-держимое со-держания. Такая вещь — или это не вещь уже? — как поэтический голос или место сущего — окажутся, если мы полны решимости подходить к поэзии через форму и содержание, между двух стульев. Скорее же всего, мы их просто не заметим.

Событийность поэтического собрания раньше содержания и раньше формы. Но не в том смысле, что форму и содержимое можно дедуцировать из собрания. В этом и нет необходимости. Раньше — значит ближе к истоку самой поэзии, к ее нисхождению. Это нисхождение и этот исток названы в цитированном выше стихотворении Гете "Dauer im Wechsel".

/ "Постоянство в сменах" /:

Danke, das die Gunst der Musen	(Будь благодарен, что милость муз
Unvergängliches verheißt:	Возвещает непреходящее:
Den Gehalt in deinem Busen	Содержимое в твоей груди
Und die Form in deinem Geist.	И форму в твоём духе.)

Исток поэзии — это музы, поэтическое собрание — это милость муз, их благосклонное нисхождение. Эта милость раньше, поскольку именно она "возвещает" (*verheißt*), что же до содержимого и формы, то они ниже и после: "в твоей груди", "в твоём духе". До того, как грудь твоя наполнится содержимым, а дух твой обретет свою форму, совершается нечто пред-определяющее в другом, может быть, удаленном месте. Милость муз. Подход к поэзии через ее содержание, мало эффективный при углублении в конкретное стихотворение, может принести свои плоды, если сопоставлять поэзии разных периодов или разных народов. По оценке проф. Хедера в немецкой поэзии с XVI по начало XX века каждое второе стихотворение имеет религиозное содержание, если же брать стихи религиозного и духовного содержания вместе, то их доля в общем объеме составит 2/3. — А в русской? — Одну десятую? — нет, может быть одну сотую? — Во всяком случае ясно, что содержимое, телесное наполнение немецкой

и русской поэзии, — совершенно разное.

Размышляя над этим предметом, я нашел, что на месте той доминанты немецкой поэзии, которому уместно назвать духом, в русской поэзии находится сердце, сердечность, в высшем и лучшем случае, если хотите, полусторонняя просветленность /Пушкин/. Возможно, впрочем, что общей чертой русской поэзии оказывается не тот или иной преимущественный тип вдохновения, сакральной принадлежности тому или иному ареалу, а формальность, мера выявленности поэтического собирания. Русское слово и поэтическая строка русского стихотворения, указывая некое сущее, склонны скрывать сам акт указания. Но когда мы говорим "скрывать" — язык играет с нами злук шутку: это сокрытие оказывается как бы специальным и особым действием, дополнительным умыслом, или же мазком, наложенным задним числом, лессировкой. На самом же деле само сокрытие, которая в ходе постижения дается последней, является первой, она как особая милость муз предопределяет способ совместного держания мира. Существенная сокрытость поэтического собирания русского стихотворения вынуждает искать само пространство собирания в другом месте, там, где собирание отчетливо выявляется в акте. Вот почему приходится обращаться к Гете на пути к Лермонтову. Стихотворение Гете может быть описано исчерпывающим образом само по себе, к Лермонтову же путь ведет непременно через..., например, через Гете.

Не исключено, что наведенный характер русской поэзии не исчерпывается фактом ее исторического заимствования, ее постепенной пересадкой из Горация и Анакреонта. Сущностная вторичность русской поэзии глубже. Эта вторичность находит свое выражение в падшести, то есть связности, спутанности здешним, в описательности, биографичности, в интересе поэта к самому себе, в настоятельности и настойчивости его обращения к ближним. Поразительно, сколько стихотворений Пушкина возникли как отклик, имеют прямого адресата! Сколько из них возникли как реакция уязвленного самолюбия! — Но в еще большей мере вторичность проявляет себя в способе поэтического собирания, в его интуитивности, погруженности в сокровенное, утаенности, и бы сказал, женственности. — Странно, что женщины вошли в большую русскую поэзию так поздно, что все то, что написано, не написано ими одними... Русское поэтическое слово, указуя нечто, лежащее вне языка, тут же заслоняет его собою. Лишь поэтому оно так скоро и так полно стало самоцелью поэзии. Телесность русского стиха, господство в нем голоса, стихии речи /Ероодский/ и стихии песни — все это неизбежные корреляты особого рода событийности, потаенности поэтического собирания в русской поэзии.

И только тогда, когда это дальнейшее последствие, последствие событийности поэтического собирания — прикат слова как тела, голоса как звучания, столь близкое нам хронологически и сердечно, попадет в

фокус нашего зрения, только тогда во всей проблематичности станет тайна самосокрyтнoсть поэтического собирания вообще. Тогда такое со-
бирание уже трудно определить как вторичное. Пожалуй, оно по-своему
изначально. Оно загадочно в своей изначальной приверженности к телес-
ности, таинственно в самой плотскости. Таинственная плоть. Тело —
как тайна.

х х
х

Тело как тайна. — Если это отнесено в область событийности в
зате из созерцания слова, мы, кажется бросаем концы в воду... И все
же именно загадочность надшести нуждается в пояснении и она допуска-
ет пояснение, пусть на окольном пути.

В "Счерках русской истории" Ключевского удивляет подробность опи-
саний ремесленного искусства и рукодельных увлечений Петра. Объем-
ность материала, его выразительность и яркость начинают самодовлеть.
Все это взятое вместе — одна черта государственного деятеля, и эта
черта приобретает законченность полной картины. Пусть это увлечение
трудом входит в психологическую мотивировку одной черты его преобразо-
вательной деятельности: интереса к технике и строительству. Она, эта
черта, диспропорциональна объему и действительно исторической интен-
ции "Счерков": не описание того, что было, но показ сущности событий.
С точки зрения существа эпохи, направленного преобразования государ-
ства и нации, картина, рисующая увлеченного труженика, универсального
мастера топора и рубанка, токарного станка и верфи, может быть моти-
вирована, кажется, только своей беспрецедентностью, броскостью, то-
стью, со стороны литературы, а не истории. Все это — нечто созерцае-
мое и только созерцаемое, феномен... Стало, из этой картины нельзя
сделать никаких выводов и никаких обобщений. И все же...

Примат труда повторно вернулся в русскую историю, не писанную, но
существовавшую. Как примат рабочего класса и хлеботоргов, серпа и молота.
Как примат слесарей-сантехников и техников станций техобслуживания,
продавцов, из своих рук одевающих нас пищей и одеждой. Этот примат
челю понятен, трудно найти ему разумное объяснение. Но он есть. Он
просто присутствует, на свой манер бытийствует — и этого довольно.
Историчность картины, рисующей плотничавшего преобразователя государ-
ства, этим мотивирована. Она мотивирована не исторической мыслью и
не мыслью вообще. Не мысль осветила факт, а факт осветил мысль, точ-
нее — домыслительную интуицию историка. Картина при этом не стала
домысливаемой в своей необходимости, скорее она стала еще более загадоч-
ной. Но она приобрела законность, упреждающую наперед и делающую

бессильной лобовой мотивировку. Круг замкнулся, — в нем нет углов, к нему — не подступишься: ты сам в нем сидишь. И замкнутость этого круга, который высокое начинает снизу и приводит вниз, который начертан ощупью, который тесен, который естественен и не нуждается в законе, — в продуманной и объявленной мере для самого себя, который необъясним, сокрыт даже в своем характере цикличности, в непрерывности своей прочерченности и своего преемства — все это в совокупности та же падшесть. Все это находится в известной аналогии к ограничению сущего внутри-природным, понижению пафоса слова, упрощению мира, всегда — уже-присущего, подавленной актуальности, самодостаточности сущего, несущего на себе свое место, мелодической естественности, чарующей близости горных вершин. — Или же такая аналогия /структурный аналог/ — натяжка, вызывающая замешательство? — Может быть и так... — Как бы то ни было, мы не свалились, не упали как в ту, так и вторую падшесть. Мы всегда-уже-в-ней. И такое положение — устраивает нас. Это — постоянство наших смен, особый удел. Это — благой дар, милость. Может быть, милость муж.