Начало формы

Конец формы

**Иосиф Бродский. Поэт и проза**

 Подразделение литературы на поэзию и прозу началось с появлением прозы,

ибо только в прозе и могло быть произведено. С тех пор поэзию и прозу

принято рассматривать как самостоятельные, вполне независимые друг от друга

области -- лучше: сферы -- литературы. Во всяком случае, "стихотворение в

прозе", "ритмическая проза" и т. п. свидетельствуют скорее о психологии

заимствования, т. е. о поляризации, нежели о целостном восприятии литературы

как явления. Любопытно, что подобный взгляд на вещи ни в коем случае не

навязан нам критикой, извне. Взгляд этот есть, прежде всего, плод цехового

подхода к литературе со стороны самих литераторов.

 Природе искусства чужда идея равенства, и мышление любого литератора

иерархично. В этой иерархии поэзия стоит выше прозы и поэт -- в принципе --

выше прозаика. Это так не только потому, что поэзия фактически старше прозы,

сколько потому, что стесненный в средствах поэт может сесть и сочинить

статью; в то время как прозаик в той же ситуации едва ли помыслит о

стихотворении. Даже если он, прозаик, и обладает качествами, необходимыми

для сочинения приличного стихотворного текста, ему отлично известно, что

поэзия оплачивается гораздо хуже и медленнее, чем проза. За малыми

исключениями, все более или менее крупные писатели новейшего времени отдали

дань стихосложению. Одни -- как, например, Набоков -- до конца своих дней

стремились убедить себя и окружающих, что они все-таки -- если не прежде

всего -- поэты. Большинство же, пройдя искус поэзии, более к ней никогда не

обращалось, кроме как в качестве читателей, сохраняя, тем не менее, глубокую

признательность за уроки лаконизма и гармонии, у нее полученные.

Единственный случай в литературе XX века, когда замечательный прозаик

превратился в великого поэта, -- это случай с Томасом Харди. Обобщая же,

можно заметить, что прозаик без активного опыта поэзии склонен к многословию

и к велеречивости.

 Чему научается прозаик у поэзии? Зависимости удельного веса слова от

контекста, сфокусированности мышления, опусканию само собой разумеющегося,

опасностям, таящимся в возвышенном умонастроении. Чему научается у прозы

поэт? Немногому: вниманию к детали, употреблению просторечия и

бюрократизмов, в редких случаях -- приемам композиции (лучший учитель коей

-- музыка). Но и то, и другое, и третье может быть легко почерпнуто из опыта

самой поэзии (особенно из поэзии Ренессанса), и теоретически -- но только

теоретически -- поэт может обойтись без прозы.

 Также только теоретически может он обойтись и без сочинения прозы.

Нужда или невежество рецензента, не говоря уже о простой почте, рано или

поздно заставят его начать писать в строчку, "как все люди". Но помимо этих,

существуют у поэта и другие побудительные причины, которые мы и постараемся

рассмотреть ниже. Во-первых, поэту может просто захотеться в один прекрасный

день написать что-нибудь прозой. (Комплекс неполноценности, которым страдает

прозаик по отношению к поэту, ни в коем случае не гарантирует комплекса

превосходства у поэта по отношению к прозаику. Поэт часто почитает труд

последнего за куда более серьезный, чем свой собственный, который он и за

труд-то не всегда считает.) Кроме того, существуют сюжеты, которые ничем,

кроме прозы, и не изложить. Повествование о более чем трех действующих лицах

сопротивляется почти всякой поэтической форме, за исключением эпоса.

Размышления на исторические темы, воспоминания детства (которым поэт

предается наравне с простыми смертными) в свою очередь выглядят естественней

в прозе. "История пугачевского бунта", "Капитанская дочка" -- какие,

казалось бы, благодарные сюжеты для романтических поэм! и особенно в эпоху

романтизма... Кончается, однако, тем, что на смену роману в стихах все чаще

приходят "стихи из романа". Неизвестно, насколько проигрывает поэзия от

обращения поэта к прозе; достоверно только, что проза от этого сильно

выигрывает.

 Может быть, лучше, чем что-либо другое, на вопрос, почему это так,

отвечают прозаические произведения Марины Цветаевой. Перефразируя

Клаузевица, проза была для Цветаевой всего лишь продолжением поэзии, но

только другими средствами (т. е. тем, чем проза исторически и является).

Повсюду -- в ее дневниковых записях, статьях о литературе, беллетризованных

воспоминаниях -- мы сталкиваемся именно с этим: с перенесением методологии

поэтического мышления в прозаический текст, с развитием поэзии в прозу.

Фраза строится у Цветаевой не столько по принципу сказуемого, следующего за

подлежащим, сколько за счет собственно поэтической технологии: звуковой

аллюзии, корневой рифмы, семантического enjambement, etc. То есть читатель

все время имеет дело не с линейным (аналитическим) развитием, но с

кристаллообразным (синтетическим) ростом мысли. Для исследователей

психологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории:

все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным -- доходящим до лапидарности

карикатуры -- планом.

 "Чтение, -- говорит Цветаева, -- есть соучастие в творчестве". Это,

конечно же, заявление поэта: Лев Толстой такого бы не сказал. В этом

заявлении чуткое -- по крайней мере, в меру настороженное -- ухо различит

чрезвычайно приглушенную авторской (и женской к тому же) гордыней нотку

отчаяния именно поэта, сильно уставшего от все возрастающего -- с каждой

последующей строчкой -- разрыва с аудиторией. И в обращении поэта к прозе --

к этой априорно "нормальной" форме общения с читателем -- есть всегда некий

мотив снижения темпа, переключения скорости, попытки объясниться, объяснить

себя. Ибо без соучастия в творчестве нет постижения: что есть постижение как

не соучастие? Как говорил Уитмен: "Великая поэзия возможна только при

наличии великих читателей". Обращаясь к прозе, Цветаева показывает своему

читателю, из чего слово -- мысль -- фраза состоит; она пытается -- часто

против своей воли -- приблизить читателя к себе; сделать его равновеликим.

 Есть и еще и одно объяснение методологии цветаевской прозы. Со дня

возникновения повествовательного жанра любое художественное произведение --

рассказ, повесть, роман -- страшатся одного: упрека в недостоверности.

Отсюда -- либо стремление к реализму, либо композиционные изыски. В конечном

счете, каждый литератор стремится к одному и тому же: настигнуть или

удержать утраченное или текущее Время. У поэта для этого есть цезура,

безударные стопы, дактилические окончания; у прозаика ничего такого нет.

Обращаясь к прозе, Цветаева вполне бессознательно переносит в нее динамику

поэтической речи -- в принципе, динамику песни. -- которая сама по себе есть

форма реорганизации Времени. (Уже хотя бы по одному тому, что стихотворная

строка коротка, на каждое слово в ней, часто -- на каждый слог, приходится

двойная или тройная семантическая нагрузка. Множественность смыслов

предполагает соответственное число попыток осмыслить, т. е. множество раз; а

что есть [раз] как не единица Времени?) Цветаева, однако, не слишком

заботится об убедительности своей прозаической речи: какова бы ни была тема

повествования, технология его остается той же самой. К тому же,

повествование ее, в строгом смысле, бессюжетно и держится, главным образом,

энергией монолога. Но при этом она, в отличие как от профессиональных

прозаиков, так и от других поэтов, прибегавших к прозе, не подчиняется

пластической инерции жанра, навязывая ему свою технологию, навязывая себя.

Происходит это не от одержимости собственной персоной, как принято думать,

но от одержимости интонацией, которая ей куда важнее и стихотворения, и

рассказа.

 Эффект достоверности повествования может быть результатом соблюдения

требований жанра, но может быть и реакцией на тембр голоса, который

повествует. Во втором случае и достоверность сюжета и самый сюжет отходят в

сознании слушателя на задний план как дань, отданная приличиям. За скобками

остаются тембр голоса и его интонация. На сцене создание такого эффекта

требует дополнительной жестикуляции; на бумаге -- т. е. в прозе -- он

достигается приемом драматической аритмии, чаще всего осуществляемой

вкраплением назывных предложений в массу сложноподчиненных. В этом одном уже

видны элементы заимствования у поэзии. Цветаева же, которой ничего и ни у

кого заимствовать не надо, начинает с предельной структурной спрессованности

речи и ею же кончает. Степень языковой выразительности ее прозы при минимуме

типографских средств замечательна. Вспомним авторскую ремарку к

характеристике Казановы в ее пьесе "Конец Казановы": "Не барственен --

царственен". Представим себе теперь, сколько бы ушло бы на это у Чехова. В

то же время это не результат намеренной экономии -- бумаги, слов, сил, -- но

побочный продукт инстинктивной в поэте лаконичности.

 Продолжая поэзию в прозу, Цветаева не стирает, но перемещает грань,

существующую между ними в массовом сознании, в дотоле синтаксически

малодоступные языковые сферы -- вверх. И проза, где опасность

стилистического тупика гораздо выше, чем в поэзии, от этого перемещения

только выигрывает: там, в разреженном воздухе своего синтаксиса, Цветаева

сообщает ей то ускорение, в результате которого меняется самое понятие

инерции. "Телеграфный стиль", "поток сознания", "литература подтекста" и т.

п. не имеют к сказанному никакого отношения. Произведения ее современников,

не говоря уж об авторах последующих десятилетий, к творчеству которых

подобные дефиниции приложимы, всерьез читать можно по соображениям, главным

образом, ностальгическим либо историко-литературоведческим (что, в сущности,

одно и то же). Литература, созданная Цветаевой, есть литература "надтекста",

сознание ее если и "течет", то в русле этики; единственное, что сближает ее

стиль с телеграфным, это главный знак ее пунктуации -- тире, служащий ей как

для обозначения тождества явлений, так и для прыжков через само собой

разумеющееся. У этого знака, впрочем, есть и еще одна функция: он многое

зачеркивает в русской литературе XX века.

 "Марина часто начинает стихотворение с верхнего "до", -- говорила Анна

Ахматова. То же самое, частично, можно сказать и об интонации Цветаевой в

прозе. Таково было свойство ее голоса, что речь почти всегда начинается с

[того] конца октавы, в верхнем регистре, на его пределе, после которого

мыслимы только спуск или, в лучшем случае, плато. Однако настолько трагичен

был тембр ее голоса, что он обеспечивая ощущение подъема, при любой

длительности звучания. Трагизм этот пришел не на биографии: он был [до].

Биография с ним только совпала, на него -- эхом -- откликнулась. Он, тембр

этот, явственно различим уже в "Юношеских стихах":

 Моим стихам, написанным так рано,

 Что и не знала я, что я -- поэт...

 Это уже не рассказ про себя: это -- отказ от себя. Биографии не

оставалось ничего другого, кроме как следовать за голосом, постоянно от него

отставая, ибо голос -- перегонял события: как-никак, скорость звука. Опыт

вообще всегда отстает от предвосхищения.

 Но дело не только в опыте, отстающем от предвосхищения; дело в

различиях между искусством и действительностью. Одно из них состоит в том,

что в искусстве достижима -- благодаря свойствам самого материала -- та

степень лиризма, физического эквивалента которому в реальном мире не

существует. Точно таким же образом не оказывается в реальном мире и

эквивалента трагическому в искусстве, которое -- трагическое -- суть

оборотная сторона лиризма -- или следующая за ним ступень. Сколь бы

драматичен ни был непосредственный опыт человека, он всегда перекрывается

опытом инструмента. Поэт же есть комбинация инструмента с человеком в одном

лице, с постепенным преобладанием первого над вторым. Ощущение этого

преобладания ответственно за тембр, осознание его -- за судьбу.

 Возможно, что этим частично и следует объяснять обращение поэта к

прозе, особенно -- к автобиографической прозе. В цветаевском случае это,

конечно же, не попытка переверстать историю -- слишком поздно: это, скорее,

отступление из действительности в доисторию, в детство. Однако это не

"когда-еще-все-известно", но "еще-ничего-не-началось", детство зрелого

поэта, застигнутого посредине его жизни жестокой эпохой. Автобиографическая

проза -- проза вообще -- в таком случае всего лишь передышка. Как всякое

отступление, она -- лирична и временна. (Это ощущение -- отступления и

сопутствующих ему качеств -- присутствует и в большинстве ее эссе о

литературе, наравне с сильным автобиографическим элементом. Благодаря этому

ее эссе оказываются в гораздо большей степени "литературой в литературе",

чем вся современная "текстология текста".) По существу, вся цветаевская

проза, за исключением дневниковых записей, ретроспективна; ибо только

оглянувшись и можно перевести дыхание.

 Роль детали в этого рода прозе уподобляется, таким образом, роли самого

ее замедленного, по сравнению с поэтической речью, течения: роль эта --

чисто терапевтическая, это роль соломинки, за которую всем известно кто

хватается. Чем подробней описание, тем необходимей соломинка. Вообще: чем

более "тургеневски" такое произведение построено, тем "авангарднее"

обстоятельства времени, места и действия у самого автора. Даже пунктуация и

та приобретает дополнительную нагрузку. Так точка, завершающая

повествование, обозначает его физический конец, предел, обрыв в

действительность, в не-литературу. Неизбежность и близость этого обрыва,

самим же повествованием и регулируемая, удесятеряет стремление автора к

совершенству в отпущенных ему пределах и, частично, даже упрощает ему

задачу, заставляя отбрасывать все лишнее.

 Отбрасывание лишнего, само по себе, есть первый крик поэзии -- начало

преобладания звука над действительностью, сущности над существованием:

источник трагедийного сознания. По этой стезе Цветаева прошла дальше всех в

русской и, похоже, в мировой литературе. В русской, во всяком случае, она

заняла место чрезвычайно отдельное от всех -- включая самых замечательных --

современников, отгородившись от них стеной, сложенной из отброшенного

лишнего. Единственный, кто оказывается с ней рядом -- и, прежде всего,

именно как прозаик, -- это Осип Мандельштам. Параллелизм Цветаевой и

Мандельштама как прозаиков и в самом деле замечателен: "Шум времени" и

"Египетская марка" могут быть приравнены к "Автобиографической прозе",

"Статьи о поэзии" и "Разговор о Данте" --к цветаевским литературным эссе и

"Поездка в Армению" и "Четвертая проза" -- к "Страницам из дневника".

Стилистическое сходство -- внесюжетность, ретроспективность, языковая и

метафорическая спрессованность -- очевидно даже более, чем жанровое,

тематическое, хотя Мандельштам и несколько более традиционен.

 Было бы, однако, ошибкой объяснять эту стилистическую и жанровую

близость сходством биографий двух авторов или общим климатом эпохи.

Биографии никогда наперед неизвестны, также как "климат" и "эпоха" --

понятия сугубо периодические. Основным элементом сходства прозаических

произведений Цветаевой и Мандельштама является их чисто лингвистическая

перенасыщенность, воспринимаемая как перенасыщенность эмоциональная, нередко

таковую отражающая. По "густоте" письма, по образной плотности, по динамике

фразы они настолько близки, что можно заподозрить если не кровные узы, то

кружковщину, принадлежность к общему -изму. Но если Мандельштам и был

акмеистом, Цветаева никогда ни к какой группе не принадлежала, и даже

наиболее отважные из ее критиков не сподобились нацепить на нее ярлык.

Разгадка сходства Цветаевой и Мандельштама в прозе находится там же, где

находится причина их различия как поэтов: в их отношении к языку, точнее --

в степенях их зависимости от оного.

 Поэзия это не "лучшие слова в лучшем порядке", это -- высшая форма

существования языка. Чисто технически, конечно, она сводится к размещению

слов с наибольшим удельным весом в наиболее эффективной и внешне неизбежной

последовательности. В идеале же -- это именно отрицание языком своей массы и

законов тяготения, это устремление языка вверх -- или в сторону -- к тому

началу, в котором было Слово. Во всяком случае, это -- движение языка в до

(над) жанровые области, т. е. в те сферы, откуда он взялся. Кажущиеся

наиболее искусственными формы организации поэтической речи -- терцины,

секстины, децимы и т. п. -- на самом деле всего лишь естественная

многократная, со всеми подробностями, разработка воспоследовавшего за

начальным Словом эха. Поэтому Мандельштам, как поэт внешне более формальный,

чем Цветаева, нуждался в избавляющей его от эха, от власти повторного звука,

прозе ничуть не меньше, чем она с ее внестрофическим -- вообще внестиховым

-- мышлением, чья главная сила в придаточном предложении, в корневой

диалектике.

 Всякое сказанное слово требует какого-то продолжения. Продолжить можно

по-разному: логически, фонетически, грамматически, в рифму. Так развивается

язык, и если не логика, то фонетика указывает на то, что он требует себе

развития. Ибо то, что сказано, никогда не конец, но край речи, за которым --

благодаря существованию Времени -- всегда нечто следует. И то, что следует,

всегда интереснее уже сказанного -- но уже не благодаря Времени, а скорее

вопреки ему. Такова логика речи, и такова основа цветаевской поэтики. Ей

всегда не хватает места: ни в стихотворении, ни в прозе; даже ее наиболее

академически звучащие эссе -- всегда как вылезающие за порог объятья.

Стихотворение строится по принципу сложноподчиненного предложения, проза

состоит из грамматических enjambements: так она спасается от тавтологии.

(Ибо вымысел в прозе играет ту же роль по отношению к реальности, что и

рифма в стихотворении.) Служенье Муз прежде всего тем и ужасно, что не

терпит повторения: ни метафоры, ни сюжета, ни приема. В обыденной жизни

рассказать тот же самый анекдот дважды, трижды -- не преступление. На бумаге

же позволить это себе невозможно: язык заставляет вас сделать следующий шаг

-- по крайней мере, стилистически. Естественно, не ради вашего внутреннего

(хотя впоследствии оказывается, что и ради него), но ради своего

собственного стереоскопического (-фонического) благополучия. Клише --

предохранительный клапан, посредством которого искусство избавляет себя от

опасности дегенерации.

 Чем чаще поэт делает этот следующий шаг, тем в более изолированном

положении он оказывается. Метод исключения в конечном счете обычно

оборачивается против того, кто этим методом злоупотребляет. И если бы речь

не шла о Цветаевой, в обращении поэта к прозе можно было бы усмотреть своего

рода литературную "nostalgie de la boue", желание слиться с (пишущей)

массой, стать, наконец, "как все". Мы, однако, имеем дело с поэтом, с самого

начала знавшим, на что идет, или: куда язык ведет. Мы имеем дело с автором

слов "Поэт издалека заводит речь / Поэта далеко заводит речь...", мы имеем

дело с автором "Крысолова". Проза для Цветаевой отнюдь не убежище, не форма

раскрепощения -- психического или стилистического. Проза для нее есть

заведомое расширение сферы изоляции, т. е. -- возможностей языка.

 Это -- единственное направление, в котором уважающий себя литератор

только и может двигаться. (По сути дела, все существующее искусство уже --

клише: именно потому, что уже существует.) И постольку, поскольку литература

является лингвистическим эквивалентом мышления, Цветаева, чрезвычайно далеко

заведенная речью, оказывается наиболее интересным мыслителем своего времени.

Всякая суммарная характеристика чьих бы то ни было взглядов, особенно если

они высказаны в художественной форме, неизбежно тяготеет к карикатуре;

всякая попытка аналитического подхода к синтетическому явлению заведомо

обречена. Тем не менее можно без особого риска определять цветаевскую

систему взглядов как философию дискомфорта, как проповедь не столько

пограничных, сколько окраинных ситуаций. Эту позицию невозможно назвать ни

стоической -- ибо она продиктована, прежде всего, соображениями

эстетико-лингвистического порядка, ни экзистенциалистской -- потому что

именно отрицание действительности и составляет ее содержание. Предтеч, равно

как и последователей, на философическом уровне у нее не обнаруживается. Что

же касается современников, то, если б не отсутствие тому документальных

свидетельств, естественно было бы предположить близкое знакомство с трудами

Льва Шестова. Увы, таковых свидетельств нет, или число их совсем ничтожно, и

единственный русский мыслитель (точней: размыслитель), чье влияние на свое

творчество -- в ранней, впрочем, стадии -- Марина Цветаева открыто признает,

это Василий Розанов. Но если такое влияние действительно и имело место, то

его следует признать сугубо стилистическим, ибо нет ничего более полярного

розановскому восприятию, чем жестокий, временами -- почти кальвинистский дух

личной ответственности, которым проникнуто творчество зрелой Цветаевой.

 Многие вещи определяют сознание помимо бытия (перспектива небытия, в

частности). Одна из таких вещей -- язык. Та беспощадность к себе, которая

заставляет вспомнить Кальвина (и обратной стороной которой является часто

неоправданная щедрость Цветаевой в оценке трудов собратьев по перу), есть не

только продукт воспитания, но -- и это в первую очередь -- отражение или

продолжение профессиональных отношений между поэтом и его языком. Впрочем,

что касается воспитания, то не следует забывать, что Цветаева получила

трехъязычное воспитание, с доминирующими русским и немецким. Речь, конечно

же, не шла о проблеме выбора: родным был русский; но ребенок, читающий Гейне

в подлиннике, вольно или невольно научается дедуктивной "серьезности и чести

/ на Западе у чуждого семейства". Внешне сильно напоминающее стремление к

Истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т. е. коренится

в языке, берет начало в слове. Метод исключения, о котором речь шла выше,

необходимость отбрасывания лишнего, дошедшая -- верней, доведенная до уровня

инстинкта -- одно из средств, посредством коих это стремление

осуществляется. В случае с поэтом это стремление приобретает зачастую

идеосинкратический характер, ибо для него фонетика и семантика за малыми

исключениями тождественны.

 Эта тождественность обеспечивает сознанию такое ускорение, что оно

выносит своего обладателя за скобки любого града гораздо раньше и дальше,

чем это предлагается тем или иным энергичным Платоном. Но это не все. Любая

эмоция, сопровождающая это воображаемое или -- чаще -- реальное перемещение,

редактируется той же самой тождественностью; и форма -- как и самый факт --

выражения этой эмоции оказываются от вышеупомянутой тождественности в

эстетической зависимости. В более общем смысле, этика впадает в зависимость

от эстетики. Что замечательно в творчестве Цветаевой, это именно абсолютная

независимость ее нравственных оценок при столь феноменально обостренной

языковой чувствительности. Один из лучших примеров борьбы этического начала

с лингвистическим детерминизмом -- ее статья 1932 года "Поэт и время": это

-- тот поединок, где не умирает никто, где побеждают оба. В этой статье --

одной из решающих для понимания творчества Цветаевой -- дается один из

наиболее захватывающих примеров фронтальной семантической атаки на позиции,

занимаемые в нашем сознании абстрактными категориями (в данном случае, на

идею Времени). Косвенным завоеванием подобных маневров является то, что

литературный язык приучается дышать разреженным воздухом абстрактных

понятий, тогда как последние обрастают плотью фонетики и нравственности.

 Изображенное графически, творчество Цветаевой представило бы собой

поднимающуюся почти под прямым углом кривую? -- прямую, благодаря ее

постоянному стремлению взять нотой выше, идеей выше. (Точнее: октавой и

верой.) Она все и всегда договаривает до мыслимого и доступного выражению

конца. Ни в стихах ее, ни в прозе ничто не повисает в воздухе и не оставляет

ощущения двойственности. Цветаева -- тот уникальный случай, когда главное

духовное переживание эпохи (в нашем случае, ощущение амбивалентности,

двойственности природы человеческого существования) явилось не целью

выражения, но его средством; когда оно превратилось в материал искусства.

Обращение поэта к прозе, создающей иллюзию более последовательного развития

мысли, чем поэзия, само по себе оказывается как бы косвенным доказательством

того, что самое главное духовное переживание -- не самое главное. Что

возможны переживания более высокого свойства и что читатель может быть взят

за руку прозой и доставлен туда, куда в противном случае его пришлось бы

заталкивать стихотворением.

 Последнее соображение -- идею заботы о читателе -- следует принять во

внимание хотя бы потому, что оно есть наш единственный шанс втиснуть

Цветаеву в традицию русской литературы с ее главной тенденцией

утешительства, оправдания (по возможности, на самом высоком уровне)

действительности и миропорядка вообще. В противном случае оказывается, что

"серый волк", постоянно смотрящий в "дремучий лес Вечности", сколько ни

корми его Временем, рупор или ухо голоса "правды небесной против правды

земной" -- не признающая ничего между, Цветаева стоит в русской литературе

действительно особняком, весьма и весьма на отшибе. Неприятие

действительности, продиктованное не только этикой, но и эстетикой, -- вещь в

отечественной литературе необычная. Это, конечно, можно приписать качеству

самой действительности, в отечестве и вне оного: но дело, вероятно, в

другом. Дело, скорей всего, в том, что новая семантика нуждалась в новой

фонетике, и Цветаева ее дала. В ее лице русская словесность обрела

измерение, дотоле ей не присущее: она продемонстрировала заинтересованность

самого языка в трагическом содержании. В этом измерении оправдание или

приятие действительности невозможно уже потому, что миропорядок трагичен

чисто фонетически. По Цветаевой, самый звук речи склонен к трагедийности,

даже как бы выигрывает от нее: как в плаче. Неудивительно поэтому, что для

литературы, настоянной на дидактическом позитивизме настолько, что выраженье

"начал во здравие, кончил за упокой" является формулой отклонения от нормы,

творчество Цветаевой оказалось большой новостью, со всеми вытекающими отсюда

социальными последствиями. Биография Цветаевой выгодно отличается только от

биографий тех из ее современников, кто погиб раньше.

 Но то, что явилось новостью для словесности, не было таковой для

национального сознания. За исключением Н. Клюева, из всей плеяды великих

русских поэтов XX века Цветаева стоит ближе других к фольклору, и стилистика

причитания -- один из ключей к пониманию ее творчества. Оставляя в стороне

декоративный, чтобы не сказать салонный аспект фольклора, столь успешно

разработанный тем же Клюевым, Цветаева силой обстоятельств была вынуждена

прибегнуть к той же механике, которая является самой сущностью фольклора; к

безадресной речи. Как в стихах, так и в прозе мы все время слышим монолог;

но это не монолог героини, а монолог как результат отсутствия собеседника.

 Особенность подобных речей в том, что говорящий -- он же и слушатель.

Фольклор -- песнь пастуха -- есть речь, рассчитанная на самого себя, на

самое себя: ухо внемлет рту. Так, через слышание самого себя, и происходит

процесс самопознания языка. Но как бы и чем бы ни объяснять генеалогию

цветаевской поэтики, степень ответственности, налагаемая ее плодами на

читательское сознание, превосходила -- и превосходит до сих пор -- степень

подготовленности русского читателя к принятию этой ответственности (с

требования которой и начинается, должно быть, разница между фольклором и

авторской литературой). Даже защищенный броней догмы или не менее прочной

броней абсолютного цинизма, он оказывается беззащитным перед высвечивающим

его совесть светом искусства. Неизбежность связанного с этим предполагаемого

разрушительного эффекта осознается примерно одинаково как пастырями, так и

самим стадом, и собрания сочинений Цветаевой не существует и по сей день ни

вне, ни внутри страны, на языке народа которой она писала. Теоретически,

достоинство нации, униженной политически, не может быть сильно уязвлено

замалчиванием ее культурного наследия. Но Россия, в отличие от народов

счастливых существованием законодательной традиции, выборных институтов и т.

п., в состоянии осознать себя только через литературу, и замедление

литературного процесса посредством упразднения или приравнивания к

несуществующим трудов даже второстепенного автора равносильно генетическому

преступлению против будущего нации.

 Каковы бы ни были причины, побудившие Цветаеву обратиться к прозе, и

сколько бы от этого обращения русская поэзия ни потеряла -- остается быть

только благодарными Провидению за то, что подобное обращение имело место.

Кроме того, едва ли поэзия на самом деле потеряла: если она утратила в

форме, то осталась верной себе в смысле энергии и сути, т. е. сохранила свое

вещество. Каждый автор развивает -- даже посредством отрицания -- постулаты,

идиоматику, эстетику своих предшественников. Цветаева, обращаясь к прозе,

развивала себя -- была реакцией на самое себя. Изоляция ее -- изоляция не

предумышленная, но вынужденная, навязанная извне: логикой языка,

историческими обстоятельствами, качеством современников. Она ни в коем

случае не эзотерический поэт -- более страстного голоса в русской поэзии XX

века не звучало. И потом: эзотерические поэты не пишут прозы. То, что она

все-таки оказалась вне русла русской литературы -- только к лучшему. Так

звезда -- в стихотворении ее любимого Рильке, переведенном любимым же ею

Пастернаком, -- подобная свету в окне "в последнем доме на краю прихода",

только расширяет представление прихожан о размерах прихода.

**1979**

Популярность: **53**, Last-modified: Thu, 15 Jul 1999 13:53:36 GMT