

«ЛИТМУЗЕЙ»

ОЛЕГ ФЕДОТОВ

НОСТАЛЬГИЯ КАК ОТРИЦАНИЕ ОТРИЦАНИЯ. ЦВЕТАЕВА И ЕЛАГИН стихопоэтический этюд

Ностальгия – национальная болезнь русских, оказывающихся не по своей воле на чужбине, навсегда лишающихся матери-родины, которую, как известно, не выбирают. Именно ностальгии литература русского зарубежья первой волны обязана невероятным всплеском творческой энергии, унаследованной от Серебряного века. Конечно, она переживалась весьма и весьма по-разному. Экстатически – как у донского казака Николая Туроверова, сберегавшего в памяти до 1940 г. первые мгновения осознанной утраты отчизны, когда он стрелял и не попадал в своего верного боевого друга коня, плавившего вслед за удалявшимся с хозяином кораблем. Стоически – как у Владимира Набокова, до самого конца жизни свято хранившего верность своей Малой родине – родовому дому на Большой Морской, 47, в Петербурге. В исторической ретроспекции – как у Владислава Ходасевича, написавшего в изгнании блистательную книгу о самобытном поэте и патриоте земли русской Державине, и привившего-таки «классическую розу / К советскому дичку». Ревниво-язвительно – как у Зинаиды Гиппиус, устроившей в Париже издательскую выволочку навестившему её и Мережковского «посланцу» из «красной» России Гумилёву. И так далее – у каждого – повторимся – на особицу.

Здесь важнее всего другое – неизбежность в нашем российском менталитете ностальгии и неизменно бурные формы её протекания. Поэтому среди всего необозримого разнообразия произведений, порождённых разлукой с отчизной, бросаются в глаза два уникальных, наверняка генетически связанных друг с другом случая отрицания очевидного, или скорее, отрицания отрицания ностальгии, продемонстрированные Мариной Цветаевой («Тоска по родине! Давно...») и Иваном Елагиным («Мне не знакома горечь ностальгии...»).

Сравнительный анализ двух весьма неоднозначно трактуемых текстов с учётом их стилистических и стихопоэтических уровней способен прояснить причины появления каждого, их генетическое или типологическое взаимодействие между собой и другими перекликающимися с ними произведениями, а также уточнить сокровенный смысл столь парадоксального выражения, казалось бы, очевидной идеи: нет у обоих поэтов никакой навязшей в зубах ностальгии, *no...*

Рассмотрим оба текста поочередно и, разумеется, не изолированно от породившего их исторического и литературного контекста.

1.

Марина Цветаева оказалась за границей в 1922 году, стремясь воссоединиться со своим мужем белогвардейским офицером Сергеем Эфроном, участником знаменитого ледового похода и обороны Крыма, которого, во многом придумав его, она вообразила идеальным героем воспетого ею «Лебединого стана»:

Не лебедей это в небе стая:
Белогвардейская рать святая
Белым видением тает, тает...
Старого мира – последний сон:
Молодость – Доблесть – Вандея – Дон.
[Цветаева 1990: 163-164]

Эфрон со временем перековался и упорно готовился вместе с дочерью Ариадной вернуться на родину. Марина Ивановна мужественно боролась с бедностью, а временами и с голодом, ощущая перманентное «спиротство» и в Берлине, и в Праге, и в Париже.

Наиболее адекватным образом сложный узел овладевших ею в эмиграции безрадостных переживаний ей удалось передать в письме к находившемуся в Эстонии Юрию Иваску, своего рода развёрнутом объяснении, почему она не отдаёт в печать своих стихов:

«Большей часть я *не* знаю (знать не хочу!) и ничего не посылаю, ибо за 16 строк – 16 фр<анков>, а больше не берут и не дают. Просто – не стоит: марки на переписку дороже! (Нищеты, в которой я живу, Вы себе представить не можете, у меня же никаких средств к жизни, кроме писания. Муж *болен* и работать не может. Дочь вязкой шапочек зарабатывает, 5 фр<анков> в день, на них четвертом (у меня сын 8 лет, Георгий) и живём, т.е. просто медленно издыхаем с голоду. В России я так жила только с 1918 г. по 1920 г., потом мне большевики *сами* дали паёк. Первые годы в Париже мне помогали частные лица, потом надоело – да еще кризис, т.е. прекрасный предлог прекратить. Но – Бог с ними! Я же их тоже не любила).

Итак, здесь я без читателя, в России – без книг. <...> Вы м.б. хотите сказать, что моя ненависть к большевикам для неё слаба? На это отвечу: *иная* ненависть, инородная. Эмигранты ненавидят, п.ч. отняли именина, я ненавижу за то, что Бориса Пастернака *могут* (так и было) не пустить в его любимый Марбург, – а меня – в мою рождённую Москву. А казни – голубчик – все палачи – братья: *что* недавняя казнь русского, с *правильным* судом и слезами адвоката – *что* выстрел в спину Чеки – клянусь, что это одно и то же, как бы оно ни звалось: мерзость, которой я *нигде* не подчинюсь, как вообще никакому организованному насилию, во имя чего бы оно ни было и чьим именем бы ни оглаворялось. <...>

Нет, голубчик, ни с теми, ни с этими, ни с третьими, ни с сотыми, и не только с „политиками“, а я и с писателями, не, ни с кем, одна, всю жизнь, без книг, без читателей, без друзей, – без круга, без среды, без всякой защиты причастности, хуже, чем собака, а зато –

А зато – все». [Цветаева 1995: 384]

Стихотворение, о котором пойдёт далее речь, было написано в 1934 г. Это было время не менее бедственного прозябания не столько в Париже, сколько в его пригородах, очередных любовных увлечений, разочарований и яростной борьбы с прозой жизни поэтическим словом фактически в одиночку. Конечно, она тосковала по родине, ассоциируя её прежде всего с Москвой, Коктебелем и – более всего – с Тарусой, где мечтала жить и умереть или, на худой конец, обрести посмертный кенотаф с надписью: «Здесь хотела бы лежать МАРИНА ЦВЕТАЕВА»¹, и при этом твердила, что «в Париже и тени от неё не останется». Но опасаясь за судьбу 9-летнего сына, наотрез отказывалась возвращаться вместе с мужем и дочерью в непредсказуемый СССР.

Вот в таких немилосердных, катастрофических, разрывающих сердце обстоятельствах и вырвалось из души поэта одно из самых парадоксальных признаний о невыносимых муках ностальгии:

Тоска по родине! Давно
Разоблаченная морока!
Мне совершенно все равно –
Где совершенно одинокой

5. Быть, по каким камням домой
Брести с кошелкою базарной
В дом, и *не* знающий, что – мой,
Как госпиталь или казарма.

Мне все равно, каких среди
10. Лиц опротивевших пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной – непременно –

В себя, в единоличье чувств.
Камчатским медведём без льдины
15. Где *не* ужиться (и *не* тпцусь!),
Где *унижаться* – мне *едино*.

Не обольщусь и языком
Родным, его призывом млечным.
Мне безразлично — на каком
20. Непонимаемой быть встречным!

(Читателем, газетных тонн
Глотателем, доильцем сплетен...)
Двадцатого столетия — он,
А я — до всякого столетия!

25. Остолбеневши, как бревно,
Оставшееся от аллен,
Мне все — равны, мне всё — равно,
И, может быть, всего равнее —

Роднее бывшее — всего.
30. Все признаки с меня, все меты,
Все даты — как рукой сняло:
Душа, родившаяся — где-то.

Так край меня не уберёт
Мой, что и самый зоркий сыщик
35. Вдоль всей души, всей — поперёк!
Родимого пятна не сыщёт!

Всяк дом мне чужд, всяк храм мне пуст,
И всё — равно, и всё — едино.
Но если по дороге — куст
40. Встает, особенно — рябина...

3 мая 1934
[Цветаева 1990, 436-437]

Два самых авторитетных биографа Цветаевой Виктория Швейцер и Анна Саакянц не сходятся в трактовке основной идеи, выстраданной и выплеснутой ею таким необычайным образом. Швейцер предлагает прочитать две первых строки «в интонации обычного утвердительного предложения», тогда «фраза, как того хочет Цветаева, прозвучит иронически». Зачем же было произносить её в таком экзистенциальном тоне? «С первого восклицательного знака, с вырвавшегося из души выкрика „Тоска по родине!“, — приходит к выводу исследовательница, — обнажается боль поэта, безмерность его тоски. Цветаевские „анжамбеман“ и восклицательные знаки воплощают рыдания, которые слова призваны скрыть. Слова в первых пяти стихах хотят быть ироничными, но ритм им противоречит, заставляет не верить в „совершенно всё равно“, чувствовать, что Цветаева кричит о безразличии, чтобы освободиться от боли, что это смятение, а не ирония» [Швейцер 1992: 426].

Такое прочтение, по мнению А. Саакянц, сильно упрощает дело, даже искажает смысл стихотворения, превращает «великое творение в частный случай». Логически рассуждая, полагает она, следует приглядеться к финальному образному мотиву «куста рябины»:

«Рябина. В цветаевской лирике этот образ появился давно. Ещё в 1916 году: „Красною кистью / Рябина зажглась. / Падали листья. / Я родилась... // Мне и доныне / Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть“. И позже, в тяжком восемнадцатом году: „— Сивила! Зачем моему / Ребёнку — такая судьбина? / Ведь русская доля — ему... / И век ей: Россия, рябина...“

Итак: день рождения, осенённый горькой ягодой. И предчувствие горького будущего дочери. И „горечь рябиновая“ в чешских „Деревьях“. Наконец, в стихотворении, предшествующем „Тоске по родине...“: „Рябину / Рубили / Зорькою. / Рябина — / Судьбина / Горькая. / Рябина — / Седыми / Спусками. / Рябина! / Судьбина / Русская“.

Можно ли яснее? Безразличие к миру и к своему в нём существованию, выраженное в предшествующих строках, при видении рябинового куста сменяется ожигающей горечью. Горечью своего рождения в мир, своей „вытолкнутости“ из круга людей, сиротства в „жизни, как она есть“. Но эта горечь — врождённая, данная поэту в колыбель, сопровождающая его на всех дорогах жизни» [Саакянц 2002: 651].

Таким образом воображаемый призрак куста рябины в финале стихотворения следует воспринимать не как внешний повод для пробуждения тоски по родине, но как символ горестного мироощущения поэта, как его «овеществлённость».

Окончательный вывод, к которому склоняется Саакянц, казалось бы, кардинально отличается от прочтения «Тоски по родине» «наоборот». Прочитывая фразу, простёршуюся в 7-й и 8-й строфах: «Остолбеневши, как бревно, / оставшееся от аллеи, / Мне все – равны, мне – всё равно, / И, может быть, всего равнее – // Роднее бывшее – всего», она по-цветаевски безапелляционно заключает:

«Всего роднее – бывшее (если сказать прозой). Да Марина Цветаева только и живёт под этим постоянным знаком: бывшего, минувшего, невозвратного.

Тоска по родине? По родной земле? По кусту рябины на ней? Нет: погружение в свою душу, в её истоки, в прародину своего „я“.

А родина... Ещё и ещё раз повторим вместе с поэтом:

„Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию – может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, – тот потеряет её лишь вместе с жизнью“ (Ответ на анкету журнала „Своими путями“, 1925 год).

Можно ли тосковать по тому, что есть твоя неотъемлемая часть? Твое родночувствие?

Нет, вовсе не нужно читать это знаменитое цветаевское стихотворение „наоборот“. Тоска по родине для поэта и впрямь разоблаченная морока. К тому же той родины, „той России – нету“... [Саакянц 2002, 651-652]».

Рассмотрим аргументацию с обеих сторон, чтобы выяснить, в каких отношениях находятся концептуальные установки противоборствующих интерпретаторов и какая из них ближе к истине.

Первые пять, да и последующие за ними три десятка с лишним стихов, вплоть до противительного союза «Но...», открывающего предпоследний 39-й стих, и в самом деле, далеки от спокойной утвердительной интонации. По сути своей весь текст представляет собой до предела истощённую констатацию бесспорных для окружающих, но не для поэта трюизмов, принимаемых за чистую монету до тех пор, пока их не подвергнет сомнению заключительная фраза, приглашающая декодировать развёрстое за ней многоточие.

Внимательное прочтение текста убеждает нас в том, что приводимые аргументы есть не то иное, как перечень мучительных переживаний лирической героини, оказавшейся вне родины. Ей «совершенно всё равно», «где быть совершенно одинокой», беспомощной и бездомной, потому что любой дом она воспринимает как чужой. Ей приходится, подобно льву, ошкетиниваться в любой среде, постоянно уходить в себя, в своё единоличье чувств, скитаться «камчатским медведём без льдины», т.е. без родины (холодной, не приспособленной к комфортной жизни, но ро-ди-ны!). Не обольщает её своим «призывом млечным» и родной язык, потому что для неё, живущей вне времени и пространства, совершенно безразлично, на каком языке оставаться не понятой. Она чувствует себя «остолбеневшим бревном», лишившимся корней, оставшимся среди аллеи равных друг другу деревьев. Но, далее рассуждает она, «может быть, всего *равнее*» и – через тире – «*роднее* – бывшее», безвозвратно ушедшее прошлое оставленной родины. Утратив все личные приметы и даты, она, как осиротевшая душа, на которой не осталось даже «родимого пятна», мучается сознанием своей абсолютной потерянности. А поскольку её не уберёт родимый край, она уже в который раз убеждает себя: «Всяк дом *мне* чужд, всяк храм *мне* пуст, / И всё – равно, и всё – едино».

Но её женскую логику не приемлет встающий по дороге куст, особенно памятный с рождения её самой и старшей дочери Ариадны в сентябре, – куст рябины...

Что касается ритмического диссонанса с ироническим смыслом слов, о котором пишет Швейцер, указывая на возмущающее воздействие знаменитых цветаевских анжамбеманов, следует обратить внимание также и на резонансную с ними аномалию инверсий и не похожего на себя, казалось бы, самого банального из всех размеров русской классической силлаботоники 4-стопного ямба. Николай Асеев как-то сказал о вольном хорее Маяковского (в стихотворении «Товарищу Нетте, человеку и пароходу»): конечно, это хорей, но на нём, что называется, лица нет! Точно также можно сказать и о 4-стопном ямбе цветаевского стихотворения, в котором благодаря исполосовавшим его анжамбеманам и хорямбическим стопным заменам членение на стихи уступает членению на интерстиховые риторические периоды:

Тоска по родине! Давно разоблаченная морока!

Мне совершенно всё равно – где совершенно одинокой *быть*, где, по каким камням домой брести с кошёлкою базарной *в дом* и не знающий, что – *мой*, как госпиталь или казарма.

Мне всё равно, каким среди *лиц* ошкетиниваться пленным *львом*, из какой людской среды *быть* вытесненной – непременно – *в себя*, в *единоличье чувств*. Камчатским медведём без льдины, где не ужиться (И – *не тишусь!*), Где унижаться – мне едино.

Не обольщусь и языком *родным*, его призывам млечным. Мне безразлично, *на каком* непонимаемой быть встречным!

Отмеченных хориямбами строк в тексте довольно много – семь, причём все они выделяют отнюдь не служебные, а чрезвычайно важные, пусть и односложные слова в первой стопе после анжамбемана, прежде всего, во 2-й и 3-й строфах:

Мне совершенно всё равно –
Где совершенно одинокой

5. *Быть*, по каким камням домой
Брести с кошелькою базарной
В дом, и не знающий, что – мой,
Как госпиталь или казарма.

Мне всё равно, каких среди
10. *Лиц* ощетиниваться пленным
Львом, из какой людской среды
Быть вытесненной – непременно –

Вспомогательный глагол «быть» в 5-м стихе семантически преобразуется в бытийственную ипостась таких синонимов, как «жить» и «существовать». Столь же сущностно существительное «дом» в 7-м стихе, потому что он не «мой», заведомо чужой, «как госпиталь или казарма». Ощущение Родины без дома – просто немислимый нонсенс. Цветаева как никто другой на себе прочувствовала это вместе, что ещё больше, со своей семьей. В следующей, 3-ей строфе таких семантических гипербола, форсирующих значение односложных слов, ещё больше: к двум хориямбам в 10-м и 11-м стихах добавляется спондей в 12-м.

Среди выдвинутых лексических единиц оказываются «лица» в род. падеже «*лиц*», «лев» (в тв. падеже «*львом*»), вернее, сравнение с ним, и ещё раз глагол «*быть*» в составе «спондеизированного» словосочетания «*быть* вытесненной». Если вспомнить стихотворение Цветаевой, написанное год спустя, 1-15 ноября 1935 г. в Ванве, «Читатели газет», невозможность обладания своим лицом, быть *личностью* применительно к тем, кто бездумно поглощает жёлтую прессу и тем, кто её издаёт, редактирует, продемонстрирована в полной мере: «Кто – чтец? Старик? Атлет? // Солдат? Ни черт, *ни лиц*, / Ни лет. Скелет – *раз нет* / *Лица*. газетный лист!» [Цветаева 1990: 448] «Что думаю, когда / С рукописью в руках // Стою перед *лицом* / – *Пустее места – нет!* – / Так значит – *нелицом* / Редактора газет-// ной нечисти» [Цветаева 1990: 449]. От безликих редакторов, плативших ей за её творческую продукцию жалкий гонорар, сопоставимый разве что с ценой почтовых марок, она натерпелась более, чем достаточно.

Далее идёт сравнение себя с «пленным львом», ощетинившимся среди так называемых «*лиц*», фатально обречённым «быть вытесненным... в себя, в *единоличье* чувств». Недаром он сопоставляется далее с «камчатским медведём без льдины», т.е., очевидно, без родины, также обречённым на «унижение» из-за неспособности «ужиться» в чуждой для него среде.

Ещё три смысловых усиления продуцируются двумя хориямбами и спондеем в предпоследнем четверостишии:

Так край меня не уберёт
Мой, что и самый зоркий сыщик
35. *Вдоль* всей души, *всей* – поперёк!
Родимого пятна не сыщёт!

Личное притяжательное местоимение «мой» противоестественно отеснено инверсией от родного – её кровного – «края» в 33-м и 34-м стихах, благодаря чему фиксируется нарушение органически присущей им нерасторжимости. Наречие «вдоль» выдвигается в светлое поле нашего повышенного внимания в составе устойчивого, а потому также нерасторжимо выражения «вдоль и поперёк» в 35-м стихе. В данном случае речь идёт о душе лирической героини, настолько опустошённой, что и самый «зоркий сыщик» не сыщёт в ней «*родимого*¹ пятна». Наконец, местоимение «*всей*», повторенное дважды, отягощается форсированным ударением в первом случае в составе спондея, а во втором – благодаря хорейской стопной замене на 3-й позиции.

Логическое и эмоциональное ударение в этом неистовом потоке аргументов от противного якобы в пользу псевдо-справедливости выдвинутого в зачине стихотворения тезиса о том, что «Тоска по родине – давно разоблачённая морока», достигает своего апогея в последней строфе. Тон задает её начальный стих о шести ударениях, состоящий исключительно из односложных слов, выстроившихся в единый стиховой ряд – комбинацию из двух ямбических стоп и двух спондеев: СЯСЯ.

Функцию основных сигналов, организующих весь текст как единую риторическую тираду, или, можно сказать, пронзительный крик неимоверного отчаяния, принимают на себя анафорический ряд взаимодей-

ствующих друг с другом узловых доводов: «Мне совершенно всё равно...», «Мне всё равно...», «Где не ужиться <...>, / Где унижаться – мне едино...», «Мне все – равны, мне всё – равно, / И, может быть, всего равнее...», «И всё – равно, и всё – едино». В последнем случае подготавливается эффект, который мы обозначили диалектическим законом «отрицания отрицания». Переломный союз «но» на стыке предложений, можно сказать, удваивает силу своего «преткновения»³: «...едино. / Но если по дороге – куст / Встаёт, особенно – рябина».

Пришла пора вернуться к размышлениям А. Саакянц о «кусте рябины», якобы дезавуирующем тоску по родине в душе лирической героини. Нельзя, видите ли, тосковать о том, что всегда оставалось и остаётся у тебя внутри, неважно, где ты находишься, на родине или на чужбине. Приходится признать, что и трактовке автора книги «Марина Цветаева. Жизнь и творчество» не хватает диалектической амбивалентности. Горечь рябины для Цветаевой отнюдь не негативный привкус её плодов. Её лирической героине «и доныне / Хочется грызть / Жаркой рябины / Горькую кисть». Отвечая на вопросы анкеты журнала «Своими путями», она, конечно же, не мыслила Россию вне себя, ощущая её «внутри» как «непременность памяти и крови». В этом-то и сакраментальная особенность беззаветного русского патриотизма: мы любим свою родину, не за её роскошную красоту, не за плодородные земли или благоприятный климат, не за лёгкую жизнь, которую она могла бы нам обеспечить, а ровным счётом наоборот, за всё то, что противоречит этим общепризнанным благам, и в первую очередь за то, что такая она у нас одна-единственная, другой нет и быть не может. Поэтому утверждение биографа о том, что исходный тезис стихотворения, согласно которому «Тоска по родине – давно разоблачённая морока», следует понимать в непоколебимо прямом смысле, вряд ли приемлемо. Да, Цветаева тоскует, разумеется, не по той России, какой она стала, а по той, «бывшей», отчего градус её неистовой ностальгии, реализуясь и во времени, и в пространстве, только повышается.

Следовательно, получается, обе точки зрения в истолковании сокровенного смысла ностальгического шедевра Марины Цветаевой почти в равной мере однобоки, но при этом не столько противоречат друг другу, сколько дополняют одна другую. Поэтическое мышление, в отличие от формальной логики, как правило, амбивалентно, многозначно и вариативно, склонно к всепоглощающему синтезу, благодаря чему реципиенту предоставляется священное право на её субъективное прочтение и истолкование.

2.

Лапидарный вариант цветаевского крика души много лет спустя донёсся из Америки. Это был голос ещё одного «отщепенца в народной семье», лишившегося не по своей доброй воле отчизны, – Ивана Елагина:

*Мне незнакома горечь ностальгии.
Мне нравится чужая сторона.
Из всей – давно оставленной – России
Мне не хватает русского окна.*

*Оно мне вспоминается доныне,
Когда в душе становится темно –
Окно с большим крестом посередине,
Вечернее горящее окно.*
[Елагин 1998: 1, 177]

Нельзя не согласиться с А.В. Толстобровой, что у Елагина, в отличие от Цветаевой, «нет того пронзительного трагизма, той безмерной тоски, которой пронизана каждая строка цветаевского стихотворения, но начинаются оба с категорического утверждения об отсутствии ностальгического настроения, даже о некоем безразличии, о понимании необратимости сложившейся ситуации» [Толстоброва 2014, 123]. Однако, тут не обойтись без некоторого уточнения. В обоих случаях под якобы отсутствующую тоску по родине подводятся разные мотивировки. Лирическая героиня Цветаевой трагически переживает равнозначную катастрофу что на пореволюционной родине, что на чужбине, переживает практически одинаково (Ей, действительно, «всё – равно и всё – едино»). Поэтому она и называет тоску по родине «давно разоблаченной морокой». В елагинском же стихотворении прямого сопоставления нет, но оно угадывается между строк. Его лирический герой не испытывает «горечь ностальгии» потому, что ему, в принципе, «нравится чужая сторона». Однако, давным-давно оставив Россию, он сознаёт, что ему всё-таки не хватает её главного символа «русского окна», которое здесь, в изгнании, «когда в душе становится темно», неизменно «вспоминается» ему, как наваждение. Это ли не ностальгия!

Поэт, представляющий следующее поколение, вторую волну русского исхода после Великой отечественной войны, обходится и вовсе без восклицательных знаков и оперирует 5-стопным ямбом без каких-либо экстравагантных ритмических аномалий, никаких интригующих загадок перед чита-

телем не ставит, доносит свою мысль прямо, без обиняков. Конечно, первая же его фраза апеллирует к знаменитому цветаевскому зачину, который хватал за живое всякого русского, оказавшегося за кордоном эмигранта. Обстоятельства принуждали его сделать роковой выбор между утраченной родиной (и чем дальше, тем становилось очевиднее, что навсегда!) и чужбиной, которой по контрасту не составляло труда прикинуться пусть не новой матерью, то хотя бы мачехой с хорошими цивилизованными (несважно, что не всегда искренними) манерами.

Каждый должен был решать эту дилемму самостоятельно, сообразно семейному положению, остаткам достатка, профессии, навыкам самостоятельного заработка, таланту, умению распорядится им в изменившихся условиях и, разумеется, силе преодоления в борьбе с ностальгией.

Елагину, как и большинству его соотечественников, довелось испытать до дна горькую чашу жесточайшей борьбы за выживание в качестве ДР (перемещенного лица), занимаясь журналистской и литературной поденщиной в Польше и Германии. Эмигрировав в США, для того, чтобы прокормить семью, он не гнушался никакой работой: мытьём полов в ресторане, склейкой пластмассы и стёкол до тех пор, пока в достаточной мере не овладел английским языком и не обнаружил редкостный дар сочинять для газет юмористические скетчи и политические фельетоны в стихах.

К Америке он относился сдержанно-уважительно, как, впрочем, относилась к нему и она или, в его собственной формулировке, отвечала ему «тепло-прохладно»⁵. В отличие от предельного накала эмоционального напряжения, которым пронизано стихотворение М. Цветаевой, Елагин сообщает о своей приязни к «чужой стороне» и отсутствии у его лирического героя пресловутой «горечи ностальгии» подчёркнуто спокойно и вроде бы без всякой иронии или какой-то задней мысли. Он не подводит нас к итоговому «но», которое как таковое в тексте отсутствует, однако ощущение перелома от аргументов к контраргументу налицо, благодаря «долгому эху» этого противительного союза в звуковой организации всего текста, а точнее, сонорного согласного «н» в сочетании с гласными звуками «е, о, ы»: «не – не – но – не – на – но – нно – не – не – на – но – не – на – ныне – но – но – но – не – не – но» по модели, между прочим, цветаевского образца (взять хотя бы соразмерные по числу строк первый и последний катрены): «не – но – нна – не – нно – но – нно – но – не – не – но – но – но – нно – на»⁶.

В качестве контраргумента у Елагина вместо «куста рябины» выступает не менее символичное «вечернее горящее окно», прямо срифмованное и с наклканым Цветаевой «но», и с целым рядом других сопутствующих и созвучных ему слов: «давно – оно – становится – темно – окно – окно».

Об этом «окне с большим крестом посередине», генетически связанном с «оком», уже сказано более чем достаточно. Пожалуй, наиболее проникновенно написал о нём в своей юбилейной статье младший друг поэта художник Сергей Голлербах:

«Мне неизвестно, был ли Елагин религиозным человеком, мы никогда не касались этой темы. Всё же, „большой крест посередине“ написан поэтом неслучайно. И снова напрашивается сравнение с творчеством другого замечательного человека, с которым я был знаком в Нью-Йорке, – со скульптором и графиком Эрнстом Неизвестным. В одном из документальных фильмов о нём он говорит о том, что ему везде видится крест. Два глаза и нос – это крест; ветви, отходящие от ствола дерева, – это крест. Но крест – это не только Распятие Христа, но и распятое человечество. Так и называется одна из скульптур Эрнста Неизвестного⁷. Можно, я думаю, предположить, что крест посередине русского окна – это крестный путь России за всю её многовековую историю. Что же касается окна, то и тут можно увидеть символ: оно находилось за железным занавесом, отделявшим нас от родины. Мы никогда не закрывали на нём ставни, только задергивали занавеску, когда слишком больно было смотреть на то, что происходит в России» [Голлербах 2018].

Вариант Елагина в пять раз короче стихотворения М. Цветаевой, но ассоциативный шлейф центрального символа, дезавуирующего причины, побуждающие его лирического героя подавить в себе «горечь ностальгии», во многом компенсирует эту несоразмерность.

Уже в самых первых своих публикациях в сборнике 1953 г. «По дороге оттуда», скорее всего вывезенных из России, поэт вкладывает в мотив окна тревожные, связанные с природными и общественными катаклизмами коннотации. В стихотворении «Тяжеловесные струи...» воспроизводится неистовый апрельский ливень, во время которого «В доме, не переставая, / Бились оконные створки» (1, 48). Чего стоит один только выбор чреватого угрозой глагола «бились»! В соседней зимней лирической миниатюре, обращаясь к любимой, он указывает на зловещую примету, взволновавшую его в бессонную ночь: «То ли птица у окон металась, / То ли волк забывал у ворот» (1, 54). Точно также в стихотворении «У зимних яблонь – твёрдый наст...» его думы устремляются «Туда, туда, где снег высок, / И помнят папоротник стёкла. / И льда отточенный кусок / Под крышено, как меч Дамокла!» (1,65).

Наиболее содержательно мотив окна обыгрывается Елагиным в неклассическом деривате сонета «Муза мстит. Всю дневную склоку...». Метапоэтическая зарисовка обнажает неприглядную изнанку неподготовленного должным образом творческого процесса. Погрязший в бытовой суете, со всеми её дразнями, склоками и кривотолками, художник неизбежно расплачивается неминуемым конфликтом

со своей музой, которая как дочь Мнемозины «помнит всё» и непременно разоблачит поэта, мстительно вставив ему всякое лыко в строку, или просто оставит его без поддержки («И не вымолишь ни строки»). Видимо, о таких же переживаниях поведал Пушкин в «Стихах, сочинённых ночью во время бессонницы»: «Парки бабье лепетанье, / Спящей ночи трепетанье. / Жизни мышья беготня» [Пушкин 1977, т. III, 186], недаром Елагин сохранил характерный пушкинский эпитет «*мышья* скупость». В том же регистре воспринимается укоризны Музе от Ахматовой: «Говорят: „Ты с ней на лугу...“ / Говорят: „Божественный лепет...“ / Жёстче, чем лихорадка, оттреплет, / И опять весь год ни гу-гу» [Ахматова 1965, 294].

Обращение к несбалансированной метрической форме 4-3-ударного дольника сказывается и на внутренней структуре стихотворения, даже отдалённо не соблюдающего идеальные пропорции золотого сечения, заложенные в генетическом коде сонета. Творческая досада вырывается как попало, беспорядочно и стихийно. Начиная с последней строки 1-го катрена перечисляются утраченные способности поэта выстраивать создаваемый им по законам гармонии художественный мир. Не вымолить ему теперь ни строки у Музы, в темноте не различить ночной птицы и не вознестись от письменного стола к небу («облакам»), ибо всё в его обиталище «завалено щепбнем», бытовым мусором, отгорожено от мира глухими стенами и, что самое главное, перестало быть волшебным «окно, / Открытое по утрам / всем четырёх ветрам».

В представшей перед нами лирической медитации нашли отражение два библейских мотива. Из книги Екклесиаста скорее всего была воспринята пронизывающая все 12 её глав максима: «Если всё возвращается вместе с солнцем и ветром „на круги свои“, то всё, что ни происходило бы в мире, есть суета сует и томления духа (Екк. гл.1:2, 14). Из книги Иова дальнейшее развитие получила притча о жилище, поднятом «большим ветром», охватившим четыре его угла, низринут на отроков и погубившем их всех кроме одного (Иов гл.1:19). Эта же притча, кстати сказать, упоминается в популярной песне двоюродной сестры поэта Новеллы Матвеевой «Какой большой ветер!», в тексте которой родственно откликается знаковый мотив севшей на ветлу ночной птицы: «Сломал *ветлу* ветер...», «Как на ветру взглядом / Остановить *птичку*...» [Матвеева 1991, 34].

В стихотворении «Одеялом завешены стекла...», созданном ещё в Киевский период, отозвался пушкинский мотив «холода жизни» во время кромешного ада войны:

Все пугают огнём да газом –
Нос не высунь из норы!
Лучше б бомбы и газы разом,
Да и к прадедам в тартарары!

Милый ад: ни пушек, ни ружей...
Старый ад с хромым сатаной!
Чем он хуже кровавой лужи,
Именуемой – шар земной!
(1, 78)

Аналогичным пафосом пронизано стихотворение, в первом катрене которого, очевидно, опять памятное киевское окно не обрамлено каштанами, а в атмосфере оккупации «Окружено конвоем», вследствие чего «И вся земля запоем / Пьёт красное вино» (1, 109), надо понимать – крови.

Этот ряд можно продолжать и дальше, прослеживая его в сборниках стихов, написанных в эмиграции.

Так, в первом же стихотворении «Отсветов ночных», 1963 г., «Напротив, на стене, мои соседи...» весьма эффективно используется синекдоха: «Висят в тяжёлых рамах под *стеклами*», т.е. фактически лирический герой снаружи рассматривает окна противоположного дома, метафорически перелистывая «каменный альбом» в надежде «через год» открыть его «на этой же странице». Но стоило в следующем стихотворении «Здесь дом стоял. И тополь был. Ни дома...» добавить в следующей строке «Ни тополя», как становится очевидным, что соседнего дома просто не существует, разрушенный во время войны, он остался только в воспоминаниях: «Вот там, вверху, скрипела половица / И лампа вбок была наклонена, / И вот сейчас выпархивает птица / Сквозь пустоту тогдашнего окна». Финальный вывод не внушает оптимизма: «Есть только ширь бессмертного пространства, / Где мы и камни – смертные жильцы» (1,174).

Далее следуют интересующий нас прежде всего текст, отрицающий и в то же время констатирующий ностальгию, – «Мне не знакома горечь ностальгии...» и следующие за ним произведения, развивающие аналогичные мотивы. Из того же самого, «тогдашнего», уже давно не существующего «углового окна» («Внизу, в пространстве осажённом...») видна та же зияющая пустота, уже не существующая обнулённая жизнь. И здесь, что немаловажно, не обошлось без сакраментального символа христианства: «И там в автомобильном гуде, / Там, в разноликой суете, / Пространство распинали люди / На этом уличном кресте» (1,181).

И в «Ответах ночных», и во всех последующих сборниках поэта («Косой полёт», 1967, «Дракон на крыше», 1973, «Под созвездием топора», 1976, «В зале вселенной», 1982, «Тяжёлые звёзды», 1986)

представлены исключительно стихи, созданные в эмиграции. Мотив родного «окна с большим крестом посередине» в них существенно редуцировался, преобразившись либо в «утарный экран телевизора» (1, 183), тоже своеобразное окно в мир, либо в уже знакомую нам синекдоху – «туманное стекло», на котором «русское имя» новой возлюбленной «написалось само» (1, 184), как «Заветный вензель О да Е» под пальчиком Татьяны Лариной, либо просто в «самое высокое окно» американского небоскрёба, над которым поэт собирается повесить «весёлого месяца тонкую скобку» (1, 190). Прозревая в наш двадцать первый век, подчиняющий естественный взгляд на вещи тоталитарной зависимости от гаджетов, поэт «впервые почувствовал <...> подмену», когда ему «в окно провели антенну» «и отключили от Божьего мира» его бессмертную душу. Совсем не гиперболической выглядит мольба его обобщённого лирического героя:

Послушай, я скоро прибором стану,
Уже я почти что не человек,
В орбиты мне вставили по экрану,
И я уже не увижу поляну,
Я не увижу звёзды и снег.

А будут на плёночной амальгаме,
Где-то под веками мельтеша,
Экранные люди в джазовом гаме
Выкидывать сплюснутыми ногами
Остервенелые антраша.
(1, 204-205)

В метафорическом сонтии сошлись две ипостаси исконного семантического гнезда, корневая и производная, – «око» и «окно». Чем дальше – тем больше. Со временем наивное, но в этой своей наивности провиденциально мудрое русское окно отступает в запредельные области памяти. Ему на смену приходят необозримые стеклянные плоскости небоскрёбов, сплошные окна-стены без креста: «И я сам поставлен *под стекло* / Высоко, почти под самой крышей» (1,208); «Весь уличный пролом / Заставлен небосклоном. / Там небосклон *стеклом* / Стоит *темно-зелёным*» (1,220).

Обращают на себя внимание несколько явно циклизующихся стихотворений 1960-70 гг., в которых доминантный мотив окна разрабатывается особенно интенсивно. Практически в каждом из них лирический герой вспоминает о прошлом, о родине.

Находясь в своих просторных американских апартаментах, в окна которых заглядывают «огромные ветки ясеня», он мысленно созывает дорогих друзей. «Но ни один не явился из позванных. // Я разминуся с друзьями во времени, / Где-то они за окном, за деревьями, // За океаном, за всеми закатами, / Где-то затеряны, где-то запрятаны» («Вот мои комнаты светлые, ясные...») (1, 327). В стихотворении «Пробивают в асфальте дыру...» окно рассматривается в ряду всё увеличивающихся в масштабе отверстий: исходная «дыра в асфальте» пробивается для того, чтобы посадить в неё «деревцо», затем «...окно пробивают в стене, / Чтобы вставшая из-за моста / До рассвета качалась в окне / Голубая большая звезда», художники «пробивают нам душу насквозь, / Чтoб запела душа как труба», и наконец «Бог вселенную всю проломил, / Чтобы небо поставить в пролом» (1, 342).

В фантастическом стихотворении «Я прыгнул из окна...» обыгрывается финальное двустипийное известной миниатюры Ходасевича «Было на улице полутемно...»: «Счастлив, кто падает вниз головой. / Мир для него, хоть на миг – а иной» [Ходасевич 2009, 1, 167]. У Елагина, однако, лирический герой «не сорвался вниз, / А в воздухе повис, / Как радиоволна». После чего он плывёт в вышине астероидом и подаёт «сигналы / Таким же чудакам, // Мечтателям, поэтам, / Захватчикам высот, / Кто сам себе планета, / И свет в себе несёт, // Кто не в ладах с причалом, / Кто кружит одинок / По кривизнам печальным / Отверженных дорог» (1, 359). Понятно, что речь идёт всё о тех же соотечественниках.

И наконец, настоящим апофеозом оконной темы в сборнике «Дракон на крыше» предстаёт стихотворение, лирический герой которого ни на минуту не расстаётся с окном, видимо, тем самым заветным окном, олицетворяющим для него незабвенную родину:

По земле шатаюсь я давно,
И везде вожу с собой окно.

Хоть люблю я в жизни перемену,
Но окно всегда вставляю в стену.
<...>

Пусть стоит вселенная вверх дном,
Мне не страшно за моим окном!

Я поеду в городок морской,
Я моё окно возьму с собой

И у волн поставлю непременно,
Пусть окно окатывает пена,

Пусть там волны ходят ходуном,
Хорошо мне за моим окном!

Я от океана отделён,
В раме океан, и застеклён!

Каждым утром, сразу после сна,
Я выбрасываюсь из окна

И лечу на камни мостовой,
В мир невыносимо-деловой.
(1, 422-423)

Лишь изредка, но неотвизно совсем другие сигналы подаёт далёкая родина: «чайку над заливом, / Почти припавшую к волне», «дерево, зелёным взрывом» ударившее в глаза, и заветный «крымский брег», машущий «лиственной зелёной» и «синего волной» (1, 230). То есть всё то, что можно было разглядеть сквозь родное окно оком, не затуманенным искажённой оптикой чуждой русскому поэту цивилизации.

Ностальгия-таки достала его много лет спустя.

Итак, в обоих стихотворениях отрицание ностальгии преодолевается парадоксальным отрицанием этого отрицания. Естественно – по-разному, в соответствии с совершенно несопоставимыми творческими темпераментами очень не похожих друг на друга поэтов. У Цветаевой иступлённый, навзрыд, поток признаний в неспособности вытерпеть катастрофические невзгоды одиночества и неприкаянности на чужбине при затаённой надежде вкушать от куста «горькой рябины», вернуть идеальное прошлое. У Елагина – спокойная констатация непреложного факта утраты отчизны, притягивания «чужой стороны» и тем не менее косвенное признание своей неизбежной тоски по символу «давно оставленной России», вечно горящему в сыновней памяти вечернему окну с большим крестом посередине.

Примечания:

¹ Такой камень был-таки установлен в Тарусе в 1988 г.

² Вряд ли – дело случая сосредоточение в двух соседних строках родственных грамматических форм одного и того же семантического поля, заданного инициальным возгласом «Тоска по родине!»: «Роднее бывшее – всего», «Душа, родившаяся – где-то» и «Родимого пятна не сыщешь».

³ С прозрачным намеком на «Скотный двор» Джорджа Оруэлла.

⁴ Ср.: «В моих преткновения пнях, / Сплошных препинания знаках?» и в почти идентичном варианте следующей строфы: «В сплошных преткновения пнях, / Сплошных препинания звуках?» в двойчатке стихотворений под общим заголовком «Куст», в котором А. Саакянц усматривает «приближение души поэта», потому что «Куст манит поэта, ибо нуждается в нём. Взаимная необходимость – и вечная тайна: „Что нужно кусту от меня?.. А нужно! иначе б не цвёл / Мне в очи, и в мысли, и в уши. / Не нужно б – тогда бы не шёл / Мне прямо в разверстную душу...“ А поэту? Что нужно от куста – поэту? Здесь ответ однозначен: тишины. Тишины творчества. Тишины (гула!) Вселенной, невнятицы хаоса, которая, заполнив душу поэта, становится творчеством. Тишины (но не смертной!) иного бытия...» [Саакянц 2002: 645].

⁵ В значительно более позднем горько-шуточном стихотворении, посвящённом друзьям Т. и А. Фесенко, Елагин сравнивает свою эмигрантскую жизнь с переводом, вспоминает прошлое и сопоставляет его с настоящим: «Сколько я раз, бывало, / Сам себе повторял: / – Ближе к оригиналу! / А где он, оригинал? <...> Я живу на расстоянии / От страны моей студеной / Я живу – на занкание / С языка переведенный» (1, 374).

⁶ Соотношение почти равное: 20 к 15. Разница в 5 единиц покрывает разницу в стопности 5- и 4-стопного ямба. 40 стоп насчитывают 8 стихов у Елагина и только 32 у Цветаевой.

⁷ Среди многочисленных скульптурных и графических работ Эрнста Неизвестного, основанных на универсальном символе креста, выделяется Магаданский монумент, посвящённый жертвам сталинских репрессий. Вот как описывает его сам скульптор: «...это скорбящая маска 15-метровой высоты. Я её вылепила сам, своими руками, правда, с помощью двух рабочих. Знаете, у кого-то там, наверху, большое чувство юмора: фамилии этих рабочих Гробов и Грошев. Каково звучит? Монумент жертвам сталинизма создали скульптор Неизвестный и его помощники Гробов и Грошев.<...> Из глаз маски катятся каменные слёзы-головы. История плачет головами. Такие же головы на месте волос. В лоб маски вбит крест. Он частично спускается на переносицу и идёт по бровям. Далее: внутрь маски через щеку ведёт лестница. По ней мы входим в помещение, которое представляет собой не что иное, как одиночную камеру, где установлено всё как было: параша, железная койка.

На столе лежит книга – список жертв Магадана, среди которых представители 28 национальностей. Затем мы проходим через камеру на обратную сторону маски и спускаемся по лестнице вниз.

Над нами нависает огромный бронзовый пятиметровый крест – так называемый „Магаданский крест“. А под крестом – двухметровая „будущая Россия“: девочка, оплакивающая тех, кто погиб.

Насчёт креста: там, в вечной мерзлоте, лежат люди разных конфессий. Поэтому крест не носит сакрального характера, он не религиозный. Это, кажется, поняли все, в том числе и мусульмане. Крест в данном случае – метафора страдания. Конечно, каждый может вложить в него свой смысл, но я никогда не тпился сделать религиозный крест. Он очень удачно поставлен: на сопке, на фоне невероятно красивой и суровой магаданской природы.

<...> И ещё:

– Я глубоко убежден, что перед лицом смерти должны утихнуть раздоры. Когда я в Магадане ставил монумент жертвам утопического сознания – „Маска скорби“, то попросил архитектора в подножии положить камни, где выбиты символы всех конфессий России. И даже – коммунистический серп и молот. Смерть всех сближает. Ритуальные пляски чиновников над могилами усопших должны быть наказуемы. Хотя бы презрением общества к этим весёлым поросётам, справляющим праздник жизни над могилами усопших» [Качан 2013]. Другой типологической репликой на эти слова могла бы стать цитата из стихотворения Ивана Елагина «Не надо слов о смерти роковых...»: «Мы тоненькая плёночка живых / Над тёмным неизбывным морем мёртвых» (2, 11).

Литература:

Голлербах Сергей. Голос двух столетий. К столетию Ивана Елагина // Новый журнал. 2018/290. [Электронный ресурс] // <https://magazines.gorky.media/nj/2018/290>

Елагин Иван. Стихотворения: В 2 т. М.: Согласие, 1998.

Качан М.С. Магадан – Мемориал жертвам утопического сознания [Электронный ресурс] // <https://proza.ru/2013/07/12/148>

Саакянц Анна. Жизнь Цветаевой. М.: Центрополиграф, 2002. [Электронный ресурс] saakyants_zhizn_tsветаевой_2002_text.pdf

Толстоброва А.В. Интертекстуальные мотивы и образы в лирике И.В. Елагина // Вестник Вятского гос. университета. 2014. Филология. №4. С. 122-126. <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-motivy-i-obrazy-v-lirike-i-v-elagina/viewer>

Федотов О.И. Между Моцартом и Сальери. О поэтическом даре Набокова. М.: Флинта-Наука, 2014.

Федотов Олег. Стихпоэтика Ходасевича. М.: Азбуковник, 2017.

Цветаева Марина. Дон, 1-3 // Цветаева Марина. Стихотворения и поэмы. Л.: СП, 1990. С. 164.

Цветаева Марина. Письма. М.: Эллис Лак, 1995.

Швейцер Виктория. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 1992.