НАУМ РЕЗНИЧЕНКО

«ОТ ЗЕМЛИ ДО ВЫСОКОЙ ЗВЕЗДЫ»

(Мифопоэтика Арсения Тарковского)

НАУМ РЕЗНИЧЕНКО

«ОТ ЗЕМЛИ ДО ВЫСОКОЙ ЗВЕЗДЫ»

МИФОПОЭТИКА АРСЕНИЯ ТАРКОВСКОГО

Нежин – Киев
2014

УДК 821. 161. 1
ББК 83. 3 (2 = 411. 2) 6
Р 34

Резниченко, Наум.
Р 34 «От земли до высокой звезды»: Мифопоэтика Арсения Тарковского / Наум Резниченко. – Нежин – Киев: Издатель Н.М. Лысенко, 2014. – 272 с.

В книге Наума Резниченко поэзия Арсения Тарковского представлена как целостная художественная модель мироздания, скрепляющими началами которой являются «чувство космического» и «горящее слово пророка», пронизывающее все «этажи» бытия – «от облаков до глубины земной». Автор исследует «поэтогонический» миф Тарковского в широком разнообразии его историко-культурных контекстов, в его связях с архетипами мифологического сознания, ключевыми образами и сюжетами Библии, произведениями русской и мировой лирики. Книга адресована не только специалистам в области истории и теории литературы, но и широкому кругу любителей поэзии.

УДК 821. 161. 1
ББК 83. 3 (2 = 411. 2) 6

© Наум Резниченко

Памяти моего учителя,
Всеволода Алексеевича Грехнёва

Автор выражает глубокую признательность Марине Арсениевне Тарковской, взявшей на себя труд прочитать в рукописи главы этой книги и сделавшей множество ценных замечаний биографического и концептуального характера.

Автор благодарит своих учеников – выпускников средней школы № 84 г. Киева: Наталию Берман-Воловик, Александра Гераскина, Дмитрия Забигайло, Дмитрия Кошевого, Олесю Легейду (Соколенко), Александра Науменко, Алексея Науменко, Елену Николаеву, Елену Пастернак, Алексея Самоварова, Екатерину Стукалову, Константина Фаева и Александра Шенкера – за финансовую помощь в издании книги.

Отдельная благодарность – Эдуарду Криксунову за всемерную поддержку на заключительной стадии работы над книгой.

СОДЕРЖАНИЕ

Вместо предисловия 6
Глава первая. «…Когда и ты рождён поэтом»
(«Поэтогонический» миф Арсения Тарковского) 10
Глава вторая. «Я учился траве…»
(Космология «нижнего» мира) 37
Глава третья. «Я по крови – домашний сверчок»
(Об одном «энтомологическом» сюжете) 64
Глава четвёртая. «…И в степь
как воронкой ветров душу втянуло мою»
(Мистерия инициации) 86
Глава пятая. «Наместник дерева и неба»
(О мировом дереве и сопутствующих мифологемах) 100
Глава шестая. «Словарь царя Давида»
(Словари и имена) 122
Глава седьмая. «Крепкий шарик в крови,
полный света и чуда»
(«Каталог» волшебных ёмкостей) 141
Глава восьмая. «Вы, жившие на свете до меня»
(Личный «пантеон» культурных героев) 163
Глава девятая. «Как мимолётное виденье,
опять явилась муза мне»
(Пушкинские контексты) 187
Глава десятая. «Когда-то имя было у неё…»
(Стихи об умершей возлюбленной
как лирическое единство) 209
Глава одиннадцатая. «На свете смерти нет…»
(Смерть и бессмертие) 236

Вместо предисловия

Книга, которую держит в руках читатель, складывалась на протяжении нескольких лет как серия очерков, посвящённых отдельным мифологемам или комплексам мифологических мотивов лирики Арсения Тарковского. Но своё название она получила ещё у истоков работы над темой, что явилось следствием органического и самоочевидного единства той картины мира, которую поэт создал как *личный космогонический миф*, придав лирическому субъекту статус *демиурга* или *культурного героя*. «*От… до…*» – Тарковский очень часто использует эту грамматическую связку, выражающую предельную степень космологической полноты художественного объекта: «Его (народа – *Н.Р.*) словарь открыт во всю страницу, / *От* облаков *до* глубины земной» (1, 190)[1]; «Вы, жившие на свете до меня, / Моя броня и кровная родня / *От* Алигьери *до* Скиапарелли /…/» (1, 80); «Явь *от* потопа *до* Эвклида / Мы досмотреть обречены» (1, 244); «/…/ За то, что мой путь – *от* земли *до* высокой звезды, / Спасибо скажу» (1, 367). Глубоко символично, что стихотворение, откуда взята строка, подсказавшая название для нашей книги, помещено в предсмертную книгу Тарковского «*От* юности *до* старости», названную так её редактором. По словам дочери поэта Марины Тарковской, название это не казалось её отцу вполне удачным, но то ли по случайному стечению обстоятельств, то ли в силу причин эзотерического порядка, а скорее всего благодаря хорошему поэтическому слуху редактора, оно оказалось вполне «тарковским». Название это не только подхватывает космогоническую интенцию художника – «альфу-омегу» (1, 350) его поэзии, понимаемой «как *жизнетворение*»,[2] но и возводит эту поэзию к одному из главных её историко-культурных

[1] Все цитаты из произведений Арсения Тарковского, помимо особо оговорённых случаев, приводятся по изданию: Тарковский Арсений. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Художественная литература, 1991; 1993 – с указанием в скобках тома и страницы. Курсив в цитатах мой – *Н.Р.*

[2] «Но самое главное для меня – это поэзия, которую я понимаю как жизнетворение (это требует, конечно, разъяснения – но для него нет здесь места)», – писал Тарковский в автобиографии в декабре 1967 г. // «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. Томск: Водолей, 1999. С. 29.

«претекстов» – Книге псалмов Давидовых: «Боже! Ты наставлял меня *от юности* моей, и доныне я возвещаю чудеса Твои. И *до старости*, и до седины не оставь меня /…/» (Пс., 70: 17 – 18).

В лирике Тарковского, которую исследователи определяют как «постакмеистическую», «неотрадиционалистскую», «сотериологическую» с «псалмическим мелосом» и трансформированным «христианским кодом», как поэзию «пантеистической органики» и «русского космизма», – запечатлён особый и редко встречающийся в чистом виде тип художественного мышления, устремлённого к сокровенным метафизическим первоистокам бытия, к первородным его началам. Поэт прямо сказал об этом в одной из бесед с журналистами: «Я верю в духовную сущность поэзии. *Я верю, что она осуществляет наилучшую связь человеческой души с первоосновой мира*. Это проявляется, может быть, совершенно случайно /…/ Поэзия, когда она осуществлена, – это стигматы человеческого духа».[3]

Как и всякое большое искусство, поэзия Тарковского синтезирует в себе самые разнообразные культурные контексты: мифологические, библейские, фольклорные, литературные, исторические, религиозно-философские, научные. Давший клятву «вернуть моё искусство его животворящему началу» (1, 211), Тарковский использует особый тип поэтического слова – Слово-Логос, энергией которого мир созидается как культурный космос. Одному из ведущих исследователей лирики Тарковского С. Кековой принадлежит замечательное определение этого слова как «слова-свитка»,[4] в котором воплощена субъективная память культуры с её бездонными хранилищами накопленных значений и смыслов. Слово в стихе Тарковского, как память в сознании человека, «свой длинный развивает свиток», актуализируя центральные и периферийные контексты предшествующих культурно-исторических эпох и индивидуальных художественных систем. Говоря о смысло-

[3] Эти слова звучат за кадром в документальном фильме «Арсений Тарковский», выпущенном к 100-летию со дня рождения поэта в серии «Острова» в 2006 г. (режиссёр – В. Трояновский, редактор – И. Изволова).

[4] См.: Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Дис. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук. Саратов, 2009. С. 387 – 397.

порождающем «механизме» лирического высказывания, сам поэт воспользовался другой метафорой: слова – спящие в саркофагах египетские фараоны, периодически пробуждающиеся от летаргического сна и *взаимозаражающие* друг друга светоносной поэтической семантикой: «/…/ слова начинают светиться, загораясь одно от другого, и чем этот *взаимосвет* /…/ ощутимей, тем стихотворение мне больше по сердцу».[5]

Один из главных учителей Тарковского в поэзии, Осип Мандельштам определил слово как «*тысячествольную цевницу*, оживляемую сразу дыханием всех веков».[6] Своё поэтическое призвание Арсений Тарковский расслышал ещё ребёнком в звуках «*пятиротой дудки* тростниковой», на которой играл слепой старик в «городе степном» его детства. «Нищий царь», поэт-пророк и вечный странник, он самозабвенно откликнулся на этот негромкий призыв о любви и милосердии: «Во все пять ртов поёт его дуда, */ Я горло вытяну*, а ей отвечу!» (2, 36) – и сам стал «степной дудкой» («*Мне вытянули горло длинное*, / И выкруглили душу мне /…/» – 1, 64), соприродной флейте простодушно-легкомысленного сатира Марсия, с которого живьём содрали кожу по приказу жестокого Аполлона-Мусагета и само имя которого стало для поэта символом безмерного человеческого страдания и сострадания всему живому на земле: «Меня хватило бы на всё живое – / И на растения, и на людей, / В то время умиравших где-то рядом / И где-то на другом конце земли / В страданиях немыслимых, как Марсий, / С которого живьём содрали кожу» (1, 140 – 141). «Насквозь» продутая «огнём беды», степная «дуда» Тарковского пропела миру библейски возвышенную и сочувственную песнь о земле и небе, птицах и камнях, звёздах и травах, сверчках и кузнечиках, «бабочках и детях», о человеке «посредине мира» и его экзистенциальном призвании – быть «гербовником семейной чести» всех живших и живущих на земле, «прямым словарём связей корневых» прекрасной и трагической Жизни.

---

[5] Литературная газета, 2012, № 14 (4 – 10 апреля). С. 5.

[6] Мандельштам Осип. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 172. В дальнейшем цитаты из произведений О. Мандельштама приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы.

Читатель, конечно, заметит большое количество повторов в нашей книге. Напомним, что она складывалась из отдельных очерков, написанных в разное время. Каждый из них имеет свою проблематику и композицию и является самостоятельным исследованием. Одни и те же опорные тезисы, цитаты и свидетельства входят в различные концептуальные контексты и не могут быть изъяты из цепи рассуждений. Принося извинения читателю, мы хотим подчеркнуть преимущества такого способа подачи материала: целостность и органика созданной Арсением Тарковским картины мира становятся более очевидными, а самоощущения исследователя, сверяющего результаты своей работы с композицией и концепцией этой картины, постепенно приближаются к итоговой самооценке её автора:

Значит, шёл я по верной дороге,
По кремнистой дороге поэта /…/
(1, 162)

«Следовать за мыслями великого человека есть наука самая занимательная».[7] Нам остаётся только добавить вслед за Пушкиным: идти «по кремнистой дороге поэта» есть «наука самая занимательная» и наслаждение самое высокое.

[7] Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 6. М.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 24. В дальнейшем все цитаты из Пушкина приводятся по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы соответственно римской и арабской цифрами.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

«…Когда и ты рождён поэтом»
(«Поэтогонический» миф Арсения Тарковского)

В фильме Андрея Тарковского «Солярис» есть такой эпизод: главный герой астронавт-психолог Крис Кельвин вторично переживает смерть жены-самоубийцы, которая является ему на космической станции как мучительный образ памяти, как «матрица» его обострённой совести, оживотворённая энергетическим биополем мыслящего океана Соляриса. А затем она добровольно подвергает себя воздействию аннигилятора нейтринных систем, чтобы дать возможность герою вернуться на землю. Между Кельвином и другим астронавтом кибернетиком Снаутом происходит диалог, который невольно подслушивает третий участник экспедиции – хладнокровный и жестокий (но только на первый взгляд) «вивисектор от науки» астробиолог Сарториус, сконструировавший упомянутый аннигилятор как средство избавления от непрошеных космических «гостей»:

– Послушай, Снаут, за что он (океан – *Н.Р.*) нас так мучает?

– Знаешь, по-моему, мы потеряли чувство космического. Древним оно было доступней. Они бы никогда не спросили: «За что? Зачем?» Вспомни миф о Сизифе…

Диалог этот в полной мере (включая экзистенциальную интерпретацию мифа о Сизифе, представленную в знаменитом эссе А. Камю) мог бы стать эпиграфом к жизни и судьбе Арсения Тарковского, в которой было всё, что составляет оправдание и смысл существования человека и художника: счастье и боль любви, радость и муки творчества, гибель близких и рождение детей, потери и обретения друзей, личные драмы и сопричастность к эпохальным событиям истории, мужественное сопротивление злу и смерти с оружием в руках, «катакомбное» (Кекова) противостояние мирской власти и одиночество среди циничных собратьев по цеху, долгие годы литературной изоляции и позднее обретение читательского признания. Прошедший творческое становление в «силовом поле» мировой культуры и оказавшийся под перекрёстным воздействием традиций русской классической поэзии и

модернистской поэзии «серебряного века», Тарковский создал свой образ мира, «необщее выраженье лица» которого определило именно «чувство космического» и тяготение к мифу не только как к одному из прочих конституирующих факторов лирической формы, но и как к онтологическому способу поэтического видения, ставшему одновременно структурообразующим принципом целостного художественного мира.

Мир Тарковского – поэтическая модель космоса, скрепляющим началом которого является «горящее слово пророка», пронизавшее все «этажи» бытия – «от облаков до глубины земной». Такое слово – аналог библейского творящего Логоса, в котором слились первобытный «тёмный» язык природы и язык культуры, чьим носителем является поэт-демиург, постигший словарь своего народа, вобравший в плоть и кровь свою «все эР и эЛь святого языка». Экзистенциальное призвание поэта, по Тарковскому – быть универсальным медиатором и лексикографом культурных пространств и времён, слов и смыслов, объединив их в единый энциклопедический словарь, подобный Книге Бытия. Тарковский и в жизни, и в искусстве был собирателем, коллекционером, библиографом и каталогизатором артефактов – будь то марки, пластинки, книги, альбомы по искусству или приборы для астрономических наблюдений. Верный и страстный поклонник музы Урании, зачарованный «мерцовским экваториалом» Анжело Секки, чью трагическую судьбу он «оплакал» «ещё ребёнком» (1, 86), поэт всю жизнь составлял «звёздный каталог» мира, в котором оказались неразрывно соединены «созвездье, и земля, и человек, и птица» (1, 366), «трава и звёзды, бабочки и дети» (1, 80). В конечном итоге, «список абонентов мирозданья» у Тарковского оказался много больше, чем «десять миллионов номеров *небесных* телефонов» (1, 57). Тем более, что, как признался сам поэт, «мало взял я у земли для неба, *больше взял у неба для земли*» (1, 206).

В стихах Тарковского, подающих голос «каждому зерну» (1, 366) и возвращающих «дар прямой разумной речи» «и птицам и камням» (1, 68), звучат голоса мирового оркестра, исполняющего величественный баховский хорал во славу земли и неба, природы и человека, человека и вселенной, устремлённых навстречу друг другу в поисках гармонического единства:

Какие голоса тогда поют!
И управлять я научился ими:
То флейты вызываю, то фаготы,
То арфы. Иногда я просыпаюсь,
А всё уже давным-давно звучит,
И кажется – финал не за горами.
(1, 78)

Но ощущение мировой гармонии для Тарковского менее всего сладостная и легко достижимая идиллия душевного бытия. Это результат трудного, порой мучительного акта жизнетворчества, который напрямую отождествляется с жертвой Христовой:

/…/ Потом, кончая со стихами,
В последних четырёх строках
Мы у себя в застенке сами
Себя свежуем второпях.

Откуда наша власть? Откуда
Всё тот же камень на пути?
Иль новый бог, творящий чудо,
Не может сам себя спасти?
(1, 197)

Подчёркнутые строки – прямая евангельская реминисценция, эксплицирующая «голгофский» сюжет библейской истории: «Проходящие же злословили Его, кивая головами своими и говоря: Разрушающий храм и в три дня Созидающий! спаси Себя Самого; если Ты Сын Божий, сойди с креста. Подобно и первосвященники с книжниками и старейшинами и фарисеями, насмехаясь, говорили: *Других спасал, а Себя Самого не может спасти*!» (Мф., 27: 39 – 42). Образ «камня на пути», вынесенный в название «христологического» текста Тарковского, восходит к двум библейским источникам: Псалтири («Камень, который отвергли строители, соделался главою угла» – Пс., 117: 22) и Книге пророка Исайи,[8] в которой сказано о «камне преткновения и скале соблазна для обоих домов Израиля» (Ис., 8: 14 – 15) и о «камне испытанном, краеугольном, драгоценном, крепко утверждённом» Богом «в

[8] Об особой смыслопорождающей и структурообразующей роли библейских имён в поэзии Тарковского см. главу «Словарь царя Давида» (Словари и имена)».

основание на Сионе» (Ис., 28: 16). В тарковском «камне на пути», символизирующем крестный путь «нового бога» – поэта, актуализированы обе смысловые ипостаси центрального христианского символа: камень краеугольный, на котором поэт возводит свой храм и свой мир, и камень преткновения, о который он может разбиться и погибнуть. Вожделенная «музыка сфер» требует от художника полного и жертвенного «*преображенья с головы до пят в плоть стихотворенья*» (1, 239), но далеко не всегда поддаётся «транспонированию» в Слово. Эта ситуация невоплощённого или недовоплощённого Логоса ставит поэта на грань жизни и смерти. Молчание, немота, утрата дара речи в поэтическом мире Тарковского есть потеря творящего дара человеческой личности и, стало быть, синоним её экзистенциальной смерти.

Но стоит взяться мне за карандаш,
Чтоб записать словами гул литавров,
Охотничьи сигналы духовых,
Весенние размытые порывы
Смычков, – я понимаю, что со мной:
Душа к губам прикладывает палец –
Молчи! Молчи! И всё, *чем смерть жива*,
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. *И я молчу* /…/
(1, 78 – 79)

В стихах Тарковского «вступают в спор природа и словарь и слово силится отвлечься от явлений» (1, 286), но так, чтобы не стать «оболочкой», «плёнкой», «звуком пустым» (1, 71), чтобы объекты природы стали субъектами культуры и, слившись с культурными символами, обрели голос, язык, мелодию:

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала как флейта звучать.
Я ловил *соответствия звука и цвета*,
И когда *запевала свой гимн стрекоза*,
Меж *зелёных ладов* проходя, как комета,
Я-то знал, что *любая росинка – слеза*.
Знал, что в каждой фасетке огромного ока,
В каждой радуге яркострекочущих крыл

Обитает *горящее слово пророка*.
И *Адамову тайну* я чудом открыл.
(1, 65)

«Адамова тайна» – это мистическое таинство наречения имён, которые даёт «всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт., 2: 20) Адам, ещё не вкусивший запретный плод и не изгнанный из Эдемского сада. Даруя имена животным и птицам в присутствии Творца, первый человек становится соучастником сотворения мира, носителем Слова-Логоса и *первым поэтом* в истории человечества. «Чудом» открывший «Адамову тайну» поэт Тарковского – это новый Адам, появившийся на свет в результате мощных космогонических усилий мировых стихий бытия:

/…/ И в травы падала вода,
И с ними *первая* гроза
Ещё училась говорить.
Я в этот день увидел свет /…/
(1, 395)

/…/ Столько в небо фонтанами било
До конца *первозданного* лета,
Что судьба моя и за могилой
Днём творенья, как почва, прогрета.
(1, 335)

Захлестнувшая эти *стихи* водная *стихия* – свободная вариация на тему той самой «бездны» и «воды», над которой «носился» Дух Божий (Быт., 1: 2) и которая войдёт в «строение и состав» (Мандельштам) поэтического слова и мира Тарковского на правах «первоматерии», «*увлажнив*» и звук («лучшего имени *влажные* звуки»), и слово («слова из *влажных* «Л»), и рифму («рифмы *влажное* биенье»), и весь, «от облаков до глубины земной», язык поэта – единственный и самый надёжный залог его бессмертия:

Есть высоты властительная тяга,
И потому бессмертен я, пока
Течёт по жилам – боль моя и благо –
Ключей подземных ледяная влага,
Все эР и эЛь святого языка.
(1, 190)

Поэт Тарковского – носитель глубинной космогонической прапамяти о первых днях творения («Я так давно родился, / Что слышу иногда, / Как надо мной проходит / *Студёная вода* /…/» – 1, 48), о тех бесконечно далёких и труднопредставимых временах, когда зарождался язык и складывался первоначальный миф:

/…/ Я жил во времена,
Когда народа безымянный гений
Немую плоть предметов и явлений
Одушевлял, даруя имена.
(1, 190)

И когда читаешь в «Стихах из детской тетради»:

/…/ И неправда, что Пан козлоногий
До меня ещё сгинул со света (1, 162),

– вдруг понимаешь, что это вовсе не гипербола, не рассчитанная исключительно на художественный эффект модернистская «игра с пространством и временем», но абсолютная *правда*, свидетельствующая о мифопоэтическом видении мира и неподдельном целостно-синкретическом чувстве жизни, которая «жива помимо нашей воли» (1, 211):

Почему захотелось мне снова,
Как в далёкие детские годы,
Ради шутки не тратить ни слова,
Сочинять величавые оды,

Штурмовать олимпийские кручи,
Нимф искать по лазурным пещерам
И гекзаметр без всяких созвучий
Предпочесть новомодным размерам?
(1, 161)

«Далёкие детские годы», о которых со щемящим ностальгическим упоением вспоминает лирический герой, в стихотворении Тарковского предстают как «детские годы» самой поэзии, когда она ещё была нерифмованным «гекзаметром без всяких созвучий», услышанным Гомером в шуме волн Эгейского моря, размеренно набегающих на скалистый берег. Весть о смерти великого Пана, которую сообщил античному миру Плутарх и которая была воспринята Средневековьем как знамение конца эллинского язычества и начала новой христианской религии, для Тарковского оказалась «неправдой». Он остался верен «*матери Ахайе*» как её «*последний* лучник»,

которому суждено стать «*последним* связистом под обстрелом», ценою собственной жизни обеспечившим непрерывное единство культуры «для тех, кто ещё не рождён» (1, 144). В этом контексте вынесенные в эпиграф и завершающие «взрослый» текст «стихи из детской тетради» звучат как магическое заклинание и призыв о воскресении из мёртвых – из летаргического сна ушедшего *времени*, вытесненного «*географией* древнего мира» (1, 160):

О, матерь Ахайя,
Пробудись, я твой лучник последний…
(1, 161)

Призванный к жизни «кровью всех рождений и всех смертей» (1, 190), поэт Тарковского берёт на себя миссию устроителя культурного космоса, для которого он становится axis mundi или семантически эквивалентным ей arbor mundi.[9]

Пока топтать мне довелось
Ковыль да зеленя,
Узнал я, что *земная ось*
Проходит сквозь меня.
(2, 119)

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть её, *и до листвы моей*
Доходят жилы влажные, *стальные*,
Льняные, *кровяные*, *костяные*,
Прямые продолжения корней.
*(*1, 190)

Подобно библейскому Адаму, поэт сотворён из «красной глины» на «гончарном круге» времени; он «сосуд скудельный», но одновременно и сам творец: то кузнец, что «сам на себе /…/ самого себя самим собой ковал» (1, 281), то хлебопашец, рукам которого дано «держать сердце земли» (1, 63), то универсальный мастер-строитель:

Если бы мог я прийти на субботник,
С ними бы (кузнечиками – *Н.Р.*) стал городить городок,
Я бы им строил, *бетонщик и плотник*,
Каменщик, я бы им камень толок.

[9] См. об этом главу «Наместник дерева и неба» (О мировом дереве и сопутствующих мифологемах)».

Я бы точил топоры – *я точильщик*,
Я бы ковать им помог – *я кузнец*,
Кровельщик я, *и стекольщик*, *и пильщик*.
Я бы им песню пропел, *наконец*.

(1, 259)

Поэт – «уста пространства и времени» (1, 192); он титан Атлант, что «каждый день минувшего, как крепью, *ключицами своими подпирал*» (1, 243), и культурный герой, который «измерил время землемерной цепью и сквозь него прошёл, как сквозь Урал» (1, 243), подобно скандинавскому богу Одину, принявшему облик змея и проползшему сквозь скалу, чтобы добыть мёд поэзии у хранивших его великанов.

Время в поэзии Тарковского – многоликий Янус со своей символической «хроногеометрией»: *круг* – символ циклического времени мифа; *лестница*, связывающая небо и землю, – знак библейского сакрального времени; дискретная *линия* (пунктир) – траектория времени «большой» истории и биографического времени личности, нерасторжимо, возвышенно и трагически переплетённых друг с другом.[10]

Образ пространства у Тарковского также определён «чувством космического» и эксплицированным в его поэзии мифом о жертвоприношении первочеловека-великана, из тела и крови которого создаются основные объекты вселенной, параметрирующие устроенный космос, природу и культуру.

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звёзд.
Я между ними лёг во весь свой рост –
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.

(1, 172)

/…/ *Чтобы кровь из-под стоп*, *как с предгорий*,
Жарким деревом вниз головой,

[10] Подробнее об этом см.: 1) Мансков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского (Лирический субъект. Категориальность. Диалог сознаний). Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Барнаул, 1999. С. 87 – 122; 2) Павловская И.Г. Образы пространства и времени в поэзии Арсения Тарковского. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Волгоград, 2007.

Каждой веткой ударилась в море
И несла корабли по кривой.

(1, 298)

Будучи одним из самых образованных людей своего времени, чей духовный кругозор определяли не только высокие образцы искусства слова, музыки, живописи, архитектуры, но и магистральные идеи гуманитарных и естественных наук, Тарковский запечатлел в своей поэзии универсальное творческое сознание, сохранившее чувство первородства мира и устремлённое к тайне миротворения, к сокровенным основам человеческой и вселенской жизни. В одном из интервью поэт скажет: «Если бы меня спросили перед смертью: зачем ты жил на этой земле, чего добивался, чего хотел, чего искал и чего жаждал, я бы, не помедлив ни минуты, ответил: «Я мечтал возвратить поэзию к её истокам, вернуть книгу к родящему земному лону, откуда некогда вышло всё раннее человечество».[11]

Как зрение – сетчатке, голос – горлу,
Число – рассудку, ранний трепет – сердцу,
Я клятву дал вернуть моё искусство
Его животворящему началу.

(1, 211)

Эту же мысль, но другими словами выразил Мандельштам:

Да обретут мои уста
Первоначальную немоту,
Как кристаллическую ноту,
Что от рождения чиста!

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись,
И, сердце, сердца устыдись,
С первоосновой жизни слито!

(1, 71)

Представление о мире как о разумно устроенном космосе складывалось у Арсения Тарковского с раннего детства под

[11] Тарковский Арсений. Держава книги // Альманах библиофила. Вып. VII. М.: Книга, 1979. С. 24.

сенью родительского дома, в лоне любящей и творчески одарённой семьи. В шестилетнем возрасте он вместе со старшим братом-гимназистом Валерием, горячим энтузиастом «современной наблюдательной астрономии» (2, 146), совершил путешествие на Марс, чтобы удостовериться в существовании каналов, открытых итальянским астрономом Джованни Скиапарелли. И хотя путешествие это состоялось только в воображении восторженного ребёнка и с помощью диапозитивов «волшебного фонаря» (2, 145), оно положило начало формированию планетарного, «ноосферного» сознания будущего поэта. Через год, 21 августа 1914 года, в самом начале Первой мировой войны, Асик Тарковский наблюдал солнечное затмение, о чём будет написано стихотворение «Затмение солнца. 1914» и одноименный автобиографический рассказ. Космическое природное явление, эпохальное историческое событие и случайная встреча ребёнка с дезертиром – существом «*совсем из державы иной*» (1, 153), от которого мальчик получил «свой *первый патрон*» (2, 153), представлены здесь как эпизоды единого метаисторического сюжета, разыгранного на фоне горящей «по самое море» степи и одновременно «на подмостках» Вечности. Инициационный смысл такого сюжета станет вполне очевидным, если принять во внимание, что в «большом контексте»[12] поэзии Тарковского степной топос – место высшего духовного посвящения человека-поэта, инвариантное «мрачной пустыне», в которой шестикрылый серафим явился пребывавшему «на перепутье» и томимому «духовной жаждою» пушкинскому пророку.

Встреча семилетнего мальчика с дезертиром представлена в стихотворении как своего рода «пробная» инициация, пробудившая в беспечном ребёнке новое чувство жизни и ставшая истоком того библейски-возвышенного и трагического видения мира и человека, которое отличает поэзию Арсения Тарковского. Перед

[12] Термин, впервые введённый нижегородским исследователем поэзии Пушкина В.А. Грехнёвым как инструмент анализа художественной целостности индивидуально-авторского лирического мира. См.: Грехнёв В.А. Слово и большой лирический контекст в поэзии пушкинской поры (Жуковский, Тютчев) // А.С. Пушкин. Статьи и материалы. Учёные записки Горьковского гос. ун-та им. Н.И. Лобачевского. Вып. 115. Горький, 1971. С. 3 – 25.

нами, в сущности, некая, случившаяся на деревенских «*задворках*» (как это и бывает в подобных случаях), мировая эсхатологическая мистерия, смысл и масштаб которой станет понятен автору лишь спустя годы, наполненные новыми всемирно-историческими трагедиями.

А утром в село, на задворки,
Пришёл дезертир босиком,
В белесой своей гимнастёрке,
С голодным и тёмным лицом,

И, словно из церкви икона,
Смотрел он, как шёл на ущерб
По ржавому дну небосклона
Алмазный сверкающий серп.

Запомнил я взгляд без движенья,
Совсем из державы иной,
И понял печать отчужденья
В глазах, обожжённых войной.

И стало темно. И в молчанье,
Зелёном, глубоком как сон,
Ушёл он и мне на прощанье
Оставил ружейный патрон.
(1, 153)

В автобиографическом рассказе «Затмение солнца», писавшемся почти одновременно со стихотворным текстом, этот эпизод представлен вполне реалистически, со множеством бытовых подробностей, демифологизирующих поэтический сюжет и полностью нейтрализующих его апокалипсические подтексты: «Я побежал к кухне, а она была отдельно от дома, и стал умываться под умывальником, прибитым к столбу с фонарём, и мыло попало мне в глаза, а когда я промыл их наконец и открыл, я увидел перед собой худого и небритого человека в лохмотьях и новых сапогах. Я вскрикнул, а он протянул ко мне руку, словно успокаивая меня, и сказал:

– Не пугайся, хлопчик, пойди на кухню, попроси кусок хлеба и что ещё, а то я дюже голодный, пойди, хлопчик, чего боишься» (2, 152). Далее мальчик приносит незнакомцу еду (что описано тоже в деталях: «Я отрезал ломоть белого хлеба, взял несколько варёных картофелин, сырое яйцо, дыню и соли, и вынес их тому человеку и отдал их ему /…/» – 2, 153), тот благодарит и уходит, «но не к калитке на улицу, а вниз, к реке» (2, 153), чтобы перейти её вброд. И только тут ребёнок понимает, что это и есть тот самый дезертир, от встречи с которым его строжайше предостерегала мать. В отличие от своего безмолвного лирического «двойника», дезертир продолжает беседовать со своим маленьким благодетелем: «/…/ он остановился и посмотрел на солнце, заслонясь рукой. Солнце явно потемнело, и небо поблёкло.

– Что это с солнцем? – спросил дезертир, и я, вспомнив слова дяди Саши, рассказал ему, что сегодня солнечное затмение, а бывает это, когда луна, этот спутник Земли, становится между Землёй и Солнцем и затмевает его, что затмение будет полным и станет ещё темней. Дезертир заметил, что это хорошо, что ему и надо, чтобы было темно, а то много людей ходит. Он пошарил в кармане, вынул оттуда настоящий заряженный винтовочный патрон и подарил его мне. Он сказал, что нельзя этим патроном по чему-нибудь стукать или бросать его в огонь, – он может взорваться и поранить меня. Я в восхищении рассматривал свой первый патрон, а дезертир ушёл /…/» (2, 153).

Стоило процитировать автобиографический рассказ так подробно, чтобы увидеть на этом примере, как работает мифопоэтический «механизм» в стихах Тарковского. В стихотворении о солнечном затмении полностью отсутствуют профанирующие мистериальное событие бытовые подробности, в нём *нет никакого диалога* между «хлопчиком» и дезертиром. Последний приходит словно бы из горящей «по самое море» степи, из «горьких далей», наполненных «багровой тревогой» и грешными хулами на Бога, излившимися из «душной бабьей души», от которой оторвали мужа-кормильца. Дезертир приходит «босиком, в белесой своей гимнастёрке, с голодным и тёмным лицом» – «*словно из церкви*

икона».[13] Приходит всеми гонимый, странный, нездешний («совсем из державы иной») человек – таинственный вестник конца света, начинающегося с затмения солнца. Он оставляет ребёнку, вынесшему ему хлеб-соль, «ружейный патрон» как пророческий знак его будущей жизни и судьбы, которую тоже опалит пожар войны – сначала гражданской, а позднее – Великой Отечественной… Подобно народу в финале пушкинского «Бориса Годунова», дезертир «безмолвствует». Он и уходит «в молчанье, зелёном, глубоком как сон». Такая же «безмолвная» мистерия будет развёрнута Тарковским в более поздних стихах, посвящённых «степной» инициации лирического героя.[14]

Автобиографический рассказ о солнечном затмении 1914-го года завершается на радостной ноте, что вполне соответствует впечатлениям семилетнего ребёнка, только что получившего «свой первый патрон»: «/…/ когда я вернулся на улице к маме, дяде Саше и мальчикам и посмотрел на солнце – ущерб был отчётливо виден. Я снова перемазался копотью. Коровы и собаки легли спать, они думали, что наступила ночь. На небе показались звёзды. Но больше всего мне понравилась яркая полоска ослепительного света на краю диска, когда затмение пошло на убыль» (2, 153). В стихах эта «яркая полоска» претворяется в «алмазный сверкающий серп»,[15] в апокалипсический «ослепительный свет», который меняет в человеке ощущение времени, делая его свидетелем и соучастником чуть ли не первых событий мировой истории:

---

[13] Сравнение с церковной иконой «запускает» механизм преображения поэтического хронотопа в особое художественное пространство, которое С. Кекова – вслед за искусствоведом В. Лепахиным – определяет как *эонотопос* (от греч. *эон* – вечность, *топос* – место, пространство). В таком пространстве лирическое слово обретает сакральные религиозно-философские коннотации, как бы «электризуется» вечными смыслами. Подробнее: Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. С. 337 – 359.

[14] См. об этом главу «…И в степь как воронкой ветров душу втянуло мою» (Мистерия инициации)».

[15] Эсхатологический смысл этого образа эксплицирован в стихотворении «Портной из Львова, перелицовка и починка», герой которого – гонимый войной и жестокой судьбой своего народа-скитальца бедный еврей – определён как «колос недожатый нивы под *сверкающим серпом*» (1, 122).

Но сразу, по первой примете,
Узнать ослепительный свет…
……
Как много я прожил на свете!
Столетие! Тысячу лет!
(1, 154)

Тарковскому оказалось недостаточно многоточия, чтобы подчеркнуть эсхатологическую природу описываемого события. Он надвое разделил финальную строфу длинным рядом точек, уходящим за границы печатной страницы и, по-видимому, представляющим графический эквивалент произошедшего духовного перелома, эзотерическую суть которого не в состоянии выразить слово. Так происходит инициация маленького человека космическим светом, преодолевшим тьму солнечного затмения, – тем самым, о котором в Евангелии от Иоанна сказано: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин, 1: 5). Этот свет был воспринят поэтом у самых истоков жизни, о чём свидетельствует стихотворение с говорящим названием «*До* стихов».

Тема *небесного* света задана здесь уже в самом начале библейской реминисценцией о *теофании* – явлении Бога Моисею в пламени несгорающего тернового куста (Исх., 3: 2 – 4):

Когда, ещё спросонок, тело
Мне душу жгло и предо мной
Огнём вперёд судьба летела
Неопалимой купиной, – /…/
(1, 191)

Далее тема *света* переходит в тему *звука*, а точнее – в тему *мирового оркестра*, «аккомпанирующего» «земному чуду» – рождению новой жизни:

/…/ *Свистели флейты* ниоткуда,
Кричали у меня в ушах
Фанфары, и земного чуда
Ходила сетка на *смычках*, /…/
(1, 191)

Как главная и побочная партии в сонатной форме, эти темы варьируются в лирической «разработке», проходя через весь текст как некая вселенская «музыка», из «духа» которой рождается мир с

его «морями и городами», а вместе с ним и человек – будущий поэт. В «динамической репризе» финала указанные темы сливаются в нерасторжимом космогоническом единстве:

/…/ И в каждом *цвете*, в каждом *тоне*
Из тысяч *радуг* и *ладов*
Окрестный мир стоял в короне
Своих морей и городов.

И странно: от всего живого
Я принял только *свет и звук*, –
Ещё грядущее ни слова
Не заронило в этот круг…
(1, 191)

В этом стихотворении Тарковского, в сущности, представлен ещё один вариант авторского мифа о рождении поэта: «свет и звук», «принятые» лирическим «я» ещё «до стихов» «от всего живого», – своего рода «поэтогонический эмбрион», включённый в *круг* («этот круг») единого и бессмертного Бытия и являющийся, по Тарковскому, порождением общемировой космогонии. Подобная музыкальной коде, финальная тема *круга* задана в третьей строфе символическими образами *радуги* и *короны*, которые обогащают и усиливают и без того «наэлектризованную» семантику лирического высказывания. В мифопоэтическом дискурсе радуга – космический мост, соединяющий небо и землю, мир богов и мир людей (например, мост Биврёст в скандинавской мифологии, по которому бессмертные обитатели Асгарда спускаются в Мидгард). В Библии радуга – знамение Завета между Богом и человеком, как это видно из истории о всемирном потопе и праведном Ное. То же и с короной, символизирующей божественную природу царской власти и являющейся древнейшим солярным знаком. Космогоническую «геометрию» *круга*[16] поддерживают духовые инструменты

[16] С образом светоносного круга связана детская мечта поэта «быть точильщиком», о чём он проникновенно написал в автобиографическом рассказе «Точильщики»: «/…/ *колесо* с тонким приводным ремешком быстро-быстро *кружилось*. *Кружился* и волшебный камень карборунд. Точильщик прижимал к нему нож, и начинал идти золотой дождь, дивный золотой дождь, под который я подставлял руку» (2, 160).

(флейты, фанфары), репродуцирующие эту фигуру в силу своих, так сказать, конструктивно-«анатомических» особенностей. В конечном итоге, появление на свет будущего поэта представлено в стихотворении как полномасштабное космическое событие, как «*круговая*» мистерия и «*круговая* порука» высших сил бытия.

Такая ярко выраженная космогоническая интенция – отличительная черта поэзии Тарковского, в «большом контексте» которой воссоздан авторский «поэтогонический» миф, включивший в себя главные элементы классического мифа и почти всю типологию мифов:[17] от мифа творения-рождения, отнесённого к временам начала мира («Я так давно родился …», «Душу, вспыхнувшую на лету…», «Да не коснутся тьма и тлен…», «Словарь», «Дума»), до мифа конца, представленного у Тарковского как своего рода «бродячий сюжет» о вечном возвращении. Такой сюжет эксплицирован не только в стихотворении о солнечном затмении 1914 года, но и в других текстах: иногда развёрнуто («Лазурный луч», «Предупреждение», «Степь», «Чистопольская тетрадь»), иногда фрагментарно («Комитас», «Полевой госпиталь»), иногда на уровне отдельного тропа, художественной детали или в подтексте («Проводы», «Малютка-жизнь», «Я в детстве заболел…», «Пушкинские эпиграфы», «Мамка птичья и стрекозья…»).

О том, как формировалось поэтическое сознание ребёнка Тарковского, как времена, события и люди причудливо мешались в нём с первыми детскими восторгами и страхами, обретая в самом этом смешении черты универсального мифологического панхронизма, повествует рассказ «Воробьиная ночь». Как и в рассказе «Солнечное затмение», в нём передаётся восприятие семилетним мальчиком военных событий лета 1914-го года, совпавших с беспрерывными степными грозами, и – что особенно важно в нашем случае – первое переживание смерти близкого человека. Рассказ о смерти дяди Володи Ильина – мужа одной из сестёр отца поэта, погибшего во время неудачного наступления армии генерала

[17] Проза Тарковского обнаруживает ту же тенденцию. В его автобиографических рассказах можно найти приметы героического («Воробьиная ночь»), солярного («Точильщики»), эсхатологического («Затмение солнца») и даже близнечного мифов («Братья Конопницыны»), а рассказ «Константинополь» может быть воспринят как детская «мифологема» вечного города.

Самсонова в Восточной Пруссии, – это, по сути, героический миф, в котором развёрнут сюжет о гибели героя с оружием в руках, являющейся залогом его последующего бессмертия,[18] и об обретении-утрате волшебного оружия: «Дядя Володя вместе с армией Самсонова погиб в Мазурских болотах. До войны дядя Володя давал мне свою шашку, это была моя любимая игрушка, и я был уверен, что он подарит мне её когда-нибудь, и вот – дядю Володю убили, и он утонул в болоте, и последнее, что после его смерти осталось на свете, – моя шашка, но и она исчезла, болото поглотило и её, потому что дядя Володя, должно быть, держал её в руке, когда его убили. *Он стал моим собственным героем*, *постоянным участником моих игр и сновидений*» (2, 155). В наступившую «воробьиную ночь», когда, по народному поверью, справляет шабаш нечистая сила и беснуются природные стихии,[19] семилетний мальчик, всегда пугавшийся грозы и бросавшийся к матери в поисках «её охранительных объятий» (2, 154), открывает окно и выходит в сад. И вот здесь происходит то, что можно определить как первую детскую мистерию преодоления времени и смерти, «смертью смерть поправ».

«Грозы ещё не было, она только подбиралась к даче. Сказать по правде, это было хуже грозы. Деревья гнулись до земли, я не видел этого, потому что было темно, я только слышал, как свистят ветви. Ветер непрерывно менял направление. От реки по временам тянуло прохладой, далеко за нею вспыхивали красные зарницы.

Мне было страшно. Я подставлял лицо ветру и темноте, *я стоял под ветром нарочно в самом дальнем углу сада*, *откуда бы меня никто не услышал*, *даже если громко закричать.*

Моё представление о времени было неполным и неверным, словно дикарским; *если бы я умел объяснить*, *каким мне представляется время*, *то сказал бы, что прошлое и будущее могут*

[18] Наиболее ярко этот сюжет запечатлён в скандинавской мифологии: тела воинов, павших на поле брани с мечом в руках, переносятся валькириями в небесный замок Вальхаллу, где они обретают новую жизнь в преддверии последней эсхатологической битвы с хтоническими чудовищами (так называемый Рагнарёк), в которой погибают и светлые боги (асы), и их противники, и весь устроенный мир.

[19] См.: Топорков А.Л. Воробьиная ночь // Славянские древности. Этнолингвистический словарь: В 5 т. Т. 1. М.: Международные отношения, 1995. С. 433 – 434.

пересечься, *сомкнуться*, *слиться*, *если этого очень захотеть. Я играл в смерть*, *предназначенную для дяди Володи»* (2, 155).

Это «дикарское» детское представление о едином цикличесском времени ляжет в основу мифологического хронотопа поэзии Тарковского с её культуроцентрической «строительной» поэтикой и демиургическим образом лирического субъекта – поэта-пророка, культурного героя, магического художника, подчинившего себе ход мировой истории:

Живите в доме – и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нём.
/…/
Я и сейчас, *в грядущих временах*,
Как мальчик, *привстаю на стременах*.
(1, 242 – 243)

Семилетний мальчик, вышедший из дома «в самый дальний угол сада» в страшную «воробьиную ночь», не сумел совершить чуда воскресения. «Утром, надеясь на чудо, я спросил: – Мама, а дядя Володя вправду погиб? Чуда не произошло. Мать ответила: – Да, конечно, погиб, ты ведь знаешь. Помолись за его высокую душу» (2, 156). Это чудо совершит поэт, для которого «земля похорон и потерь» станет «святой колыбелью» (1, 251).

«Настоящий – некалендарный двадцатый век» с его «неслыханными переменами» и «невиданными мятежами» стал для Тарковского не только источником личных трагедий, но и мощным стимулом в поисках путей победы над смертью. В этой точке его «сотериологическая» мифопоэтика неизбежно должна была пересечься с христианским «культурным кодом», что проявилось уже в первых послевоенных стихах поэта. Социально-историческим катализатором такого художественного «симбиоза» стало печально знаменитое Постановление ЦК ВКП(б) 1946-го года «О журналах «Звезда» и «Ленинград», после которого был остановлен набор первой книги стихов Тарковского. Встреча поэта с массовым читателем состоялась только через шестнадцать лет… Тарковский воспринял случившееся как своего рода духовное распятие, после которого он возродился в новом творческом качестве, о чём

свидетельствует стихотворение «Надпись на книге», написанное по горячим следам трагических событий.

Покинул я семью и тёплый дом,
И седины я принял ранний иней,
И гласом вопиющего в пустыне
Стал голос мой в краю моём родном.

Как птица, нищ и, как Израиль, хром,
Я сам себе не изменил поныне,
И мой язык стал языком гордыни
И для других невнятным языком.
(2, 59)

Потерявший на войне ногу, поэт уподобляет себя Иакову, боровшемуся в ночи с Богом и обретшему новое имя Израиль, знаком чего стала хромота библейского патриарха. Социокультурная изоляция поэта рождает ассоциацию с Иоанном Крестителем, называвшим себя «гласом вопиющего в пустыне». А сам топос пустыни, в соединении с концептом «нищета», добавляет в выстраиваемый ономастический ряд имя Иисуса Христа, чью Нагорную проповедь открывают слова: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царствие Небесное» (Мф., 5: 3). Соотнесённость нищеты с птицами («как *птица, нищ*»; ср. в других текстах: «/…/ *Нищей птице* – ни крошки хлеба /…/» – 1, 350; «/…/ Пой, бродяжка, пой, синица, / Для которой *корма нет* /…/» – 1, 328; о деревьях – «державы *птичьей нищеты*» – 1, 176) также отсылает к Нагорной проповеди: «Взгляните на птиц небесных: они не сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их» (Мф., 6: 26).

Как показала Е. Левкиевская, главными атрибутами нищего в народной традиции являются странничество, посредничество между людьми и Богом и обладание сакральным знанием, которое закрепляется в корпусе культурных текстов (духовные стихи, легенды, апокрифы), передающихся от поколения к поколению.[20] У Тарковского на этот символико-этнологический комплекс накладывается образ поэта – «нищего царя», восходящий и к мифологическому (царь-

[20] Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского // Категории и концепты славянской культуры. М.: Институт славяноведения РАН, 2007. С. 67 – 68.

изгнанник Эдип, царь-скиталец Одиссей), и к легендарно-историческому (король Лир; император Александр I, ставший, согласно народной легенде, странствующим старцем Фёдором Кузьмичом), и к собственно литературному дискурсу («Принц и нищий» М. Твена, «Мальчик-звезда» О. Уайльда). Очевиден здесь и евангельский контекст – слова Иисуса, адресованные богатому юноше, который вопрошал Спасителя о жизни вечной: «Если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твоё и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах» (Мф., 19: 21).

Концепция поэта – нищего странника и царя, властителя дум и носителя высшей правды – несомненно, связана с этическим учением Франциска Ассизского, «Цветочками» которого Тарковский восхищался до конца своих дней,[21] но в первую очередь, с философией и этикой Григория Сковороды, ставшего для поэта не только учителем жизни, но и – в полном смысле слова – мифологическим культурным героем, в сознании которого «чувство космического» соединилось с переживанием Бога в сакральном континууме Вечной Книги.

Не искал ни жилища, ни пищи,
В ссоре с кривдой и с миром не в мире,
Самый косноязычный и нищий
Изо всех государей Псалтири.

Жил в сродстве горделивый смиренник
С древней книгою книг, ибо это
Правдолюбия истинный ценник
И душа сотворённого света.
(1, 332)

В поэзии Тарковского развёрнут целый «пантеон» культурных героев, в который входят не только мифологические персонажи, но и выдающиеся первооткрыватели в истории человечества, чьи судьбы стали высокими примерами жертвенности и мученичества во имя добра, красоты и истины.

Вы, жившие на свете до меня,
Моя броня и кровная родня
От Алигьери до Скиапарелли,

[21] См.: «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. С. 153 – 154, 299 – 300.

Спасибо вам, вы хорошо горели.
(1, 80)

В тот же переломном 1946-м написано стихотворение «Дума», где индивидуальная трагедия поэта осмыслена в пантеистических категориях и образах:

Всё на земле живёт порукой круговой:
Созвездье, и земля, и человек, и птица.
А кто служил добру, летит вниз головой
В их омут царственный и смерти не боится.

Он выплывет ещё и сразу, как пловец,
С такою влагою навеки породнится,
Что он и сам сказать не сможет, наконец,
Звезда он, иль земля, иль человек, иль птица.
(1, 366)

Натурфилософский символ вечного круговорота рождений и смертей («порука круговая»), в который человек включён как частица единой и бессмертной природы, связан в этом стихотворении с образом мировой бездны в её водной «ипостаси». Но первобытный хаос у Тарковского – «омут *царственный*» (ср. у Мандельштама: «Из *омута злого и вязкого* / Я вырос, тростинкой шурша /…/» – 1, 72), «такая влага», с которой человек «навеки *породнится*». Это очень близко «*родимому* хаосу» Тютчева, но у него мифологический «первоисточник» бытия определён как «страшный» и опасный для человека: «/…/ И бездна нам обнажена / С своими страхами и мглами, / И нет преград меж ей и нами /…/». Тарковский более последовательно проводит идею всеобщего родства и первородства мира как космогонического залога бессмертия человека, наделённого универсальной творческой способностью претерпевать бесконечные метаморфозы в «сквозной ткани существованья» (Пастернак). Лирический субъект его поэзии неисчерпаемо многолик: он «домашний сверчок» (1, 59) и «высота всех гор земных и глубина морская» (1, 82), «точильщик»-«кузнец» (1, 259) и «наместник дерева и неба» (1, 142), «Нестор, летописец мезозоя» и «времён грядущих Иеремия» (1, 172), «ветвь меньшая от ствола России» (1, 190) и «прямой гербовник семейной чести» всех живущих на земле, «прямой

словарь их связей корневых» (1, 189). Наиболее детально сюжет метаморфозы развёрнут в стихотворениях «Превращение» и «Книга травы». В последнем образная многоликость лирического «я» достигает мифопоэтического апогея.

О нет, я не город с кремлём над рекой,
Я разве что герб городской.

Не герб городской, а звезда над щитком
На этом гербе городском.

Не гостья небесная в черни воды,
Я разве что имя звезды.

Не голос, не платье на том берегу,
Я только светиться могу.

Не луч световой у тебя за спиной,
Я – дом, разорённый войной.

Не дом на высоком валу крепостном,
Я – память о доме твоём.

Не друг твой, судьбою ниспосланный друг,
Я – выстрела дальнего звук.

В приморскую степь я тебя уведу,
На влажную землю паду,

И стану я книгой младенческих трав,
К родимому лону припав.

(1, 252 – 253)

«Книга младенческих трав», которой становится поэт в результате длинной цепи «апофатических» превращений, – это Книга Бытия, которую он пишет всю жизнь, жертвенно отдавая себя людям и всему живому на земле и становясь залогом бессмертного единства природы и культуры. В этом поэт подобен титану Прометею, похитившему божественный огонь с Олимпа: «/…/ С огнём и я играл, как

Прометей, / Пока не рухнул на гору кавказскую. /…/ И каждый стих, звучащий дольше дня, / Живёт всё той же казнью Прометеевой» (1, 196). В стихотворении «К стихам» развёрнут тот же сюжет, но уже в библейских «одеждах»: испытание-закал в «печи, раскалённой огнём» из Книги пророка Даниила (Дан., 3: 19 – 28).

Миф о Прометее становится семантическим центром поэтологического мифа Тарковского, подобно тому, как у любимого им Мандельштама таким центром стал миф о похищении Зевсом Европы.[22] История Прометея дублируется у Тарковского мифами о Фаэтоне («Когда под соснами, как подневольный раб…»), Актеоне («Дождь», «Охота») и Марсии («После войны») с их жертвенным пафосом и сюжетом о нарушении установленного богами космического и природного миропорядка. Позднее этот потенциальный мессианский сюжет получит прямые «голгофские» интерпретации («Как Иисус, распятый на кресте…», «Манекен», «Камень на пути»).

Тарковский остаётся «мифотворцем» даже в интимной лирике, то эксплицируя сюжет о путешествии в царство Аида за умершей возлюбленной («Эвридика», «Песня», «Мне в чёрный день приснится…», «Ветер»), то развёртывая любовную тему как мистерию Богоявления и Преображения («Первые свидания»).

Понимавший поэзию «как жизнетворение», Тарковский рифмовал в своих стихах не только слова и звуки, но и сами явления жизни, постулируя прямую связь между словом и предметом, значением и вещью, сущностью и именем.

/…/ В слове *правда* (курсив А. Тарковского – *Н.Р.*) мне
виделась правда сама,
Был язык мой правдив, как спектральный анализ,
А слова у меня под ногами валялись.
(1, 65)

Слово становится вещью, обретает живую предметную плоть («валяется под ногами»), а поэт перевоплощается в слово.

---

[22] См.: 1) Дутли Р. «Нежные руки Европы». О европейской идее Осипа Мандельштама // «Отдай меня, Воронеж…»: Третьи международные мандельштамовские чтения. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1995. С. 15 – 23; 2) Тоддес Е.А. Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама 20-х годов // Тыняновский сборник. Рига, 1988. С. 184 – 217.

/…/ И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.
(1, 173)

Нужно ли говорить, что это то Слово, которое «было в начале» и которое «стало *плотию* и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин, 1: 1,14). Будем помнить и о том, что рыба – первый иконографический символ Христа, а сам Иисус – Рыболов и Ловец душ человеческих. Так же и рифма у Тарковского – двоящая жабрами *плот*ва (1, 192) и одновременно орудие казни: «/…/ рифма, точно *плаха*, / Сама меня берёт» (1, 76).

Поэтический труд и рифма как его воплощённый словесно-звуковой «плод» и духовный символ – вещи первозданные и первородные, связанные с начальными, онтологическими сущностями бытия. Первым среди русских поэтов об этом написал Пушкин в «анфологической эпиграмме» «Рифма», где развёрнут этиологический сюжет de rerum natura, сквозь внешнюю символико-мифологическую оболочку которого «проступает серьёзная и глубокая дума о поэзии как наследнице «бессонной» чуткости духа и «памяти строгой», дочери Эхо и восприемнице Мнемозины».[23]

В стихотворении «Рифма» Е. Баратынского, которым завершается его закатный цикл «Сумерки», задействованы как античный, так и библейский культурные контексты, выполняющие своего рода «сотериологическую» функцию в структуре лирического целого. Центральная тема «Сумерек» – гибель последнего поэта и (задолго до О. Шпенглера) закат европейской культуры, погрязшей в «промышленных заботах» просветительской цивилизации. В финальном стихотворении цикла эта тема заметно ослаблена в своём безысходно-трагическом звучании. Рифма уподоблена «голубю ковчега», который принёс масличный лист («живую ветвь») пережившему всемирный потоп праведному Ною как Благую Весть о спасении. Не случайно само слово «рифма» Баратынский пишет с прописной буквы, используя графику Библии.

Среди безжизненного сна,
Средь гробового хлада света,

[23] Грехнёв В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год). Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1977. С. 109.

Своею лаской поэта
Ты, Рифма! радуешь одна.
Подобно голубю ковчега,
Одна ему, с родного брега,
Живую ветвь приносишь ты;
Одна с божественным порывом
Миришь его твоим отзывом
И признаёшь его мечты! [24]

Идейно-художественным аналогом «*последнего поэта*» Баратынского у Тарковского становится «*последний связист* под обстрелом» («Зуммер»), даже после своей гибели остающийся посредником между живыми и мёртвыми – бессменным и бессмертным хранителем культурной традиции в ситуации духовного апокалипсиса. Тарковский подхватывает концептуальную для Баратынского тему «рифмы-отзыва-уха мира»,[25] развивая его «сотериологию» рифмы и поэзии и придавая последней статус космической стихии, спасающей мир на путях его всеобщей гармонизации. Поэзия, по Тарковскому, – одна из самых надёжных хранительниц культурной памяти космоса, возникшего из хаоса первичной материи. Она стоит на страже «потаённого ларя природы» (1, 311), в котором, как в ящике Пандоры или в сказочном сундуке Кощея, заключены все экзистенциальные страхи человечества, прошедшего долгий и мучительный путь от первобытной дикости до цивилизации и культуры:

/…/ но прячется в стихах
Кощеевой считалки постоянство.
Всему свой срок: живёт в пещере страх,
В созвучье – допотопное шаманство /…/
(1, 192)

«Кощеева считалка», что «прячется в стихах», – это цепь заключённых друг в друге, как в матрёшке, препятствий, которые должен одолеть сказочный герой, чтобы отыскать смерть Кощея

[24] Баратынский Е.А. Стихотворения. М.: Советская Россия, 1976. С. 246.

[25] Подробнее об этом см.: Бочаров С.Г. «Обречён борьбе верховной…» (Лирический мир Баратынского) // Бочаров С.Г. О художественных мирах. М.: Советская Россия, 1985. С. 99 – 102.

Бессмертного и уничтожить в его лице смерть как таковую: «На море на океане есть остров, на том острове дуб стоит, под дубом сундук зарыт, в сундуке – заяц, в зайце – утка, в утке – яйцо, в яйце – смерть Кощеева».[26] Самоочевидно, что перед нами космогонический ряд, но развёрнут он в неправильной, нарушенной последовательности: от первоначального хаоса (море-океана), в водах которого появляется Земля (остров), где вырастает дуб (мировое дерево), – через посредничество животных и птиц (заяц и утка) – до космогонического яйца, заключающего смерть Кощея, которая находится на кончике иглы. По Тарковскому, стихи, гармонизируя мир, одолевают смерть и усмиряют разрушительные силы хаоса, «свёрнутые» в «Кощеевой считалке». Бродящий по белу свету с рифмовником «наперекор стихиям» и самой смерти, поэт проходит путь от шамана до жреца, от пещеры, где живёт страх первых людей, бессильных перед природными стихиями, до храма, воздвигнутого, по слову Рильке, «в диких дебрях слуха». Но поэт Рильке – это Орфей нового времени, постигающий Бога в тёмной глубине природы и вещей и осуществляющий повторную мистерию сотворения мира. Поэт Тарковского – смертный человек («И я умру, и тот поэт умрёт»), бессмертный в непрерывной цепи поколений поэтов, в которую он включает выдающихся первооткрывателей науки как равновеликих культурных героев и мучеников истории – «от Алигьери до Скиапарелли».

/…/ И, может быть, семь тысяч лет пройдёт,
Пока поэт, как жрец, благоговейно,
Коперника в стихах перепоёт,
А там, глядишь, дойдёт и до Эйнштейна.
(1, 192)

Именами Коперника и Эйнштейна здесь обозначен не только восходящий ряд в истории эпохальных научных открытий. Коперник и Эйнштейн, по Тарковскому – это великие художники и поэты, создатели законченной и эстетически совершенной в своей гармонической точности научной картины мира, о которой можно сказать так же, как пушкинский Сальери о музыке Моцарта:

[26] Славянская мифология. М.: Эллис Лак, 1995. С. 222.

«Какая глубина! Какая смелость и какая стройность!» (V, 361). Но и поэт, подобно учёному-первооткрывателю, творит *свою*, а значит, *новую* картину мира, которая в чём-то превосходит и «перепевает» и гелиоцентрическую систему, и теорию относительности. Не случайно Эйнштейн говорил, что Достоевский даёт ему больше, чем любой математик, а Мандельштам связывал кризис европейского романа «с провозглашением принципа относительности Эйнштейном» (2, 204). В свой «смертный час» поэт Тарковского, уже вставший в один ряд с великими умами человечества и занявший своё место в пантеоне культурных героев, – «наперекор стихиям и уму» – вспомнит «рифмы влажное биенье» и вернётся к первоистокам жизни – в «омут царственный» глубинной «влажной» прапамяти, которая заключена в рифме как в идеальной свёрнутой форме мировой культуры, живущей созвучиями и перекличками эпох, народов и языков.

/…/ Но в смертный час попросит вдохновенья,
Чтобы успеть стихи досочинить:
– Ещё одно дыханье и мгновенье,
Чтоб эту нить связать и раздвоить! [27]
Ты помнишь рифмы влажное биенье?
(1, 193)

Финал стихотворения скрыто цитирует пушкинское «Я помню чудное мгновенье…», которое, как и само имя Пушкина, стало хрестоматийным примером спасительного чуда поэзии, воскрешающей в человеке «и божество, и вдохновенье, и жизнь, и слёзы, и любовь». Это происходит потому, что поэзия, по Тарковскому, как и любовь, по Пастернаку, «не состояние души, а первооснова мира», то «нечто краеугольное и первичное», что «в ряду чувств /…/ занимает место притворно смирившейся космической стихии».[28]

[27] С водной стихией как с первообразом бытия, в котором отразился лик Божий, связывал генезис своих рифм И. Бродский: «Я родился и вырос в балтийских болотах, подле / серых цинковых волн, всегда набегавших *по две*, / и отсюда все рифмы /…/» // Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, Вита Нова, 2011. С. 365.

[28] Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 4. М.: Художественная литература, 1991. С. 418. В дальнейшем цитаты из произведений Б. Пастернака приводятся по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

«Я учился траве…»
(Космология «нижнего» мира)

В аксиологическом словаре поэзии Арсения Тарковского «трава земная» занимает первенствующее место наряду с образами «верхнего» мира – птицами и звёздами. Неоднократно декларируя космологическое единство и ценностное тождество этих устойчивых символов земли и неба («/…/ И всего дороже в мире / *Птицы, звёзды и трава*» – 1, 311), Тарковский неизменно включает их в сюжет личного «поэтогонического» мифа.

Скупой, охряной, неприкаянной
Я долго был землёй, а вы (стихи – Н.Р.)
Упали мне на грудь нечаянно
Из клювов птиц, из глаз травы.
(1, 64)

Трава входит в число главных экзистенциалов поэта, смысл существования которого определен метафорой жертвенного творческого горения:

А разве я не хорошо горю
И разве равнодушием корю
Вас, для кого я столько жил на свете,
Трава и звёзды, бабочки и дети?
(1, 80)

Именно с травы как с некоего онтологического первоэлемента начинается Книга Бытия человека, сотворённого совокупным любовным усилием всех космических стихий, соединившихся в таинстве «священного брака».[29]

[29] Такую же онтологическую роль играет трава в «космическом» фильме Андрея Тарковского «Солярис». Образы травы открывают и завершают этот фильм как сокровенные атрибуты Земли и Дома, оставленного «блудным сыном» Крисом Кельвиным, которому суждено вернуться к любящему отцу обогащённым опытом страдания и покаяния.

/…/ *И в травы падала вода*,
И с ними *первая* гроза
Ещё училась говорить.
Я в этот день увидел свет /…/

Отвесный дождь упал в траву,
И снизу ласточка взвилась,
И этот день был *первым* днём
Из тех, что чудом наяву
Светились, как шары, дробясь,
В росе на лепестке любом.

(1, 395 – 396)

Деторождающая семантика травы, обрызганной росой, самоочевидна. Она хорошо просматривается в другом тексте раннего Тарковского, где травяной образ метафорически отождествлён с беременной женщиной, носящей под сердцем ребёнка:

Под сердцем травы тяжелеют росинки /…/

А далее – вполне естественно – появляется ребёнок:

/…/ Ребёнок идёт босиком по тропинке,
Несёт землянику в открытой корзинке,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несёт он зарю.

(1, 34)

В стихотворении «Белый день», послужившем начальным импульсом для фильма «Зеркало», в котором образы отца, матери, ребёнка и дома играют роль первичных универсалий бытия, есть семантически близкий образ «*молочной травы*», растущей в райском саду детства, где надо всем царят стоящий на дорожке отец и устремлённый в небо «серебристый тополь» – дерево, наиболее «воцерковлённое» в русской поэзии.[30] «*Молочная* трава» в этом контексте дополняет «отцовский» эдемский дискурс «материнскими» коннотациями.

Примечательно, что в стихотворении, описывающем день рождения поэта, появлению новой жизни – помимо образов травы

[30] См.: Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М.: Высшая школа, 1990. С. 54 – 55.

(земли) и дождя (росы, воды) – сопутствует целая вереница различных ёмкостей:

Я в этот день увидел свет,
Шумели ветви за окном,
Качаясь в *пузырях стекла*,
И стала на пороге лет
С *корзинами* в руках и в дом,
Смеясь, цветочница вошла.
(1, 395)

Этот образный ряд завершают светящиеся чудо-*шары* «в росе на лепестке любом» – залог будущих дней новорождённого человека. Тарковский вообще очень любит всякого рода накопительные ёмкости, являющиеся в его мире вместилищами бесценного живительного содержания: крови – воздуха – воды – времени – бессмертия.[31] Очевидно, в семантический диапазон этой образно-символической цепочки входят концепты «материнство» и «деторождение», возникающие уже в самых первых опытах Тарковского, например, в стихотворении «Колыбель» или в стихах цикла «Посвящение», которые поэт адресует своему первенцу – Андрею Тарковскому.

И в час, когда твой город исполинский
Весь в зелени восходит на заре, –
Лежишь, дитя, в *утробе материнской*
В полупрозрачном нежном пузыре.[32]
(1, 382)

В этих строках лейтмотив травы присутствует имплицитно, растворённый во всеобщей «*зелени*» «города исполинского» – огромного мира, словно бы заново рождающегося «на заре», как «дитя в утробе материнской». В более позднем стихотворении «Душу, вспыхнувшую на лету…», посвящённом тому же событию, трава и вовсе не названа, а мир окрашен уже не в зелёный, а в синий цвет любимой тарковской сирени («/…/ Столько было сирени в июне, / Что сияние мира синело» – 1, 335), но и здесь трава «про-

[31] См. об этом в главе «Крепкий шарик в крови, полный света и чуда» (Каталог волшебных ёмкостей)».

[32] В этих строках говорится о ещё не родившейся дочери Марине, которая появится на свет 3 октября 1934 г. – Подсказано М.А. Тарковской.

читывается» в образах сада и земли, оплодотворяемых неутомимым небесным дождём.

Дождь по саду прошёл накануне,
И просохнуть земля не успела /…/
(1, 335)

В травяной цвет окрашен «домик в три оконца» из написанного в том же году стихотворения о «рае детского житья» (Цветаева):

Был домик в три оконца
В такой окрашен цвет,
Что даже в спектре солнца
Такого цвета нет.

Он был ещё спектральней,
Зелёный до того,
Что я в окошко спальни
Молился на него.
/…/
Поныне домик чудный,
Чудесный и чудной,
Зелёный, *изумрудный*,
Стоит передо мной.
(1, 336)

Показательно, что образ «зелёного, изумрудного» райского домика «*в три оконца*» возник в «сиреневом» вселенском[33] континууме стихотворения «Душу, вспыхнувшую на лету…», в котором развёрнут личный антропогонический миф Тарковского:

/…/ Столько было сирени в июне,
Что сияние мира синело.

И в июле, и в августе было
Столько света в *трёх окнах*, и цвета /…/
(1, 335)

Картину рождения новой жизни мифологизирует и «*белая* комната» (ещё одна сакральная «ёмкость» явно сказочного проис-

[33] Ср. в «Первых свиданиях»: «/…/ И тронуть веки *синевой вселенной* / К тебе *сирень* тянулась со стола /…/» (1, 217).

хождения!), «где в перстах милосердных *колдуний* нежно теплилось детское тело».

Трава у Тарковского – «персонаж» не только антропогонического, но и космогонического мифа, в сюжете которого человек-поэт уже не дитя, но наделённый магическим даром творец-демиург или культурный герой.

Я так давно родился,
Что слышу иногда,
Как надо мной проходит
Студёная вода.
А я лежу на дне речном,
И если песню петь –
С травы начнём, песку зачерпнём
И губ не разомкнём.

(1, 48)

«С травы начнём» – звучит как «В начале была трава…».

В этом стихотворении концепты «вода», «трава», «песок», «дно» несут амбивалентную семантику «колыбель» («Я так давно *родился* /…/») / «могила» («/…/ И *губ не разомкнём*»[34]). «Студёная вода» – это та вода, над которою «носился» Дух Божий, – «тьма над бездною», первоначальный хаос, из которого возникла вселенная. Тот же космогонический подтекст несут образы водной стихии в «поэтогоническом» стихотворении «Душу, вспыхнувшую на лету…»:

/…/ Столько *в небо* фонтанами било
До конца *первозданного* лета,
Что судьба моя и за могилой

[34] В мире Тарковского сомкнутые губы, безмолвие, немота, утрата дара речи – экзистенциальный знак небытия. Ср. аналогичный мотив в стихотворении «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был…», в финале которого развёрнут обратный эволюционный ряд, *замыкаемый* травой как «первоэлементом» бытия: «/…/ И ни слова без слова я вам не скажу. / А когда-то во мне находили слова / Люди, рыбы и камни, листва и *трава*» (1, 74). В раннем стихотворении «Дождь» трава, напротив, *открывает* мифопоэтическую картину миротворения: «Как я хочу вдохнуть в стихотворенье / Весь этот мир, меняющий обличье: / *Травы неуловимое движенье*, / Мгновенное и смутное величье / Деревьев, раздражённый и крылатый / Сухой песок, щебещущий по-птичьи /…/» (1, 50). Прекрасный анализ мифопоэтики этого стихотворения см. : Бройтман С.Н. «…Мир, меняющий обличье…» (Стихотворение Арсения Тарковского «Дождь») // Вопросы литературы, 2001, № 4. С. 317 – 324.

Днём творенья, как почва, прогрета.
(1, 335)

«День творенья», в котором по-пастернаковски соединились «судьба» и «почва», – одновременно день рождения поэта (12(25 н. ст.) июня 1907 года) и первый день библейского Шестоднева, когда Бог ещё не отделил «воду, которая под твердью», от «воды, которая над твердью» (Быт., 1 : 7). В этот день происходит вселенская водная феерия: вода падает с неба на землю, которая в ответ «бьёт фонтанами» в небо, словно бы салютуя Творцу по случаю появления новой жизни.

В конституирующей его поэтический космос «разновекторной» системе координат «земное – небесное»[35] Тарковский смещает стрелку аксиологических «весов» в сторону «земного»:

/…/ Мало взял я у земли для неба,
Больше взял у неба для земли.
(1, 206)

В ситуации такого неравного культурно-космического «товарообмена» трава выступает как один из ключевых образов земли и символ корневой связи поэта со всем живым. В стихотворении «Степь» первый человек Адам и он же у Тарковского первый поэт – носитель Божественного Логоса – осуществляет повторную мистерию миротворения, возвращая «дар прямой разумной речи» всем Божьим созданиям. Трава здесь включена в сюжет нового эсхатологического мифа как некий космогонический «маркер», обозначающий нулевую и конечную точки возрождения умирающей от засухи степной земли.

Земля сама себя глотает
И, тычась в небо головой,
Провалы памяти латает
То человеком, то *травой*.
/…/
И в сизом молоке по плечи
Из рая выйдет в степь Адам

[35] См.: Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. С. 293 – 321.

И дар прямой разумной речи
Вернёт и птицам, и камням,

Любовный бред самосознанья
Вдохнёт, как душу, в *корни трав*,
Трепещущие их названья
Ещё во сне пересоздав.
(1, 68)

В лирике Тарковского трава напрямую коррелирует с человеком-поэтом; у них общая трагическая судьба в удушливом, деспотическом мире, что подчёркнуто синтаксическим параллелизмом: «Трава – *под конскою подковой*, / Душа – *в коробке костяной* /…/» (1, 67). Неслучайно погибающая от засухи степь «провалы памяти латает *то человеком*, *то травой*». «*Корни* трав» «Степи» окликают «*корневую* подземную *честь*» «Поэтов» и финальные строки «программной» «Рукописи»:

/…/ Я младший из семьи
Людей и птиц. Я пел со всеми вместе

И не покину пиршества живых –
Прямой гербовник их семейной *чести*,
Прямой словарь их связей *корневых*.
(1, 189)

Таким образом, символико-семантическим коррелятом травы у Тарковского является целый спектр экзистенциально-метафизических и этико-аксиологических значений: земля, почва, корни, рождение, семья, связь, всеобщее родство с миром и со всем человечеством, живущим и жившим на земле, честь, долг («порука круговая»), наконец, словарь, поэзия. Трава – законная наследница «речи» и «словаря» поэта, который, в свою очередь, является «молочным братом листвы и трав». Трава – его заместительница и восприемница в круговой поруке всего «мирового вещества» (А. Платонов). Напитавшись кровью, пролитой им за родную землю («/…/ От крови моей почернела трава» (1, 116); «И разве это я ищу сгоревшим ртом / Колен сухих корней, и, как во время оно, / Земля глотает кровь /…/» (1, 319); «/…/ И уж если я гибну, то корни я кровью пою, / И листва принимает дыханье и силу мою» (1, 432)), трава становится «гортанью» и «пересохшим ртом»

поэта, томимого духовною жаждой и сжигаемого прометеевым огнём, который он, как и благородный мученик-титан, оставляет после себя людям и всему живому на земле.

/…/ Дай каплю мне одну, моя трава земная,
Дай клятву мне взамен – принять в наследство речь,
Гортанью разрастись и крови не беречь,
Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
Свой пересохший рот моим огнём обжечь.
(1, 209)

«*Моя* трава земная» – «*мой* словарь» – «*мой* огонь» – эта цепь метаморфоз, связанных притяжательным местоимением первого лица и семантикой кровного родства поэта и мира, создаёт символический образ «кровооборота» природы и культуры, проводниками которого являются человек и трава, маркирующая одновременно стихию «земного» и «человеческого, слишком человеческого». «Пойдёт прохлада низом / *Траву в коленях* гнуть /…/» (1, 148), «Дорога ведёт под обрыв, / Где *стала трава на колени* /…/» (1, 250), «Под *сердцем травы* тяжелеют росинки /…/» (1, 34), «Дохнёт *репейника ресница* /…/» (1, 67), «/…/ Из клювов птиц, из *глаз травы*» (1, 64) – подобных примеров «травяного» антропоморфизма в лирике Тарковского не счесть. Как разветвлённая капиллярная система, соединяющая «хрустальный *мозг* воды» с «крыльями *разума*», устремлённого в «небо синее сапфира» (1, 332), и с донорской кровью сердца поэта, текущей «из века в век» (1, 243), «в жизнь из жизни» (1, 330), трава в мифопоэтике Тарковского – пантеистический символ бессмертия человека и одна из форм его посмертного существования.

/…/ За то, что в родимую душную землю сойду,
В траву перельюсь,
За то, что мой путь от земли до высокой звезды,
Спасибо скажу.
(1, 367)

Тот же мотив звучит в стихотворении «Памяти друзей», написанном в победном 1945-м, но здесь «травяной» образ пронизан неизбывной болью утраты и настолько сильным чувством вины живых перед павшими, что сама мысль о бессмертии решительно отвергнута, как отвлечённая прекраснодушная иллюзия.

/…/ Они достойней были
И умерли, а я ещё живу.
Но я не стану их благодарить
За дивный дар, мне выпавший на долю.
Я не хотел столь дорогой ценой
Купить его. Мне – их благодарить?
/…/
Благодарить за то, что я хотел бы
На их могилы принести цветы
В живых руках, дыша благоуханьем,
За шагом шаг ступая по траве,
По их траве, когда они лежат
В сырой земле и двинуться не могут.
Что двинуться? Когда их больше нет.
(1, 360 – 361)

Другой поэт-фронтовик А. Твардовский, обращаясь к этой же теме в стихотворении «В тот день, когда окончилась война», решает её сугубо в идеально-нравственных категориях – как вечное духовное обязательство живых перед *всеми* павшими «в той битве мировой», которое уже само по себе – в глобальном мнемоническом варианте – исключает какой бы то ни было мифопоэтический дискурс, что хорошо просматривается в том числе и в концепте травы, получающем здесь неожиданные отрицательные коннотации:

Что ж, мы – трава? Что ж, и они – трава?
Нет. Не избыть нам связи обоюдной.
Не мёртвых власть, а власть того родства,
Что даже смерти стала *не*подсудна.[36]

Лейтмотив травы в сочетании с темами войны, смерти и бессмертия обретает новый образно-символический разворот в стихотворении «Зуммер», открывающемся парадоксальной строкой: «Я бессмертен, пока я не умер». Поэт здесь уподоблен «последнему связисту под обстрелом», и после своей гибели соединяющему телефонные провода для живых (случай не такой

[36] Твардовский А.Т. Книга лирики. М.: Советский писатель, 1983. С. 264.

уж редкий на войне) и «для тех, кто ещё не рождён». Устремлённая в будущее, его жертвенная смерть становится началом новой жизни:

На снегу в затвердевшей шинели,
Кулаки к подбородку прижав,
Он лежит, *как дитя в колыбели*,[37]
Правотой несравненною прав.
(1, 144)

«Несравненная *правота*» «последнего связиста» Тарковского очевидно корреспондирует с «волнами внутренней *правоты*» Мандельштама и сама становится «широкой волной», на которой «разбегается неповторимый терпкий звук» голоса-«зуммера» поэта, кому действительно выпало стать «последним связистом под обстрелом» – носителем и хранителем великой культурно-исторической традиции в ситуации апокалипсиса христианской культуры в стране победившего социализма. Финал стихотворения эксплицирует тему земли-травы, коррелирующую с образом поэта-медиатора – «последнего связиста» – «зуммера телефона грядущих времён» – «гербовника семейной *чести*» и «словаря связей к*орневых*» всех поколений человечества.

Это *старая честь*[38] боевая
Говорит: – *Я земля. Я земля*, –
Под землёй провода расправляя
И *корнями овсов* шевеля.
(1, 144)

Провода поэта-связиста переплетаются под землёй с корнями овсов и сами становятся корнями всеобщей и бессмертной жизни, представленной в мире Тарковского как органический симбиоз

[37] В этом сравнении заключена целостная философия бессмертия, которую Тарковский развивает в письме к Ахматовой от 11.11. 1958 г. в связи с её статьёй о пушкинском «Каменном госте»: « /…/ смерть – это взрыв, направленный в сторону ту же, с какой человек приходит, рождаясь, «возвращение с чёрного хода», и *убитые принимают ту же позу, в какой они лежали в утробе матери*». Цит. по кн.: Тарковский Арсений. Судьба моя сгорела между строк. М.: Эксмо, 2009. С. 390.

[38] Казалось бы, «военный» сюжетно-композиционный план «Зуммера» требует в финале «старой *части* боевой», но стихотворение Тарковского не столько о войне, сколько о высшем экзистенциальном призвании поэта, о его нравственном долге перед человечеством.

природного и культурного пантеизма.[39] «Корни *овсов*», в которых звучат позывные погибшего солдата, несут семантику жертвы Христовой и *Хлеба* Жизни – одного из главных христианских символов бессмертия. В евангельском дискурсе строка «От большого пути *в стороне*» корреспондирует со словами Христа «Я есмь Путь, Истина и Жизнь» (Ин, 14:16), а также с концептуальной библейской оппозицией «путь ложный / путь истинный» и с темой «*узких* врат», ведущих в Царство Божие. Но у этой строки, проведенной в стихотворении рефреном, есть и современный подтекст: она является едким ироническим перифразом одного из наиболее растиражированных клише советского «новояза» – «этапы *большого пути*», источником которого стало положенное на музыку революционное стихотворение «Каховка» М. Светлова.

Как и в других «поэтологических» текстах Тарковского, в «Зуммере» воссоздан ряд сакральных ёмкостей, заключающих «вещество» бессмертной сущности человека, положившего жизнь за други своя: «*ящик* на солдатском ремне», прикрытый «расстрелянным телом» – пропитавшаяся кровью и «затвердевшая на снегу» *шинель* – «*колыбель*» посмертного существования «последнего связиста».

Тот же растительно-зерновой христианский «код» в сочетании с образами сакральных ёмкостей Тарковский использует в стихотворении «Влажной землёй из окна потянуло…», накладывая на «автобиографический» сюжет евангельское сказание о воскресении Лазаря (Ин, 11: 1 – 45) и египетский миф об умирающем и воскресающем боге Осирисе, символом которого является брошенное в землю зерно.

Влажной землёй из окна потянуло,
Уксусной прелью хмельнее вина;
Мать подошла и в окно заглянула,
И потянуло землёй из окна.

– В зимней истоме у матери *в доме*
Спи, как ржаное зерно в чернозёме,
И не заботься о смертном конце.

[39] См.: Манских С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С. 134 – 136.

– Без сновидений, как Лазарь *во гробе*,
Спи до весны в *материнской утробе*,
Выйдешь *из гроба* в зелёном венце.
(1, 342)

Концепт «трава» эксплицирован в метафоре «*зелёный* венец», являющейся символом Воскресения Христова, смысловое поле которого формируют как евангельские (вино, зерно, венец, мать, Лазарь), так и календарно-мифологические контексты (*зимняя* истома, *весна*, Мать Сыра («влажная») Земля).

Символика травы как посредника между живыми и мёртвыми и как «perpetuum mobile естественного воспроизводства жизни»[40] сближает лирику Тарковского с натурфилософской поэзией Н. Заболоцкого и У.Уитмена.

В посвящённом памяти Заболоцкого стихотворении «Могила поэта» трава не только зримый образ бессмертной жизни, но и знаковый концепт поэтического мира ушедшего собрата по творчеству.

Листва, трава – всё было слишком живо,
Как будто лупу кто-то положил
На этот *мир смущённого порыва*,
На эту *сеть пульсирующих жил*.
(1, 97)

Описывая свежую могилу поэта, Тарковский воспроизводит поэтику Заболоцкого, изображавшего природу с очень близкой дистанции и с многократным увеличением её объектов – действительно, «как будто лупу кто-то положил», но под существенно другим натурфилософским и аксиологическим «углом зренья». Трава у Заболоцкого представлена вовсе не как «сеть пульсирующих жил», а как «огромный лес», не как «мир смущённого порыва», а как «страшный мир» (Блок), где царит закон борьбы за выживание и где сильный давит слабого.

Лодейников открыл лицо и поглядел
В траву. Трава пред ним предстала
Стеной сосудов, и любой сосуд
Светился жилками и плотью. Трепетала

[40] Злыднева Н.В. Мотивика прозы Андрея Платонова. М.: Институт славяноведения РАН, 2006. С. 24.

Вся эта плоть и вверх росла, и гуд
Шёл по земле. Прищёлкивая по суставам,
Пришлёпывая, странно шевелясь,
Огромный лес травы вытягивался вправо,
Туда, где солнце падало, светясь.
И то был бой травы, *растений молчаливый бой.*
Одни, *вытягиваясь жирною трубой*
И распустив листы, *других собою мяли*,
И напряжённые их сочлененья выделяли
Густую слизь. Другие лезли в щель
Между чужих листов. А третьи, *как в постель*,
Ложились на соседа и тянули
Его назад, *чтоб выбился из сил*.

(158–159)[41]

Картина «вековечной давильни природы», одним из «филиалов» которой является «огромный лес травы», завершается гротескной реализацией фразеологизма «тянуть одеяло на себя», что придаёт всему описанию амбивалентный смехотворно-жуткий характер. Но мир травы у Заболоцкого не столько антропоморфен, сколько зооморфен: сквозь «стену сосудов», какой предстаёт трава герою поэмы, ему видятся пугающие образы животных – то ли членистоногих, то ли кольчатых, то ли пресмыкающихся.

Лодейников склонился над листами,
И в этот миг привиделся ему
Огромный червь, *железными зубами*
Схвативший лист и прянувший во тьму.

(160)

На фоне этого откровенно дарвинистского описания «мир смущённого порыва» и «сеть пульсирующих жил» Тарковского воспринимаются не столько как смягчающий перифраз, сколько как «некрологический» эвфемизм. На самом же деле, мягкие, духовно-органические «травяные» метафоры «эпитафии» Тарковского меньше всего продиктованы de mortuis aut bene, aut nihil, но принципиально иным этическим и поэтическим credo:

---

[41] Стихи Н. Заболоцкого, помимо особо оговорённых случаев, цитируются по изданию: Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1989 – с указанием страницы в тексте книги.

/…/ Но зато не унизил ни близких, ни трав /…/
(1, 66)

У Тарковского трава и близкие – на одной шкале ценностей. В натурфилософской иерархии Заболоцкого трава, растения, «дремучий» мир природы расположены на более низкой ступени по сравнению с человеком – действительно «унижены». Человек возвышается над «вековечной давильней природы», как носитель творческого разума, призванный внести в печальное, страдальческое бытие своей «безумной, но любящей матери» гармонизирующее интеллектуальное начало путём преобразовательной научно-технической деятельности. Новый мессия, человек Заболоцкого пришёл к природе, чтобы победить царящие в ней безумие и смерть:

Лодейников прислушался. Над садом
Шёл смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшаяся адом,
Свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорёк пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
Ночных существ смотрели из травы.
(160 – 161)

Трава здесь – обитель страха и смерти. Вместе со всей природой она должна пройти полную антропологическую эволюцию,[42] чтобы преодолеть экзистенциальный абсурд, высвободить «бессмертную душу растительного мира» и обрести мировую гармонию под водительством «великого чародея» и «нового дирижёра».

[42] Природа Заболоцкого – своеобразный антропологический «полуфабрикат» – наполовину уже очеловечена: «прекрасное *тело* цветка», «*лицо* коня», «лиственные *лица*», «речка чистым *телом* звенела вся», «лес, подняв *лицо*, пел вместе с лугом», «звери с большими *лицами* блаженных чудаков», «*человеческий* шорох травы», «травы *падают в обморок*» – подобных примеров в его лирике не счесть. Изображая явления и объекты природы, поэт постоянно употребляет слова «мысль», «ученье», «чтенье», обозначающие вектор предстоящей метаморфозы – «всех живых преображенье в одном сознанье мировом», «путь природы к благословенному уму», по которому её поведёт человек, призванный приобщить робкую и мучающуюся от «смутного ума» «печальную тварь» к таинствам наук и искусств. – См.: Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…». С. 115 – 118, 257 – 259.

Картина такого высвобождения из «высокой тюрьмы» развёрнута в финале «Лодейникова»; технократическая утопия Заболоцкого представлена в ней в законченно-идеологическом, манифестирующем варианте:

Разрозненного мира элементы
Теперь слились в один согласный хор,
Как будто, пробуя лесные инструменты,
Вступал в природу новый дирижёр.
Органам скал давал он вид забоев,
Оркестрам рек – железный бег турбин
И, хищника отвадив от разбоев,
Торжествовал, как мудрый исполин.
И в голоса нестройные природы
Уже вплетался первый стройный звук,
Как будто вновь почувствовали воды,
Что не смертелен тяжкий их недуг.
Как будто вдруг почувствовали травы,
Что есть на свете солнце вечных дней,
Что не они во всей вселенной правы,
Но только он – великий чародей.

(163)

«Травы – правы» – рифма из поэтического лексикона Тарковского, но, в отличие от Заболоцкого, напрочь лишённая каких-либо отрицательных коннотаций.

Струнам счёт ведут на лире
Наши древние *права*,
И всего дороже в мире
Птицы, звёзды и *трава*.

(1, 311)

Натурфилософии и аксиологии Тарковского глубоко чужда заболоцкая агрессивно-восторженная и вместе наивная экспансия мироустроительного или просветительского панантропологизма. Выделение человека из природы, в отличие от своего поэтического собрата, он воспринимал не как его интеллектуальное торжество, а как экзистенциальную трагедию разъединения.

И я ниоткуда
Пришёл расколоть
Единое чудо
На душу и плоть,

Державу природы
Я должен рассечь
На песню и воды,
На сушу и речь /…/

(1, 285)

Человек Заболоцкого пришёл к необразумленной природе с готовыми знаниями, пришёл учить «печальную тварь», которая в финале его культуртрегерских усилий пропоёт «славословье уму» («Всё, что было в душе»). А пока «учёба» не началась – «лежал я *в траве*, и печалью и скукой томим» (170). В мире Тарковского подобная ситуация непредставима. Для него трава не пугающий «огромный лес», а природа не «высокая тюрьма», не «вековечная давильня» и не полигон для претворения в жизнь всемирной эколого-технократической утопии, но волшебная Книга Бытия, в которую поэт вникает как в таинственную и прекрасную речь, как в первозданную музыку мира, ставшую космогоническим первоистоком поэзии.

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала как флейта звучать.

(1, 65)

Лирический субъект Тарковского «учится» *траве* (именно в такой грамматической форме!), чтобы «вернуть моё искусство его животворящему началу» (1, 211) и самому в конце пути стать «книгой младенческих трав, к родимому лону припав» (1, 253). Трава у Тарковского, как и земля, слита «с первоосновой жизни» (Мандельштам). Поэт «учится траве», потому что, как сказал Пастернак, поэзия «*валяется в траве, под ногами*, так что надо только нагнуться, чтобы её увидеть и подобрать с земли» (4, 632 – 633).

/…/ Был язык мой правдив, как спектральный анализ,
А слова у меня под ногами валялись.

(1, 65)

Масштабная и многомерная космогоническая символика травы у Тарковского во многом созвучна космической поэтике «Листьев травы» Уитмена, несмотря на абсолютное неприятие Тарковским верлибра и поэтического авангарда как такового, что хорошо просматривается в его стойкой антипатии к Маяковскому. Тарковскому, безусловно, чужд неистовый оргиастический космизм Уитмена, навязчивая гиперболизация поэтических образов, равно как и пафос первобытного религиозного синкретизма. Но ему, безусловно, близок уитменовский трансцендентализм как активно-эволюционная пантеистическая концепция существования живой материи, а также антропоцентрическая модель мироздания, скорректированная у Тарковского нравственной идеей «круговой поруки» добра и долга человека перед всем живым на земле и перед памятью ушедших.

Как и у Тарковского, трава у Уитмена – сложный экзистенциальный символ, не поддающийся окончательной расшифровке, – «иероглиф, вечно один и тот же» (190).[43] Уитменовская трава, как и сам человек, вмещает в себя всю полноту сотворённого мира:

> Может быть, это флаг моих чувств, сотканный из зелёной материи – цвета надежды.
>
> Или, может быть, это платочек от Бога,
> Надушенный, нарочно брошенный нам на память, в подарок,
> Где-нибудь в уголке есть и метка, чтобы, увидя, мы могли сказать *чей*? (курсив Уитмена – *Н.Р.*)
>
> Или, может быть, трава и сама есть ребёнок, взращенный младенец зелени.
>
> (190)

Трава – рождающее «материнское лоно» и «прекрасные нестриженные волосы могил», – зримое природное воплощение вечного круговорота рождений и смертей. Говоря словами другого поэта, близкого Уитмену по чувству жизни и лирической натурфилософии, в траве живёт «весь трепет жизни всех веков и рас» (М. Волошин):

---

[43] Все цитаты из произведений Уитмена приводятся по изданию: Лонгфелло Г. «Песнь о Гайавате». Уитмен У. Стихотворения и поэмы. Дикинсон Э. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1976 – с указанием страницы в тексте книги.

А может быть, это иероглиф, вечно один и тот же,
И, может быть, он означает: «Произрастая везде, где придётся,
Среди чернокожих и белых людей,
И канука, и токахо, и конгрессмена, и негра я принимаю
одинаково, всем им даю одно».

(190)

Трава – это «все языки» совокупного человечества: «не зря вырастает она из человеческих уст» (190). Поэт «хотел бы передать её невнятную речь об умерших юношах и девушках, / А также о стариках, и старухах, и о младенцах, только что оторванных от матерей» (190 – 191).

Наконец, трава – это прямое свидетельство бессмертия и вечной жизни, которая, побеждая смерть, является орудием и проводником высшего Божьего замысла:

Что, по-вашему, сталось со стариками и юношами?
И во что обратились теперь дети и женщины?

Они живы, и им хорошо,
И малейший росток есть свидетельство, *что смерти на деле нет*,
А если она и была, она вела за собою жизнь, она не подстерегает,
жизнь, чтобы её прекратить.
Она гибнет сама, едва лишь появится жизнь.

(191)

У Тарковского императив бессмертия выражен на языке библейских символов, но с тем же мощным пророческим пафосом, который упраздняет временные границы земного существования человека перед лицом обетованной жизни вечной:

/…/ На свете смерти нет.
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо
Бояться смерти *ни в семнадцать лет*,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,

Когда идёт бессмертье косяком.

(1, 243)

Образы моря, берега, сетей, рыбьего косяка – прозрачные евангельские аллюзии на призвание Христом первых апостолов и на Его слова о подобии Царства Небесного неводу, «закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» (Мф., 13 : 47).

Тарковский и Уитмен во многом совпадают, описывая «преджизнь» человека, явившегося в мир в результате многовековых усилий всех космических стихий бытия и предшествующих людских поколений. Правда, у Тарковского картина вселенского антропогенеза носит более драматический характер, пронизана не столько любовью, сколько спором и борением «враждующих начал» мира.

Долго пребывал я под спудом – долго-предолго.

Долго трудилась вселенная, чтобы создать меня.
Ласковы и преданны были те руки, которые направляли меня.

Вихри миров, кружась, носили мою колыбель, они гребли
и гребли, как лихие гребцы.
Сами звёзды уступали мне место, вращаясь в своих кругах,
Они посылали свои лучи для присмотра за тем, что должно
было делаться со мною.

Покуда я не вышел из матери, *поколения направляли мой путь*.

(233)

Ср. в «Думе» Тарковского:

Я не в младенчестве, а там, где жизни ждал,
В крови у пращуров, *у древних трав под спудом*,
И целью и путём враждующих начал,
Предметом спора их я стал каким-то чудом.

(1, 365)

Как и у Тарковского, «листик травы» у Уитмена «не меньше подёнщины звёзд», а человек – вместилище всех форм живой материи:

Во мне и гнейс, и уголь, и длинные нити мха, и плоды, и зёрна,
и коренья, годные в пищу,
Четвероногими весь я доверху набит, птицами весь я начинён,
И хоть я неспроста отдалился от них,
Но стоит мне захотеть, я могу позвать их обратно.
(213)

Здесь нужно оговориться: для Тарковского принципиально неприемлем «эволюционный произвол» Уитмена, равно как и наивно-руссоистские наскоки на культурное и научно-техническое наследие человечества («/…/ малейший сустав моих пальцев посрамляет всякую машину, /…/ корова, понуро жующая жвачку, превосходит любую статую /…/» – 213). В эволюционно-космогонической иерархии человек Тарковского находится строго на своём месте – «посредине мира», соединяя «мириады инфузорий» и «мириады звёзд», подобно живому мосту, переброшенному между микро- и макромиром. По определению Е. Левкиевской, ему дан «статус универсального медиатора, к которому протянуты все связующие «жилы» – «прямые продолжения корней», и почти демиургический статус соратника своего народа по созданию словаря национального языка».[44]

Человек Уитмена превознесён над миром, как молодой языческий бог, наделённый безудержной жизнетворящей вселенской силой. Потому и образная семантика травы у него несколько иная. Уитменовские «листья травы» – универсальный символ единства человека со всем человечеством и одновременно собирательный образ молодого американского народа, проходящего стадию национально-исторического становления, неизбежно сопряжённую с коллективным или индивидуальным мифотворчеством (поэзия Уитмена, Г. Лонгфелло, Г. Торо). То же и в японской средневековой поэзии, где метафора «трава – народ» встречается достаточно часто, например, у Кобаяси Иссы.

В стране моей родной
Цветёт вишнёвым цветом
И на полях трава!

[44] Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского. С. 62 – 63.

(320)[45]

«Ключом» к символико-аллегорическому «шифру» этого хокку является соседнее трёхстишие:

Всем сердцем я чту,
Отдыхая в полдневный жар,
Людей на полях.

(321)

Подобно Уитмену, Исса изображает траву как материнское лоно новых прекрасных жизней и как волшебный хрупкий мир:

В зарослях сорной травы,
Смотрите, какие прекрасные
Бабочки родились!

(339)

Ах, не топчи траву!
Там светляки сияли
Вчера ночной порой.

(329)

Образ светящейся, светоносной травы встречается и у Тарковского: «/…/ всё озаряется светом, / Продолжающим стебли травы» (2, 43). Этот свет излучает «горящее слово пророка», пронизывающее все уровни и «этажи» природы – в том числе нижний уровень «травы земной», в которой «валяются» слова, «скреплённые их собственным светом» (1, 65). Тарковский, пожалуй, единственный из всех поэтов, у кого трава становится материнским лоном поэзии, источником её магической «свето-цветомузыки». Осваивая «зелёные лады» и «волшебную флейту» травы, поэт постигает тайну бессмертной жизни.

Вовлечённая в широкий контекст культурно-исторических символов, несущих высшую поэтологическую семантику, трава у Тарковского может выражать и диаметрально противоположные значения: запустение, умирание, смерть. В стихотворении «Бобыль» образ «сорной», «подзаборной» травы несёт амбивалентные смыслы: с одной стороны, одиночество, заброшенность, вдовье

[45] Все стихи Иссы цитируются по изданию: Бабочки полёт: Японские трёхстишия. М.: Издательский дом «Летопись – М», 1999 – с указанием страницы в тексте книги.

сиротство героя, а с другой – неуничтожимость жизни, вечное возрождение природы, посылающей человеку утешительную весть о бессмертии. Самочинно разросшаяся на бобыльем подворье трава превращается в «узорное» одеяние, чьи рукава метонимически соотнесены с руками умершей жены, а в большом контесте поэзии Тарковского – с птичьими крыльями.[46] Не случайно бобыль «видит сон про птицу райскую /…/ и про тот платок цветной» (1, 346).

Крайне редки у Тарковского примеры, когда трава несёт семантику смерти, а точнее – убитой жизни. Примеры эти встречаются в текстах, где эксплицированы темы войны или гибельной битвы. Один из них – стихотворение «Только грядущее»:

/…/ Лежу себе, побитый татарвой:
Нас тысячи на берегу Каялы,
Копьё торчит в траве, а на копье
Степной орёл седые перья чистит.
(1, 62)

Контекст стихотворения, тему которого можно определить как выпадение человека из движущегося времени и потерю собственного «я» на фоне гибнущей культурно-исторической традиции, возводит травяной образ к строкам из «Слова о полку Игореве»: «Никнет трава от жалости, а дерево с горем к земле приклонилось».

Очень близкие семантика и контекст эксплицированы в стихотворении «Превращение», где претерпевающий древесную метаморфозу человек уподоблен павшему на поле брани древнерусскому воину, облачённому в кольчугу:

/.../ Трава просовывает копьецо
Сквозь каждое кольцо моей рубахи,
Лежу, – а жилы крепко сращены
С хрящами придорожной бузины.
(1, 231)

Но *копьё*, торчащее в *окровавленной траве* среди тысяч павших «на берегу Каялы», и «*копьецо*» *травы*, «пришивающей»

[46] Подробнее об этом см.: Кекова С.В. К вопросу о поэтическом языке Арсения Тарковского // Вопросы стилистики. Вып. 22. Саратов: Изд-во СГУ, 1988. С. 60 – 63.

накрепко человека к «родимой земле» и навечно «сращивающей» его *живую* плоть «с хрящами придорожной бузины» и всей бессмертной органикой растительного мира, – безусловно, образы полярного значения. В первом случае это убитая, пронзённая орудием смерти жизнь (ср. омонимическую игру в заключительном тексте цикла «Пушкинские эпиграфы»: «Хорошо мне *изранили* тело / И не взяли за то ни *копья* /…/» (1, 331), – имеющую явный «голгофский» подтекст, или семантически близкие строки из стихотворения «Зелёные рощи, зелёные рощи…»: «/…/ Деревья – под корень, и ветви – поштучно… / Мне каждая ветка – что в *горло копьё*»[47] (1, 33)). Во втором – бессмертная жизнь человека, навечно сращенного с корнями земли и ставшего деревом, в котором легко узнаётся один из главных эмблематических образов поэзии Марины Цветаевой, чьей памяти Тарковский посвятил отдельный цикл стихотворений. В таком контексте неизбежно актуализируется христианский ореол мифологического образа, связанного с сюжетом метаморфозы. Метафора «копьецо травы» в подтексте несёт тему евхаристии и новой, преображённой жизни: копьецо (ложица) – предмет церковной утвари, с помощью которого священник во время литургии извлекает Агнца и частички из просфоры.

С военной темой, развёрнутой в контекстуальном поле «Слова о полку Игореве», связан образ почерневшей от крови травы («Тебе не наскучило каждому сниться…») и ложащейся под ноги солдату травы-спасительницы, в которую превращается его жена-подруга – Ярославна нового времени («Чего ты не делала только, чтоб видеться тайно со мною…»). Семантически близкий образ есть в стихотворении о Ван Гоге:

Пускай меня простит Винсент Ван Гог
За то, что я помочь ему не мог,

[47] Горло, гортань, рот и другие органы артикуляции в мире Тарковского – корреляты звучащего и светоносного поэтического слова. Ср. в стихотворении «Малютка-жизнь», в финале которого развёрнут схожий образ насилия над жизнью как запредельной апокалипсической муки: «Терзай меня – не изменюсь в лице. / Жизнь хороша, особенно в конце, / Хоть под дождём и без гроша в кармане, / Хоть *в Судный день – с иголкою в гортани*» (1, 173).

За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге /…/
(1, 87)

Трава / лёгкая дорога или мягкая постель – этот параллелизм развёрнут в стихотворении «Первые свидания», которое входит в цикл памяти первой возлюбленной поэта М.Г.Фальц:

/…/ *Сама ложилась мята нам под ноги*,
И птицам с нами было по дороге,
И рыбы подымались по реке /…/
(1, 218)

Человек в мире Тарковского, которому суждено быть «земною осью» (axis mundi), растёт, «как трава», а потом выходит в открытую степь, чтобы, топча «чабрец родного края» (1, 333), пройти посвящение в пророки и стать «нищим царём» и «вестником» – духовным Гулливером, идущим босиком по траве, как по лезвию жизни и судьбы, и, как Антей, «подключённым» к могучим токам родной земли.

/…/ По Лилипутии своей
Пошёл я *напролом*,
На сабли крошечных людей
Ступая босиком.

Пока топтать мне довелось
Ковыль да зеленя,
Узнал я, что земная ось
Проходит сквозь меня.
(1, 118 – 119)

Ранящие босые ступни «ковыль да зеленя» здесь уже не атрибуты лёгкой и мягкой дороги, устланной ароматной мятой, а приметы трудного и тернистого крестного пути, на котором человек претерпевает страдания и постигает общую боль мира, ощущая, как «земная ось проходит *сквозь меня*». И трава в этом контексте – орудие его мучительной инициации. Именно этим «голгофским» семантическим «полем» предопределён ряд неожиданных эпитетов, который сопутствует образу травы в одном из кризисных стихотворений Тарковского начала 50-х гг. «Глупый мой сон, неразумная дрёма…», написанном в часы бессонницы и пронизанном мучительным сознанием неисполненного долга перед жизнью:

Что мне оставили ранние годы,

Ранние годы – лучистые воды,
Белый песок да *степная трава* –
Горькая, звонкая, злая, сухая,
Под синевою, туманной у края?
Разве что эти пустые слова.
(2, 114)

Образ «сухой», «жухлой» травы несёт у Тарковского историческую и эсхатологическую семантику. В стихотворении «Анжело Секки» строка «Дыханье Рима – как сухие травы» (1, 85) эксплицирует тему мертвящего деспотического государства, имперской тирании, которой противостоит одинокая творческая личность. Описывая заброшенную могилу вражеского солдата, пришедшего с огнём на русскую землю, Тарковский один-единственный раз использует, пожалуй, самый одиозный из всех эпитетов, относимых им к траве: «/…/ А там, в пучках *измызганной травы*, / Торчит берёзовый немецкий крест» (2, 104). В позднем стихотворении «Мамка птичья и стрекозья…» образ «жухлой травы» становится знаком приближающейся катастрофы – природной («по пшенице пляшет град») и человеческой (Каин убивает Авеля). Библейский контекст придаёт предгрозовому пейзажу мистериальный отсвет, а «жухлая трава» становится предвестием Страшного суда, включённого в сюжет мифа о братоубийстве как его неизбежный эсхатологический фон и телеологическое событие, которому «суждено возвращение» (Блок).

По деревне ходит Каин,
Стёкла бьёт и на расчёт,
Как работника хозяин,
Брата младшего зовёт.

Духоту сшибает холод,
По пшенице пляшет град.
Видно, мир и вправду молод,
Авель вправду виноват.

Я гляжу из-под ладони
На тебя, судьба моя,
Не готовый к обороне,

Будто в Книге Бытия.

(1, 305)

Отождествивший себя с Авелем, первой невинной жертвой человеческой истории, и включённый в «круговую поруку» личной ответственности за весь сотворённый мир, в котором он пребывал до своего рождения в нерасчленённом природном единстве – «у древних трав под спудом», человек-поэт Тарковского выступает в роли первосвященника и жреца, соучастника всеобщей литургии Природы, осуществляемой им во славу Бытия вместе со «всем народом» Божьего мира – птицами, звёздами и травой. Это «четвероединство» соответствует количеству струн изобретённой Гермесом первой античной лиры, счёт которым ведут «наши древние права», и числу Евангелий Нового Завета, в которых впервые было описано таинство евхаристии.

До заката всем народом
Лепят ласточки дворец,
Перед солнечным восходом
Наклоняет лук Стрелец.

И в кувшинчик из живого
Персефонина стекла
Вынуть хлебец свой медовый
Опускается пчела.

Потаённый ларь природы
Отмыкает нищий царь,
И крадёт залог свободы
Летних месяцев букварь.

(1, 311)

Стихотворение Тарковского отсылает к мандельштамовским «пчёлам-лирникам», подарившим нам «ионийский мёд» поэзии, и к скандинавскому мёду поэзии, украденному у диких йотунов верховным богом Одином. У Тарковского поэт становится «залогом свободы» для всего сотворённого мира, «букварь» которого он «украл», подобно Одину, и чадам которого он даровал из него имена. Одновременно поэт уподоблен «нищему царю» Христу в ситуации Тайной вечери: открывая «потаённый ларь природы»

(«тайник вселенной», если вновь использовать метафору Пастернака), поэт совершает высшее таинство Слова, обладание которым даёт человеку духовную свободу и причащает бессмертию. Евхаристия «нищего царя» претворяет вино (мёд) в кровь, которая в финале окрашивается в цвет травы и бессмертной жизни. «*Зелёная* кровь» становится той «новой кровью» человека, которая делает его «молочным братом *листвы* и *трав*» и всего – «от головы до пят» – Божьего мира, чей образ «дышит мятой в каждом слове» поэта. Об этом замечательно сказал Пастернак в финальных строках «Августа»: «И образ мира, в слове явленный, / И творчество, и чудотворство» (3, 526). Но яркая, афористически ёмкая пастернаковская метафора всё-таки тяготеет к некой обобщающей, абстрактной «формульности». У Тарковского же *метафора становится метаморфозой*, обретает свойство физически ощутимой «травяной» материи жизни – ту особую, воссозданную чуть ли не на атомарном, капиллярно-кровеносном уровне, материальность сокровенной субстанции бытия, которую А. Платонов определил как «вещество существования».

Дышит мята в каждом слове,
И от головы до пят
Шарики зелёной крови
В капиллярах шебуршат.

(1, 311)

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

«Я по крови – домашний сверчок»
(Об одном «энтомологическом» сюжете)

В воссозданной в поэзии Тарковского натурфилософской картине мира образы насекомых занимают место не менее важное, чем образы созвездий, птиц, рыб, деревьев, трав или образы человека. Сверчки, кузнечики, бабочки, стрекозы, шмели, пчёлы[48] столь частые «гости» его стихотворений, что в определённой степени можно говорить о неком «энтомологическом романе», который автор складывал на протяжении всей творческой жизни – «от юности до старости». Об одной из сюжетных линий этого «романа» и пойдёт речь в настоящей главе. Но вначале немного предыстории.

Образы насекомых в русской поэзии начинаются с ломоносовского «кузнечика дорогого», в шуточно-серьёзной форме представленного как воплощённый идеал вольного и жизнерадостного существования, не достижимый суетным человечеством.

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!
Препровождаешь жизнь меж мягкою травою
И наслаждаешься медвяною росою.
Хотя у многих ты в глазах презренна тварь,
Но в самой истине ты перед нами царь;
Ты ангел во плоти иль, лучше, ты бесплотен,
Ты скачешь и поёшь, свободен, беззаботен;
Что видишь, всё твоё; везде в своём дому,
Не просишь ни о чём, не должен никому.[49]

Стихотворение Ломоносова – вольное переложение анакреонтической оды «К цикаде», очень популярной в русской поэзии второй половины XVIII в. и породившей настоящее состязание

[48] Встречающиеся у Тарковского образы муравьёв несут отрицательную семантику, поскольку они коррелируют с хтоническим топосом («Титания», «Я надену кольцо из железа…», «В музее»).

[49] Ломоносов М.В. Избранные произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Наука, 1986. С. 297.

поэтов-переводчиков, участниками которого стали Н. Львов («На кузнечика»), Н. Гнедич («Из Анакреона»), Г. Державин («Кузнечик») и др.[50] В самом обращении поэта-классициста к представителям малых «презренных тварей» ещё ощутима дразнящая острота контраста «высокого» и «низкого» жанров, из которого Ломоносов извлекает остроумные каламбуры-оксюмороны: тварь / царь; ты ангел во плоти / ты бесплотен. И хотя в скачущем и поющем кузнечике «первого нашего университета» легче узнать беззаботную крыловскую стрекозу, нежели его далёкого поэтического потомка – принадлежащего к той же «когорте стихотворной» кузнечика Окуджавы, в незатейливой ломоносовской миниатюре уже прослушиваются серьёзные поэтологические и метафизические обертоны, которые в полной мере откроются читателю в лирической «энтомологии» XX века – в первую очередь у Мандельштама, Заболоцкого и Тарковского.[51]

Если Мандельштам особо возвысил духовно-творческий статус насекомых – в первую очередь «лирников»-пчёл, подаривших нам «ионийский мёд» поэзии и «мёд превративших в солнце»,[52] то Заболоцкий возвысил *человека* над всей «вековечной давильней природы», принципиально исключив какое-то бы то ни было тождество между преобразующей мир творческой деятельностью «мудрого исполина» и «великого чародея» и печальным, лишенным высокого смысла существованием «братьев наших меньших» (Есенин), в том числе «подданных» энтомологического царства. Тарковский же, которому был чужд экспансивный культуртрегерский панантропологизм Заболоцкого, пошёл ещё дальше, чем Мандельштам, создав целую галерею «энтомологических двойников»

[50] Подробнее об этом см.: Успенский Ф.Б. Три догадки о стихах Осипа Мандельштама. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 14, 48.

[51] Шуточная поэма «Кузнечик-музыкант» Я. Полонского всё-таки скорее аллегорическая вариация на тему неразделённой любви бедного артиста к великосветской красавице, погубленной холодным и самовлюблённым щёголем, нежели программное сочинение о даре, призвании и судьбе поэта.

[52] См.: Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский Кирилл. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 123 – 164.

и даже посвятив отдельным из них «программные» стихотворения. Самое первое из них – «Сверчок» (1940).[53]

Сверчок

Если правду сказать,
я по крови – домашний сверчок,
Заповедную песню
пою над печною золой,
И один для меня
приготовит крутой кипяток,
А другой для меня
приготовит шесток золотой.

Путешественник вспомнит
мой голос в далёком краю,
Даже если меня
променяет на знойных цикад.
Сам не знаю, кто выстругал
бедную скрипку мою,
Знаю только, что песнями
я, как цикада, богат.

Сколько русских согласных
в полночном моём языке,
Сколько я поговорок
сложил в коробок лубяной,
Чтобы шарили дети
в моём лубяном коробке,
В старой скрипке запечной
с единственной медной струной.

Ты не слышишь меня,
голос мой – как часы за стеной,

[53] Впервые образ сверчка появляется у Тарковского в раннем стихотворении «Диккенс» (1929), в котором отчётливо просматриваются реминисценции из рождественской повести Диккенса «Сверчок на печи». По свидетельству Марины Тарковской, поэт видел спектакль по этому произведению в МХТ в конце 20-х гг. (сообщено в письме к автору книги).

А прислушайся только –
и я поведу за собой,
Я весь дом подыму:
просыпайтесь, я сторож ночной!
И заречье твоё
отзовётся сигнальной трубой.
(1, 59 – 60)

Главный герой стихотворения, с которым «*по крови*»[54] отождествляет себя автор, – персонаж многофункциональный. Сверчок – хранитель дома, «сторож ночной», обитающий в углу за печью, являющейся, наряду с красным углом и столом, «одним из сакральных центров дома».[55] В цикле «Чистопольская тетрадь», где воссоздан гибельный «бездомовный» «камский топос», навеянный эвакуированному поэту трагическими реалиями начавшейся войны и смертью Марины Цветаевой, Тарковский прибегает к характерному параллелизму:

Я вошёл бы в избу – нет сверчка в уголке,
Я на лавку бы лёг – нет иконки в руке,
Я бы в Каму бросился, да лёд на реке.
(1, 104)

Сверчок живёт в красном «уголке», который народная религиозная традиция прочно связывала с культом предков. «Головой у красного угла клали на стол или *на лавку* покойника, пока он находился в доме».[56] Таким образом, энтомологический персонаж Тарковского – природный аналог иконы в красном углу («в уголке»), без которой дом не дом, а, как говорит десятник-казак в лермонтовской «Тамани», место, где «нечисто».

Помимо функции genius loci, сверчок – часовщик («голос мой – как часы за стеной»[57]), хронограф, летописец, носитель памяти об уходящем времени. Он же бедный музыкант – певец и скрипач,

---

[54] О мифопоэтике крови у Тарковского см.: Мансков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С. 34 – 37.

[55] Топорков А.Л. Печь // Славянская мифология. С. 310.

[56] Там же. С. 233.

[57] Ср. у Мандельштама, связавшего часы, кузнечика (читай: сверчка!) и печку единой «музыкой умирания»: «Что поют часы-кузнечик, / Лихорадка шелестит / И шуршит сухая печка, – / Это красный шёлк горит» (1, 120). Подробнее об этом см.: Тарановский Кирилл. Очерки о поэзии О. Мандельштама. С. 105 – 123.

этакий русский Орфей-коробейник (Орфей-офеня!), «лубяной коробок» которого стал вместилищем звуков и слов родного языка.

Важен ещё один семантический план образа. Сверчок – представитель *ночного* мира; его «заповедной песней» озвучена та немая космогоническая тьма, из которой ещё «*до* стихов» возникли «свет и звук» – фундаментальные, порождающие начала поэтического мира Тарковского. Вслед за Жуковским, назвавшим сверчка «вестником *полуночи*», поэт определил язык своего лирического «alter ego» как «*полночный*».[58] Этому языку вполне естественно отзывается «*заречье*» человеческого пра- или до-языка, ещё не ставшего полноценной речью, – как бы первоначальный лепет на грани яви и сна, в состоянии некой метафизической спячки, сродни той, что изображена в пушкинских «Стихах, сочинённых ночью во время бессонницы»:

/…/ Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье /…/ [59]
(III, 197)

Часы – *за* стеной, сверчок – *за* печью,[60] голос-отзыв – *за* речью – все вместе они образуют тот первозданный «мировой оркестр», в котором, как в «Поэме экстаза» Скрябина, доминирует «сигнальная труба», разбуженная «бедной скрипкой» сверчка. «Старая *скрипка* запечная с единственной медной струной» противостоит «сигнальной *трубе*» не только по акустическим характеристикам, способу звукоизвлечения и области житейского применения, но и как закрытое спасительное пространство *дома* / печи / «коробка лубяного» открытому, вытянутому, похожему на *печ-*

[58] Близкую параллель «полночному языку» сверчка Тарковского содержит «Голубиная книга» Заболоцкого: «Кузнечик, маленький работник мирозданья, / Всё трудится, поёт, не требуя вниманья, / Один, *на непонятном языке*» (179), – в то время как «бедный мир, забыв свои страданья, затихнул весь» в печальном блаженстве ночного сна. Современная московская поэтесса О. Сульчинская определяет звук, издаваемый сверчком, как «перинатальный», т. е. новорождённый или вообще дозвуковой: «/…/ Приходят сумерки. Очнувшийся сверчок / Разучивать взялся свой звук *перинатальный* /…/» // Знамя, 1998, № 12. С. 26.

[59] Тарковского с полным основанием можно назвать «ночным» поэтом, подобно Тютчеву, слышавшим «страшные песни» «родимого хаоса» даже «в сказке для детей, в ячейке ночи, без имени в лесу воспоминаний» (1, 223).

[60] Ср. выразительный неологизм в «Лете» Пастернака: « /…/ И балка у входа ютила удода, / И, детям в угоду, *запечье – сверчка*» (1, 388).

ную трубу,[61] зовущему в «далёкий край» пространству *дороги* (сигнальная труба всегда зовёт в поход!). На оппозицию «скрипка / труба», «дом / дорога» накладывается антитеза «дом / чужбина», подхваченная и усиленная длинной цепочкой контекстуальных противопоставлений:

сверчок / знойные цикады
постоянный жилец / путешественник
родина / далёкий край
заповедная песня / стрекот знойных цикад
холод / зной
ночь / день
кровь / крутой кипяток
зола / золото
скрипка с единственной медной струной / часы за стеной
нежный инструмент, требующий умелых живых рук / заводной механизм, работающий сам по себе[62]
дерево / металл
бедность внешней жизни / духовное песенное богатство.

Через двадцать лет «бедная скрипка» «Сверчка», как «антитеза», отзовётся небесной «олимпийской скрипке» «Земного»:

Спасибо, что губ не свела мне улыбка
Над солью и желчью земной.
Ну что же, *прощай*, *олимпийская скрипка*,
Не смейся, *не пой надо мной*.

(1, 99)

Высоко оценившая это стихотворение Ахматова[63] не могла не ощутить духовное родство с его автором, как и она, сохранявшим

---

[61] «Печь играет особую символическую роль во внутреннем пространстве дома, совмещая в себе черты центра и границы. Как вместилище пищи или домашнего огня она воплощает собой идею дома в аспекте его полноты и благополучия и в этом отношении соотнесена со столом. *Поскольку же через печную трубу осуществляется связь с внешним миром, в том числе с «тем светом», печь сопоставима и с дверью и окнами*». / Топорков А.Л. Печь // Славянская мифология. С. 310.

[62] Примечательно, что механизмы, находящиеся *в пространстве дома*, у Тарковского одухотворены и наделены голосом сверчка: «/…/ Пусть поёт, как *сверчок непонятно*, / Электрический счётчик в углу. /…/ И часы надо мною смеются / На *дотошном наречье* своём /…/» (1, 249).

верность «бедному богатству» «родной земли», что называется, при любом «инструментальном» раскладе:

Из всего земного ширпотреба
Только дудку мне и принесли:
Мало взял я у земли для неба,
Больше взял у неба для земли.
(1, 206)

«Сверчок» – своего рода поэтический «памятник» Тарковского: в глубине его «внутренней формы» – событие общения между человеком и природой, поэтом и «провиденциальным собеседником» (Мандельштам), осуществлённая поэзией на широкой и единой основе родного языка и культуры связь пространств («Путешественник вспомнит мой голос *в далёком краю*»), времён и поколений («Чтобы шарили *дети* в моём лубяном коробке»), рождающая высокую гармонию отклика-отзыва – пушкинское «эхо» понимания-согласия («Сколько русских *согласных* в полночном моём языке, / Сколько я *поговорок* сложил в коробок лубяной /…/»). Вопреки поговорке «Всяк сверчок знай свой шесток», энтомологический герой Тарковского способен пробудить «весь дом» и «повести за собой»: из тьмы – в свет, из немоты – в речь. В этом «сторож ночной» с его «бедной скрипкой» подобен пророку – «нищему царю»,[64] несущему миру Слово Божье и получившему свой песенный «инструментарий» из рук незримого и всемогущего Творца:

Сам не знаю, кто выстругал
бедную скрипку мою,
Знаю только, что песнями

[63] «Ахматова любила у меня сонет, ей посвящённый (стихотворение «Рукопись» – *Н.Р.*). А потом я написал «Когда б на роду мне написано было / Лежать в колыбели богов …» («Земное» – *Н.Р.*), и ей так понравилось, что она позвонила мне и сказала: «Арсений Александрович, если вы теперь попадёте под трамвай, то мне ни-и-сколько, нисколько не будет вас жалко». Такой вот изысканный комплимент» (2, 244).

[64] Лейтмотив «нищий царь» – магистральный в профетической поэзии Тарковского, в которой репродуцирована целая галерея персонажей, стойко претерпевающих бедность, одиночество, печаль и страдание, несущих свой крест с поистине царским величием. Таких героев мы встречаем на всех «этажах» живого мира – начиная от «крепкого камня под пятой» и «травы земной» и кончая человеком «посредине мира» («Кактус», «Деревья», «Верблюд», «Поэт» и др.).

я, как цикада, *богат*.

Тарковский вспомнит об этой бедной «сверчковой» скрипке в более поздних «поэтогонических» текстах, неизменно сохраняя при этом «небесные» сакральные подтексты:

/…/ *И стал я певучим*, *как скрипка*,
И *лёгким* от голода стал.
(1, 397)

/…/ И стал жильём *певучих сил*,
Какой-то невесомой скрипкой.[65]
(1, 163)

«Сверчок» был написан за год до начала войны. В послевоенном творчестве у поэта появляется новый «alter ego»: домоседа сверчка сменяет луговой кузнечик,[66] чей образ получает дополнительные символические коннотации в связи с расширением стихового пространства. Этот новый «энтомологический» сюжет составляют три стихотворения (своего рода завязка, кульминация и развязка): «Кузнечики» (1935; 1946), «Загадка с разгадкой» (1960) и «Кузнец» (1962).

«Кузнечики» – маленький лирический цикл, состоящий из двух текстов. В первом развёрнута картина воодушевлённого массового градостроительства, осуществляемого пляшущей «в жёлтой траве» кузнечиковой артелью, в дружный рабочий коллектив которой так жаждет влиться лирический субъект, готовый перепробо-

[65] Ещё один интересный разворот образа «сверчковой» скрипки содержит стихотворение «Малютка-жизнь»: «/…/ *И я из обитателей углов*, / Похожий на Раскольникова с виду. / Как *скрипку*, я держу свою обиду» (1, 173). Эти строки ассоциируются с другим сверчком – обиженным легкомысленным Буратино верным хранителем нарисованного на холсте очага в доме бедного Карло, за которым находится волшебная дверца, ведущая в счастливую жизнь. В сказке А.Н. Толстого сверчок пытается предостеречь главного героя от больших несчастий, «которые ожидают тех, кто *убегает из дома*», – тема, имеющая самое прямое отношение к жизни, поэзии и судьбе Арсения Тарковского. Подробнее об этом см.: Петровский Мирон. Книги нашего детства. М.: Книга, 1986. С. 209 – 211.

[66] Интересную параллель этой теме можно найти у Д. Китса («Кузнечик и сверчок») и раннего Б. Окуджавы («В детстве мне встретился как-то кузнечик…»). Если у Китса кузнечик и сверчок – сезонные «двойники», сменные «часовые»-певцы вечного лета, то у Окуджавы – умеренные духовные антагонисты, своего рода гофмановские «энтузиаст» и «филистер», воплощающие извечную дихотомию Луга и Печки, Дороги и Дома.

вать все строительные профессии, чтобы в конце вернуться к главному своему ремеслу, унаследованному от «домашнего сверчка» с его «заповедною песней».

Если бы мог я прийти на субботник,
С ними бы стал городить городок,
Я бы им строил, бетонщик и плотник,
Каменщик, я бы им камень толок.
Я бы точил топоры – я точильщик,
Я бы ковать им помог – я кузнец,
Кровельщик я, и стекольщик, и пильщик.
Я бы им песню пропел, *наконец*.

(1, 259)

В этом стихотворении угадывается «музыка» довоенной мирной жизни, созвучная мелодии ушедшего детства, наполненного теми же «кузнечьими» звуками в метрической «оправе» четырёхстопного дактиля.

В жёлтой траве отплясали кузнечики,
Мальчику на зиму кутают плечики,
Рамы вставляют, летает снежок,
Дунула вьюга в почтовый рожок.
А за воротами шаркают *пильщики*,
И ножи-ножницы точат *точильщики*,
Сани скрипят, и снуют бубенцы,
И по железу стучат *кузнецы*.

(1, 288)

Второе стихотворение, написанное в 1946 году, несёт следы пережитого его автором военного опыта. В нём представлен новый образ кузнечика – солдата «в своей защитной плащ-палатке», которому выпало защитить и заново отстроить мирную жизнь «луга» и обратиться с молитвой к «луговому богу» за себя и за всех «луговых» обитателей.

Кузнечик на лугу стрекочет
В своей защитной плащ-палатке,
Не то куёт, не то пророчит,[67]

[67] Ср. другой, «негативный» разворот «кузнечиковой» темы, подсвеченный теми же военными аллюзиями, в стихотворении «Жизнь, жизнь»: «Мы шли на юг,

Не то свой луг разрезать хочет
На трёхвершковые площадки,
Не то он лугового бога
На языке зелёном просит:
– Дай мне пожить ещё немного,
Пока травы коса не косит!

(1, 260)

Подобно довоенному сверчку, этот первый послевоенный кузнечик Тарковского тоже существо многоликое и многофункциональное, но, говоря словами Достоевского, «недоконченное», – уже расставшееся с *печкой*, *домом* и *дачей* и примерившее «защитную плащ-палатку» прошедшего *дорогами* войны солдата, но до конца ещё не определившееся в своём экзистенциальном призвании, что отражает сама ритмико-синтаксическая конструкция стиховой фразы, в которой использован повторяющийся разделительный союз: «/ …/ *Не то* куёт, *не то* пророчит, / *Не то* свой луг разрезать хочет /…/, *Не то* он лугового бога / На языке зелёном просит /…/».

Творческое «самоопределение» кузнечика как духовного «alter ego» поэта происходит в полушутливом, на первый взгляд, стихотворении «Загадка с разгадкой», воссоздающем широкий историко-культурный контекст, в котором проходило становление поэзии Тарковского. Интертекстуальность этого стихотворения носит сквозной характер и заявляет о себе уже с первых строк:

Кто, ещё прозрачный школьник,
Учит Музу чепухе
И торчит, как треугольник,
На шатучем лопухе?

(1, 183)

«*Прозрачный* школьник» – прозрачный намёк по контрасту-сходству на «*смуглого* отрока» Ахматовой. Ср. также: « /…/ Здесь лежала его *треуголка* / И растрёпанный том Парни» – «/…/ И торчит, как *треугольник*, / На шатучем лопухе». Не будем забывать и об арзамасском прозвище Пушкина-лицеиста – *Сверчок*, напрямую связанном с «разгадкой» стихотворения Тарковского и также

держали пыль над степью; / Бурьян чадил; *кузнечик баловал*, / Подковы трогал усом, и *пророчил*, / *И гибелью грозил мне*, *как монах*» (1, 243).

эксплицирующем интертекстуальные связи: Пушкин – Жуковский.[68] Богато рифмующийся с «чепухой» «*шатучий* лопух» – яркая метафора ещё не окрепшей, только становящейся на ноги поэзии – парадоксально сочетается с амбивалентной строкой «*Учит* Музу *чепухе*», которая на этот раз указывает на самого Пушкина – только уже не «смуглого отрока», а зрелого мастера, автора «Евгения Онегина»: «/…/ его (Ленского – *Н.Р.*) стихи, / Полны любовной *чепухи*, / Звучат и льются» (V, 127). У «чепухи», которой «учит *Музу*» «прозрачный школьник», есть ещё один пушкинский подтекст – давно уже ставшая крылатой фраза из письма Пушкина Вяземскому от середины мая 1826 г.: «Твои стихи /…/ слишком умны. – А *поэзия*, прости Господи, *должна быть глуповата*» (X, 207).[69]

Следующая строфа, вводящая античный ономастический ряд, вновь отсылает к Пушкину:

Головастый внук Хирона,
Полувсадник-полуконь,
Кто из рук Анакреона
Вынул скачущий огонь?
(1, 183)

Анакреон – автор стихотворений «Узнают *коней* ретивых…» и «*Кобылица* молодая…», где «конская» тема предваряет тему любовную, широко известных в вольном переводе Пушкина. Вряд ли случайно, что имя древнегреческого поэта появляется у Тарковского вслед за строкой «Полувсадник-полу*конь*». Метафора

[68] Как известно, прозвище для юного «арзамасца» Пушкина подсказал сверчок из баллады «Светлана». На наш взгляд, именно этот сверчок стал одним из ближайших литературных предшественников отнюдь не балладного, «домашнего» сверчка Тарковского: «/…/ Робость в ней (Светлане – *Н.Р.*) волнует грудь, / Страшно ей назад взглянуть, / Страх туманит очи… / С треском пыхнул огонёк, / *Крикнул жалобно сверчок,* / *Вестник полуночи*» // Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1959. С. 19 – 20.

[69] Ср. близкие пушкинским словам по смыслу и мудро-ироническому тону синтаксически «параллельные» строки из стихотворения «На смерть кузнечика» Д. Самойлова: «/…/ Ах, как звонко Вы (кузнечик, к которому почтительно обращается автор – *Н.Р.*) ковали / *Золотые пустяки*! / Ах, как звонко распевали / *Золочёные стихи*!» // Самойлов Д.С. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 379.

«скачущего огня» – на наш взгляд, результат контаминации двух этих текстов:

/…/ Я любовников счастливых
Узнаю по их глазам:
В них сияет *пламень*[70] томный –
Наслаждений знак нескромный.
(«Узнают коней ретивых…»)
/…/ Не косись пугливым оком,
Ног на воздух не мечи,
В поле гладком и широком
Своенравно не *скачи* /…/
(«Кобылица молодая…») [71]

Рифмующаяся с Анакреоном строка «Головастый внук Хирона» расширяет античный ряд, наращивая интертекстуальную глубину текста и актуализируя при этом периферийное метафорическое значение эпитета: просторечное «головастый» означает «умный» (ср. «башковитый» в той же стилистике), что опять-таки парадоксально сочетается с «чепухой – лопухом – прозрачным школьником», педалируя оксюморонную природу отгадки-«разгадки» и саму степень «загадочности» поэтического текста Тарковского. Образный ряд «Хирон – полуконь – огонь» вводит в ономастический подтекст стихотворения имя титана Прометея,[72] которого заменил в Тартаре благородный кентавр, и бога-кузнеца Гефеста, из чьей кузницы Прометей «вынул скачущий огонь», подхваченный Анакреоном и всей поэтической братией, у него учившейся, включая, конечно, и «смуглого отрока» – «прозрачного школьника» Пушкина.

Следующие две строфы, переносящие нас на русскую почву и как будто бы подсказывающие отгадку, на самом деле, ещё больше

---

[70] Тот же образ содержит ещё один пушкинский перевод из Анакреона: «Поредели, побелели, / Кудри, честь главы моей, / Зубы в дёснах ослабели, И потух *огонь* очей /…/» // Античная лирика. М.: Художественная литература, 1968. С. 73.

[71] Лирика Древней Эллады и Рима. М.: Детская литература, 1990. С. 45, 47.

[72] Ср. в стихотворении «Эсхил»: «/…/ *С огнём и я играл*, *как Прометей*, / Пока не рухнул на гору кавказскую» (1, 196). О «прометеизме» Тарковского см. главу «Наместник дерева и неба» (О мировом дереве и сопутствующих мифологемах)».

усложняют «загадку с разгадкой», неуклонно расширяя контекстуально-ассоциативные границы стихотворения за счёт новых поэтических имён и реминисценций:

Кто, Державину докука,
Хлебникову брат и друг,
Взял из храма ультразвука
Золотой зубчатый лук?

Кто, коленчатый, зелёный,
Царь, циркач или божок,
Для меня сберёг калёный,
Норовистый их смычок?

(1, 183)

Здесь мы можем назвать ближайшие претексты «Загадки…» Тарковского, на которые он нам сам и указал. Это стихотворения Державина и Хлебникова с одинаковым названием «Кузнечик». Казалось бы, разгадка дана ещё до окончания загадки. Но загадок меньше не становится. Почему, к примеру, державинский кузнечик – «Песнопевец тепла лета! / Аполлона нежный сын! / Честный обитатель света, / Всеми Музами любим!»,[73] а у Тарковского он стал «*докукой*» для «певца Фелицы»? Рискнём предположить, что здесь сработал тот же «механизм» поэтической контаминации, что и в случае со «скачущим огнём» Анакреона: Тарковский трансформировал в новое образно-смысловое качество сюжеты двух «энтомологических» стихотворений Державина – «Кузнечика» и «Похвалы комару».

С Хлебниковым, действительно изобразившим кузнечика как закадычного творческого «друга» и близнеца-«брата», как будто бы всё понятно. Но что это за «храм ультразвука», из которого он «взял золотой зубчатый лук»? Ультразвук – звук очень высокой частоты, который обычное человеческое ухо не улавливает. Здесь это общая метафора поэзии как таковой, требующей от читателя особого слуха, и звуковой образ поэзии Хлебникова, в частности, с её перманентным «словотворчеством и словоновшеством» – всеми

[73] Державин Г.Р. Стихотворения. Оды. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 208.

этими «бобэ*о*би» и «вээ*о*ми», «времирями» и «зинзиверами» – словами и звуками, что способен создать и издать только «творянин» «кузнечик» Хлебников, «крылышкуя *золотописьмом* тончайших жил». Потому и лук «*золотой*», выступающий здесь в нескольких семантических ипостасях: и как символ «золотого» пушкинского века русской поэзии, от которого декларативно открещивались воинствующие в своём культурном нигилизме «будетляне», на практике так и не сумевшие «бросить Пушкина с Парохода современности»; и как хрестоматийный атрибут Эрота-Амура – этого маленького *божка* при Афродите-Венере, чьим пылким поклонником был «неуимчивый проказник» Пушкин; и как грозное оружие светозарного Аполлона-Мусагета, поразившего злого дракона Пифона, который преследовал его мать богиню Лето, – сюжет, с блеском использованный Пушкиным в эпиграмме на А. Муравьёва («Лук звенит, стрела трепещет…»), написанной тем же стихотворным размером, что и «Загадка с разгадкой». Летящий, а точнее «скачущий», четырёхстопный хорей Тарковского, подхваченный им у русского Анакреона – Державина – Пушкина, втягивает в блестящую «кавалькаду» поэтических имён все эпохи мировой поэзии – от библейской в лице *царя* Давида, пляшущего «перед скинией» – этим «храмом ультразвука», разрушившего несокрушимые стены Иерихона, далее – средневековой, за которую представительствует безымянный *циркач*-жонглёр, – до «серебряного века» русской поэзии, представленного именами Заболоцкого и Мандельштама, имплицитно-аллюзивно обозначенными в финале.

Кто стрекочет, и пророчит,
И антеннами усов
Пятки времени щекочет,
Как пружинками часов?

(1, 183)

Эта «хронографическая» строфа недвусмысленно указывает на заведующего временем и отмеряющего часы кузнечика Заболоцкого:

Кузнечики – это часы насекомых,
Считают течение времени /…/

(90)

Кузнечики, согретые лучами,
Отщёлкивали в воздухе часы /…/
(210)

Вершина «энтомологической хронометрии» Заболоцкого – строка из стихотворения «Читайте, деревья, стихи Гезиода…»:

/…/ Как маленький Гамлет, рыдает кузнечик /…/
(191)

Сравнение, очевидно, подсказано ставшей хрестоматийной репликой принца датского:

Порвалась дней связующая нить!
Как мне обрывки их соединить?
(перевод Б. Пастернака)

В подлиннике: «The time is out of joint» – «У времени вывихнут сустав».

Будем помнить, вместе с тем, о не ведомой герою Тарковского интеллектуально-творческой ограниченности кузнечика Заболоцкого, о *постоянном эпитете* «маленький», который сопутствует у Заболоцкого этому и всем остальным представителям мира насекомых. Творческая, в том числе поэтическая, «малость» кузнечика изначально заложена в натурфилософской иерархии Заболоцкого, верхнюю ступень которой безоговорочно занимает человек, пришедший учить и вразумлять «печальную тварь». Как и у Державина и Хлебникова, у Заболоцкого тоже есть стихотворение «Кузнечик», которое поэт почему-то не включил в итоговое собрание своих сочинений, тщательно выверенное им незадолго до смерти. Приведём текст стихотворения полностью и без каких-либо комментариев, ограничившись курсивными выделениями.

Настанет день, и мой забвенный прах
Вернётся в лоно зарослей и речек.
Заснёт мой ум, но в квантовых мирах
Откроет крылья *маленький кузнечик*.

Над ним, пересекая небосвод,
Мельчайших звёзд возникнут очертанья,
И он, расправив крылья, запоёт
Свой первый гимн во славу мирозданья.

Довольствуясь осколком бытия,

Он не поймёт, что мир его чудесный
Построила живая мысль моя,
Мгновенно затвердевшая над бездной.

Кузнечик – дурень! Если б он узнал,
Что все его волшебные светила
Давным-давно подобием зеркал
Поэзия в пространствах отразила![74]

Финальная строфа стихотворения Тарковского, предъявляя читателю главного героя-«разгадку», эксплицирует имя Мандельштама как автора по крайней мере двух претекстов «Загадки…».

Мой, кузнечик, мой кузнечик,
Герб державы луговой!
Он и мне протянет глечик
С *ионийскою* водой.

(1, 184)

Первый из них очевиден: это стихотворение «Черепаха», в котором поэт создал новый этиологический миф об «*ионийским* мёде» поэзии, подаренном нам трудолюбивыми, как пчёлы-медуницы, «слепыми лирниками». Тарковский «*глечик* с ионийскою *водой*», по сравнению с античным «первородным» «ионийским мёдом» с «каменных отрогов Пиэрии», с одной стороны, неизбежно «разбавляет» и провинциализует тему, но, с другой, одомашнивает и приспосабливает к местным «луговым» условиям, устанавливая нужные пропорции воды и мёда (вина), как это делали древние греки, и тем самым расширяя заданный самим же Мандельштамом «малороссийский» дискурс («лирники слепые») до вселенской «тоски по мировой культуре». «*Глечик* с ионийскою водой» – яркий пример того, что Мандельштам, говоря о поэзии И. Анненского, назвал «внутренним», «домашним эллинизмом»: «Эллинизм – это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это – домашняя утварь, посуда, всеокружение тела; эллинизм – это тепло очага, ощущаемое как священное /…/ Эллинизм – это всякая печка, около которой сидит человек и ценит её тепло, как родственное его

[74] Заболоцкий Н.А. Избранные произведения: В 2т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1972. С. 43.

внутреннему теплу» (2, 181 – 182). Сказано как будто специально о «*домашнем* сверчке» Арсении Тарковском!

Второй, менее очевидный, мандельштамовский претекст «Загадки…» – стихотворение «Дайте Тютчеву стрекозу…», тоже работающее в «формате» загадки («Дайте Тютчеву стрекозу – / *Догадайтесь почему*!») и построенное как поэтический ономастикон. Написавший его тем же «неуимчивым» в своей поэтической «скачке» четырёхстопным хореем, Мандельштам, что называется, «падает на хвост» удалой тройке предшественников (Анакреон – Державин – Пушкин), превращая её в блистательную квадригу Аполлона, чей «золотой зубчатый лук» стал «калёным норовистым *смычком*» Хлебникова, «крылышкующего» «золотописьмом *тончайших жил*». «Домашний сверчок» Тарковский получает этот смычок, что называется, из рук в руки и становится продолжателем непрерывной культурно-исторической традиции, овеянной именами великих поэтов. «Калёный норовистый *их* смычок» – такова эволюция «*старой скрипки* запечной с *единственной* медной струной». Это символический совокупный образ мировой поэзии, на широком и привольном «елисейском лугу» которой хватает места всем: и «крылышкующему» кузнечику Хлебникову, и «калёному норовистому» мастеру поэтических метасюжетов – «цикаде-цитате» Мандельштаму. Одновременно это символ *пути* самого поэта, в семантической глубине которого – как скрытая рифма – заключено его *начало*: смычок – *сверчок*. Не случайно финальная строфа «Загадки с разгадкой» содержит и автоцитату-«цикаду» (своего рода автограф-тахаллус, если вспомнить о «восточных переводах» Тарковского!), являя целостный образ его поэзии. Кузнечик – «*герб* державы луговой», поэт – «прямой *гербовник* семейной чести» всех живых, «прямой словарь их связей *корневых*» (1, 189). Этот параллельный образный ряд ведёт к основополагающим, «корневым» образам мифопоэтики Тарковского – образу мирового дерева и образу степи как пространства духовной инициации человека, посвящаемого в поэты.[75]

Земля неплодородная, степная,

[75] См. об этом в главе «…И в степь как воронкой ветров душу втянуло мою» (Мистерия инициации)».

Горючая, но в ней для сердца есть
Кузнечика скрипица костяная
И кесарем униженная честь.
(1, 207)

Включённые в «поле» интертекстуальной интерпретации, стихи о степи («Степная дудка», «Степь», «Где целовали степь курганы…» и др.) расширяют список имён «Загадки с разгадкой», добавляя в него имена «униженного кесарем» Овидия и «старчика» Григория Сковороды, с детства нежно любимого поэтом. Такое расширение полностью согласуется с античным и малороссийским контекстами «энтомологического» и «ономастического» текста Тарковского, само название которого становится ещё одним «гербовником» поэта – эмблемой «сродного» ему творческого труда:

Я любил свой мучительный труд, эту кладку
Слов, скреплённых их собственным светом, *загадку*
Смутных чувств и простую *разгадку* ума /…/
(1, 65)

«Энтомологический» сюжет, заданный «Сверчком», завершает «Кузнец», написанный более двадцати лет спустя. Впрочем, точная хронология в мире Тарковского – область «профанного» времени, оттеняющего и дополнительно актуализирующего отсчет sub specie aeternitatis. В «Кузнеце» эта тема звучит с первой строки, что вполне соответствует мифологической природе главного героя и лирического сюжета: кузнец – это и бог-демиург (Гефест, Сварог), и культурный герой (Дедал, Ильмаринен, Вишвакарман), и боговдохновенный мастер, магический художник (гоголевский кузнец Вакула, подчинивший себе нечистую силу).[76]

Клянусь, *мне столько лет*, что наковальня
И та не послужила бы так долго,
Куда уж там кувалде и мехам.
(1, 281)

Но кузнец Тарковского не уверенный в себе божественный демиург, а взыскательный мастер, сознающий своё несовершенство – человеческое и художническое, прикованный к творческой

[76] См.: Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1982. С. 21 – 22.

«наковальне» высшим долгом и судьбой. В этом и трагедия призвания поэта, и оправдание и смысл его существования, и болевой источник его песен.

Сам на себе я самого себя
Самим собой ковал – и горн гашу,
А всё-таки работой недоволен:
Тут на железе трещина, тут выгиб
Не тот, тут – раковина, где должна бы
Свистеть волшебной флейтой горловина.
(1, 281)

Тема ковки (или перековки) – метафоры творческого процесса и одновременно революционной закалки человеческого духа – была одной из центральных в советской литературе 20-х годов («Поэт-рабочий» В. Маяковского, «Песнь кузнеца» Л. Радина, «Разгром» А. Фадеева, «Как закалялась сталь» Н. Островского, «Мы – кузнецы» Ф. Шкулёва, ставшее революционным маршем). «Кузнец» Тарковского – вовсе не марш, но скорее «плач» по самому себе, элегический «реквием», пронизанный щемящей нотой родства со всем живым и сочувствия всему живому. Показательно, что тему эту замыкает на себя *кузнечик*, только уже не по-пушкински беззаботный и по-моцартовски артистичный «прозрачный школьник», а «друг неверный и плохой близнец», диаметрально противоположный «брату и другу» Хлебникова.

Не мастера ты выковал, кузнец,
Кузнечика ты смастерил, а это
И друг неверный, и плохой близнец,
Ни хлеба от такого, ни совета.
(1, 281)

По отношению к кузнецу кузнечик выглядит как будто ущербно-неполноценно, но стоит внимательно вчитаться в эти строки, чтобы уловить их подспудную, скрытую музыку, которую здесь прежде всего создаёт рифма, *появившаяся в белом стихе вместе с новорождённым кузнечиком*: кузнец – *близнец*. Очень важны здесь глаголы, описывающие работу кузнеца: «*не* мастера» он «*выковал*», а «плохого близнеца» кузнечика – «*смастерил*». Этот, на первый взгляд, сугубо стилистический «предикативный» нюанс

утепляет и усиливает тему сокровенного родства кузнеца-поэта и его творения, которое он, как новую жизнь, благословляет в финале стихотворения:

Что ж, *топочи*, железная нога!
Железная не там открылась книга.
Живи, браток, железным усом *двигай*!
А мне наутро – новая туга…
(1, 281)

Читателя не должно вводить в заблуждение обилие «железа» в финале, несущем, как это часто бывает в стихах Тарковского, корректирующую подтекстовую семантику. «Железная нога» – это, конечно, протез, с которым поэт вернулся с войны (военную тему здесь эксплицирует и «классическое» солдатское обращение «браток»). Но, как определил сам Тарковский, это и «орган сострадания»: «На войне я постиг страдание. Есть у меня такие стихи, как я лежал в полевом госпитале, мне отрезали ногу («Полевой госпиталь» – *Н.Р.*). В том госпитале повязки отрывали, а ноги отрезали, как колбасу. И когда я видел, как другие мучаются, у меня появлялся болевой рефлекс. *Моя нога для меня – орган сострадания. Когда я вижу*, *что у других болит*, *у меня начинает болеть нога*» (2, 242). Так что, хоть он и «плохой близнец» – «ни хлеба от такого, ни совета», и не сыграть ему на моцартовской «волшебной флейте», которой он предпочёл флейту страдальца Марсия (1, 140 – 141), как ранее отказался от заоблачной «олимпийской скрипки» в пользу «бедной скрипки» сверчка, – кузнечик Тарковского со всеми его «трещинами», неправильными «выгибами» и «раковинами»[77] – подлинный Поэт, наделённый

[77] В отличие от мандельштамовской «раковины без жемчужин», являющейся «двойником» становящегося поэта, постигающего «музыку сфер» и посвящаемого в высшее таинство мировой космогонической ночи (1, 76), «раковина, где должна бы свистеть волшебной флейтой горловина» – это брак, изъян, знак несовершенного творения, для которого космическая гармония не достижима и слишком заоблачна. Но с другой стороны, это образно-символический эквивалент принципиальной этической позиции художника, сознательно «променявшего» «музыку сфер», «волшебную флейту» и «олимпийскую скрипку» на «степную дудку», «бедную скрипку», «трещотки стрекоз и кнуты пастухов» – на «соль и жёлчь земную».

обострённым чувством мировой боли и сострадания всему живому на земле.

Об этом неизбывном долге поэта перед миром говорит заключительная строка стихотворения:

А мне наутро – новая туга…

«Новая туга» означает не только «новая печаль», но и «новая забота, новая плавка и ковка», а стало быть, и «новая песня». Поэт сам себе и молот, и наковальня, и горн, и меха. Он и могучий кузнец, и хрупкий кузнечик – «испытатель боли» (Бродский), без чего поэзия невозможна в принципе. Не об этом ли говорит строка «*Железная* не там открылась книга», являющая читателю ещё один загадочный образ, столь редкий на фоне других книг, переполняющих поэзию Тарковского:

Я *по каменной книге* учу вневременный язык /…/
(1, 287)
/…/ И стану я *книгой младенческих трав*,
К родимому лону припав.
(1, 253)
Я кончил *книгу* и поставил точку
И рукопись перечитать не мог.
Судьба моя сгорела между строк,
Пока душа меняла оболочку.
(1, 189)

«*Не там*» открывшаяся «железная книга» входит в поэтическую «библиотеку» Арсения Тарковского на равных правах с другими его «книгами», «словарями», «письмовниками», «букварями», «тетрадями», «рукописями» и «звёздными каталогами», символизируя трагическую непреложность судьбы поэта и неизбежность страдания в мире как необходимую высокую себестоимость поэтического слова.

Не я словарь по слову составлял,
А он меня творил из красной глины;
Не я пять чувств, как пятерню Фома,
Вложил в зияющую рану мира,
А рана мира облегла меня /…/
(1, 211)

«Сверчок – кузнечик – кузнец» – оказалось, эта образная «триада», заключённая в одном «энтомологическом» сюжете как «загадка с разгадкой», составляет звенья нового «поэтогонического» мифа – той таинственной, мучительной и прекрасной метаморфозы, которую претерпевает человек, рождённый, чтобы стать поэтом.

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

«… И в степь как воронкой ветров душу втянуло мою»

(Мистерия инициации)

Уроженец уездного города Елисаветграда, окружённого с трёх сторон бескрайней степью, которая тянется на юг до самого моря, Тарковский посвятил родному краю не одно стихотворение: «Степь», «Степная дудка», «Приазовье», «Где целовали степь курганы…» и другие. Развёрнутый в них степной пейзаж отличает одно общее свойство: пейзаж этот не традиционная (с той или иной степенью детализации) зарисовка природного локуса со свойственной ему флорой и фауной или – наоборот – монументальная картина необъятного, как море, географического пространства, характерная для поэзии Никитина, лирического эпоса Гоголя или Чехова. В поэтическом мире Тарковского степь меньше всего лирический «биоценоз», но особый микрокосм, сакральный топос. Это пространство поэтической инициации, место посвящения в пророки, во многом аналогичное «мрачной пустыне», где, «духовной жаждою томим», «влачился» пушкинский пророк. Аналогичное, но не тождественное.

Степь у Тарковского далеко не «мрачная пустыня», а живущая своей, таинственной жизнью, пусть и «неплодородная», «горючая», земля. И сама инициация здесь тоже происходит по-другому – без какого-либо вмешательства шестикрылого серафима и «воззвания» Божьего гласа.

Приазовье

На полустанке я вышел. Чугун отдыхал
В крупных шарах маслянистого пара. Он был
Царь ассирийский в клубящихся гроздьях кудрей.
Степь отворилась, и в степь как воронкой ветров
Душу втянуло мою. И уже за спиной
Не было мазанок; лунные башни вокруг
Зыблились и утверждались до края земли,

Ночь разворачивала из проёма в проём
Твёрдое, плотно укатанное полотно.
Юность моя отошла от меня, и мешок
Сгорбил мне плечи. Ремни развязал я, и хлеб
Солью посыпал, и степь накормил, а седьмой
Долей насытил свою терпеливую плоть.
Спал я, пока в изголовье моём остывал
Пепел царей и рабов и стояла в ногах
Полная чаша свинцовой азовской слезы.
Снилось мне всё, что случится в грядущем со мной.
Утром очнулся и землю землёю назвал,
Зною подставил ещё не окрепшую грудь.
(1, 306)

У этого стихотворения, написанного величавым пятистопным дактилем (пентаметром), мелодически близким гекзаметру гомеровых эпопей и овидиевых «Метаморфоз», есть биографическая предыстория – событие, случившееся в далёком 1921-м году, когда Тарковскому было 14 лет. Вместе с друзьями, начинающими поэтами, он опубликовал в местной газете дерзкий акростих. Из начальных букв по вертикали складывалось имя – Ленин. В подростковой шалости власти усмотрели политическую крамолу. «Мальчишек арестовали, несколько дней продержали в местном отделении ЧК (правда, хорошо кормили и даже водили в театр), а потом повезли на поезде в Николаев – на суд. По дороге Арсению удалось бежать».[78] Начались многодневные скитания по приазовским степям «без копейки в кармане». Юноша добрался до моря, где смог устроиться учётчиком в рыболовецкую артель. Несколько месяцев спустя, когда опасность миновала, Тарковский вернулся в родной город.

Конкретно-биографическая подоплёка «Приазовья», равно как и других стихотворений о степи, ни в одном из которых нет и намёка на бегство от смерти как на главный мотив степных «путешествий», надёжно упрятана в подтекст. «Степные» тексты Тарковского – важнейшая, если угодно, фундаментальная часть его целостного «поэтогонического» мифа, в символико-семантическом

[78] Педиконе П., Лаврин А. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. М.: ЭНАС, 2008. С.31 – 32.

«силовом поле» которого отроческие страхи и лишения переосмыслены как знак свыше, как «зов судьбы скитальческой», обернувшейся посвящением в пророки.

В развёрнутой в «Приазовье» величественной, поистине библейской, картине поэтической инициации смешались элементы языческого и христианского сакрального ритуала: календарно-обрядовое кормление земли хлебом-солью и восходящая к Тайной вечере евхаристия – причащение к «полной чаше свинцовой азовской слезы», которое наделяет поэта пророческим даром и одновременно знаменует предстоящие ему испытания («Снилось мне всё, что случится в грядущем со мной»).

Помимо указанных культурно-исторических подтекстов, в сюжете «Приазовья» эксплицирован «сценарий» языческого похоронного ритуала. Чаша в ногах спящего героя – атрибут древнеславянского погребального обряда, который благополучно дожил до наших дней. В намеченный ритуально-мифологический контекст органично вписывается и, на первый взгляд, загадочное мгновенное «старение» лирического героя («*Юность моя отошла от меня*, и мешок / *Сгорбил* мне плечи»), и остывающий в *изголовье* «*пепел* царей и рабов» – образ, напоминающий о траурном «жесте» древних иудеев (посыпание головы пеплом) и придающий всему происходящему в «отворенной» степи метаисторический мистериальный «формат», заданный, впрочем, уже в начале стихотворения:

На полустанке я вышел. Чугун отдыхал
В крупных шарах маслянистого пара. Он был
Царь ассирийский в клубящихся гроздьях кудрей.

Сравнение локомотива, окутанного густыми клубами пара, с курчаво-бородатым ликом ассирийского владыки, – нечто большее, чем прихотливая поэтическая ассоциация, навеянная репродукциями дворцовых рельефов из коллекций Британского музея или берлинского Пергамона. В лирике Тарковского (так же как и в поэзии его любимого Мандельштама) ассирийский дискурс несёт символику безжалостной деспотической власти («В музее»), угрожающей свободе и самой жизни человека и неизменно ассоциирующейся у поэта с тяжёлыми металлами: чугуном («*чугун* отдыхал») и свинцом («полная чаша *свинцовой* азовской слезы»), из которого отливают пули – эти летучие орудия смерти.

В стихотворении «Степь» (в первоначальной редакции) ассирийская тема связана с оловом, усиливающим семантику «тяжести недоброй» (Мандельштам) в эсхатологической картине умирающей от жажды, угнетённой степи:

А степь лежит, как *Ниневия*,
И на курганах валуны
Спят, как *цари* сторожевые,
Опившись *оловом* луны.

(1, 422)

Ср. тот же мотив, но уже в «каменной» ипостаси:

/…/ Где спали *каменные* бабы
В календаре былых времён
И по ночам сходились жабы
К ногам их плоским на поклон /…/

(1, 333)

Мистериальную ауру лирического сюжета «Приазовья» генерируют прозрачные библейские аллюзии: 1) «седьмая доля», которою герой «насытил свою терпеливую плоть», коррелирует с седьмым днём миротворения, в который Бог «почил от всех дел своих»; 2) фраза «Ремни развязал я» перекликается со словами Иоанна Крестителя: «Я крещу вас водою, но идёт Сильнейший меня, у Которого я недостоин *развязать ремень* обуви» (Лк., 3 : 16) – и со словами Иеговы, обращёнными к Моисею из пламени неопалимой купины: «И сказал Бог: не подходи сюда; *сними обувь твою с ног твоих*; ибо место, на котором ты стоишь, есть земля святая» (Исх., 3 : 5). Согласно ближайшему контексту, фраза о ремнях относится не к обуви, а к мешку, что «сгорбил мне плечи». Но указанный нами подтекст оправдан и подкреплён контентной значимостью слова «босой», столь часто встречающегося в «степных» текстах Тарковского.

/…/ Там пробирался я к Азову:
Подставил грудь под суховей,
Босой, пошёл на юг по зову
Судьбы скитальческой своей /…/

(1, 333)

Босиком, но в будённовском шлеме,
Бедный мальчик в священном дурмане,

Верен той же аттической теме,
Я блуждал без копейки в кармане.
(1, 162)

/…/ По Лилипутии своей
Пошёл я напролом,
На сабли крошечных людей
Ступая *босиком*.
(2, 118)

Или в далёкой от «степной» темы «японской сказке» о бедном рыбаке:

Мимо всей вселенной,
Я пойду, смиренный,
Тихий и *босой* /…/ [79]
(1, 266)

Явного библейского происхождения и образ неба, распростёршегося над ночной степью:

/…/ Ночь разворачивала из проёма в проём
Твёрдое, плотно укатанное *полотно*.

Ср.: «И создал Бог *твердь* /…/ И назвал Бог *твердь* небом» (Быт., 1 : 7 – 8). А «лунные башни», что «зыблились и утверждались *до самого края земли*», недвусмысленно окликают *Вавилонскую* башню, коррелирующую с «царём *ассирийским*» на уровне культурно-исторических ассоциаций.

Сходная «архитектура ночи» – в стихотворении «Телец, Орион, Большой Пёс», где звёздное небо тоже изображено посредством тканной метафоры:

Мне раз ещё увидеть суждено
Сверкающее это *полотенце* /…/
(1, 234)

На фоне «Тельца…» ощутима некая теологическая «оголённость» «Приазовья», где нет ни «рабочего *ангела*», ни «проёмов чёрных, как в старой *церкви*», ни «ещё одной *скрижали Ветхого Завета*», ни «*божественной* перемычки счастья».

[79] Ср. в стихотворении «Комитас», посвящённом трагедии армянского народа, ставшего жертвой турецкого геноцида 1915 г.: «И опять Айя-Софии / Ходит камень предо мной, / И земля ступни *босые* / Обжигает мне золой» (1, 205).

Тематически и сюжетно близкое пушкинскому «Пророку» («полустанок» Тарковского – образный синоним «перепутья», где герою Пушкина является «шестикрылый серафим», а долгий *сон* в ночной степи очевидно коррелирует со строкой «Как *труп*, в пустыне я лежал»), «Приазовье» представляет *безмолвную* ночную мистерию, не озвученную, как у Пушкина, голосом Бога и не означенную хотя бы молчаливым Его присутствием. Таинство посвящения у Тарковского от начала и до конца происходит без высших свидетелей – только между юношей и степью, что называется, tete-a-tete. И человек здесь не столько объект, сколько полноправный субъект, активный участник сакрального действа и во многом – если не бояться тавтологии – инициатор инициации.

На полустанке я *вышел*.

Расположенный в конце предложения и на границе полустиший первой строки, глагол «вышел» интонационно выделен. Он «прогибается» под тяжестью эмоционально-логического ударения, неся значение переломного шага, судьбоносного волеизъявления личности. Аналогичная семантико-синтаксическая конструкция открывает пастернаковский «Гамлет»:

Гул затих. Я *вышел* на подмостки.

(3, 511).

Глагол «выйти» часто встречается в «степных» текстах Тарковского:[80]

И в сизом молоке по плечи
Из рая *выйдет* в степь Адам
И дар прямой разумной речи
Вернёт и птицам и камням /…/

(1, 68)

Этот вполне реальный и одновременно мистериальный *выход* лирического героя в открытое («отворённое») пространство степи был осознан и обозначен Тарковским как главное событие его личного поэтического мифа уже на раннем этапе творческого становления – в стихотворении «Мне было *десять лет*, когда песок…» (1932):

[80] Ср. в стихотворении «К стихам», в котором развёрнут тот же инициационный сюжет и использованы глаголы совершенного вида с тем же префиксом: «Мне *вытянули* горло длинное, / И *выкруглили* душу мне /…/» (1, 64).

И не песок пришёл к нам в те года,
А *вышел* я песку навстречу.
(2, 36)

Вышел из «города степного» «на краю вселенной», заносимого «песчаными бурями» революции, как пророк из какого-нибудь провинциального Назарета, приняв вызов судьбы и истории, расслышанный в песне слепого дудочника, игравшего на речном мосту на «пятиротой дудке тростниковой». Эта бедная «степная дудка» и станет продутой «огнём беды» поэтической «дудой» Тарковского.

Но вернёмся к «Приазовью». Почти половина всех глаголов, которыми в избытке насыщен поэтический текст, отнесена именно к лирическому герою как к субъекту действия: вышел – развязал – посыпал – накормил – насытил – спал – очнулся – назвал – подставил. Он начинает лирический сюжет, и он же его заканчивает. Со степью как со вторым участником мистериального события соотнесены два глагола, один из которых неслучайно стоит в безличной форме:

Степь отворилась, и в степь[81] как воронкой ветров
Душу *втянуло* мою.

Глагол «втянуло» обозначает переход в новое измерение – начало инициации как ритуализованной смерти, пройдя через которую, герой обретает «новое небо и новую землю»:

Утром очнулся и землю землёю назвал /…/

Строка эта также является библейской аллюзией, связывающей лирического субъекта с Шестодневом («И назвал Бог сушу землёю /…/» – Быт., 1 : 10) и с дарованием имён в Эдемском саду, которое осуществляет поэт-демиург Адам (ср. в «Степной дудке»: «Я из шапки вытряхнул светила, / Выпустил[82] я птиц из рукава» (1, 206)).

---

[81] Повтор слова «степь», на первый взгляд, кажущийся избыточным, усиливает «эзотерический» эффект происходящего, передавая состояние гипнотической заворожённости, в котором пребывает лирический герой. На уровне мелодики стиха магическую ауру события воссоздают многочисленные enjambements и сам стихотворный размер – нерифмованный античный пентаметр.

[82] Глаголы «*вытряхнул*» и «*выпустил*» несут ту же мистериально-креативную семантику, что и «степной» глагол «*вышел*» и глаголы «*вытянули*» и «*выкруглили*» из стихотворения «К стихам». Их смысловое единство формируют идентичность словообразовательной модели и грамматической формы и большой контекст поэзии Тарковского, отмеченной, по выражению Е.Левкиевской, «необычайной предикативностью» // Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А.Тарковского. С.71.

«Воронка ветров» – образ, передающий мучительность духовного преображения юноши в пророка, – типологичен для «степняка» Тарковского. Степь у него – область свободно циркулирующих воздушных потоков, то знойных, то студёных неукротимых ветров, испытующих, закаляющих, но и губительных для человека, подчёркивающих трагическую непрочность его земного существования. Особенно часто этот мотив встречается в стихах, посвящённых первой возлюбленной поэта Марии Фальц, раннюю смерть которой он оплакивал до конца своих дней.

Шубку на плечи, смеётся,
Не наденет в рукава.
Ветер дунет, *снег взовьётся...*
Вот и всё, *чем смерть жива.*
(1, 370)

Слова горели, *как под ветром свечи*,
И гасли, словно ей легло на плечи
Всё горе всех времён. Мы рядом шли,
Но этой горькой, как полынь, земли
Она уже стопами не касалась
И мне живою больше не казалась.
Когда-то имя было у неё.
Сентябрьский ветер и ко мне в жильё
Врывается – то лязгает замками,
То волосы мне трогает руками.
(1, 215 – 216)

За всеми этими «аэродинамическими» наблюдениями важно не упустить самого главного. Стихия степных ветров, как и сама степь, – это мир свободы, столь необходимой поэту для его «основного дела» (Блок) и ревностно им защищаемой от посягательств мирской власти.

Я вспомнил далёкие годы,
Мне снится – я снова стою
Под ранней звездою свободы
В степном неоглядном краю /…/
(1, 397)

Тема свободы звучит и в «Приазовье» – этом своего рода степном «катехизисе» Тарковского. Степь поглощает всех «ассирий-

ских царей» с их «рабами», дворцами и «лунными башнями»-зиккуратами, оживающими лишь в причудливой игре лунного света, как миражи ушедших эпох. А распростёртый над ночной степью Млечный Путь – «твёрдое, плотно укатанное полотно» – противостоит полотну *железно*дорожному с его «полустанками» и «*чугуном* в крупных шарах маслянистого пара» как власть небесная – власти земной.

В стихотворении «Григорий Сковорода» степь предстает как храм под открытым небом, попадая в который, человек оказывается включённым во всеобщую литургию природы:

/…/ Птицы[83] молятся, верные вере,
Тихо светят речистые речки,
Домовитые малые звери
По-над норами встали, как свечки.
(1, 332)

В этом храме он причащается хлебом-солью «горючей» степной земли, обретает «притин своеволью» и гордыне и осознает своё высшее призвание как поэтическое служение:

Есть в природе притин своеволью:
Степь течёт оксамитом под ноги,
Присыпает сивашскою солью
Чёрствый хлеб на чумацкой дороге /…/
(1, 332)

Образ чумацкой степной дороги – один из любимых тарковских символов жизненного пути человека, который на экзистенциальном уровне определён как вечный странник, взыскующий познания мира и самого себя. Как справедливо пишет Е. Левкиевская, «странствием для Тарковского в принципе является всё, в том числе и написание книги».[84] Концепция человека-странника, «нищего царя», пророка, благословляющего и клянущего «соль морей

[83] Воссоздавая «зоологию» степи, Тарковский пользуется родовыми обозначениями, явно предпочитая их видовым: «птицы», «звери».То же – и с флорой: «травы», «корни». Подобная стилистика объектной генерализации, конечно же, восходит к Библии. Если же говорить о *поэтической* традиции – в изображении степи Тарковский наследует «космисту» Тютчеву, а не «реалисту» Никитину или «импрессионисту» Фету.

[84] Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского. С. 69.

и пыль земных дорог», роднит Тарковского с Григорием Сковородой, мыслившим свой земной путь как бегство от греховных соблазнов мира и поиск духовной свободы: «Мир ловил меня, но не поймал». Нежно любимый с детства и ставший для поэта идеалом «истинного человека», Сковорода в мире Тарковского является духовным поводырём скитающегося[85] лирического героя и воплощённой душой мистериального степного топоса:

/…/ Топтал чабрец родного края
И ночевал – не помню где,
Я жил, невольно подражая
Григорию Сковороде,

Я грыз его благословенный
Священный каменный сухарь,
Но по лицу моей вселенной
Он до меня прошёл, как царь /…/
(1, 333 – 334)

[85] Не претендуя на какие-либо психоаналитические глубины, смеем предположить, что лейтмотивы странничества и дороги, ставшие в поэтическом мире Тарковского ключевыми символами, связаны не только со степными скитаниями юности, но и с бесповоротной разлукой с любимой женщиной, вскоре умершей, с оставлением осиротевшего после гибели старшего брата и смерти отца родительского дома, голодными мытарствами в Москве во время учёбы на литературных курсах, с уходом из семьи, где остались двое маленьких детей, за что Тарковский винил себя всю жизнь. И, конечно же, с трагическим опытом войны – с бесконечными переездами с фронта на фронт, в тыл и снова на фронт – через разбитые вокзалы и полустанки, со скитаниями по прифронтовым госпиталям, где, тяжело раненный, он чуть не погиб из-за начавшейся газовой гангрены ноги, и только шестая по счёту ампутация, сделанная в Москве, спасла жизнь поэту. В этот «каталог» жизненных странствий, часто оборачивавшихся хождением по мукам, нужно включить довоенные и послевоенные поездки Тарковского-переводчика в республики Кавказа и Средней Азии бывшего СССР, не говоря уже о его постоянных переездах из Москвы в дома творчества (Переделкино, Матвеевское), где поэт вынужденно жил дольше и чаще, чем в московской квартире или на даче в подмосковном Голицыне. «Мировое началось во мне кочевье» – эта строка другой великой и трагической скиталицы Марины Цветаевой, с которой вещая судьба свела поэта за год до её гибели, представляется одним из самых точных эпиграфов к жизни и судьбе «степняка» и скитальца Тарковского, очень рано осознавшего своё пожизненное скитальчество как поэтическое избранничество.

«Священный *каменный сухарь*», безусловно, коррелирует с «*чёрствым хлебом* на чумацкой дороге» и восходит к библейскому Хлебу Жизни, с которым отождествляет себя Богочеловек Христос, ставший земным воплощением Жизни Вечной.

Степной континуум «сковородинских» текстов сакрализуют и древнерусские историко-литературные аллюзии, в частности, реминисценции из «Слова о полку Игореве», события которого разворачиваются в половецкой «степи незнаемой».

/…/ Где на рогах волы качали
Степное солнце чумака,
Где горькой патокой печали
Чадил костёр из кизяка /…/
(1, 333)

Образ «горькой *патоки печали*» навеян строкой «*печаль жирна* тече средь земли Рускыи»,[86] а строка «Степь течёт *оксамитом* под ноги» окликает «паволокы и драгыя *оксамиты*», доставшиеся Игоревой дружине вместе с прочими военными трофеями после первой, победоносной битвы.

Степь Тарковского – хранилище ушедших эпох, «календарь былых времён», который свободно перелистывается из настоящего в прошлое и обратно и где современниками человека XX века оказываются ссыльный Овидий, Григорий Сковорода, Пушкин с его цыганами – этими вечными странниками, кочующими по степям мира, бойкие и жизнелюбивые чумаки – ходоки за сивашской солью, чей выжженный степной шлях вознёсся на небо Млечным Путём (Чумацьким Шляхом – по-украински и «твёрдым, плотно укатанным полотном», «сверкающим полотенцем», «божественной перемычкой счастья» – «по-тарковски»), и овечьи пастухи, с которыми поэт ел из одного котла нехитрый крестьянский «кулеш» и «суп варил из мидий». Там, под открытым степным небом «синее сапфира», Тарковский учился любить «горючую», многострадальную «отчую землю», которую он «не обидел равнодушием», защитив в лихую годину от смертельного врага и воспев в стихах «боль,

[86] Эта строка могла быть актуализирована в сознании Тарковского стихотворением Мандельштама «10 января 1934», где она цитируется в самом начале (1, 207).

и соль, и желчь» и те малые и бедные радости земного существования, понимать и ценить которые его тоже научила степь.

За желть и жёлчь любил я этот край
И говорил: – Кузнечик мой, играй! –
И говорил: – Семь лет пути до Рима!

Теперь мне и до степи далеко.
Живи хоть ты, *глоток сухого дыма*,
Шалаш, *кожух*, *овечье молоко*.

(1, 208)

Лирический герой Тарковского постигает в степи своё экзистенциальное предназначение, осознаёт себя «эхом» мира («На каждый звук есть эхо на земле»), которому, как и у Пушкина, «нет отклика»:

Обо мне земля давно забыла,
Хоть моим рифмовником жива.

(1, 206)

…Тогда, в далёком 1921-м, у степного пастушьего костра, 14-летнему Асику Тарковскому открылась его судьба – жертвенная судьба поэта:

А где-то судьба моя прячет
Ключи у степного костра,
И спутник её до утра
В багровой рубахе маячит.
Ключи она прячет и плачет
О том, что ей песня сестра
И в путь собираться пора.

(1, 250)

«Спутник в *багровой рубахе*» – прозрачная аллегория палача на службе у беспощадного, немилостивого рока. Но это только одна из символических составляющих образа судьбы поэта, определявшейся

Под ранней звездою свободы
В степном неоглядном краю,

Где странник захожий – ошибкой
Мне силу недобрую дал,
И стал я певучим, как скрипка,
И лёгким от голода стал.

(1, 397)

Кто этот «странник захожий», давший юному степному скитальцу «силу недобрую», что сделала его гонимым поэтом-пророком и «нищим царём», реальный ли это человек или поэтический символ – об этом можно только гадать. Скорее всего – второе. Он очень похож на «калик перехожих», что исцелили тридцать лет «сиднем сидевшего» Илью Муромца, наделив его неслыханной богатырской силой. Этот дискурс обозначен в магистральном «гончарном» сюжете «поэтогонического» мифа Арсения Тарковского:

Мне вытянули горло длинное,
И выкруглили душу мне,
И обозначили *былинные*
Цветы и листья на спине,

И я раздвинул жар берёзовый,
Как заповедал Даниил,
Благословил закал свой розовый,
И как пророк заговорил.

(1, 64)

С другой стороны, в библейском плане этого сюжета вполне правомерна аналогия между степным «странником захожим» и Ангелом Божиим, с которым боролся в ночи Иаков, получивший новое имя Израиль и обретший хромоту как знак высшей инициации человека. Это истолкование находит опору в биографии поэта, потерявшего на войне ногу.

Как птица, нищ и, *как Израиль*, *хром*,
Я сам себе не изменил поныне /…/

(2, 59)

Взошедшая на библейской истории и античной мифологии, на богатейшем и неисчерпаемом опыте мировой культуры, поэзия Тарковского таит в себе много тайн. Так же и степь молчаливо хранит свои древние тайны. Она «отворяется» лишь тому, кто преломил с нею хлеб-соль, испил «полную чашу свинцовой азовской слезы», «подставил грудь под суховей» и – только после этого – назвал родную землю по имени. Это под силу лишь поэту, чья власть превыше мирской власти всех «ассирийских царей» вместе взятых и кого «мир ловил, но не поймал». Ни в страшном 1921-м, ни в другие – ещё более страшные годы…

Степной закал, как и «закал розовый» в «пещи огненной» Навуходоносора, хранил поэтическое «первородство» Арсения Тарковского до конца его дней. Потому и написал поэт на закате жизни:

Но подари мне песню птичью
И степь – не знаю для чего.

Не для того ли, чтоб оттуда
В свой час при свете поздних звёзд,
Благословив земное чудо,
Вернуться на родной погост?
(1, 334)

ГЛАВА ПЯТАЯ

«Наместник дерева и неба»
(О мировом дереве и сопутствующих мифологемах)

Едва ли не все исследователи поэтики Тарковского отмечают его стойкую приверженность растительным образам. Дерево, ветви, листья, корни, трава – эти «дендрологические персонажи» проходят через всю его лирику. Поэт либо прямо отождествляет себя с объектами из мира флоры:

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть её, и до *листвы моей*
Доходят жилы, влажные, стальные,
Льняные, кровяные, костяные,
Прямые продолжения корней.
(1, 190),

либо по собственному желанию превращается в них, подобно мифологическим героям (например, нимфе Дафне, преследуемой настойчивым и пылким Аполлоном):

И *пожелал я* лёгкости небесной,
Сестры чудесной поросли древесной,
Затосковал – и приоткрыл лицо,
И ласточки снуют, как пальцы пряхи,
Трава просовывает копьецо
Сквозь каждое кольцо моей рубахи,
Лежу, – *а жилы крепко сращены*
С хрящами придорожной бузины.
(1, 231),

либо проходит выучку в «школе растений», постигая язык травы и вековую мудрость деревьев, рождённых от брака земли и неба и соединяющих в своей плоти солнечный свет и родниковые воды.

«Молочный брат листвы и трав», лирический субъект Тарковского манифестирует кровное, «корневое» родство человека и дерева:

Людская плоть в родстве с листвой,
И мы чем выше, тем упорней:

Древесные и наши корни
Живут порукой круговой.
(1, 177)

И самый круг человеческого существования – от рождения до посмертного бытия – представлен у него в том же растительном ракурсе:

Всё на земле живёт порукой круговой,
И если за меня спокон веков боролась
Листва древесная – я должен стать листвой /…/
(1, 366)

В одном из самых трагических стихотворений Тарковского, где поэт описывает себя на операционном столе, когда ему удаляют раненую ногу, деревья становятся антропоморфным «двойником» лирического субъекта, проходя вместе с ним мучительный путь возрождения: от умирания – к жизни, от зимы – к весне.

Стол повернули к свету. Я лежал
Вниз головой, как мясо на весах,
Душа моя на нитке колотилась,
И видел я себя со стороны:
Я без довесков был уравновешен
Базарной жирной гирей. Это было
Посередине снежного щита,
Щербатого по западному краю,
В кругу незамерзающих болот,
Деревьев с перебитыми ногами /…/

Но сдвинулся и на оси пошёл
По кругу щит слепительного снега /…/
И марля, *как древесная кора*,
На теле затвердела, и бежала
Чужая кровь из колбы в жилы мне /…/

А потом
И снег сошёл, и ранняя весна
На цыпочки привстала и деревья
Окутала своим платком зелёным.
(1, 130 – 131)

Степень отождествления лирического «я» с деревом у Тарковского такова, что приходится говорить уже не о метафоре, а о полной метаморфозе, свойственной мифологическому сознанию.

Как дерево поверх лесной травы
Распластывает листьев пятерню
И, опираясь о кустарник, вкось,
И вширь, и вверх распространяет ветви,
Я вытянулся понемногу. Мышцы
Набухли у меня, и раздалась
Грудная клетка. Лёгкие мои
Наполнил до мельчайших альвеол
Колючий спирт из голубого кубка,
И сердце взяло кровь из жил, и жилам
Вернуло кровь, и снова взяло кровь,
И было это как преображенье
Простого счастья и простого горя
В прелюдию и фугу для органа.
(1, 140)

С одной стороны, в этом тексте заключена «простая» история постепенного выздоровления человека, рассказанная точным языком хирургической анатомии («мышцы», «грудная клетка», «лёгкие», «альвеолы», «сердце», «кровь», «жилы»), а с другой – это история духовного преображения, обернувшаяся для лирического субъекта посвящением в высшие тайны творчества. От раненого органа до «фуги для органа» – таков воистину баховский полифонический диапазон этого стихотворения, сюжетной «прелюдией» к которому, безусловно, является «Полевой госпиталь»:

/…/ и бежала
Чужая кровь из колбы в жилы мне,
И я дышал как рыба на песке,
Глотая твёрдый, слюдяной, земной,
Холодный и благословенный воздух.

Мне губы обметало, и ещё
Меня поили с ложки, и ещё
Не мог я вспомнить, как меня зовут,

Но ожил у меня на языке
Словарь царя Давида.

(1, 131)

«Чужая кровь», забвение имени и неутолимая жажда, «рыба на песке», «благословенный воздух», «словарь царя Давида» – все эти образы, несомненно, несут библейские коннотации и отсылают к пушкинскому «Пророку», в котором развёрнута картина мучительной инициации человека, становящегося поэтом и пророком. Но, как зорко подметил С. Мансков, в отличие от высшей «хирургии» «Пророка», у Тарковского процесс смены ипостасей лирического «я» «осмыслен по аналогии с вегетативным циклом природы», с помощью формул «древесного кода».[87]

Этот же «код» использует поэт в обратном порядке, когда передаёт состояние крайнего томления духа и душевной раздвоенности лирического субъекта.

Как дерево с подмытого обрыва,
Разбрызгивая землю над собой,
Обрушивается *корнями вверх*,
И быстрина перебирает ветви,
Так *мой двойник* по быстрине иной
Из будущего в прошлое уходит.
Вослед себе я с высоты смотрю
И за сердце хватаюсь. *Кто мне дал*
Трепещущие ветви, *мощный ствол*
И слабые, *беспомощные корни*?

(1, 141)

Инвертированное дерево «корнями *вверх*» изоморфно герою «Полевого госпиталя», лежащему на операционном столе «*вниз* головой», а «слабые, беспомощные корни» подобны одинокой ноге поэта и солдата Тарковского… «Анатомия» дерева (корни – ствол – крона) подобна строению человеческого тела (ноги – туловище – голова), а его «вертикальная» мифопоэтическая семантика коррелирует с временными этапами человеческого существования: прошлое – настоящее – будущее, что отчётливо просматривается в тексте Тарковского:

[87] Мансков С.А. Поэтический мир А.А.Тарковского. С. 142 – 143.

/…/ Так мой двойник по быстрине иной
Из будущего в прошлое уходит.

Древесная самоидентификация человека в мире Тарковского, несомненно, восходит к мифологеме мирового дерева, являющегося инвариантом оси мира (axis mundi) и мифопоэтической моделью Вселенной: корни – нижний мир (царство мёртвых), ствол – средний мир (мир людей и приручённых ими животных), крона – верхний мир (мир богов, духов и изофункциональных им птиц).[88]

Являясь представителем «среднего мира», человек у Тарковского занимает положение «посредине мира», в строгом соответствии с космологической иерархией мирового дерева, соединяя, словно мост, «два космоса»: микромир («мириады инфузорий») и макромир («мириады звёзд») – «бесконечно малое и бесконечно большое»:[89]

Я человек, я посредине мира,
За мною мириады инфузорий,
Передо мною мириады звёзд.
Я между ними лёг во весь свой рост –
Два берега связующее море,
Два космоса соединивший мост.
(1, 172)

Занимая горизонтальное положение «во весь свой рост» в общей картине мироздания, человек «посредине мира» уподоблен мифологическому первочеловеку-великану («мировому человеку») – принесённому богами в жертву антропоморфному существу, из тела которого был создан мир (Пуруша – в индийской мифологии, Имир – в скандинавской). Тема «мирового человека», принявшего у Тарковского облик свифтовского Гулливера в стране лилипутов, звучит в финале стихотворения «Ходить меня учила мать…»:

/…/ По *Лилипутии* своей
Пошёл я напролом,
На сабли крошечных людей
Ступая босиком.

---

[88] См.: Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 1. С. 398 – 405.

[89] Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…». С. 264.

Пока топтать мне довелось
Ковыль да зеленя,
Узнал я, что земная ось
Проходит сквозь меня.

(2, 118 – 119)

Здесь образ человека-великана развёрнут вертикально. Он представлен как вариант оси мира, функциональными аналогами которой являются «мировой столп» и «мировая гора» (ср. новое имя, данное Гулливеру лилипутами: Куинбус Флестрин – Человек Гора!). Мотив страдания и жертвы, играющий в тексте Тарковского концептуальную роль («*на сабли* крошечных людей ступая *босиком*»; «земная ось проходит *сквозь меня*»), позволяет «идентифицировать» человека-Гулливера и с первым человеком китайской мифологии по имени Пань-Гу, вышедшим из мутного содержимого космогонического яйца и в течение 18 тысяч лет разделявшим небо и землю, вырастая в день на один джан (примерно 3 м), – до тех пор, пока расстояние между ними не достигло 90 тысяч ли (примерно 45 тыс. км). Выполнив свою космогоническую миссию, достигший гигантских размеров Пань-Гу упал на землю бездыханным. Его тело – всё без остатка, включая предсмертный пот, ставший росой и дождём, – стало источником космических стихий и «строительным материалом» земного рельефа: «дыхание /…/ – ветром и облаками, голос – громом, левый глаз – солнцем, правый – луной, четыре конечности и пять частей тела – четырьмя пределами земли (четырьмя сторонами света) и пятью священными горами», на которых держится небо; «кровь – реками, жилы и вены – дорогами на земле, плоть – почвой на полях, волосы на голове и усы – созвездьями, растительность на теле – травами и деревьями» и т. д.[90]

Я плоть от вашей плоти, высота
Всех гор земных и глубина морская, –

эти строки из стихотворения «Сократ» (1, 82) представляют своего рода «краткий конспект» китайской космогонии.

Ещё одним мифологическим «двойником» «тарковского» человека-великана является титан Атлант, навечно обречённый поддерживать небо по воле жестокого Зевса.

[90] Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 282.

/…/ И в небо мои пятизубцы
Двумя якорями вросли.[91]

Так вот чем наш подвиг велик:
Один и другой пятерик
Свой труд принимают за благо,
И древней атлантовой тягой
К ступням прикипел материк.
(1, 63)

Если соотнести развёрнутый в этом стихотворении образ человека-титана с вертикальной структурой мирового дерева, мы вновь получим парадоксальный образ дерева, перевёрнутого корнями вверх:

Взглянул я на руки свои
Внимательно, как *на чужие*:
Какие они *корневые* –
Из крепкой рабочей семьи.
(1, 63)

Руки, «вросшие» *в небо* «двумя *якорями*» и словно бы изменившие своему *земному* [92] призванию («/…/ Им плуга бы две рукояти, / Буханку бы хлебную дать, / Держать бы им *сердце земли* /…/»), уподоблены крепким древесным корням, а «прикипевшие» к «материку» ступни ощущают «древнюю *атлантову* тягу» небесной ноши. Правильней было бы написать: «И древней *антеевой* тягой» – так понятней и привычней. Но тогда из текста исчезла бы концептуальная для Тарковского антиномия, которую он афористически ёмко «сформулировал» в первом стихотворении цикла «Степная дудка»:

/…/ Мало взял я у земли для неба,
Больше взял у неба для земли.
(1, 206)

[91] Ср. тот же мотив в стихотворении «Жизнь, жизнь»: «/…/ И если я приподымаю *руку*, / Все *пять лучей* останутся у вас. / Я каждый день минувшего, как крепью, / *Ключицами своими подпирал* /…/» (1, 242 – 243).

[92] Ср. в «Превращении», где образ якоря несёт семантику земной тяжести, цепной прикованности человека к земле: « /…/ тяжек я всей тяжестью земною, / Как якорь, волочащийся по дну, / И цепь разматывается за мною /…/» (1, 231)

«Звездолюбец» человек, отдавший «земле – земное» полной и жертвенной мерой её сына и возвысивший до небес «земную боль, и соль, и жёлчь», совершает свой поэтический подвиг и проходит «путь – от земли до высокой звезды», подобно деревьям, стойко претерпевающим страдальческое бремя земного бытия.

Им тяжко собственное бремя,
Но с каждой новою весной
В их жёсткой сердцевине время
За слоем отлагает слой.

И крепнет их живая сила,
Двоятся ветви их, деля
Тот груз, которым одарила
Своих питомцев мать-земля.

(1, 175)

Но человек Тарковского далёк от несокрушимого титанизма бессмертных «персонажей» мифологического пантеона.

Когда б на роду мне написано было
Лежать в колыбели богов,
Меня бы небесная мамка вспоила
Святым молоком облаков,

И стал бы я богом ручья или сада,
Стерёг бы хлеба и гроба, –
Но я человек, мне бессмертья не надо:
Страшна неземная судьба.

(1, 99)

Типологично для Тарковского: из широкого перечня возможных «теологических» вариантов бессмертия поэт избрал именно те, которые позволяют ставшему богом человеку сохранить связь с землёй как с «почвой и судьбой» и местом посмертного обитания: «И стал бы я богом *ручья* или *сада*, / Стерёг бы *хлеба и гроба*». Человек здесь уподоблен египетскому Осирису, бывшему богом плодородия и ставшему владыкой царства мёртвых после того, как его убил его родной брат Сет. Этот мифологический сюжет инвариантен библейскому сюжету «первородного» братоубийства, эксплицированному в лирике Тарковского: Каин и Авель («Мамка

птичья и стрекозья…»), Иаков и жаждущий убить его Исав («Я вспомнил далёкие годы…»).

Тот же египетский «загробный» след находим в описании героя «Полевого госпиталя», лежащего на операционном столе, «как мясо на весах» судьи царства мёртвых шакалоголового Анубиса; только вместо статуэтки богини истины и мирового порядка Маат – «я без довесков был уравновешен базарной жирной гирей»…

Имя Осириса и голова Анубиса хорошо просматриваются в «астральном» стихотворении «Телец, Орион, Большой Пёс» в описании самой яркой звезды на небесном своде: «Я подожду, пока в лучах стеклянных / Сам *Сириус* (Осирис! – Н.Р.) – *с египетской*, *загробной*, / *собачьей головой* – / Взойдёт» (1, 234).

В строке из стихотворения «Дума» «И каждому *зерну* подать я должен голос» узнаваем тот же представитель египетского пантеона. Брошенное в землю зерно, прорастающее весной и являющееся на свет в новых зелёных одеждах, – символ Осириса, умирающего и воскресающего бога. Эта мифологема использована Тарковским в стихотворении «Влажной землёй из окна потянуло…», где на неё накладывается евангельская история о воскресении Лазаря.

Дендрологическим аналогом Осириса является дерево или сообщество деревьев, например, сад, коррелирующий с темой утраченного земного рая («И стал бы я богом ручья или *сада*»). Но помимо исполнения теологических функций по поддержанию мирового порядка, бывший растительный бог Осирис выступает и в роли культурного героя, отучившего людей от людоедства и научившего их хлеборобству и виноделию, обработке металлов, строительству жилищ и врачеванию. В этом Осирис подобен греческому титану Прометею, история которого стала «идеологическим ядром» поэтического мифа Тарковского.

Почти касаясь клюва и когтей,
Обманутый тысячелетней сказкою,
С огнём и я играл, как Прометей,
Пока не рухнул на гору кавказскую.
(1, 196)

Рассказанная в трагедии Эсхила «тысячелетняя сказка» обернулась для сжигаемого творческим огнём поэта каждодневной мучительной пыткой:

И каждый стих, звучащий дольше дня,
Живёт всё той же казнью Прометеевой.
(1, 196)

Образ титана-огнеборца, *рухнувшего* «*на гору* кавказскую», с одной стороны, несёт автобиографический подтекст (огнестрельное ранение и потеря ноги), а с другой, опять-таки, восходит к мифологеме мирового дерева.

Как *дерево* с подмытого обрыва,
Разбрызгивая землю над собой,
Обрушивается корнями вверх /…/
Так мой двойник по быстрине иной
Из будущего в прошлое уходит.
(1, 141)

У человека-титана-поэта, принесшего себя в жертву людям, одинаковая с деревом кровеносно-вегетативная «система».

Гонца богов, мальчишку, холуя,
На крылышках снующего над сценою,
– Смотри, – молю, – вот *кровь и кость* моя,
Иди возьми что хочешь, хоть вселенную!
(1, 196)

Я ветвь меньшая от ствола России,
Я плоть её, и до листвы моей
Доходят жилы, влажные, стальные,
Льняные, *кровяные, костяные*,
Прямые продолжения корней.
(1, 190)

Он изначально мыслится и создаётся по образу и подобию мирового дерева:

Мне вытянули горло длинное,
И выкруглили душу мне,
И обозначили *былинные*
Цветы и листья на спине.
(1, 64)

«Поэтогонический» миф Тарковского эксплицирует «гончарный» сюжет, восходящий к египетской антропогонии:

Я сам без роду и без племени
И чудом вырос *из-под рук*,
Едва меня лопата времени
Швырнула на *гончарный* круг.
(1, 64)

Согласно верованиям древних египтян, первого человека создал из глины на гончарном круге бараноголовый бог плодородия Хнум. Позднее, в греко-римский период, Хнум стал богом-демиургом, создавшим на гончарном круге весь мир.[93] Таким образом, руки, «из-под» которых «чудом вырос» человек-поэт, – руки Творца мира. А пророком он становится, пройдя закалку огнём, «*берёзовым* жаром», повторив библейскую историю о трёх отроках в пылающей печи, изложенную в Книге пророка Даниила (Дан., 3 : 19 – 26).

Имплицитному «древесному коду» *огненной* поэтической инициации, развёрнутой в стихотворении «К стихам», откликается эксплицитный образ «*жаркого* дерева» из «Второй оды», построенной как страстный призыв к Жизни о восстановлении «рухнувшего титана», повторно приносящего себя в жертву миру.

Подложи мне под голову руку
И *восставь* меня, как до зари
Подымала на счастье и муку,
И опять к высоте привари,

Чтобы *пламя* твоё ледяное
Синей солью стекало со лба
И *внизу*, *как с горы*, предо мною
Шевелились леса и хлеба,

Чтобы кровь из-под стоп, как с предгорий,
Жарким деревом вниз головой,
Каждой веткой ударилась в море
И несла корабли по кривой.

[93] Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 593.

Чтобы вызов твой ранний сначала
Прозвучал и в горах не затих.
Ты в созвездья других превращала.
Я и сам из преданий твоих.

(1, 298)

Космогоническое пространство «Второй оды» пронизывают бинарные семантические оппозиции, которые даёт вертикальная проекция мирового дерева: верх («высота») – низ, небо – земля, гора – предгорья («леса и хлеба»), огонь – вода («море»), созвездья – корабли, пламя – дерево, голова – ноги («лоб» – «стопы»). Характеризующая «верхний мир» оксюморонная оппозиция «лёд – пламя» («Чтобы *пламя* твоё *ледяное* / Синей солью стекало со *лба*») несёт амбивалентный смысл обжигающего небесного холода,[94] синяя *соль* которого, стекая по человеку-великану на землю, становится жаркой «*кровью* из-под стоп». «*Синяя* соль», растапливаемая «ледяным пламенем», сродни жидкому *кислороду*, которым «*приваривают*» к «высоте» рухнувшего титана и который в фильме «Солярис» Тарковского-сына жертвенно выпивает Хари – «двойник» умершей жены главного героя…

Интересно, что в первой «Оде» устремлённый в небесную высь человек позиционирует себя горизонтально:

Мало мне воздуха, мало мне хлеба,
Льды, как сорочку, сорвать бы мне с плеч,
В горло вобрать бы лучистое небо,
Между двумя океанами лечь,[95]
Под ноги лечь у тебя на дороге

---

[94] Ср. родственные образы «*колючего* спирта из *голубого* кубка» («После войны» – I), небесного «*холода* запредельного», «будто какая-то *иголка ледяная*» («После войны» – II), «*небесной* криницы»-«*ледяной* спицы» («Эвридика»).

[95] Это совсем не одно и то же, что «два берега связующее море» из «Посредине мира». Океан на языке мифологии – синоним космогонического хаоса, тёмный метафизический первоисток бытия. Поэт же, становясь «*морем*», титаническим творческим усилием космизирует хаос («два космоса соединивший мост»), выступая в роли строителя мостов – понтифика (от лат. pontifex – «строитель мостов») или верховного жреца. Соединяющий небо и землю, мост выполняет ту же космогоническую функцию, что и мировое дерево. – См.: 1) Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 176 – 177; 2) Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2006. С. 374.

Звёздной песчинкою в звёздный песок,
Чтоб над тобою крылатые боги
Перелетали с цветка на цветок.
(1, 188)

Эгоцентрическая «небесная экспансия» лирического субъекта («в горло вобрать бы лучистое небо») приводит его к отрыву от земли, к потере экзистенциального ономастического и антропоцентрического статуса:

/…/ Раньше могла бы ты *новое имя*
Мне подобрать на своём языке, –
Вспыхнуть бы мне под стопами твоими
И навсегда затеряться в песке.
(1, 188)

Эта финальная короткая[96] «вспышка» под чужими «стопами» (ср. в стихотворении «Стань самим собой»: «Загородил полнеба гений, / Не по тебе его ступени, / *Но даже под его стопой / Ты должен стать самим собой*. /…/ Когда отыскан угол зренья, / И ты при *вспышке озаренья* / Собой угадан до конца» – 1, 70) опровергается «жарким деревом» из «Второй оды» – образом, на который нет и намёка в первой «Оде», как нет в ней *вертикальной* космологической древесной проекции. Во «Второй оде» вместо несмелого ропота «Ты бы могла появиться и раньше / И приоткрыть мне твою высоту» звучит властный императив: «И опять к высоте привари». Это общение на равных и без посредников – без «крылатых богов» и подручных «великанш», – с ясно осознанной высокой целью: троекратная строфическая анафора «чтобы» убедительно передаёт мощный волевой импульс человека-титана, возрождающегося для новой жертвы и для нового горения. Отвечая на «ранний вызов» Жизни, неся огонь на землю и сгорая сам, человек становится звездой, «созвездьем», а не безымянной песчинкой в «звёздном песке», и уходит в область мифологического предания, подобно титану Прометею.

Помимо других искусств и ремёсел, Прометей научил людей строить корабли. Ставший «жарким» жертвенным деревом, «каждой веткой» ударившись в море, поэт создаёт корабль из собствен-

[96] В фильме «Солярис» после такой короткой вспышки аннигилятора нейтринных систем навсегда исчезает Хари, превращённая в космическую пыль, в поток элементарных частиц.

ного древесного «тела». «Корабельная» тема звучит и в других стихотворениях Тарковского «о назначении поэта и поэзии»:

На белом свете чуда нет,
Есть только ожиданье чуда.
На том и держится поэт,
Что эта жажда ниоткуда.

Она ждала тебя сто лет,
Под фонарём изнемогая…
Ты ею дорожи, поэт,
Она – твоя Серпуховская,

Твой город, и твоя земля,
И невзлетевшая комета,
И даже парус корабля,
Сто лет как сгинувший со света.

Затем и на земле живём,
Работаем и узнаём
Друг друга по её приметам,
Что ей придётся стать стихом,
Когда и ты рождён поэтом.

(1, 94 – 95)

А в покаянно-исповедальном стихотворении «Явь и речь» возникает образ «воздвигнутого чудом корабля», находящегося в «свободном полёте» Жизни, которая «жива помимо нашей воли» и у чудесной яви которой не устаёт учиться взыскательный и жертвенный мастер.

Зачем учил я посох прямизне,
Лук – кривизне и птицу – птичьей роще?
Две кисти рук, вы на одной струне,
О явь и речь, зрачки расширьте мне,
И причастите вашей царской мощи,
И дайте мне остаться в стороне
Свидетелем свободного полёта
Воздвигнутого чудом корабля,
О, два крыла, две лопасти оплота,
Надёжного, как воздух и земля!

(1, 211 – 212)

Надёжно и прочно укоренённое в земле и устремлённое в небо, дерево и есть зримое воплощение «двух лопастей оплота», в котором так нуждается творящий человек. В дереве есть всё: и «прямизна посоха», и «кривизна лука», и «птичья роща» (ср. в стихотворении «Деревья»: «*Державы птичьей нищеты*, / Ветров зелёные кочевья, / Ветвями ищут высоты / Слепорождённые деревья» – 1, 176), – глубина сопричастности и высота свободы. «Бытие деревьев совершенно именно потому, что в нём нет разрыва между сущим и должным, действительным и возможным»[97] – противоречия, от которого так страдает сжигаемый творческим огнём поэт и которое одновременно является его духовным «движителем».

Подобно Цветаевой, воспевшей горькую и огненную рябину как символ исторической судьбы России и собственной жизни и «судьбины», Тарковский связал экзистенциальное призвание дерева со стихией жертвенного огня и с «музыкой сфер». Самый яркий пример здесь – стихотворение «Дерево Жанны», в финале которого воспроизведена трагическая развязка истории Орлеанской Девы, с чьей жертвенной судьбой поэт соотносит свою «горящую» участь:

Ах, Жанна, Жанна, маленькая Жанна!
Пусть коронован твой король, – какая
Заслуга в том? *Шумит волшебный дуб*,
И что-то голос говорит, а ты
Огнём горишь в рубахе не по росту.
(1, 79)

«Волшебный дуб», с одной стороны – символ вечной жизни, её «сильного и ровного дыхания» (М. Эпштейн), передающегося уснувшему вечным сном человеку (ср.: у Лермонтова: «/…/ Надо мной чтоб, вечно зеленея, / *Тёмный дуб* склонялся и *шумел*»[98]), а с другой – как подсказывает название стихотворения – крестное дерево «*маленькой* Жанны», горящей «в рубахе *не по росту*» под

[97] Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…». С. 41.

[98] «Волшебный дуб» отсылает и к Пушкину – к сказочному «дубу зелёному» у лукоморья из «Руслана и Людмилы» и к реальному дубу из предсмертного «Когда за городом задумчив я брожу…», описывающего «кладбище родовое», «где дремлют мёртвые в торжественном покое», где «стоит широко дуб над важными гробами, колеблясь и шумя» (III, 372) и где скоро упокоится сам поэт.

сенью могучего древесного *царя*, что сильнее любого «коронованного» короля и самой смерти.[99] «Волшебный дуб» Жанны д'Арк – мифопоэтический аналог скандинавского ясеня-гиганта Иггдрасиля, на ветвях которого девять дней провисел верховный бог Один, подвергнувший себя мучительной инициации ради обретения пророческого дара. Как мировое крестное дерево, «волшебный дуб» Тарковского – инвариант кавказской скалы Прометея и Голгофы Иисуса Христа (см. стихотворение «Как Иисус, распятый на кресте…») и напрямую соотнесён с «хорошо» горящей «между строк» судьбой поэта и всех страстотерпцев и великомучеников мировой истории, включая «маленькую Жанну».[100]

Помимо темы жертвенного горения, образ дерева у Тарковского воплощает таинственную стихию самой поэзии, то подчиняющуюся, то ускользающую, неподвластную поэту, порою ставящую его на грань между жизнью и смертью.

Мне говорят, а я уже не слышу,
Что говорят. Моя душа к себе
Прислушивается, как Жанна д'Арк.
Какие голоса тогда поют!

И управлять я научился ими:
То флейты вызываю, то фаготы,
То арфы. Иногда я просыпаюсь,
А всё уже давным-давно звучит,
И кажется – финал не за горами.

---

[99] Е. Лысенко указывает на другой источник образа «волшебного дуба» Тарковского – пьесу Ф. Шиллера «Орлеанская дева», в частности на воспоминания главной героини о своём детстве: «/…/ И близ села, в котором я родилась, / Есть чудотворный лик Пречистой Девы – / К нему толпой приходят богомольцы – / *И близ него стоит священный дуб*, / *Прославленный издревле чудесами*; / И я в тени его сидеть любила, / Пася овец, – меня стремило сердце – / И всякий раз, когда в горах пустынных / Случалося ягнёнку затеряться, / Пропадшего являл мне *дивный сон*, / *Когда под тем я дубом засыпала* /…/» // Лысенко Е.В. Звук и звучание в лирике А.А. Тарковского. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Саратов, 2008. С. 148.

[100] См. об этом в главе «Вы, жившие на свете до меня» (Личный «пантеон» культурных героев)».

Привет тебе, высокий ствол и ветви
Упругие, с листвой зелено-ржавой,
Таинственное дерево, откуда
Ко мне слетает птица первой ноты.
(1, 78)

В душе поэта, как и у Жанны д'Арк, помимо его воли, звучат голоса мирового оркестра, пифагорейской «музыки сфер». «Таинственное дерево, откуда ко мне слетает птица первой ноты» – это источник и одновременно символ высшей космической гармонии,[101] божественное звучание которой поэт должен воплотить в слове. Управляющий мировым оркестром, он напоминает толстовского Петю Ростова, услышавшего в ночь накануне гибели волшебную музыку: «/…/ Вдруг Петя услышал стройный хор музыки, игравшей какой-то неизвестный, торжественно сладкий гимн /…/ Музыка играла всё слышнее и слышнее. Напев разрастался, переходил из одного инструмента в другой. Происходило то, что называется фугой /…/ Каждый инструмент, то похожий на скрипку, то на трубы – но лучше и чище, чем скрипки и трубы, – каждый инструмент играл своё и, не доиграв ещё мотива, сливался с другим, начинавшим почти то же, и с третьим, и с четвёртым, и все они сливались в одно и опять разбегались, и опять сливались то в торжественно церковное, то в ярко блестящее и победное /…/ Он попробовал руководить этим огромным хором инструментов.

«Ну, тише, тише, замирайте теперь. – И звуки слушались его. – Ну, теперь полнее, веселее. Ещё, ещё радостнее. – И из неизвестной глубины поднимались усиливающиеся, торжественные звуки /…/ Пете страшно и радостно было внимать их необычной красоте».[102]

Но в отличие от юного толстовского героя, впервые услышавшего голоса «мирового оркестра», в душе поэта «всё уже давным-давно звучит, и кажется – финал не за горами». И зелёную листву

[101] Об архетипической сущности дерева, его «храмово-литургической изначальности», глубоко раскрывшейся в творчестве Арсения и Андрея Тарковских, см.: Болдырев Николай. Жертвоприношение Андрея Тарковского. М.: Вагриус, 2004. С. 73 – 86.

[102] Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. Т. 7. – М.: Художественная литература, 1981. С. 157 – 158.

«таинственного дерева» подёрнула «ржавчина» – след мучительного душевного горения.

«Транспонировать» небесную музыку в человеческое слово – это титанический и страдальческий труд, равновеликий подвигу Прометея или огненному жребию «маленькой Жанны».

Но стоит взяться мне за карандаш,
Чтоб записать словами гул литавров,
Охотничьи сигналы духовых,
Весенние размытые порывы
Смычков, – я понимаю, что со мной:
Душа к губам прикладывает палец –
Молчи! Молчи!

(1, 78)

Молчание, немота, утрата дара речи – в поэтическом мире Тарковского это признак небытия, возвращения к хаосу, к «утреннему шуму» бессознательного и безначального существования – к тому, что поэт определил как «*до* стихов»:

/…/ *Молчи! Молчи! И всё*, *чем смерть жива*
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл. *И я молчу*, *но я*
Весь без остатка, *весь как есть – в раструбе*
Воронки, *полной утреннего шума*.

(1, 78 – 79)

«Воронка», полная «*утреннего* шума», идентична степной «воронке ветров» из стихотворения «Приазовье», в котором развёрнута картина *ранней* (если не первой) поэтической инициации, случившейся с 14-летним подростком Тарковским, когда бегство в степь стало для него, ровесника Пети Ростова, чудесным спасением от смерти. Но лирический субъект «Дерева Жанны» не мальчик, но муж – зрелый художник, познавший «всё, чем смерть жива и жизнь сложна», и всё про себя понимающий… Двойной призыв души к молчанию – это уже не властный тютчевский императив «Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои», манифестирующий гордое одиночество романтического поэта как высшее избранничество и незыблемую позицию духовного превосходства над людьми и миром. «Молчи! Молчи!» Тарковского ближе к последним словам умирающего

Гамлета: «Дальнейшее – *молчанье*», – молчанье как абсолютная пустота небытия, как необратимое отчуждение души от земной жизни, как её полная отрешённость от живых страстей и творческих порывов.

Вот почему, *когда мы умираем*,
Оказывается, что *ни полслова*
Не написали о себе самих,
И то, что прежде нам казалось нами,
Идёт по кругу
Спокойно, *отчуждённо*, вне сравнений
И нас уже в себе не заключает.
(1, 79)

«Спокойный», «вне сравнений», *круг* посмертного отчуждения души у Тарковского похож на «*простой кружок*» из «прощального» стихотворения И. Бродского «То не Муза воды набирает в рот…», где звучит тот же, предвещающий смерть, мотив молчания поэта, невысказанного поэтического слова:

И не встать ни раком, *ни так словам*,
как назад в осиновый строй дровам.
И глазами по наволочке лицо
растекается, как по сковороде яйцо.
/…/
Навсегда расстаёмся с тобой, дружок.
Нарисуй на бумаге *простой кружок*.
Это буду я: ничего внутри.
Посмотри на него, и потом сотри.[103]

«Растекание лица» у Бродского синонимично утрате экзистенциального «я» у Тарковского в ситуации молчания, ведущего к смерти, а полное («весь без остатка, весь как есть») исчезновение в «раструбе *воронки*, полной *утреннего шума*», семантически тождественно «*сковороде*» – *адской* жаровне, по которой «растекается» космогоническое яйцо – первоисточник мира-космоса и поэтова мира-универсума. Но, в отличие от Бродского, у которого «дровам» никогда не стать «осиновым *строем*», в финале стихотворения Тарковского «шумит волшебный дуб» и горит жертвенный огонь.

[103] Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. С. 415 – 416.

Дерево у Тарковского – *горящее или звучащее* – ещё «до стихов» стоит «неопалимой купиной» у самых истоков жизни и судьбы[104] и скорбно возвышается в предчувствии жизненного заката:

Жизнь брала под крыло,
Берегла и спасала,
Мне и вправду везло.
Только этого мало.

Листьев не обожгло,
Веток не обломало…
День промыт, как стекло,
Только этого мало.

(1, 303)

Многоточие, в которое упирается развёрнутый в финале антропоморфный древесный образ, ощущаешь почти физически. Оно поворачивает вспять движение лирической мысли, придавая контрастный смысл всему высказыванию. Мнимую природу «необожжённого» и «необломанного» дерева в мире Тарковского подчёркивает образ стекла («день промыт, как стекло»), отсылающий к строкам из «Дерева Жанны»: «И всё, чем смерть жива / И жизнь сложна, приобретает новый, / *Прозрачный*, *очевидный*, *как стекло*, / Внезапный смысл». Прозрачное стекло, за которым есть только то, что есть, что «очевидно», – синоним бескрылой обыденности, усыпляющего однообразия жизни (ср. с близким по смыслу образом «оконного стекла *из лавки*» (1, 219), которому противопоставлены «колёса *радуг*», в стихотворении «Под прямым углом»). Этому «гнетуще немузыкальному» (Блок) «стеклу» «Дерева Жанны» противостоит магическое «зеркальное стекло» и царская «сфера хрустальная» «Первых свиданий» (1, 217 – 218) и волшебное оптическое стекло «мерцовского экваториала» «Анжело Секки» (1, 85). И как старинный телескоп соединяет человека на земле с небом и звёздами, так «*таинственное* дерево, откуда ко мне слетает птица первой ноты», соединяет поэта с космическим источником поэзии.

---

[104] Ср. древесные образы из раннего цикла «Посвящение»: «Шумят деревья городской аллеи, / *Как факелы зелёного огня*»; «древесный корень, *музыкой согретый*» (1, 379).

Дерево у Тарковского – обещание весеннего возрождения и Благая Весть о бессмертии. К нему обращается слабеющий поэт с молитвой и последней надеждой:

Листья, братья мои, дайте знак, что через полгода
Ваша зелёная смена оденет нагие деревья.
Листья, братья мои, внушите мне полную веру
В силы и зренье благое моё и моё осязанье,
Листья, братья мои, укрепите меня в этой жизни,
Листья, братья мои, на ветвях удержитесь до снега.
(1, 356)

В одном из последних стихотворений, написанном «на склоне горчайшей жизни», верный себе Тарковский запечатлел неиссякаемое чудо возрождения человека, проходящего, как «безвинный изгнанник» Алигьери, через «безлиственный и безымянный лес», чтобы за «молочно-белым *стеклом* тумана», «накануне всеобесцвечивающей зимы»,[105] ещё раз увидеть, как «на закате забрезжила из тучи синева, и яркий луч пробился, как в июне, из дней грядущих в прошлое моё» (1, 355). Символично, что главными участниками последней мистерии поэта становятся именно деревья, чьи «слёзы чистые» и чья уходящая в небо органная «клавиатура» сливаются в высшей гармонии стиха – сначала белого («молочно-белого»), а потом рифмованного – звучащего, как эхо «счастливых бурь, клубящихся в лазури», – предвестием людских «благих трудов» и Божьих «праздничных щедрот»:

[105] Зима у Тарковского – время календарной смерти природы, которая мертвит и душу человека. Изображая зимний морок леса, поэт использует антропоморфный образ инвертированного дерева: «Застыли в смертном сраме / Над собственной листвой / *Осины вверх ногами* / *И в землю головой*» (1, 348). Осины «*в землю головой*» окликают героя «Полевого госпиталя», лежащего на операционном столе «*вниз головой*» и уподобленного деревьям. Время действия здесь тоже зима, а место – лимб, очень напоминающий девятый круг дантова ада – инфернальное царство вечного льда и вечной зимы. Ту же семантику умирания несут образы деревьев накануне зимы в стихотворении «Какие скорбные просторы…», написанном Тарковским в 1944 г. после ампутации простреленной ноги – в пору тяжелейшего душевного кризиса: «Не верь деревьям. В эту пору / Они – притворщики. Они / Солгут, что твоему позору / Их обнажение сродни /…/ Не верь их нищему покою, / Тебя обманывает он, / Деревьям нужно быть с тобою – / И взять тебя в свой зимний сон /…/» (1, 376 – 377).

И тут случилось чудо:
На закате
Забрезжила из тучи синева,
И яркий луч пробился, как в июне,[106]
Из дней грядущих в прошлое моё.
И плакали деревья накануне
Благих трудов и праздничных щедрот
Счастливых бурь, клубящихся в лазури,
И повели синицы хоровод,
Как будто руки по клавиатуре
Шли от земли до самых верхних нот.
(1, 355)

Так, слетев на землю с «таинственного дерева» поэзии и обернувшись «хороводом» синиц,[107] «птица *первой ноты*» поднимается по волшебной «клавиатуре» этого дерева «до *самых верхних нот*», сопровождая поэта на его пути «от земли до высокой звезды».

[106] Любимый месяц Тарковского: на него приходится день рождения поэта.

[107] О синице как о «главной» птице в поэзии Тарковского см. главу «*Как мимолётное виденье*, опять явилась муза мне» (Пушкинские контексты)».

ГЛАВА ШЕСТАЯ

«Словарь царя Давида»
(Словари и имена)

Поэзия Тарковского, пожалуй, как никакая другая тяготеет к каталогизации объектов природы и символов культуры, чтобы на этой универсальной «библиографической» основе создать собственную Книгу Бытия. «Звёздный каталог», «июньских бабочек письмовник», «летних месяцев букварь», «книга младенческих трав», «книжечка чудес» – мотылёк, «живой учебник» счастья – щегол, «длинный вавилонский сонник», который читает ночь, сама являющаяся «книгой», другие книги («Я по *каменной книге* учу вневременный язык» (1, 287); «*Железная* не там открылась *книга*» (1, 281) и, конечно же, «древняя книга книг» – Библия) и, наконец, словари: от «вседневного человеческого» и «задворков праздничного» до «словаря царя Давида», «прямого словаря связей корневых» всех живущих на земле и словаря «святого языка» народа, открытого «во всю страницу, от облаков до глубины земной», – подобные образы переполняют поэзию Тарковского как бесценные «единицы библиотечного хранения», составляя общий «тезаурус» его индивидуального художественного мира. Причём, для поэта существенна разница между каталогом и словарём – между списком (перечнем) объектов и слов и толкованием их значений, между числом и Логосом – подручным средством учёта и высшей теологической субстанцией, ставшей субъектом миротворения.

В «астральном» стихотворении «Телец, Орион, Большой Пёс», говоря о любимых созвездиях, поэт производит словно бы умышленную графолого-фонематическую «резекцию» в корне предпоследнего глагола:

/…/ Я доживу, переберу позвёздно,
Пере-*с*читаю их *по каталогу*,
Пере-читаю их *по книге ночи*.
(1, 234)

Онтологическая оппозиция «нумерологии» и «лексикографии» на языке высших библейских символов была задана Н. Гумилёвым в программном стихотворении «Слово»:

В оный день, когда над миром новым
Бог склонял лицо своё, тогда
Солнце останавливали словом,
Словом разрушали города.
/…/
А для низкой жизни были числа,
Как домашний подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передаёт. [108]

«Не надо мне числа: я был, и есмь, и буду» (1, 324), – вторит Гумилёву Тарковский более полувека спустя. «Умное», рациональное число в стихах Тарковского несёт глубокие символические коннотации, но оно не способно нести энергию бытийности, творить мир и человека. Это удел слова и словаря:

Не я словарь по слову составлял,
А он меня творил из красной глины /…/
(1, 211)

Сотворённый из «красной глины», из «скупой, охряной, неприкаянной» земли, подобно ветхозаветному Адаму, человек поначалу трудно постигает «вневременный язык» Книги Бытия и свой собственный экзистенциальный язык:

Когда вступают в спор природа и словарь
И слово силится отвлечься от явлений,
Как слепок от лица, как цвет от светотени, –
Я нищий или царь? Коса или косарь?

Но миру своему я не дарил имён:
Адам косил камыш, а я плету корзину.
Коса, косарь и царь, я нищ наполовину,
От самого себя ещё не отделён.
(1, 286)

[108] Гумилёв Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. М.: Художественная литература, 1989. С. 260 – 261.

«Межеумочность», «срединность» человека – субъекта, объекта и орудия творения в одном лице (косарь, корзина, коса), ещё не ставшего поэтом-пророком – «нищим царём» и «вестником»,[109] но уже осознавшего свою отделённость от «единого чуда» природы, – проявляется в долгом и тщательном собирательстве медленно созревающих плодов словесного творчества.

Не для того ли мне поздняя зрелость,
Чтобы, за сердце схватившись, оплакать
Каждого слова сентябрьскую спелость,
Яблока тяжесть, шиповника мякоть /…/

Всё, *что собрали*, *сложили в корзины* /…/
(1, 210)

«Корзина», которую собственноручно «плетёт» поэт и в которую он собирает «*каждого слова* сентябрьскую спелость», – это и есть словарь, создаваемый поэтом – новым Далем нового времени.

Исследователями Тарковского неоднократно отмечено, что контекстуальным фундаментом «лексикографических» усилий поэта стала «древняя книга книг» – Библия, с которой он всю жизнь «жил в сродстве», подобно «горделивому смиреннику» Григорию Сковороде – одному из самых любимых имен в личном «пантеоне» культурных героев поэта. Библейский «раздел» поэтического «тезауруса» Тарковского представлен прежде всего как ономастикон.[110] Он включает в себя имена главных пророков и учителей веры, а также имена библейских персонажей, соотносимых с образом поэта и имеющих непосредственное отношение к сюжету «словотворчество» и «творение словом». К первой группе относятся Исайя, Иеремия, Даниил, Иисус Христос и имплицитно присутствующие в стихах Тарковского Моисей («До стихов»), Иоанн Креститель («Надпись на книге» («Покинул я семью и тёплый дом…»)) и Иоанн Богослов («Степь», «Эвридика», «Комитас»,

[109] Название третьей книги стихов Тарковского (1969), в которой сконцентрированы тексты, манифестирующие библейско-профетическую направленность его поэзии.

[110] По подсчётам Т. Вороновой, автора единственного пока словаря поэзии А. Тарковского, его лирика включает около 200 (!) личных имён. // Воронова Т. А. Принципы словаря лирики Арсения Тарковского. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Воронеж, 2007. С. 68.

«Предупреждение» и другие). Ко второй группе относятся Адам, Иаков-Израиль и Давид. Отдельную группу составляют безымянные герои притч (блудный сын, милосердный самарянин), ставшие нарицательными онимами-фразеологизмами, и персонажи Священной истории, связанные с её переломными или знаковыми событиями (Каин и Авель, Авраам и его сын Исаак, апостолы Пётр и Фома, воскресший Лазарь и пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат).

Из широкого каталога библейских имён Тарковский особенно часто использует три имени: имя первого человека Адама, открыто присутствующее в пяти текстах («Я учился траве, раскрывая тетрадь…»; «За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды…»; «Степь»; «Манекен»; «Когда вступают в спор природа и словарь…»); имя второго царя Израиля Давида (эксплицировано также в пяти текстах: «Пруд», «Памяти Цветаевой»; «Полевой госпиталь», «Пляшет перед звёздами звезда…», «Портной из Львова. Перелицовка и починка…» – в первоначальной редакции) и имя Иисуса Христа, открыто упомянутое только в одном тексте («Как Иисус, распятый на кресте…»), но легко восстанавливаемое по прозрачному новозаветному дискурсу более чем в десяти стихотворениях. Например, в текстах, где представлен образ рыбы, являющийся первым иконографическим символом Христа (ихтус – в переводе с греческого «рыба» – аббревиатура полного теологического имени Сына Человеческого: Иисус Христос Сын Божий Спаситель), или развёрнут микросюжет «ловля рыбачьей сетью», восходящий к евангельскому рассказу о призвании Христом первых апостолов. В обоих случаях – в соотнесении с темами слова, жизни, смерти и бессмертия.

Я жизнь люблю и умереть боюсь.
Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как *язь* в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.
(1, 173)

/…/ Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идёт бессмертье косяком.
(1, 242)

В других стихотворениях «христологический» дискурс актуализируют сакральные библейские символы: хлеб («Пушкинские эпиграфы»), чаша («И я ниоткуда…»), вино («Портной из Львова…»), крест и венец («Манекен»), зерно («Я по каменной книге учу вневременный язык…», «Влажной землёй из окна потянуло…»), а также имена Христовых апостолов, с которыми связаны те или иные события земной жизни Спасителя, получившие сакральный символический статус («Явь и речь», «Просыпается тело…»). Иногда Тарковский опирается на апокрифические повествования о Христе, в частности на Евангелие от Фомы (так называемое «Евангелие детства»), где рассказано об одном из самых ранних чудес, совершённых Иисусом-ребёнком[111] («Голуби на площади»). Многократно неназванное, но скрыто присутствующее в тексте имя Христа представлено у Тарковского словно бы в русле ветхозаветной иудейской традиции, согласно которой имя Бога неизреченно и само есть Бог.

Ономастический ряд «Адам – Давид – Иисус Христос» является «осевым» в библейском словаре имён Тарковского и несёт семантику «человек – поэт – пророк – Бог», ипостазируя образ лирического субъекта.[112] К этому образно-символическому «гнезду» примыкает концептуальный для поэта лейтмотив «нищий царь»

У Тарковского есть текст, в котором – пусть и завуалированно – обозначены все три библейских имени. Это стихотворение с характерным названием «Поэты», финал которого требует несложной «дешифровки»:

А вы нас любили, а вы нас хвалили,
Так что ж вы лежите могила к могиле
И молча плывёте, в ладьях накренясь,
Косарь, и псалтырщик, и плотничий князь?
(1, 194)

Если в «псалтырщике» нетрудно распознать пастуха и поэта-псалмопевца царя Давида, а в «*плотничьем князе*» так же легко узнаваем его далёкий потомок из колена Иудина сын *плотника*

[111] См.: Апокрифы древних христиан. М.: Мысль, 1989. С. 142

[112] Подробнее об этом: Мансков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С. 18 – 28.

Иосифа «добрый пастырь» и *Царь* Иудейский Иисус Христос, то на связь имени первого человека Адама с «косарём» прямо указывает уже цитированное стихотворение «Когда вступают в спор природа и словарь…»: «*Адам косил* камыш, а я плету корзину».

В мифопоэтике Тарковского Адам, Давид, Иисус – «первопоэты», одновременно и предшественники, и современники, и вечные спутники человека-поэта, которому предстоит пройти крестный путь пророка и написать собственную Книгу Бытия. Используя библейские онимы, Тарковский трансформирует «христианский код» (Кекова), свободно сочетая имена, мотивы и сюжеты из Ветхого и Нового Заветов и нередко подмешивая в поэтическую «красную глину» разнообразные мифологические контексты.

В стихотворении «Поэты» «триада» великих учителей-предшественников предстаёт в русских национальных «одеждах»: крестьянин-«косарь» Адам, окликающий героя одноименного стихотворения Кольцова; «псалтырщик» Давид, чьё просторечное субстантивное обозначение ближе к пономарю или церковному служке, нежели к блистательному царю Израиля, с именем которого связан миф о «золотом веке» в истории древнееврейского государства; наконец, «плотничий *князь*» Иисус, родственный по своему «титулу» удельным властителям Киевской Руси. В тексте Тарковского все три библейских героя объединены древним языческим погребальным ритуалом, согласно которому тела умерших отправляли в лодках («ладьях») по реке в царство мёртвых:

/…/ И *молча* плывёте, в *ладьях* накреняясь /…/

Языческое и христианское перемешано и в других стихах Тарковского, в том числе на ономастическом уровне: рядом с пророком Даниилом у него имплицитно присутствует египетский бог-демиург Хнум, сотворивший мир и человека на гончарном круге («К стихам»), а воскрешённый Христом Лазарь мирно уживается с владыкой загробного царства Осирисом, символом которого является брошенное в землю зерно («Влажной землёй из окна потянуло…»). В «Полевом госпитале» воскрешению «словаря царя Давида» предшествует пребывание героя в «том лимбе», где, согласно Данте, находятся души добродетельных нехристиан – в том числе великих поэтов античности, и взвешивание его раненного, истерзанного тела то ли на весах Всевышнего, как это

случилось с вавилонским царём Валтасаром (Даниил, 5: 27), то ли на чашах египетского судьи царства мёртвых шакалоголового Анубиса. А в «Эвридике» на редуцированный до имени героини сюжет греческого мифа органично накладывается «труба семи морей» из Откровения Иоанна Богослова.

Библейское имя в лирике Тарковского – метапоэтический образ-«свиток», который в своём контекстуальном развёртывании способен «порождать новый текст или элементы текста», о чём справедливо пишет С. Кекова.[113] Вот один из самых ярких примеров «генеративной» библейской ономастики Тарковского.

Я по каменной книге учу вневременный язык,
Меж двумя жерновами плыву, как зерно в камневерти,
И уже я по горло в двухмерную плоскость проник,
Мне хребет размололо на мельнице жизни и смерти.

Что мне делать, о посох Исайи, с твоей прямизной?
Тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа.
А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной
Кожу мне холодила рогожная царская риза.
(1, 287)

Имя Исайи, первого из четырёх «больших» библейских пророков, в этом стихотворении – поэтический «движитель» сложного ассоциативно-символического сюжета, в который оказываются втянутыми персонажи и события обеих частей Священного писания. Имя Исайи прежде всего связано с Книгой, написанной великим пророком в тяжёлый период истории еврейского народа, когда северная часть некогда единого государства Израиль была захвачена ассирийцами, проводившими политику насильственного смешения монотеических иудеев с языческими племенами Сирии и Двуречья. Исайя писал свою книгу[114] в эпоху сокрушительной национально-религиозной трагедии, в которой были повинны и властители, и сам народ Израиля, сурово осуждая обе стороны, предрекая великие беды и наказания за вероотступничество и пророчествуя среди тьмы о свете – грядущем рождении Спасителя: «/…/ се,

[113] Кекова С. В Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. С. 367.

[114] Точнее, это делали его ученики, записывавшие слова великого пророка.

Дева во чреве приимет, и родит Сына, и нарекут имя Ему: Еммануил» (Ис., 7: 14); «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий; на живущих в стране тени смертной свет воссияет /…/ Ибо младенец родился нам; Сын дан нам, владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: Чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира. Умножению владычества Его и мира нет предела на престоле Давида» (Ис., 9: 2, 6 – 7). Очевидна перекличка слов пророка Исайи с евангелическими текстами Нового Завета, в частности с начальными стихами Евангелия от Иоанна: «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин., 1: 5). Образ «каменной книги», по которой лирический герой учит «*вневременный язык*», также близок четвёртому Евангелию, где Бог определён как Творящий Логос: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин., 1: 1). Одновременно этот образ отсылает к первой книге Библии – Книге Бытия, где сотворение мира представлено как Словотворение: «И *сказал* Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт., 1: 3).

Образ «зерна в камневерти» вновь возвращает нас к Евангелию от Иоанна – к ставшим известными широкому читателю благодаря Достоевскому словам Христа: «Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, падши в землю, не умрёт, то останется одно; а если умрёт, то принесёт много плода» (Ин., 12: 24). Исследователи поэзии Тарковского не без оснований усматривают перекличку стихотворения «Я по каменной книге учу вневременный язык…» со стихотворением «Путём зерна» Вл. Ходасевича. Но текст Ходасевича напрямую связан с притчей о сеятеле, изложенной в синоптических Евангелиях (Мф, 13: 3 – 23; Мк, 4: 3 – 20; Лк, 8: 5 – 15), и существенно отличается от сюжета стихотворения Тарковского. «У Тарковского поэт тоже идёт «путём зерна», но у него смерть зерна иная. Здесь воплощается трагический опыт поэта второй половины XX века, – справедливо отмечает С. Кекова. – Зерно, через образ которого решается образ человека, не бросается в землю, а размалывается. Это размалывание как будто бы говорит нам о смерти без воскресения. Но мука́ – это будущий хлеб, и, поскольку мы находимся в библейском контексте, логика развития этого образа ведёт к жизни – к Хлебу Жизни. Путь превращения в Хлеб Жизни – это путь страдания, путь жертвы, и только он даёт

пророческую силу, пророческое слово и пророческий дар».[115] Такая интерпретация очевидно корреспондирует со словами Христа из четвёртого Евангелия: «Я есмь хлеб жизни; приходящий ко Мне не будет алкать, и верующий в Меня не будет жаждать никогда /…/ Я – хлеб живый, сшедший с небес: ядущий хлеб сей будет жить вовек; хлеб же, который Я дам, есть Плоть Моя, которую Я отдам за жизнь мира» (Ин, 6: 35, 51).

Автор самой убедительной интерпретации стихотворения Тарковского, С. Кекова, на наш взгляд, неоправданно расширяет библейское семантическое «поле» Хлеба Жизни, включая в него сюжет о манне небесной, «которая была дарована избранному народу в пустыне во время исхода из Египта в землю обетованную. Последние две строки стихотворения («А в пустыне народ на камнях собирался, и в зной / Кожу мне холодила рогожная царская риза») как раз и создают то ассоциативное поле, в котором возникает образ «манны небесной».[116]

Этому истолкованию сопротивляется как евангельский дискурс, связанный со значением Хлеба Жизни как символа бессмертия (ср. со словами Христа: «Я есмь хлеб жизни. *Отцы ваши ели манну в пустыне и умерли*; Хлеб же, сходящий с небес, таков, что ядущий его не умрёт» (Ин, 6: 48 – 50) и выше: «Истинно, истинно говорю вам: не Моисей дал вам хлеб с неба, а Отец Мой даёт вам истинный хлеб с небес; Ибо хлеб Божий есть Тот, Который сходит с небес и даёт жизнь миру» (6: 32 – 33) – т.е. сам Христос), так и эпитет «царская», актуализирующий тему Царя Царей и ключевой образ профетической поэзии Тарковского «*нищий* царь» («Кожу мне холодила *рогожная* царская риза»). Народ в пустыне, собирающийся «на камнях», – это ведь не только вышедший «из дома рабства египетского» народ Израиля, стоящий у подножия горы Синай, но и народ, слушающий Нагорную проповедь в пустыне Иудейской: «И следовало за Ним множество народа из Галилеи и Десятиградия, и Иерусалима и Иудеи и из-за Иордана.

[115] Кекова С. Принцип преображения как основная составляющая творческого метода Арсения Тарковского // «Південний архів». Вып. XXXIX. Херсон, 2007. С. 75.

[116] Там же. С. 75.

Увидев народ, Он взошёл на гору /…/» (Мф, 4: 25; 5: 1). Не забудем и то обстоятельство, что ветхозаветная манна небесная была пригодна в пищу не более одного дня с момента сбора и что в ней «завелись черви, и оно воссмердело» (Исх., 16: 20), когда непослушный народ иудейский попробовал делать запасы на более продолжительный срок, нарушив указание Бога и его пророка.

«Каменная *книга*», ритмико-синтаксически «параллельная» «*двум* жерновам» (оба словосочетания расположены в начале соседних строк перед сказуемым), безусловно, ассоциируется со Скрижалями Завета,[117] данными Моисею на горе Синай, о чём справедливо пишет С. Кекова. Но имя пророка Исайи расширяет библейский хронотоп поэтического текста от Исхода до Четвероевангелия, поскольку книга «ветхозаветного евангелиста» несёт пророчество о рождении Спасителя. К тому же жёсткий законнический пафос религиозно-этических предписаний Декалога слабо согласуется с главной темой стихотворения Тарковского – темой страдания и жертвы, которую предельно усиливает и предельно обобщает образ «мельницы жизни и смерти». С. Кекова более права, когда пишет о «каменной книге» как о «Священном Писании в целом» и о том, что «это одновременно и образ каменных жерновов, которые размалывают зерно человеческого тела. Жернова – это страницы Великой Книги, и в такую страницу «проникает», превращается в неё, пройдя через немыслимые страдания, герой стихотворения («и уже я по горло в двухмерную плоскость проник»). «Двухмерная плоскость» священного «листа» каменной книги – это воплотившаяся вечность, о которой А. Тарковский пишет: «Тоньше волоса плёнка без времени, верха и низа».[118]

Близкий мотив, связанный с книгой, «перемалывающей», жертвенно преображающей человека, звучит в стихотворении «Рукопись»:

---

[117] Образ скрижалей Ветхого Завета встречается у Тарковского в стихотворении «Телец, Орион, Большой Пёс», составляя параллель звёздной «книге ночи».

[118] Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. Автореферат дис. на соиск. уч. степ. доктора филол. наук. Саратов, 2009. С. 33

Я кончил книгу и поставил точку
И рукопись перечитать не мог.
Судьба моя сгорела между строк,
Пока душа меняла оболочку.
(1, 189)

Судьба поэта, сгоревшая «*между* строк», синонимична зерну «*меж* двумя жерновами» – страницами Книги Книг. Эту внутреннюю телеологическую связь замечательно конгениально Тарковскому выразил И. Бродский в стихотворении «На столетие Анны Ахматовой», которой, кстати, посвящена «Рукопись» Тарковского.

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острие и усечённый волос –
Бог сохраняет всё; особенно – слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

В них бьётся рваный пульс, в них слышен костный хруст,
и заступ в них стучит. Ровны и глуховаты,
затем что жизнь – одна, они из смертных уст
звучат отчётливей, чем из надмирной ваты.[119]

Не станем утверждать, что это сознательная реминисценция со стороны младшего поэта, но «*усечённый волос*» Бродского хорошо просматривается в строке «*тоньше волоса* плёнка без времени, верха и низа», так же как «*костный хруст*» загадочным образом окликает строку «Мне *хребет размололо* на мельнице жизни и смерти». А «вневременный язык», который учит поэт «по каменной книге», в сущности, и есть «собственный голос» Бога, который, как гласит девиз на гербе Фонтанного Дома, «сохраняет всё».

Можно пойти далее, оттолкнувшись от образно-символической цепочки Тарковского: посох Исайи с его «*прямизной*» – «дар *прямой* разумной речи», который возвращает первый поэт Адам всему живому («Степь») – «право на *прямую* свободную речь», обретаемое поэтом в духовных мучениях(«Пушкинские эпиграфы») – «*прямой* словарь связей корневых» («Рукопись»), – и прийти к «*ровным* и глуховатым» «словам прощенья и любви», звучавшим, по Бродскому, «из смертных уст» Ахматовой «как соб-

[119] Бродский И.А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 129.

ственный» голос Бога, замкнув в конце всю образно-ассоциативную цепь на финал стихотворения Бродского:

Великая душа, поклон через моря
за то, что их нашла, – тебе и части тленной,
что спит в родной земле, тебе благодаря
обретшей *речи дар* в глухонемой вселенной.[120]

«Глухонемая вселенная» инвариантна «пустыне», где «народ на камнях собирался» в ожидании слова Царя и Пророка, во власти которого «из камней сих воздвигнуть детей Аврааму» (Мф, 3: 9) и превратить камни в Хлеб Жизни, столь необходимый людям, пребывающим в духовной пустыне.

Среди других библейских имён имя израильского царя Давида особо выделено в поэзии Тарковского, потому что Давид – великий религиозный поэт-псалмопевец. Как зорко подметила С. Кекова, поэзии Тарковского свойствен «псалмический мелос». «Его слово – это своего рода «слово не от мира сего»,[121] нацеленное на отражение трансцендентной реальности, сокрытой за земным существованием человека, который «рождён поэтом».

Но ожил у меня на языке
Словарь[122] царя Давида, –

в этих строках «Полевого госпиталя» Тарковский, по сути, определил главное событие своей жизни, её высший экзистенциальный смысл. Центральный лейтмотив стихотворения – страдания человека, который умирает и воскресает для новой жизни, муки телесные и «томление духа» в предощущении близкой смерти, побеждаемой силой творческого духа и верой в Бога. Но этот же лейтмотив – неизменный фон и «аккомпанемент» давидовых псалмов. «Можно сказать, что именно «словарь царя Давида» – это и есть истинный источник поэтического слова Тарковского», – пишет С. Кекова.[123] Хотелось бы только добавить, что Псалтирь была бы невозможна без открывающей Библию Книги Бытия, как невозможен мир без миротворения и без Творца. Таким образом, источник

[120] Там же. С. 129.

[121] Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода… Автореферат. С. 33

[122] В другой редакции – «*псалом* царя Давида» // Тарковский Арсений. Судьба моя сгорела между строк. С. 215.

[123] Кекова С. В. Метаморфозы христианского кода… Автореферат. С. 30.

поэтического слова Тарковского – Книга Бытия, а имя царя Давида – знаковый оним поэта, способный «порождать новый текст или элементы текста». Один из самых наглядных примеров сжатой «эмбриональной» сюжетности Давидова имени – стихотворение «Портной из Львова, перелицовка и починка (Октябрь, 1941)».

Герой этого стихотворения бегущий от смерти еврей – собирательный образ народа Израиля, преследуемого нацистской государственной машиной тотального уничтожения, чему в истории Второй мировой войны было дано название Холокоста, Шоа, Катастрофы. Слабый, тщедушный, беззащитный и бездомный человек судьбой своей подобен несчастному скитальцу Давиду, безвинно гонимому жестоким и обезумевшим Саулом, а чувством жизни – Давиду-поэту, слагателю псалмов.

Привкус меди, смерти, тлена
У него на языке,
Будто сам Давид из плена
К небесам воззвал в тоске.[124]

«Колос недожатой нивы под сверкающим серпом», персонаж Тарковского – это и псалмический лирический герой (ср.: «И призвал голод на землю; всякий стебель хлебный истребил» – Пс., 104: 16), и поэтический «двойник» «автобиографического» героя военного цикла «Чистопольская тетрадь», хронологически и тематически совпадающего с сюжетом анализируемого стихотворения. Эта связь хорошо просматривается в четвёртом стихотворении цикла – единственном из десяти имеющем название, в нашем случае показательное – «*Беженец*». Написанные с разницей в шесть лет «Беженец» (1941) и «Портной из Львова» (1947) объединены и сюжетно, и топографически, и на уровне лейтмотивов, несущих библейскую семантику предсмертных страданий и мировой скорби.

Не пожалела на дорогу *соли*,
Так *насолила*, что свела с ума.
Горишь, святая камская зима,
А я живу один, как ветер в *поле*.

[124] Тарковский Арсений. Белый день. М.: Эксмо-Пресс; Яуза, 1997. С. 107.

Скупишься, мать, дала бы *хлеба*, что ли,
Полны *ядрёным снегом* закрома,
Бери да ешь.

(1, 105)

Как ответная реплика на эти строки, звучат финальные стихи «Портного…»:

Ел бы *хлеб*, да нету *соли*,
Ел бы *соль*, да *хлеба* нет.
Снег растает в чистом *поле*,
Порастёт *полынью* след.

(1, 123)

«Чистое поле» – это и есть Чистополь, гибельный топос цикла. «*Чёрная* Кама» «Беженца» с её «кованным *стужей* серебром» зеркально отражается в «*стылой* Каме» «Портного…» и в «городе чужом», на который «*чёрной* пряжей опускается судьба». Контекстуально-ассоциативные переклички и оппозиции, возникающие при сопоставлении этих текстов: «серебро» – «полушка»; «На чёрной Каме, ночью, *без костра*» – «Третьи сутки *жгут* архивы / В этом городе чужом»; «*Горишь*, святая камская *зима*» – «Чудом сузилась жилетка, / Пахнет *снегом и огнём»;* «*Полны* ядрёным снегом закрома» – «И *полна* грудная клетка / Царским траурным вином» – поддерживают единый метасюжет, имеющий очевидный псалмический ореол.

Образ «*царского* траурного вина», как и тема «*царя царей*», возникшая во втором – подцензурном – варианте («Будто царь царей из плена / К небесам воззвал в тоске» – 1, 123), выводит читателя на «голгофский» дискурс, угаданный и предсказанный в 21-м Псалме: «Ибо псы окружили меня, скопище злых обступило меня, *пронзили руки мои* и *ноги мои*. Можно было бы перечесть все кости мои, *а они смотрят и делают из меня зрелище; Делят ризы мои между собою, и об одежде моей бросают жребий*» (Пс., 21: 17 – 19). Как бы еретически это ни звучало, последний стих псалма Давидова – это пророчество и о грядущей Катастрофе еврейского народа, «ризы» и «одежду» которого «делили» между собой и «бросали жребий» гитлеровские палачи и те, кто оказывал содействие налаживанию глобальной «индустрии смерти». В том широком поле интертекстуальной интерпретации, которое создаёт имя

царя Давида в стихотворении Тарковского, главный герой его неслучайно назван «сыном Давида», в отличие от более традиционных определений человека еврейской национальности: сын Авраама, сын Израиля. В высшем поэтологическом смысле «портной из Львова» действительно «сын Давида» – образное порождение созданного им псалмического мира, где человек – «странник на земле» (Пс., 118: 19). Наследуя великому библейскому поэту, Тарковский неизмеримо возвышает своего «маленького» героя, не претендующего на многое – судя по его скромной ремесленной вывеске в «городе чужом», вынесенной поэтом в заглавие стихотворения. «Кузнец», «пастух», крепко держащий «сердце земли» и «плуга две рукояти» хлебопашец, «кровельщик, и стекольщик, и пильщик», «точильщик», «каменщик», «бетонщик и плотник» – поэт-демиург, магический художник, «на стержне жизни мастер на все руки» (Б. Чичибабин), – в стихотворении о бедном портном Тарковский словно бы и сам становится «портным»: производит «перелицовку и починку» обречённого несчастного беженца, восполняя мировую несправедливость слепой судьбы, – на языке «словаря царя Давида»:

Он стоит над стылой Камой,
Спит во гробе город Львов.
Страждет сын Давида, самый
Нищий из его сынов. [125]

Ибо я беден и нищ, и сердце моё уязвлено во мне (Пс., 108: 22).

/…/ Будто сам Давид из плена
К небесам воззвал в тоске.

Я воззвал к тебе, Господи, я сказал: /…/ Внемли воплю моему, ибо я очень изнемог; избавь меня от гонителей моих, ибо они сильнее меня (Пс., 141: 5 – 6).

/…/ И полна грудная клетка
Царским траурным вином.
Привкус меди, смерти, тлена
У него на языке /…/

Я ем пепел, как хлеб, и питиё моё растворяю слезами (Пс., 101: 10).

[125] Тарковский Арсений. Белый день. С. 108.

Снег растает в чистом поле.
Порастёт полынью след.

Дни человека, как трава; как цвет полевой, так он цветёт. Пройдёт над ним ветер, и нет его, и место его уже не узнает его (Пс., 102: 15 – 16).

Из богатой эпохальными событиями жизни царя Давида, изложенными в 1-й, 2-й и 3-й Книге Царств, Тарковский несколько раз обращался к одному и тому же эпизоду: Давид – царь, играющий «на всяких музыкальных орудиях», «скачущий и пляшущий», как простой пастух, перед Ковчегом Завета, который «сладкий певец Израилев» (2 Цар., 23: 1) возвращает в отвоёванный у иевусеев Иерусалим – в крепость Сион, град Давидов: «И когда несшие Ковчег Господень проходили по шести шагов, он приносил в жертву тельца и овна. Давид скакал из всей силы пред Господом /…/ Так Давид и весь дом Израилев несли ковчег Господень с восклицаниями и трубными звуками /…/ И принесли ковчег Господень, и поставили его на своём месте посреди скинии, которую устроил для него Давид» (2 Цар., 6: 13 – 15, 17).

Впервые Тарковский обращается к этому эпизоду в 1946 году, ставшем годом духовного уничтожения поэта: после печально известного постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» был остановлен набор первой книги его стихов. В написанном по горячим следам стихотворении «Пруд» имя Давида и связанный с ним «танцевальный» сюжет лишь усиливают крайнее отчаяние художника, распространяемое им на всю равнодушную к «творческому слову» природу.

Так лежит в земле Давид,
Перед скинией плясавший.
Равнодушный слух томит
Возглас, вчуже отзвучавший.

Где веселье этих вод?
В чём их смертная обида?
Кто былую жизнь вернёт
Песнопению Давида?

(2, 107)

К «Пруду» хронологически примыкает «Надпись на книге» («Покинул я семью и тёплый дом…»), ставшая эпитафией

невышедшему сборнику стихотворений. Типологично для Тарковского: именно в произведениях кризисного 1946 года впервые в его поэзии появляются имена библейских патриархов и пророков («хромой» Иаков-Израиль, Давид и предсказанный Исайей «глас вопиющего в пустыне» (Ис., 40: 3) – Иоанн Креститель), напрямую соотносимые с судьбой поэта, искалеченного войной, гонимого мирской властью и одинокого среди не внемлющих соплеменников.

«Дух Господень говорит во мне, и слово Его на языке у меня», – поёт Давид в своём последнем псалме (2 Цар., 23: 2).

Но ожил у меня на языке
Словарь царя Давида, –

напишет поэт три тысячелетия спустя.

Учившийся у «самого косноязычного и нищего изо всех государей Псалтири» Григория Сковороды, Тарковский ещё раз обратится к образу «плящущего» царя-псалмопевца в одном из поздних своих поэтических шедевров.

Пляшет перед звёздами звезда,
Пляшет колокольчиком вода,
Пляшет шмель и в дудочку дудит,
Пляшет перед скинией Давид.

Плачет птица об одном крыле,
Плачет погорелец на золе,
Плачет мать над люлькою пустой,
Плачет крепкий камень под пятой.
(1, 307)

Философская миниатюра Тарковского заключает в себе полный образ бытия со всеми его радостями и горестями, плясками и плачами, веселием и скорбью. Образы «верхнего» и «нижнего» мира, «уравновешенные» на весах печали и радости строфико-композиционной симметрией текста: звезда – птица, вода – камень, – противостоят «несимметричным» образам «среднего» мира – земной юдоли людской, где страдание превышает радость: символы безмерного человеческого горя, «погорелец на золе» и «мать над люлькою пустой» не уравновешены «пляшущим перед скинией» Давидом и его энтомологическим «двойником» – «дудя-

щим в дудочку» шмелём. В самой этой «асимметрии», в общем-то не свойственной Книге псалмов, пронизанной глубокой и искренней верой в справедливого Бога, слышен голос другого библейского «поэта» – взывающего и страждущего Иова с его приглушенным богоборческим ропотом, становящимся отчётливо слышимым у Тарковского в стихах «Чистопольской тетради». Если первое стихотворение цикла «Льнут к Господнему порогу…», написанное тем же «летящим», как смерч, четырёхстопным хореем, что и «Портной из Львова…», педалирует тему богооставленности и открыто «формулирует» проблему теодицеи, то в седьмом («Нестерпимо во гневе караешь, Господь…») уже воссоздан «дискурс» Апокалипсиса и Страшного суда, представленный с той или иной степенью полноты во многих текстах Тарковского.

Имплицитная «апокалипсичность» темы пляшущего Давида неожиданно резонирует в стихотворении «Эвридика», казалось бы, далёком от библейской символики и сюжетики и адресующем читателя к античной мифологии. Стихотворение это, связанное с образом умершей возлюбленной и входящее в несостоявшийся цикл её памяти,[126] развивает концептуальную для поэтической «антропологии» Тарковского дихотомию «душа / тело». В третьей строфе совершенно неожиданно появляются загадочные строки, и звучащие-то, собственно, как «загадка без разгадки»:

Душе грешно без тела,
Как телу без сорочки, –
Ни помысла, ни дела,
Ни замысла, ни строчки.
Загадка без разгадки:
Кто возвратится вспять,
Сплясав на той площадке,
Где некому плясать?

(1, 221 – 222)

У Тарковского есть стихотворение «Загадка с разгадкой», где в финале – после многочисленных вопросов-аллюзий, взывающих к поэтической эрудиции читателя, действительно дана разгадка. «Загадка – разгадка» – один из синонимов «мучительного труда»

[126] См. главу «Когда-то имя было у неё» (Стихи об умершей возлюбленной как лирическое единство)»

поэта, посвящённого открытию «Адамовой тайны» и обретению «горящего слова пророка»:

Я любил свой мучительный труд, эту кладку
Слов, скреплённых их собственным светом, *загадку*
Смутных чувств и простую *разгадку ума* /…/
(1, 65)

Но «простая разгадка ума» как-то не срабатывает в случае с «Эвридикой». Действительно, о ком идёт речь в загадочном четверостишии Тарковского? И есть ли вообще «разгадка», коль её не даёт поэт, открывший «Адамову тайну» дарования имён в Эдемском саду? Ясно одно: это загадка с ономастическим «уклоном». Так кто же: Орфей, растерзанный буйными менадами и чья волшебная лира стала созвездием? Эвридика, навсегда удалившаяся в поля Элизиума после роковой оглядки несчастного певца? А может быть, библейский певец Давид, некогда «перед скинией плясавший» – «на той площадке», где воздвигнет Храм Господень его сын – Соломон Премудрый? Но Давид «лежит в земле» либо «молча» плывёт, «в ладьях накреняясь», Ковчег сгорел в огне вавилонского нашествия, а на месте Соломонова Храма – на храмовой «площадке» – стоит исламский Купол Скалы. Плясать некому, да и негде…

Так имя Давида – главный «хребет» и «центральный нерв» «ономастической» и «апокалипсической» поэзии Тарковского – приводит в движение другие имена и символы этой поэзии, рождая новые сюжеты и трагические перипетии в её художественной ткани, культуроцентрическая интертекстуальная природа которой подсказывает ещё одну «разгадку»: тот, «кто былую жизнь вернёт песнопению Давида»; тот, у кого «ожил на языке словарь царя Давида», и кто, отправляясь в путь «от земли до высокой звезды», дал имя своей последней книге – «*От юности до старости*» – на бессмертном языке царя-псалмопевца: «Боже! Ты наставлял меня *от юности* моей, и доныне я возвещаю чудеса Твои. И *до старости*, и до седины не оставь меня /…/» (Пс., 70: 17 – 18).

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

«Крепкий шарик в крови, полный света и чуда»

(«Каталог» волшебных ёмкостей)

В воспоминаниях Тамары Жирмунской об Арсении Тарковском есть одно примечательное место, а именно: описание комнаты № 48 в писательском Доме творчества в Переделкине, где поэт жил почти постоянно с середины 50-х до конца 70-х годов ушедшего века: «Боже! Чего тут только не было! Вазочки, шкатулки, картинки на стенах, сухие цветы, альбомы, расписной пузатый чайник, коробки с таинственными наполнителями. Всё это напоминало мне почему-то «Игрушечную лавку» Герберта Уэллса /…/ Когда через десяток лет (Тарковские уже перебрались в Дом ветеранов кино в Матвеевском) я за какой-то надобностью заглянула в № 48 к новому постояльцу, голизна стен и казённость обстановки тяжело ударили по сердцу. Всё прекрасное исчезло, будто и не бывало. Точно как в том фантастическом рассказе».[127] По воспоминаниям Марины Тарковской, её отец очень тяготился многолетним вынужденным проживанием в казённых учреждениях для творческих работников, называя их «домами терпимости». Но как бы то ни было, преображая действительность в своих стихах, Тарковский оставался поэтом и в повседневной жизни, о чём свидетельствует «волшебный» интерьер его более чем скромного жилища, запечатлённый Т. Жирмунской.

Интересно, что в перечне вещей, наполнявших комнату № 48, преобладают чудесные ёмкости, в которых сокрыты какие-то волшебные предметы: «вазочки», «шкатулки», «расписной пузатый чайник», «коробки с таинственными наполнителями». Да и сама эта комната, утратившая с отъездом её магического постояльца «всё прекрасное» и таинственное, «как в том фантастическом рас-

[127] Жирмунская Тамара. «Спасти шмеля!» (Арсений Тарковский) // Эолова арфа: Литературный альманах. Вып. 5. М.: Издание Нины Красновой, 2012. С. 81 – 82.

сказе», тоже предстаёт большой волшебной ёмкостью – то ли уэллсовской «игрушечной лавкой», то ли диккенсовой «лавкой древностей», то ли антикварным магазином из бальзаковской «Шагреневой кожи».

Об особом пристрастии Тарковского ко всякого рода затейливым и чудесным вместилищам, скрашивавшим его печальный аскетический быт, лишённый домашнего тепла и уюта, проникновенно пишет дочь поэта: «На шкафчике у папы, справа от его дивана, стояли старинные чашки, которые он с увлечением собирал, – каждая новая чашка подолгу нами рассматривалась, и папа по справочнику расшифровывал мне клеймо, стоявшее на донышке. А в самом шкафчике были разноцветные заграничные бутылки с экзотическими напитками, ликёрами и кубинским ромом. Папа любил угощать меня и угощаться сам из маленьких серебряных стопок».[128] Выбирая подарок отцу ко дню рождения, Марина Арсениевна, безусловно, учитывала эту его почти детскую привязанность: к очередному 25-му июня она приготовила «старинный флакон с серебряной пробкой».[129]

На закате жизни поэт вспоминал: «Однажды отец уезжал в Одессу и спросил, что привести мне в подарок. – «Морской воды в бутылочке» – я очень скучал по морю с тех пор, как летом жил с родителями в Севастополе. Отец привёз. Я хранил эту бутылку потом много лет».[130]

Неистребимая тяга к волшебству, «глупое пристрастье к чуду» (1, 164) – несмотря на голод, крайнюю бедность, близость смерти и потери близких – весь тот экзистенциальный ужас, который семья Тарковских переживала в годы гражданской войны вместе со «всей Россией», – были первым и очевидным проявлением поэтического дара Арсения Тарковского. На закате жизни он вспомнит о первом явлении Музы «в девятнадцатом году» как о подлинном чуде посреди разрушенной и умирающей жизни:

Брата старшего убили,
И отец уже ослеп,
Всё имущество спустили,

[128] Тарковская Марина. Осколки зеркала. М.: Вагриус, 2006. С. 276.
[129] Там же. С. 128.
[130] Тарковский Арсений. Судьба моя сгорела между строк. С. 14.

Жили, как в пустой могиле,
Жили-были, воду пили
И пекли крапивный хлеб.
/…/
Но картошки гниловатой
Нам соседка принесла
И сказала: – Как богато
Жили нищие когда-то
Бог Россию виноватой
Счёл за Гришкины дела.

Вечер был. Сказала: – Ешьте! –
Подала лепёшки мать.
Муза в розовой одежде,
Не являвшаяся прежде,
Вдруг предстала мне в надежде
Не давать ночами спать.

Первое стихотворенье
Сочинял я, как в бреду:
«Из картошки в воскресенье
Мама испекла печенье!»
Так познал я вдохновенье
В девятнадцатом году.

(1, 340 – 341)

В схожей «пограничной ситуации» – в 1946-м, когда поэт мучительно переживает идеологический разгром и физическое уничтожение уже готовой к печати первой книги своих стихов, были написаны такие строки:

Порой по улице бредёшь –
Нахлынет вдруг невесть откуда
И по спине пройдёт, как дрожь,
Бессмысленная жажда чуда.

(1, 94)

Эта спасительная «бессмысленная жажда чуда», которой «придётся стать стихом, когда и ты рождён поэтом» (1, 95), возникает у самых истоков жизни Арсения Тарковского – в его «золо-

том детстве» (2, 235): то он ищет клад в саду «где-нибудь под жасмином или серебристым тополем» (2, 161); то бредит путешествием в Константинополь, по которому «в течение восьми лет» мысленно прогуливается в сопровождении Г. Доре – автора восхитительных иллюстраций к «Истории Франции» Ж. Мишле (2, 141); то, страстный «огнепоклонник», втайне от родителей сбегает из дома на базар, чтобы «посмотреть на точильщиков» и самому стать точильщиком – «колдуном и волшебником», заклинателем «дивного золотого дождя» (2, 160 – 161); то, подружившись с озорной мартышкой Донькой, подаренной его старшей сестре Леонилле одним из её ухажёров, превращается в марсианскую обезьяну и – к ужасу своих любящих родителей – самозабвенно демонстрирует, как она ищет блох, всему благородному собранию гимназии М. Крыжановского, чуть не сорвав выступление своего старшего брата Вали «с рефератом о Марсе» перед учителями, гимназистами и их родителями (2, 144 – 146). В то «торжественное воскресенье» вместе с отцом и братом пятилетний Асик Тарковский несёт «конспекты», «учёные книги» и «диапозитивы для волшебного фонаря» (2, 145), через который – как сквозь «магический кристалл» – он смотрит на мир и который и сам представляется ребёнку меняющимся волшебным миром.

Таков и лирический субъект поэзии Тарковского с его универсальной способностью ко всякого рода древесно-энтомологическим метаморфозам, библейским преображениям и языческим оборотничествам. Примеров здесь предостаточно. Приведём наиболее выразительный из стихотворения «Кухарка жирная у скаред…», посвящённого ранней юности поэта:

У, как я голодал мальчишкой!
Тетрадь стихов таскал под мышкой,
Баранку на два дня делил:
Положишь на зубок ошибкой…
И стал жильём певучих сил,
Какой-то невесомой скрипкой.

Сквозил я, *как рыбачья сеть*,
И над землёю мог висеть.
Осенний дождь, двойник мой серый,

Долдонил в уши свой рассказ,
В облаву милиционеры
Ходили сквозь меня не раз.

А фонари в цветных размывах
В тех переулках шелудивых,
Где летом шагу не ступить,
Чтобы влюблённых в подворотне
Не всполошить!.. *Я*, *может быть*,
Воров московских был бесплотней,

Я в спальни тенью проникал,
Летал, *как пух из одеял*,
И молодости клясть не буду
За росчерк звёзд над головой,
За глупое пристрастье к чуду
И за карман дырявый свой.
(1, 163 – 164)

Выстроенный здесь предметно-символический ряд, эксплицирующий «стихогенную» природу метаморфоз, которые претерпевает лирический герой, так или иначе тяготеет к волшебным ёмкостям: «невесомая скрипка», являющаяся метонимией энтомологического «двойника» поэта – «домашнего сверчка» (1, 59), – становится «жильём певучих сил»; прозрачная евангельская реминисценция, «рыбачья сеть» висит над землёй, а лирический субъект выступает здесь в роли «ловца человеков»; «фонари в цветных размывах», преображающие подозрительные подворотни и «переулки шелудивые», где собираются «воры московские», в места тайных свиданий пылких влюблённых, отражаются на небе «росчерком звёзд над головой» и становятся источником того волшебного света, в котором даже такие прозаические предметы, как «пух из одеял» и «карман дырявый» представляются чудом претворенного поэтического слова. Само слово в лирическом мире Тарковского – сакральная волшебная ёмкость, в которой до поры до времени дремлют метафоры и символы, несущие бытийную энергию сотворения и преображения мира и человека. Тарковский пишет об этом в письме К.И. Чуковскому от 25. 01. 1960 г.: «/…/ в словах, вошедших в стихи, *как в коробках*, *лежат метафоры*, *как*

египетские фараоны в гробницах, *и при соприкосновении гробниц*, *фараоны просыпаются и начинают разговор».*[131] Глубоко знаменательно, что это написано по поводу *детских* стихов К.И. Чуковского, поэзия которого в оценке Тарковского – «это Шекспир для детей в лучшей интерпретации: вот силы зла, вот силы добра, вот их битва и кода судьбы».[132] Не случайно письмо завершают воспоминания о первой встрече поэта с чудо-стихами Чуковского: «Спасибо Вам, что ещё в моём детстве я был с Вашим «Крокодилом»: он ждал меня на моём восьмом году. Мне и теперь удивительно хорошо с Вашей книгой (речь идёт о недавно вышедшем сборнике стихов Чуковского «Чудо-дерево» – Н.Р.), где, кроме «Крокодила», так много изумительнейших стихотворений».[133]

Он награждён каким-то вечным детством,
Той щедростью и зоркостью светил,
И вся земля была его наследством,
А он её со всеми разделил, –

эти ахматовские строки, адресованные Пастернаку, можно с полным основанием отнести и к «вечному ребёнку» Тарковскому.

С детства очарованный предметами и явлениями окружающего мира как волшебными ёмкостями, скрывающими в себе таинственное содержание – чудо как некую экзистенциальную вещь, Тарковский и само слово воспринимал и претворял в своей поэзии как семантический «резервуар» накопленных за многие века культурно-исторических контекстов, которые поэт призван воскресить, чтобы дать им новую жизнь в стихе, где «слова начинают светиться, загораясь одно от другого, и чем этот *взаимосвет* /…/ ощутимей, тем стихотворение мне больше по сердцу».[134] Поэтическое слово, по Тарковскому, – та счастливая рубашка, «чепчик счастья» (если воспользоваться блистательной межъязыковой метафорой Мандельштама),[135] в которой появляется на свет новорождённый ребёнок – новый лирический образ.

---

[131] Литературная газета, 2012 г., №14 (4 – 10 апреля). С. 5.
[132] Там же.
[133] Там же.
[134] Там же.
[135] Подробнее об этом см.: Литвина А., Успенский Ф. «Чепчик счастья: К интерпретации одного образа в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама» // TSQ 35. Winter 2011. С. 69 – 88.

Слово только оболочка,
Плёнка, звук пустой, но в нём
Бьётся розовая точка,
Странным светится огнём,

Бьётся жилка, вьётся живчик,
А тебе и дела нет,
Что в сорочке твой счастливчик
Появляется на свет.

(1, 71)

«Оболочка» – «плёнка» – «сорочка» – этот метафорический ряд, определяющий у Тарковского материальную, акустическую природу слова («звук пустой», или «означающее» в терминологии Ф. де Соссюра), подобен околоплодной оболочке («детскому месту»), в которой растёт эмбрион человека («розовая точка» – «жилка» – «живчик» – «счастливчик», или «означающее», по Соссюру) в материнской утробе.

/…/ Лежишь, дитя, в утробе материнской
В полупрозрачном нежном пузыре.

(1, 382)

«Ёмкостные» аналогии новорождённого человека и слова – частые «гости» в стихах Тарковского. Явившись на свет, ребёнок, «как белый голубь, дышит в *колыбели лубяной*» (1, 29). Из того же материала сделан «коробок»-словарь «домашнего сверчка» – вместилище всех звуков, слов и поговорок его «полночного языка», уподобленное неизвестно кем выструганной «бедной скрипке» – скорее всего, той самой «невесомой скрипке», в которую превратился начинающий поэт – голодающий мальчишка.

Сколько русских согласных в полночном моём языке,
Сколько я поговорок сложил в *коробок лубяной*,
Чтобы шарили дети в моём *лубяном коробке*,
В *старой скрипке запечной* с единственной медной струной.

(1, 59)

Для «поэтологического» сюжета Тарковского обязательна экспликация темы детей и детства: его поэт-сверчок окликает других сверчков – скромных персонажей стихов К.И. Чуковского и сказки

о Пиноккио К. Коллоди – одной из самых любимых детских книг поэта, по свидетельству его дочери.

Слово поэта – это его ребёнок, сын человеческий, который, встав на ножки,

идёт босиком по тропинке,
Несёт землянику в *открытой корзинке*,
А я на него из окошка смотрю,
Как будто в корзинке несёт он зарю.
(1, 34)

«Открытая», как детская душа, и наполненная зарёй «корзинка» – ещё одна «ёмкостная» метафора словаря поэта. Он «плетёт» её сам – вослед первому поэту Адаму («Адам косил камыш, *а я плету корзину*» – 1, 286) и собирает в неё – по мере созревания – «каждого слова сентябрьскую спелость, яблока тяжесть, шиповника мякоть» (1, 210).

Яблоко и шиповник в поэзии Тарковского – тоже природноплодовые вместилища слова и света, подобные вселенской «сфере хрустальной» и «сфере подвижной», которую держат в руках, «на ладони», возлюбленная поэта («Первые свидания» – 1, 217 – 218) и он сам, постигший «круглого яблока круглый язык» и расслышавший «белого облака белую речь» (1, 73 – 74) – первобытный и таинственный язык природы.[136] Тот же плод – библейский сферический символ мира и земли – держит у Тарковского ребёнок в раннем стихотворении о «золотом детстве»:

Река Сугаклея уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывёт по реке,
Ребёнок стоит на песке золотом,
В руках его *яблоко* и стрекоза.
(1, 31)

Что касается шиповника, он становится вместилищем таинственной и бессмертной сущности поэзии, которая разлита в мире как *стихи*, созвучные *стихиям*, и – по слову другого поэта –

[136] О соотношении «природного» и «культурного» слова в поэзии Тарковского см.: Кихней Л.Г. «Гиератическое слово» в акмеистической традиции (Мандельштам – Гумилёв – Тарковский) // Памяти профессора В.П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX – XX веков. Самара, 2005. С. 195 – 198.

«валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы её увидеть и подобрать с земли» (Пастернак). Её-то, сокрытую в «пространстве замкнутом» шара – в идеальной, по Тарковскому, мирообъемлющей «ёмкости» – и завещает нам поэт:

Я завещаю вам шиповник,
Весь полный света, как фонарь,
Июньских бабочек письмовник,
Задворков праздничный словарь.

Едва калитку отворяли,
В его корзине сам собой,
Как струны в запертом рояле,
Гудел и звякал разнобой.

Там, по ступеням светотени,
Прямыми крыльями стуча,
Сновала радуга видений
И вдоль и поперёк луча.

Был очевиден и понятен
Пространства замкнутого шар –
Сплетенье линий, лепет пятен,
Мельканье брачущихся пар.

(1, 228)

Сферическая ёмкость созревшего красного шиповника – плод любовных усилий («мельканье брачущихся пар») «июньских бабочек», выписывающих свои «письмена» над его розовыми цветами, которые становятся «праздничным словарём» для бедных «задворков» бытия. Поддержанный развёрнутым образным рядом предметов-ёмкостей (фонарь – корзина – запертый рояль – даже калитка, являющаяся входом в замкнутую «ёмкость» двора и дома), светоносный шиповник становится универсальной метафорой всеединства мира и человека. В этом пространстве, изоморфном «пространству мировому шаровому», из природного хаоса-«разнобоя» рождается новая «музыка сфер», а из «сплетенья линий» и «лепета пятен» возникает «радуга видений», ставшая зна-

мением Завета Бога и праведного человека Ноя, пережившего всемирный потоп и начавшего новый род человеческий. Причём сама эта радуга, снующая «по *ступеням* светотени» и стучащая по ним «*прямыми крыльями*», является *лестницей*, соединяющей небо и землю, и одновременно той самой *стрекозой*, которую, как скипетр, вместе с яблоком-державой сжимает в руках ребёнок Тарковского. Космогонический и «поэтогонический» смысл чуда, происходящего в замкнутом пространстве шара-шиповника, «очевиден и понятен» не каждому, но только поэту, освоившему весь «словарь» природы с того самого момента, «когда народа безымянный гений немую плоть предметов и явлений одушевлял, даруя имена» (1, 190).

Человек-поэт в мире Тарковского тоже представлен как ёмкость – «сосуд скудельный», который создаётся на гончарном круге времени по образу и подобию жертвенного кувшина, используемого при совершении храмовых ритуальных таинств:

Мне вытянули горло длинное [137]
И выкруглили душу мне /…/

(1, 64)

Его можно случайно расколоть, как и сам храм, который не щадят ни люди, ни время:

Я в Грузии бывал, входил и я когда-то
По щебню и траве в пустынный храм Баграта –
В *кувшин расколотый* /…/

(1, 299)

Но звучащим кувшином – духовным вместилищем Словаря и «Алфавита мира»,[138] в котором бы «находили слова люди, рыбы и камни, листва и трава» (1, 74), поэт становится, лишь пройдя суровую закалку в сакральной ёмкости «пещи огненной», подобно трём «мужам иудейским» из Книги пророка Даниила (Дан., 3: 19 – 27):

---

[137] Ср. аналогичную «гончарную» метафору в стихотворении «Я тень из тех теней, которые, однажды…»: «Как первая ладья из чрева океана, / *Как жертвенный кувшин выходит из кургана*, / Так я по лестнице взойду на ту ступень, / Где будет ждать меня твоя живая тень» (1, 351).

[138] «Алфавит мира» – так нежно любимый Тарковским-ребёнком «старчик» Григорий Сковорода называл Библию.

/…/ И я раздвинул жар берёзовый,
Как заповедал Даниил,
Благословил закал свой *розовый*,
И как пророк заговорил.

(1, 64)

Цветовой эпитет огненной инициации тот же, что и у новорождённой «точки»-«живчика», пульсирующего под «плёнкой»-«оболочкой» слова, у «фонаря»-шиповника, заключающего бессмертную сущность поэзии, у одеяний Музы, представшей голодному мальчишке «в девятнадцатом году», и у «розы четырёх координат», ставшей в поэзии Тарковского символом мироздания, но оставшейся при этом медоносной «ёмкостью» для энтомологических «собратьев» поэта:

В пятнах света, в путанице линий
Я себя нашёл, как брата брат:
Шмель[139] *пирует в самой сердцевине*
Розы четырёх координат.

(2, 74)

Эта условно-символическая вселенская «роза четырёх координат» способна легко превратиться в абсолютно реальную «июньскую розу на окне», помещённую в самую обычную комнатную «ёмкость» и знаменующую приход поэта в мир, который *изначально* наполнен чудесными ёмкостями – волшебными вместилищами Жизни, благосклонной к новорождённому человеку:

Да не коснутся тьма и тлен
Июньской розы на окне,
Да будет улица светла,
Да будет мир благословен
И благосклонна жизнь ко мне,
Как столько лет назад была!

---

[139] Приведём красноречивый эпизод из воспоминаний Т. Жирмунской, давший название мемориальному тексту: «Весна ещё не вошла в полную силу, рамы не выставляли. Между стёклами бился и жужжал крупный шмель. А.Т. сразу обратил на него внимание. Сначала своей палкой, потом линейкой попытался достать его. Оповестил всех присутствующих:

– Самое важное сейчас – спасти шмеля…

Некий великовозрастный литературный птенец, отогнув гвоздик, высадил раму, и шмель улетел на свободу…

– У-у-х! – облегчённо вздохнул А.Т.» // Жирмунская Тамара. «Спасти шмеля!». С. 83.

Как столько лет назад, когда
Едва открытые глаза
Не понимали, как им быть,
И в травы падала вода,
И с ними первая гроза
Ещё училась говорить.

Я в этот день увидел свет,
Шумели ветви за окном,
Качаясь в *пузырях* стекла,
И стала на пороге лет
С *корзинами* в руках и в дом,
Смеясь, цветочница вошла.

Отвесный дождь упал в траву,
И снизу ласточка взвилась,
И этот день был первым днём
Из тех, что чудом наяву
Светились, как *шары*, дробясь
В росе на лепестке любом.

(1, 395 – 396)

Все мировые стихии, бесценные живительные субстанции, космические «параметры» (воздух – вода – кровь – любовь – время) Тарковский помещает в чудесные ёмкости, уподобленные домашней утвари, наполняющей жилище человека.

Лёгкие мои
Наполнил до мельчайших альвеол
Колючий спирт из голубого *кубка* /…/

(1, 140)

Бывает, в летнюю жару лежишь
И смотришь в небо, и горячий воздух
Качается, как *люлька*, над тобой /…/

(1, 141)

Кленовое отрепье
Слетело, трепеща,

В *кувшине* кислорода
Истлело на весу…

(1, 348 – 349)

/…/ В последний раз глотнуть из выгнутого *блюдца*
Листа ворсистого хрустальный мозг воды.
(1, 209)

В чистом *пузырьке*
Кровь другого мира
Светится в брюшке
Мотылька-лепира.
(1, 171)

/…/ и бежала
Чужая кровь из *колбы* в жилы мне /…/
(1, 131)

О, эти руки с пальцами, как лозы,
Открытые и влажные глаза,
И раковины маленьких ушей,
Как блюдца, полные любовной песни /…/
(1, 142)

Ну что же, спи спокойно, дом,
Спи, кубатура-сирота! Вернутся
Твои жильцы, и время в чём попало –
В больших кувшинах, в синих вёдрах, в банках
Из-под компота – принесут, и окна
Отворят и продуют сквозняком.
(1, 300)

Дом у Тарковского – тоже чудесная ёмкость, вместилище счастливой, устроенной жизни, не достижимой для человека-поэта – вечного странника, пророка-скитальца, «нищего царя», чьим уделом становится бесконечная дорога духовных исканий («За верный угол ровного тепла / Я жизнью заплатил бы своевольно, / Когда б её летучая игла / Меня, как нить, по свету не вела» – 1, 243). Оттого-то так часто Тарковский изображает уход из дома или разрушение дома, начиная уже с первых творческих опытов.

В дом вошёл я, как в зеркало, жил наизнанку,
Будто сам городил колченогий забор,
Стол поставил и дверь притворил спозаранку,
Очутился в коробке, открытой во двор.
/…/

Так себя самого я угрозами выдал.
Ничего, мы ещё за себя постоим.
Старый дом за спиной набухает, как идол,
Шелудивую глину трясут перед ним.
(1, 32)

Это стихи 1933-го года. А вот текст 1958-го, где дом увиден как будто бы со стороны, с позиции внешнего наблюдателя.

Ломали старый деревянный дом.
Уехали жильцы со всем добром –

С диванами, кастрюлями, цветами,
Косыми зеркалами и котами.

Старик взглянул на дом с грузовика,
И время подхватило старика,

И всё осталось навсегда, как было.
Но обнажились между тем стропила,

Забрезжила в проёмах без стекла
Сухая пыль, и выступила мгла.

Остались в доме сны, воспоминанья,
Забытые надежды и желанья.

Сруб разобрали, брёвна увезли.
Но ни шаг от милой им земли

Не отходили призраки былого
И про рябину песню пели снова,

На свадьбах пили белое вино,
Ходили на работу и в кино,

Гробы на полотенцах выносили,
И друг у друга денег в долг просили,

И спали парами в пуховиках,
И первенцев держали на руках,

Пока железная десна машины
Не выгрызла их шелудивой глины,

Пока над ними кран, как буква «Г»,
Не повернулся на одной ноге.
(1, 178 – 179)

Чужой ли «дом напротив», свой ли, разрушенный собственными руками, – и там и там в финале – «*шелудивая* глина». В отличие от «*красной* глины», из которой был сотворён человек на «гончарном круге» времени, это *мёртвая* материя: из «шелудивой глины» ничего сотворить нельзя – это, так сказать, «чистый продукт» распада. Чтобы так детализированно, до мельчайших подробностей, и с такой душевной болью описать физическую и духовную гибель дома – медленное и мучительное умирание «призраков» былой жизни на «милой им земле», – нужно было пережить эту гибель самому. «По крови домашний сверчок», Тарковский переживал её всю жизнь, начиная с 1925 года, когда он навсегда покидает родительский дом в Елисаветграде и уезжает в Москву. А затем поэт оставляет «тёплый дом», где живут его дети и его первая жена, и начинается бесконечное кочевье, приправленное терпкой горечью «бездомовной гордыни».

Смеем утверждать, что длинный «каталог» чудесных ёмкостей, которые во всей их символико-метафорической широкообъемлемости запечатлела поэзия Тарковского, есть, с одной стороны, психологическое следствие утраты дома, а с другой – результат неизбывной духовной потребности его восстановления, объективированной в культуроцентрической «строительной» поэтике (ср.: «Я вызову любое из столетий, / Войду в него и дом построю в нём» – 1, 242) и в лейтмотивных концептах «свет» и «чудо», уходящих своими корнями в «золотое детство» художника. Об этом свидетельствует одно из самых ранних стихотворений Тарковского, посвящённое родному городу.

Есть город, на реке стоит,
Но рыбы нет в реке,
И нищий дремлет на мосту
С *тарелочкой* в руке.

Кто по мосту ходил не раз,
Тарелочку видал,
Кто дал копейку, кто пятак,
Кто ничего не дал.

А как тарелочка поёт,
Качается, *звенит*,
Рассказывает о себе,
О нищем говорит.

Не оловянная она,
Не тяжела руке,
Не глиняная, *– упадёт –*
Подпрыгнет налегке.

Кто по мосту ходил не раз,
Не помнит ничего,
Он город свой забыл, и мост,
И нищего того.

Но вспомнить я хочу себя,
И город над рекой.
Я вспомнить нищего хочу
С протянутой рукой, –

Когда хоть ветер говорил
С *тарелочкой живой*…
И этот город наяву
Остался бы со мной.

(2, 29 – 30)

От поющей и говорящей волшебной *тарелочки* нищего на мосту, от «*чашки* старика слепого», игравшего на «пятиротой дуд-

ке тростниковой» в городе детства «на краю вселенной» (2, 35), – прямой путь к *чаше*, *суме* и посоху пророка, в «горящем слове» которого, как в зеркале, отразился весь – «от земли до высокой звезды» (1, 367) – страдающий и поющий мир, явленный у Тарковского как всеобъемлющая сакральная ёмкость:

Я терпелив, я подождать могу,
Пока взойдёт за жертвенным Тельцом
Немыслимое чудо Ориона,
Как бабочка безумная, с *купелью*
В своих скрипучих проволочных лапках,
Где были крещены Земля и Солнце.
(1, 234)

Почему, скажи, сестрица,
Не из *Божьего ковша*,
А из *нашего* напиться
Захотела ты, душа?
(1, 327)

«Сестрица»-душа тоже помещена в «ёмкость» – в хрупкую «сплошную *оболочку*»

С ушами и глазами
Величиной в пятак
И кожей – шрам на шраме,
Надетой на костяк.[140]
(1, 221)

У души имеется своё вместилище для обид, скорбей и радостей:

/…/ Так и душа в *мешок* своих обид
Швыряет, как плотву, живое слово:
За жабры – хвать! и рифмами двоит.
(1, 192)

И сама жизнь и судьба человеческая со всей её сладостью и горечью – тоже ёмкость:

---

[140] О дуализме души и тела в художественной антропологии Тарковского см.: 1) Павловская Е.Н. Христианские идеи в поэзии А.А. Тарковского // Русская культура на пороге третьего тысячелетия: Христианство и культура. Вологда: Легия, 2001. С. 234 – 243; 2) Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре А. Тарковского. С. 63 – 67.

/…/ А сколько мне в *чаше*
Обид и труда…
И после *сладчайшей*
Из *чаш* – никуда?

(1, 285)

Ту же метафизическую «ёмкость» использует Тарковский в стихотворении «Приазовье», где развёрнута картина посвящения человека в пророки в степной «*воронке* ветров»:

Спал я, пока в изголовье моём остывал
Пепел царей и рабов и стояла в ногах
Полная чаша свинцовой азовской слезы.
Снилось мне всё, что случится в грядущем со мной.

(1, 306)

«Ёмкостный» образ символизирует здесь всеобщую скорбь земного бытия – «соль и жёлчь земную», «полную чашу» которой дано испить герою, проходящему мучительную инициацию. Евангельское («гефсиманское») происхождение этой «чаши» самоочевидно и не нуждается в дополнительном комментарии. Тот же генезис у «чёрно-белых чаш» из позднего стихотворения «Ночью медленно время идёт…», написанного в предчувствии неизбежного жизненного заката:

Знаю: новая роща встаёт
Там, где сосны кончаются наши.
Тяжелы чёрно-белые чаши,
Чуют жилами срок и черёд.

(1, 347)

Все ёмкости в поэзии Тарковского – включая самые прозаические предметы повседневного обихода – неизбежно сакрализуются, несут явную или имплицитную «поэтогоническую» семантику, становятся знаками преображённого бытия и преображённого слова. Случаи такого преображения – прямо или опосредованно – связаны с детством, родительским домом, родным городом, первой любовью поэта, как, например, в стихотворении «Первые свидания»:

На свете всё преобразилось, даже
Простые вещи – *таз*, *кувшин*, – когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твёрдая вода.

(1, 218)

Эти же ёмкости использует Андрей Тарковский в фильме «Солярис» в сцене явления матери главному герою из снов его памяти, разбуженной биополем мыслящего океана. Эзотерический смысл эпизода подчёркнут ещё и тем, что и таз, и кувшин сделаны из прекрасного белого фарфора с золотой каймой, что, в соединении со звучащей льющейся водой, которой мать моет руку «изгваздавшегося» (слово-«сигнал» из детства!) сына, возводит всю сцену к сакральному омовению как к началу мистерии преображения. Такую же символическую роль играет в фильме Тарковского-младшего блестящая коробочка-стерилизатор, где хранится «родная земля» и где растёт «трава земная» – законная наследница «речи» и «словаря» поэта, восприемница его поэтического «огня» и природное вместилище воды, крови и бессмертия, уподобленное органам артикуляции:

Дай каплю мне одну, моя трава земная,
Дай клятву мне взамен – принять в наследство речь,
Гортанью разрастись и крови не беречь,
Не помнить обо мне и, мой словарь ломая,
Свой пересохший *рот* моим огнём обжечь.
(1, 209)

Подобный символико-метафорический «механизм» работает во всех стихотворениях Тарковского, посвящённых «теме поэта и поэзии». Например, в цикле «Степная дудка», где задействованы кухонные, одёжные и жилищные «ёмкости»:

На каждый звук есть эхо на земле.
У пастухов кипел кулеш в *котле* /…/
(1, 206)

Где вьюгу на латынь
Переводил Овидий,
Я пил степную синь
И суп варил из мидий.
(1, 207)

Имена Пушкина (эксплицировано скрытой цитатой из стихотворения «Эхо») и Овидия – адресата пушкинских посланий и «внесценического» персонажа поэмы «Цыганы» – придают мифопоэтический импульс всему циклу, в интертекстуальном «котле» которого перемешались высокая поэзия и «презренная» проза. Лирический герой «степную синь» пил из «Божьего ковша», а «суп

варил из мидий» – в пастушьем «котле», «брынзу ел» и «за дестью десть листал тетрадь на берегу Дуная» вместе с ссыльным Овидием и опальным Пушкиным. В итоге, «сварился» волшебный «суп», вкусив который,[141] лирический субъект становится культурным героем и демиургом – вместилищем космогонических субстанций и обитателей тварного мира:

Я из *шапки* вытряхнул светила,
Выпустил я птиц из *рукава*.
(1, 206)

В пронизанных ностальгией финальных строках «Степной дудки» автор развёртывает перечень нехитрых предметов бедной степной жизни, которые в поэтическом контексте цикла являются знаками скромных радостей земного существования человека-поэта и одновременно первичными вещественными сущностями бессмертной жизни.

Теперь мне и до степи далеко.
Живи хоть ты, *глоток сухого дыма*,
Шалаш, *кожух*, *овечье молоко*.
(1, 208)

В этом тесном и сокровенном экзистенциальном ряду «шалаш» и «кожух» предстают бесценными домашними вместилищами самого «вещества существования» (А. Платонов), не мыслимого без «вещества» поэзии.

В заключение – ещё несколько примеров подобного свойства.

Мой кузнечик, мой кузнечик,
Герб державы луговой!
Он и мне протянет *глечик*
С ионийскою водой.
(1, 184)

/…/ И в *кувшинчик* из живого
Персефонина стекла
Вынуть хлебец свой медовый
Опускается пчела.
(1, 311)

[141] На мифопоэтическую связь мотива питья с темой творчества применительно к Тарковскому зорко указала Т. Суханова. См.: Суханова Т.Е. Архетип *поэт* в возможном мире А.А. Тарковского // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна, № 557. Вип. 35. Харків, 2002. С. 103.

Оба фрагмента – прозрачные реминисценции из Мандельштама («Черепаха», «Возьми на радость из моих ладоней…»), уподобившего поэта трудолюбивым пчёлам-«лирникам слепым», собирающим «ионийский мёд» поэзии «на каменных отрогах Пиэрии», где вместе со светозарным Аполлоном «водили музы первый хоровод». Украинское «глечик» вместо русского «горшок» одомашнивает и прозаизирует высокий этиологический сюжет, недвусмысленно отсылая к волшебному «кувшинчику из живого Персефонина стекла» и «тарелочке живой» из елисаветградского детства поэта, «полного света и чуда». На мандельштамовский мифологический контекст Тарковский наслаивает символику евхаристии («вынуть *хлебец* свой медовый опускается пчела»), таинство которой совершает поэт в мире природы, представленной здесь как таинственная же ёмкость.

Потаённый ларь природы[142]
Отмыкает нищий царь,
И крадёт залог свободы
Летних месяцев букварь.

Дышит мята в каждом слове,
И от головы до пят
Шарики зелёной крови
В капиллярах шебуршат.

(1, 311)

Во всеобщей литургии жизни, которую совершает поэт, «нищий царь» и «первосвященник», природа и культура, «явь и речь» органично слиты в единстве слова и крови – общей бессмертной субстанции существования. «Шарики зелёной крови» – ещё один изумительный тарковский образ малой и идеальной «атомарной ёмкости» бессмертия, изоморфной и семантически эквивалентной

[142] Сходный метафорический образ с теми же литургийными коннотациями развёрнут у позднего Пастернака в финале стихотворения «Когда разгуляется». Ср.: «Природа, мир, *тайник вселенной*, / Я *службу долгую* твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою» (2, 86).

космической «ёмкости» мировой сферы.[143] Этот же образ поэт использует, когда размышляет о формах своего посмертного существования во всеобщей «крови» и «капиллярной системе» бессмертной жизни. Здесь он цитирует уже самого себя – свой поэтический «памятник» – «Шиповник», в красном «крепком шарике» которого заключен огромный волшебный мир. Тот самый, что с детства и до конца его дней представлялся поэту таинственной и прекрасной, говорящей и поющей ёмкостью, полной «света и чуда», которой он и становится в своей новой жизни.

Мне бы только теперь до конца не раскрыться,
Не раздать бы всего, что напела мне птица,
Белый день наболтал, наморгала звезда,
Намигала вода, накислила кислица,
На прожиток оставить себе навсегда
Крепкий шарик в крови, *полный света и чуда*,
А уж если дороги не будет назад,
Так втянуться в него и не выйти оттуда,
И – в аорту, неведомо чью, наугад.
(1, 304)

[143] Метафизическая и антропологическая «стереометрия» Тарковского, в частности символика сферических образов, связанная не в последнюю очередь со страстным увлечением поэта астрономией, заслуживает самого пристального исследования. Ограничимся здесь таким наблюдением: интеллектуальной кульминацией символического «ёмкостного» ряда «человек – сосуд – кувшин – чаша – шар» становится образ «*черепа* века» из стихотворения «Могила поэта», посвящённого памяти Н.А. Заболоцкого: «/…/ Не человек, а череп века, / Его чело, язык и медь» (1, 97). Образ этот очевидно восходит к шекспировскому «Гамлету» и к «Стихам о неизвестном солдате» О. Мандельштама, где, свободно варьируясь, он несёт широкомасштабные культурологические и поэтологические коннотации. См. об этом указанную работу А. Литвиной и Ф. Успенского.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

«Вы, жившие на свете до меня»
(Личный «пантеон» культурных героев)

Начнём ab ovo – с определения исходного понятия. Культурный герой – это такой мифологический герой, «который добывает или впервые создаёт для людей различные предметы культуры (огонь, культурные растения, орудия труда), учит их охотничьим приёмам, ремёслам, искусствам, вводит определённую социальную организацию, брачные правила, магические предписания, ритуалы и праздники. В силу недифференцированности представлений о природе и культуре в первобытном сознании /…/ культурному герою приписывается также участие в мироустройстве: вылавливание земли из первоначального океана, установление небесных светил, регулирование смены дня и ночи, времён года, приливов и отливов, участие в создании, формировании и воспитании первых людей и др.».[144]

Применение мифологического понятия «культурный герой» к литературному дискурсу неизбежно порождает метафорические коннотации. Но даже в таком виде отнесённое к поэзии Тарковского, перенасыщенной именами выдающихся деятелей культуры и искусства, науки и религии, а также мифологических и литературных персонажей, оно более чем оправдано. Поэтический мир Тарковского – мир, основанный на глубинном и органическом чувстве культурной традиции и прямом диалогическом контакте с её знаковыми фигурами, являющимися в сознании поэта устроителями мировой Ойкумены и проводниками духовной энергии, связывающей прошлое, настоящее и будущее в единстве большого времени культуры. В одном из своих последних интервью поэт говорил: «Культура даёт человеку понимание не только своего места в современности, но устанавливает ещё тесную связь между самыми разными эпохами. У меня есть стихотворение, где я

[144] Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 25

говорю, что мог бы оказаться в любой эпохе в любом месте мира, стоит мне только захотеть» (2, 241).

Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нём.
(1, 242)

Тарковский воспринимал историю культуры как циклический процесс – как непрерывный круговорот культурных эпох и единый метасюжет о «вечном возвращении» культурных героев.

В чужом костюме ходит Гамлет
И кое-что про что-то мямлит, –
Он хочет Моиси играть,
А не врагов отца карать.
(1, 69)

По деревне ходит Каин
Стёкла бьёт и на расчёт,
Как работника хозяин,
Брата младшего зовёт.
(1, 305)

«Воинствующий» культуроцентризм художественного сознания поэта лучше всего характеризуют слова Мандельштама о «тоске по мировой культуре», определившие жизнетворческую интенцию поэтов акмеистической школы, наследницей которой во многом стала поэзия Тарковского.[145] В статье «Слово и культура», написанной в 1921 году, когда был разрушен «старый мир» и мировая история упёрлась, по слову Блока, в «мировую ночь», Мандельштам писал: «Поэзия – плуг, взрывающий время так, что глубинные слои времени, его чернозём, оказываются сверху. Но бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днём, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времён /…/ Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин,

[145] См. об этом:1) Верещагина Е.Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Вологда, 2005; 2) Чаплыгина Т.Л. Лирика Арсения Тарковского в контексте поэзии Серебряного века. Дис. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. Иваново, 2007; 3) Пахарева Т.А. «Предакмеизм» в зеркале «постакмеизма»: Ин. Анненский и А. Тарковский // Проблемы поэтики русской литературы – II: Материалы второй международной научной конференции. М.: МАКС Пресс, 2007. С. 68 – 78.

Катулл /…/ ни одного поэта ещё не было. Мы свободны от груза воспоминаний. Зато сколько редкостных предчувствий: Пушкин, Овидий, Гомер /…/ В священном исступлении поэты говорят на языке всех времён, всех культур» (2, 169 – 171).

С Овидием хочу я брынзу есть
И горевать на берегу Дуная, –
(1, 207)

напишет Тарковский сорок лет спустя с той же щемящей интонацией и глубокой верой в связующую времена и эпохи силу поэтического слова. И ещё через десять, обращаясь к Пушкину:

Подскажи хоть ты потомку,
Как на свете надо жить /…/
(1, 329)

В своих стихах Тарковский «вступал в переписку» с теми, кто в его представлении были подлинными культурными героями, способными помочь в решении основных экзистенциальных вопросов и придать новые силы в жертвенном поэтическом служении:

Вы, жившие на свете до меня,
Моя броня и кровная родня
От Алигьери до Скиапарелли,
Спасибо вам, вы хорошо горели.

А разве я не хорошо горю /…/
(1, 80)

К концу творческого пути в лирике Тарковского сформировался обширный «пантеон» культурных героев, объединённых общей судьбой мучеников и страстотерпцев, изгнанников и странствующих пророков. «От Алигьери до Скиапарелли» – так определил поэт персоналий своего «пантеона». Но не следует придавать этой строке буквальный ономастический смысл. «От Алигьери до Скиапарелли» – это прежде всего красивое созвучие итальянских фамилий, ласкающая слух гармония ассонансов и аллитераций. Опираясь на *полный* каталог культурных героев Тарковского, выстроенный в хронологическом порядке, эту строку можно прочитать и как «от Прометея до Пауля Клее» – с тем же эвфоническим эффектом. Самое правильное прочтение – «от альфы до омеги», поскольку этот фразеологизм выражает абсолютную полноту

исчерпанности и неисчерпаемости одновременно. Основание для такого прочтения даёт стихотворение позднего Тарковского «Мартовский снег»:

По такому белому снегу
Белый ангел *альфу-омегу*
Мог бы крыльями написать
И лебяжью смертную негу
Ниспослать мне как благодать.
(1, 350)

Эти стихи написаны в предчувствии близкого смертного часа, в пору подведения итогов «земной жизни», пройденной, по Данте, и во второй её половине, когда взору открывается вся «альфа-омега» жизненного пути, определённого поэтом как «путь *от* земли *до* высокой звезды» (1, 367). Тарковский вообще очень любит эту грамматическую «формулу» абсолютной космогонической полноты:

Его (народа – *Н.Р.*) словарь открыт во всю страницу,
От облаков *до* глубины земной.
(1, 190)

Явь *от* потопа *до* Эвклида
Мы досмотреть обречены.
(1, 244)

«От потопа до Эвклида» – у Тарковского эта фраза обретает космогонический смысл: от хаоса – к космосу, от мирового беспорядка – к устроенному миру, возникшему в результате титанических усилий богов и культурных героев, в число которых вошёл и великий древнегреческий геометр, научивший людей правильно измерять Землю.

Показательно, что в названии последнего сборника стихов Тарковского использована та же грамматическая модель – «*От* юности *до* старости». Культурологический и теологический подтекст этого названия эксплицируют стихи из 70-го псалма Давида, чьё имя является центральным в ономастиконе культурных героев Тарковского: «Боже! Ты наставлял меня *от юности* моей, и доныне я возвещаю чудеса Твои. И *до старости*, и до седины не оставь меня /…/» (Пс., 70: 17 – 18).

Исследователи поэзии Тарковского как-то обходили стороной проблему *типологизации* культурных героев. Исключение составил С.А. Мансков, в диссертации которого была предпринята попытка такой типологизации.[146] Попытка эта не кажется нам удачной, поскольку учёный включил в список культурных героев, по сути, всех мифологических, литературных и исторических персонажей, которые упоминаются в стихах поэта. К примеру, владычицу царства мёртвых Кору, жену Орфея нимфу Эвридику, лесного божка Пана и сатира Марсия, жестоко наказанного за дерзость Аполлоном-Мусагетом. В разряд «литературных архетипов» (определение С. Манскова) исследователь включил шекспировского Гамлета и целую плеяду пушкинских героев – Германна, Мариулу, Изору, а также Раскольникова, упомянутого в «программном» стихотворении «Малютка-жизнь». К разряду «исторических культурных героев» отнесены Жанна Д'Арк, ассирийский царь Шамшиадад I, которого поэт «проклинает» вместе со всеми «глинобородыми» ближневосточными деспотами и «богами-народоубийцами» (1, 91); балерина Матильда Кшесинская, снискавшая особую известность своими романами с великими князьями из дома Романовых (да простится нам этот невольный каламбур!); татарский хан Мамай и Нестор-летописец. На наш взгляд, исследователь неоправданно расширяет понятие «культурный герой», в результате чего размываются логико-семантические границы термина. Следует отделить культурного героя как творца, демиурга, мастера или культурного медиатора от знакового образа культуры, ставшего образом-символом в ходе мирового культурно-исторического процесса, как это случилось с Гамлетом и другими вышеупомянутыми литературными героями. Что касается исторических персонажей, здесь тоже требуется дифференциация в рамках определения научного понятия. Статусу культурного героя, безусловно, соответствует Нестор-летописец или библейский царь Давид, принадлежащий, по справедливому замечанию С. Манскова, сразу к нескольким типологическим группам: «историческим» и «библейским» культурным героям, «мифологизированным творцам-

[146] См.: Мансков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С. 120 – 123.

художникам» и даже к «литературным архетипам».[147] Но имена Мамая, Кшесинской и Шамшиадада оказались в этом списке по какому-то странному недоразумению. То же относится к братоубийце Каину, его жертве Авелю и воскрешённому Христом Лазарю, включённым С. Мансковым в группу «библейских культурных героев».

На наш взгляд, в типологию культурных героев Тарковского следует включить только те имена, которые связаны с выдающимися достижениями в истории человеческой культуры, с установлением конституирующих культурный космос первоначал и принципов, дополнив критерий терминологической точности парадигмой «жертвенная судьба пророка или первооткрывателя великих идей», что соответствует авторской концепции поэзии как жизнетворческого горения. Чтобы избежать путаницы в определении тематических разделов словаря имён, мы предлагаем регионально-хронологический принцип рубрикации, соотнесённый с общепринятой периодизацией мировой истории. Тогда типология культурных героев поэзии Тарковского примет следующий вид.

ДРЕВНИЙ МИР

1. БИБЛЕЙСКИЙ МИР:

– первый человек *Адам*, являющийся в мире Тарковского знаковым образом первого поэта, совершившего таинство дарования имён в Эдемском саду (имя Адама эксплицировано в пяти текстах: «Степь», «Я учился траве, раскрывая тетрадь…», «Когда вступают в спор природа и словарь…», «За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды…», «Манекен»);

– отец всех евреев *Авраам*, совершивший исход из языческого Вавилона в Землю Ханаанскую, что положило начало первой монотеической религии – иудаизму («И я ниоткуда…»);

– боровшийся в ночи с Богом патриарх *Иаков*, за что он получил новое имя *Израиль*, ставшее названием Святой Земли и еврейского теократического государства («Надпись на книге» («Покинул я семью и тёплый дом…»); имплицитно присутствует в стихотворении «Рукопись»: «/…/ Так соль морей и пыль земных дорог / Благословляет и клянёт пророк, / *На ангелов ходивший в одиночку*» – 1, 189);

[147] Там же. С. 122.

– пророк и вероучитель *Моисей*, выведший народ Израиля из египетского рабства и получивший от Бога Десять заповедей, ставших основой религиозно-этического монотеизма (имплицитно присутствует в двух текстах: «До стихов» («/…/ Огнём вперёд судьба летела / *Неопалимой купиной* /…/» – 1, 191) и «Я по *каменной книге* учу вневременный язык…» («А *в пустыне* народ *на камнях* собирался /…/» – 1, 287));

– основоположник древнееврейского государства и великий поэт царь *Давид*, «псалмический мелос» которого унаследовала поэзия Тарковского (имя царя Давида, как и имя Адама, эксплицировано в пяти стихотворениях: «Полевой госпиталь», «Пруд», «Памяти М.И. Цветаевой (IV)», «Портной из Львова, перелицовка и починка» (в первоначальной редакции), «Пляшет перед звёздами звезда…»);

– «большие» ветхозаветные пророки : *Исайя* («Я по каменной книге учу вневременный язык…»), *Иеремия* («Посредине мира»), *Иезекииль* (имплицитно – в стихотворении «Феофан Грек»), *Даниил* («К стихам»);

– «глас вопиющего в пустыне», *Иоанн Креститель* – «последний пророк» и Предтеча Иисуса Христа (имплицитно – в стихотворении «Надпись на книге» («Покинул я семью и тёплый дом…»));

– основатель новой мировой религии *Иисус Христос* (имя Христа эксплицировано только в одном тексте – «Как Иисус, распятый на кресте…», но оно легко восстанавливается по прозрачным новозаветным аллюзиям более чем в десяти стихотворениях, например: «Голуби на площади», «Камень на пути», «Жизнь, жизнь» и др.);

– апостол *Иоанн Богослов*, автор четвёртого Евангелия и Апокалипсиса, эсхатологической символикой которого перенасыщена поэзия Тарковского («Предупреждение», «Степь», «Эвридика», «Лазурный луч», «Комитас», «Меркнет зрение – сила моя…» и др.).

2. АНТИЧНЫЙ МИР:

– полулегендарный слепой аэд *Гомер* – родоначальник древнегреческого эпоса (как автор «Илиады»,[148] эксплицирован в стихотворении «Мщение Ахилла»);

---

[148] Ср.: «Я /…/ очень люблю греческую драматургию, лирику, эпос. «Илиада» и «Одиссея» для меня святые книги. Невольно чувствуешь себя современником того, что там происходило» (2, 241).

– блестящая плеяда эолийских поэтов – зачинателей европейской лирики: *Сафо* («Телец, Орион, Большой Пёс»); *Алкей* («Стихи из детской тетради»); *Анакреон* («Загадка с разгадкой», «Из Анакреона»);

– «отец трагедии» *Эсхил*, которого Тарковский ставил выше Шекспира («Шекспир – Эсхил», «Прометей»);

– основоположник «диалогической» философской школы *Сократ*, мужественно принявший смерть по приговору несправедливого суда («Сократ»);

– основоположник науки геометрии *Эвклид* («Сны»);

– римский поэт *Овидий*, автор поэмы «Метаморфозы», являющейся самым полным сводом сюжетов античной мифологии (в цикле «Степная дудка» Тарковский напрямую отождествляет свою судьбу с судьбой римского поэта-изгнанника).

В перечень античных имён необходимо включить три *мифологических* имени – *Прометея* («Эсхил»), *Атланта* («Руки») и *Марсия* («После войны» – II), хотя это и противоречит заявленному нами принципу типологии культурных героев как выдающихся *деятелей в истории* мировой культуры. Помимо того, что похититель творческого огня и создатель первых людей Прометей и держатель небесного свода Атлант являются культурными героями по определению, они включены в концептуальную для Тарковского парадигму «жертвоприношение во имя людей и мира», имеющую столь свойственную его поэзии космогоническую направленность. Что касается козлоного сатира Марсия, наивно вздумавшего состязаться в музыкальном искусстве с самим Аполлоном, за что с него живьём содрали кожу по приказу жестокого Мусагета, – его печальная история, как и история изгнанника Анжело Секки (1, 424 – 425), стала для Тарковского-ребёнка одним из первых уроков сострадания всем живущим на земле, который поэт усвоил на всю жизнь:

/…/ Но сам я стал как Марсий. Долго жил
Среди живых, и сам я стал как Марсий.
(1, 141)

ЭПОХА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ И РЕНЕССАНСА (V – XVI вв.)

1. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ МИР:

– «безвинный изгнанник» *Данте Алигьери*, автор «Божественной комедии», в которой впервые в художественной форме

была представлена целостная христианская модель мироздания (имя Данте эксплицировано в двух стихотворениях: «Вы, жившие на свете до меня…» и «Балет»; имплицитно оно присутствует в тех текстах, где есть образы теней, мятущихся и страдающих, и другие приметы «адского» дискурса, например: «Я тень из тех теней, которые, однажды…», «Тот жил и умер, та жила…», цикл «Чистопольская тетрадь», «Елена Молоховец» и др.);

– первооткрыватель гелиоцентрической галактической системы польский астроном *Николай Коперник* («Рифма»);

– выдающийся физик, обосновавший принцип относительности в механике задолго до Альберта Эйнштейна, и знаменитый астроном, открывший пятна на Солнце, фазы Венеры, спутники Юпитера, горы и впадины Луны, под давлением церкви вынужденный отречься от главного своего открытия – вращения Земли вокруг Солнца, – *Галилео Галилей* (в стихотворении «Предупреждение» упоминается «число Галилея» как один из ключевых нумерологических «кодов» мировой гармонии);

– великий английский драматург *Уильям Шекспир*, создатель Гамлета – «вечного образа» для всего мыслящего человечества (имя Шекспира эксплицировано в стихотворении «Шекспир – Эсхил»; «гамлетовские» реминисценции встречаются в четырёх текстах: «Стань самим собой», «Имена», «Мне опостылели слова, слова, слова…» и «Могила поэта»);

В этот список, на наш взгляд, следует добавить имя основателя средневекового ордена нищенствующих монахов *Франциска Ассизского*, под обаянием личности и учения которого Тарковский находился всю жизнь, а книгу «Цветочки» считал одной из лучших в мире. Есть свидетельства современников поэта, в которых рассказывается, как он – совершенно в духе святого Франциска – вытаскивал дождевых червей из канавы[149] и спасал шмеля, оказавшегося пленником двойной оконной рамы.[150] К христианской этике Франциска Ассизского, несомненно, восходит ключевой образ поэзии Тарковского – «нищий царь», за которым угадывается судьба его любимых культурных героев – странствующих

[149] «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. С. 318.

[150] Жирмунская Тамара. «Спасти шмеля!» (Арсений Тарковский). С.83.

учителей веры и гонимых мирской властью пророков, с чьей долей поэт соотносил свой жизненный путь.

На пространство и время ладони
Мы наложим ещё с высоты,
Но поймём, что в *державной короне*
Драгоценней звезда нищеты /…/
(1, 310)

2. ДРЕВНЕРУССКИЙ МИР:

– автор первого древнерусского летописного свода «Повесть временных лет» монах *Нестор* («Посредине мира»);

– выдающийся иконописец *Феофан Грек*, принесший на Русь византийские традиции церковной живописи («Феофан Грек»);

– великий русский иконописец *Андрей Рублёв* («Русь моя, Россия, дом, земля и матерь!..»).

Поэзию Тарковского переполняют образы «Слова о полку Игореве» («Только грядущее», «Чего ты не делала только, чтоб видеться тайно со мною…», «Тебе не наскучило каждому сниться…», «Русь моя, Россия, дом, земля и матерь!..» и др.), особенно в стихах военных лет. Поэтому будет справедливо, если мы добавим в наш список *безымянного автора* «Слова…».

ЭПОХА БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА (XVII – XVIII ВВ.)

– самый любимый композитор Тарковского *Иоганн Себастьян Бах*, чьи могучие хоралы прослушиваются в библейской мелодике стихов поэта («Нестерпимо во гневе караешь, Господь…», «Ноты»);

– *Вольфганг Амадей Моцарт* – мировой музыкальный гений и герой «маленькой трагедии» Пушкина («Утро в Вене», «Снежная ночь в Вене»; имплицитно – как автор оперы «Волшебная флейта» – в стихотворении «Кузнец»);

– универсальный человек, великий поэт и натурфилософ, создатель «Фауста», *Иоганн Вольфганг Гете*, чья посмертная маска висела в кабинете Тарковского («Стань самим собой», «Карловы Вары», «Я вспомнил города, которых больше нет…»);

– нежно любимый с детства «старчик» *Григорий Сковорода* – украинский бродячий философ, религиозно-этическое учение которого стало для Тарковского своеобразным «символом веры», а

образ жизни – мерилом праведного жизнеповедения и воплощённым идеалом духовной свободы («Григорий Сковорода», «Где целовали степь курганы…»).[151]

В список культурных героев XVIII в. следует добавить поэтов *Антиоха Кантемира* («Мне другие мерещатся тени…») и *Гавриила Державина* («Загадка с разгадкой»), именами которых обозначены начальная и конечная «координаты» в истории литературы русского классицизма.

ЭПОХА РОМАНТИЗМА, КЛАССИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА И ЗАРОЖДАЮЩЕГОСЯ МОДЕРНИЗМА (XIX ВЕК)

– «властитель наших дум» и символ эпохи романтизма поэт *Джордж Байрон*, отдавший жизнь за свободу Греции и создавший *новый*[152] тип литературного героя («К портрету Байрона»; Байрону Тарковский посвятил специальную статью, в которой высказал свои заветные мысли о жертвенной судьбе поэта и о единстве мировой культуры);

– всеобъемлющий русский гений *Александр Пушкин*, ставший для Тарковского абсолютным эталоном гармонии и меры, «той особой уравновешенности стихотворных масс, которая сравнима с лучшими произведениями скульптуры античной древности и Возрождения или музыкой Баха, Гайдна, Моцарта» (2, 231); (имя Пушкина в стихах Тарковского не названо ни разу, оно табуировано, как интимно-близкая сакральная ценность;[153] при этом пушкинские реминисценции, явные и скрытые, пронизывают поэзию

---

[151] О влиянии идей Г. Сковороды на поэтическую антропологию и аксиологию А. Тарковского см. : 1) Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского. С. 61 – 72; 2) Лицарева К.С. Концепция самосознания личности в творческом наследии Г. Сковороды и А. Тарковского // Славянские литературы контексте истории мировой литературы. М.: Изд-во МГУ, 2002. С. 49 – 52.

[152] «Биография художника, в случае соответствия жизненного подвига подвигу литературному, обогащает произведение искусства, придаёт ему *новую* силу, *новую* кровь, *новое* значение. Личность поэта, как мы видим это на примере Байрона, исходит, как свет, изо всего, что им создано, порождая *новые* соотношения» (2, 215).

[153] Подобное отношение к имени Пушкина явлено в поэзии Мандельштама. См.: Сурат Ирина. Мандельштам и Пушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 90 – 92.

Тарковского «от юности до старости» – от раннего «Петра» (1928) до закатных «Пушкинских эпиграфов»[154]);

– французский художник-импрессионист *Винсент Ван Гог*, в поэзии Тарковского – эмблематический образ эпохи зарождающегося модернизма и символ художника-мученика («Пускай меня простит Винсент Ван Гог…»);

– итальянский астроном *Джованни Скиапарелли*, чьё имя в сознании Тарковского было связано с памятью о погибшем старшем брате Валерии (рассказ «Марсианская обезьяна»; стихотворение «Вы, жившие на свете до меня…»);

– итальянский астроном-изгнанник *Анжело Секки*, трагическая судьба которого вызвала глубокое сострадание у ребёнка Тарковского:

Ещё ребёнком я оплакал эту
Высокую, мне родственную тень,
Чтоб, вслед за ней пройдя по белу свету,
Благословить последнюю ступень.
(1, 86)

ЭПОХА МОДЕРНИЗМА (XX ВЕК)

– один из величайших умов человечества, автор теории относительности *Альберт Эйнштейн* («Рифма»);

– швейцарский художник-авангардист *Пауль Клее* («Пауль Клее»), в творчестве которого Тарковский особенно ценил детскую непосредственность и незащищённость;

– русский поэт-футурист («будетлянин»), неутомимый искатель «самоценного», «самовитого» слова, называвший себя «Первым Председателем Земного Шара», *Велимир Хлебников* («Загадка с разгадкой»).

В пантеон культурных героев XX века, на наш взгляд, следует включить поэтов – старших современников Тарковского, которым он посвятил стихи, как своим учителям, близким друзьям и собратьям по жертвенной «почве и судьбе». Это *Осип Мандельштам* («Поэт»), *Анна Ахматова* (цикл «Памяти А.А. Ахматовой»), *Марина Цветаева* (цикл «Памяти М.И. Цветаевой») и *Николай Заболоцкий* (диптих «Могила поэта»). В лирике Тарковского

[154] См. об этом главу «*Как мимолётное виденье*, опять явилась муза мне» (Пушкинские контексты)».

указанные стихотворения составляют своего рода поэтический «некрополь».

За рамками нашей типологии, разумеется, далеко не безупречной, оказался российский царь-реформатор Пётр I, которому Тарковский посвятил два стихотворения: «Пётр» и «Петровские казни». Оба текста рисуют образ царя-тирана, инфернального палача, что «братствовал с тьмой» и «не дружил с человеком» (2, 78 – 79). Кровавый деспот, каким в глазах Тарковского предстал Пётр Великий, по определению, не может быть включён в список культурных героев поэта.

С другой стороны, в этот список нельзя не включить тех, кто составляет его ближайшее родственное окружение – членов его семьи, ставших для поэта первыми наставниками и учителями жизни.

Ходить меня учила мать,
Вцепился я в подол,
Не знал, с какой ноги начать,
А всё-таки пошёл.

(2, 118)

Это приобретённое от матери умение «ходить» в мире Тарковского станет универсальной мерой творческого дара и знаком пророческого служения поэта. Как справедливо пишет Е. Левкиевская, «человеческая жизнь в текстах Тарковского /…/ уподоблена странствию – иногда движению по осмысленной дороге, иногда скитанию и блужданию».[155]

Значит, шёл я по *верной дороге*,
По *кремнистой дороге* поэта /…/

(1, 162)

/…/ И *чужда себе*, предо мной
Жизнь земная, *моя дорога*
Бредит под своей сединой.

(1, 350)

/…/ Пойду под уклон за подмогой,
Прямую сгибая в дугу, –
И кто я пред *этой дорогой*?
И чем похвалиться могу?

(1, 254)

[155] Левкиевская Е.Е. Концепт человека в аксиологическом словаре поэзии А. Тарковского. С. 69.

Любимый герой Тарковского – человек «на перепутье», которому, подобно герою пушкинского «Пророка», может явиться духовный поводырь, к примеру, «старчик» Григорий Сковорода, что «по лицу моей вселенной /…/ до меня прошёл, как царь» (1, 334), но чаще всего он оказывается один на один с жизнью, когда на неё «чёрной пряжей опускается судьба», как безымянный персонаж стихотворения «Портной из Львова, перелицовка и починка»:

На полу лежит в теплушке
Без подушки, без пальто
Побирушка без полушки,
Странник, *беженец*, *никто*.

(1, 123)

Странник и скиталец, лирический субъект Тарковского совершает судьбоносный шаг, открывающий ему путь пророческого служения:

На полустанке я *вышел*.

Глагол «вышел» особо значим в мире Тарковского как начало поэтической инициации, во многом инициированной (да простится нам такая тавтология!) самим героем. Такой «выход» – ответ на вызов жизни и судьбы, угрожающе обступившей человека.

И не песок пришёл к нам в те года,
А *вышел* я песку навстречу, –

напишет поэт в одном из ранних стихотворений, недвусмысленно обозначив начало той страшной социально-исторической трагедии, которую ему пришлось пережить вместе со всей страной: «Мне было десять лет (в 1917 году – *Н.Р.*), когда песок / Пришёл в мой город на краю вселенной…» (2, 35). Так же и первый человек Адам *выходит* «из рая в степь», чтобы вернуть «дар прямой разумной речи» всему Божьему творению, пережившему апокалипсическую степную засуху («Степь»).

Если мать в мире Тарковского стоит *в начале дороги*, ведущей человека в «отворённую» жизнь, а испечённые её руками в голодном «девятнадцатом году» картофельные лепёшки инициируют первое появление «музы в розовой одежде» и «первое стихотворенье» сына, сочинённое, «как в бреду» («Жили-были»), то образ отца стоит *в начале мира ребёнка*, подобно камню, положенному во главу угла при строительстве храма.

Камень лежит у жасмина.
Под этим камнем клад.
Отец стоит на дорожке.
Белый-белый день.
(1, 302)

Символично, что «отец стоит на дорожке», словно бы предсказывая судьбу сына, для которого «дорожка» блаженного райского сада детства станет бесконечной дорогой жизненных странствий.

/…/ Там пробирался я к Азову:
Подставил грудь под суховей,
Босой, пошёл на юг по зову
Судьбы скитальческой своей /…/
(1, 333)

На наш взгляд, отец в мире Тарковского больше чем культурный герой; он скорее домашний бог – носитель бессмертной космогонической сущности, не подвластной тлению даже в могиле.

В траве на кладбище глухом,
С крестом без надписи, есть в городе моём
Могила тихая. – А всё-таки он дышит,
А всё-таки и там он шорох ветра слышит
И бронзы долгий гул в своей земле родной.
Незастилаемы летучей пеленой,
Открыты глубине глаза его слепые
Глядят перед собой в провалы голубые.
(2, 38 – 39)

Отец поэта Александр Карлович Тарковский в молодости стал членом партии «Народная воля», за что суд приговорил его к тюремному заключению и ссылке в Сибирь. Он был носителем революционно-демократических убеждений («Зато у отца, как в Сибири у ссыльного, / Был плед Гарибальди и Герцен под локтем» – 1, 290), которые унаследовал его старший сын Валерий, погибший в неполных шестнадцать лет в боях с бандами атамана Григорьева на подступах к Елисаветграду. Валерий был для ребёнка Арсения примером в учёбе (рассказ «Марсианская обезьяна») и образцом безмерной храбрости и героизма в борьбе за «молодую свободу». Он первый научил мальчика стрелять из огнестрельного оружия, добытого подпольным путём, что придавало особую романтику этим тайным урокам.

Там у вокзала стоит бронепоезд в брезенте,
И брат меня учит стрелять из лефоше.
(2, 44)

Впоследствии это умение пригодится поэту – мужественному защитнику «родной земли», потерявшему ногу на фронте и воспринявшему личное несчастье как новое пророческое посвящение:

Как птица, нищ и, *как Израиль*, *хром*,
Я сам себе не изменил поныне,
И мой язык стал языком гордыни
И для других невнятным языком.
(2, 59)

Особую – во многом судьбоносную – роль в жизни Тарковского-поэта сыграла его первая женщина Мария Фальц – та, «что горше всех любил». Ей посвящено около 20-ти стихотворений.[156] В одном них («Первые свидания») прямо указано на причастность возлюбленной поэта к животворным истокам его творчества – к формированию его Слова и Мира:

Ты пробудилась и преобразила
Вседневный человеческий словарь,
И речь по горло полнозвучной силой
Наполнилась, и слово *ты* раскрыло
Свой новый смысл и означало: *царь*.
(1, 218; курсив А. Тарковского)

Продолжая перечень «культурных героев» из детского окружения поэта, необходимо упомянуть учителя музыки Михаила Петровича Медема,[157] душевной теплотой и «бумазейной курточкой своей» очень напоминающего немца-гувернёра Карла Иваныча из повести «Детство» Л.Н. Толстого. В стихотворении, посвящённом его памяти, «старый Медем» предстаёт как подлинный культурный герой – кудесник, «великан лукавый», посвящавший ребёнка в таинство игры на «заспанном» рояле, минуя скучный «Ганон» (учебник по овладению фортепианной техникой). Музыка, которой учился «по средам» Асик Тарковский у доброго и взыскательного Медема, стала одним из источников его светоносной и «огненосной» прометеевской поэзии:

---

[156] См. об этом главу «Когда-то имя было у неё…» (Стихи об умершей возлюбленной как лирическое единство)».

[157] Подробнее о нём см.: Тарковская Марина. Осколки зеркала. С. 273 – 275.

Много было в заспанном рояле
Белого и чёрного *огня*,
Клавиши мне пальцы *обжигали*,
И сердился Медем на меня.

(1, 401)

Музыкальная инициация у Тарковского предшествует литературной, звук опережает слово, о чём прямо сказано в стихотворении с характерным названием «До стихов»:

И странно: от всего живого
Я принял *только свет и звук*, –
Ещё грядущее *ни слова*
Не заронило в этот круг…

(1, 191)

В каталог культурных героев Тарковского нужно включить и безымянного «старика слепого», игру которого на «пятиротой дудке тростниковой» будущий поэт слышал в раннем детстве в родном Елисаветграде. Слепой дудочник играет, стоя *на мосту через реку*, что в мифопоэтическом дискурсе означает переход («выход») в новую жизнь и обретение нового экзистенциального статуса.

Во все пять ртов поёт его *дуда*,
Я *горло вытяну*, а ей отвечу!
И не песок пришёл к нам в те года,
А вышел я песку навстречу.

(2, 36)

Ср. в поздних стихах с тем же инициационным сюжетом:

И мне *огнём* беды
Дуду насквозь продуло /…/

(1, 207)

Мне *вытянули горло длинное*,
И выкруглили душу мне,
И обозначили былинные
Цветы и листья на спине,

И я раздвинул *жар* берёзовый,
Как заповедал Даниил,
Благословил *закал свой розовый*
И как пророк заговорил.

«Былинный» дискурс позволяет выявить в поэзии Тарковского ещё одного безымянного культурного героя, подобного «каликам перехожим», давшим силы тридцать лет сиднем сидевшему Илье Муромцу. Это «странник захожий» из стихотворения «Я вспомнил далёкие годы…», в подтексте которого скрыт «степной» сюжет, связанный с бегством 14-летнего Тарковского из поезда, когда его везли на «революционный суд» за антиленинские стихи.

Я вспомнил далёкие годы,
Мне снится – я снова стою
Под ранней звездою свободы
В степном неоглядном краю,

Где странник захожий – ошибкой
Мне силу недобрую дал,
И стал я певучим, как скрипка,
И лёгким от голода стал.

(1, 397)

Кто этот «странник захожий» и почему сила, которую он дал «ошибкой», «недобрая», – остаётся только гадать. Стихи написаны в особо тяжёлый, кризисный период, когда 40-летний поэт не дождался выхода в свет своей первой книги, уничтоженной после печально знаменитого постановления ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград». В стихотворении «недобрая сила» становится «певучей силой» и «мукой блаженной», от которой поэту уже не избавиться, как от первородного «священного дара».

Особый раздел в словаре культурных героев Тарковского, как уже было сказано, составляют поэты – старшие современники, представленные четырьмя именами: Ахматова, Мандельштам, Цветаева, Заболоцкий. С первыми двумя Тарковского роднит культуроцентризм художественного мышления и «семантическая поэтика»,[158] с Цветаевой – глубокая личная дружба, возникшая в преддверии трагической гибели поэтессы (Тарковский – адресат последнего стихотворения Цветаевой «Всё повторяю первый

[158] См.: Левин Ю.И., Сегал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Смерть и бессмертие поэта (Материалы международной научной конференции, посвящённой 60-летию со дня гибели О.Э. Мандельштама). М.: Издательский центр РГГУ, 2001. С. 282 – 316.

стих…»), с Заболоцким – натурфилософская концептуальность лирического высказывания и широта научной эрудиции (1, 426). Все четыре имени объединены парадигмой «трагическая судьба поэта в тоталитарном государстве». Мандельштам и Заболоцкий – узники сталинского ГУЛАГа; доведённая до самоубийства Цветаева – жертва бесчеловечной государственной тирании; Ахматова, как и Заболоцкий, сумевшая пережить годы сталинского лихолетья, – великомученица и «плакальщица» по всем безвинно убиенным.

Автор циклов «Чистопольская тетрадь», «Памяти А.А. Ахматовой», «Памяти М.И. Цветаевой», стихотворений «Могила поэта» (памяти Н.А. Заболоцкого) и «Поэт» (памяти О.Э. Мандельштама), Тарковский – вслед за Герценом – создаёт свой «мартиролог» поэтов, звучащий как поминальный реквием. Указанные стихотворения – при всех их концептуально-тематических и сюжетно-композиционных различиях – сближает общая ономастическая поэтика: сакральное отношение к имени адресата, его утаённость в стихе, замещение имени либо яркой метафорой (например, в стихотворении памяти Заболоцкого: «череп века, его чело, язык и медь»), либо ассоциативной фонетической игрой («Имя твоё – Ангел и *Ханаан*» – в цикле «Памяти А.А. *Ахматовой*»), либо развёрнутой психолого-поэтологической характеристикой, как это сделано в стихотворении «Поэт»:

Как боялся он пространства
Коридоров! Постоянства
Кредиторов! Он, как дар,
В диком приступе жеманства
Принимал свой гонорар.
/…/
Гнутым словом забавлялся,
Птичьим клювом улыбался,
Встречных с лёту брал в зажим,
Одиночества боялся
И стихи читал чужим.
/…/
Там в стихах пейзажей мало,
Только бестолочь вокзала

И театра кутерьма,
Только люди как попало,
Рынок, очередь, тюрьма.

(1, 198 – 199)

Создавая поэтический «некрополь», Тарковский выстраивает целую систему биографических и стихотворных аллюзий, позволяющих безошибочно угадать имя адресата. Как замечательно показал в статье о стихотворении «Поэт» А. Скворцов, текст Тарковского цитирует рифмы, строфику и даже фонику «Стихов о русской поэзии» Мандельштама и вообще представляет собой «реминисцентный конспект» его поздней поэтики.[159] А диптих «Могила поэта» «апеллирует» к центральной теме Заболоцкого – теме смерти и бессмертия, одновременно цитируя шекспировского «Гамлета» и «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама:

Не человек, а череп века,
Его чело, язык и медь.

Заката огненное веко
Не может в небе догореть.

(1, 97)

В ахматовском цикле – помимо указанной ономастической игры – «подсказывающую» роль играют петербургские топонимы («/…/ По чёрному *Невскому* льду, / По снежной *Балтийской* пустыне /…/» (1, 313); «Домой, домой, домой, / Под сосны в *Комарове*…» (1, 313)) и реминисценции из раннего мандельштамовского посвящения Ахматовой (ср.: «Зловещий голос – *горький хмель* – / Души расковывает недра /…/» (1, 93) и «/…/ К твоим ногам прильнуть заставил / Сладчайший лавр, *горчайший хмель*» (1, 312)). А «горацианская» тема памятника, заявленная в первом стихотворении цикла, замыкает тарковский текст на ахматовский «Реквием». Ср.: «Я памятник тебе поставил / На самой *слёзной* из земель» (1, 312) – «И пусть с неподвижных и бронзовых век, / Как *слёзы*, струится подтаявший снег /…/».[160]

[159] Скворцов Артём. «Поэт» Арсения Тарковского: от реального – к идеальному // Вопросы литературы, 2011, № 5. С. 284.

[160] Ахматова Анна. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1990. С. 203.

Ахматовский цикл прекликается и со стихами памяти Заболоцкого. Их сближает описание последнего приюта поэта, в котором используется одинаковая библейская символика:

Твоя могила в белой шапке,
Как царь, проходит мимо них (живых – *Н. Р.*)
Туда, к распахнутым воротам,
Где ты не прах, не человек,
И в облаках за поворотом
Восходит снежный твой ковчег.
(«Могила поэта» – 1, 97)

Как для деревьев снег,
Так для земли не бремя
Открытый *твой ковчег*,
Плывущий перед всеми
В твой двадцать первый век.
Из времени во время.
(«Памяти А.А. Ахматовой» – 1, 313)

«Плывущий ковчег» – это спасительный Ноев ковчег среди бушующих волн всемирного потопа, но одновременно и Ковчег Завета, в котором хранились каменные скрижали с десятью заповедями, полученными Моисеем на горе Синай, – бессмертное слово Божье, заключённое в слове поэта, устремлённом к потомкам и плывущем «из времени во время». Как скажет Тарковский в другом стихотворении,

Мне моего бессмертия довольно,
Чтоб кровь моя *из века в век* текла.
(1, 243)

На фоне поэтики неизречённости сакрального имени, унаследованной Тарковским от Мандельштама и так сильно проявившейся в рассмотренных мемориальных текстах, стихи памяти Цветаевой составляют разительное исключение. Имя «Марина» названо в трёх из шести стихотворений, входящих в цветаевский цикл (не считая прямого упоминания фамилии поэта в третьем стихотворении «Друзья, правдолюбцы, хозяева…»), а также в заключительном стихотворении цикла «Чистопольская тетрадь» («Зову – не отзывается, крепко спит Марина…»). Это можно объяснить

несколькими обстоятельствами: во-первых, близкими личными отношениями двух поэтов; во-вторых, неизбывным чувством вины Тарковского перед Цветаевой, погибшей в «еловой, проклятой» Елабуге – совсем недалеко от Чистополя, где проживала эвакуированная из Москвы «колония» советских писателей (в том числе Тарковский вместе с матерью и со второй семьёй) и куда просилась на жительство Цветаева, готовая быть посудомойкой при писательской столовой…

Именем Марина – задолго до знакомства с Цветаевой – Тарковский назвал свою дочь, которую всю жизнь горячо и нежно любил.

Имя Цветаевой не входит в список учителей и любимых поэтов Тарковского. «Я предпочитаю Ахматову», – не раз говорил он своим собеседникам в последние годы жизни (2, 243). Но Цветаеву можно и должно включить в «пантеон» культурных героев Тарковского, как поэта и человека трагической, «горящей» судьбы.

Судьба моя сгорела между строк,
Пока душа меняла оболочку, –

эти строки из стихотворения «Рукопись», посвящённого боготворимой Анне Ахматовой, с полным правом можно отнести к Марине Цветаевой, с которой, по слову поэта, «было тяжело. Она была слишком резка, слишком нервна» (2, 243), но чья смерть оказалась для него «слышнее всех разлук». Не став для Тарковского учителем в поэзии, Цветаева стала для него учителем горькой и просветляющей памяти.

Не речи, – нет, я не хочу
Твоих сокровищ – клятв и плачей, –
Пера я не переучу
И горла не переиначу, –
/…/
Не дерзости твоих страстей
И не тому, что всё едино,
А только памяти твоей
Из гроба научи, Марина!

(1, 203 – 204)

В заключение отметим, что среди лирических текстов Тарковского есть примеры, когда поэт задаёт целый *список* культурных

героев, выстраивая своего рода «малый пантеон». В стихотворении «Поэты» это сделано в имплицитной форме, поскольку речь идёт о библейских персонажах, чьи имена составляют осевой ряд первопоэтов и учителей веры:

А вы нас любили, а вы нас хвалили,
Так что ж вы лежите могила к могиле
И молча плывёте, в ладьях накренясь,
Косарь, и *псалтырщик*, и *плотничий князь*?
(1, 194)

«Косарь» – это первый человек Адам (ср.: «Адам *косил* камыш, / А я плету корзину» – 1, 286), «псалтырщик» – певец-пастух Давид, а «плотничий князь» – Иисус Христос, сын плотника Иосифа и Царь Иудейский. Адам у Тарковского стал знаковым образом поэта как такового. «Адамова тайна» – таинство дарования имён в Эдемском саду в присутствии Творца, первая мистерия, совершённая человеком и ставшая его первым *поэтическим* актом. Пастырь овец, а впоследствии великий царь, Давид пропел гимн во славу Божию, придав поэзии «псалмический мелос» (Кекова). А Богочеловек Иисус Христос стал воплощенным Словом, сотворившим мир и искупившим первородный грех Адама и Евы. Жертва Христова, по Тарковскому, – это «матрица» судьбы поэта-пророка.

И от кого из пращуров своих
Я получил наследство роковое –
Шипы над перекладиной кривою,
Лиловый блеск на скулах восковых
И надпись над поникшей головою?
(2, 70)

Другой, «секулярный», пример *списка* культурных героев – стихотворение «Загадка с разгадкой». Свойство этого «списка» таково, что он, подобно волшебной сумке, полученной Персеем у нимф, может растягиваться в разных направлениях по оси культурно-исторического времени: от Пушкина, стоящего в начале списка и представленного аллюзивно по отношению к «*смуглому* отроку» Ахматовой с его «*треуголкой*» и «*растрёпанным* томом Парни» (ср.: «Кто, ещё *прозрачный* школьник, / Учит Музу *чепухе* / И торчит, как *треугольник*, / На *шатучем* лопухе?» – 1, 183) и к самому себе (ср. известную фразу из письма Пушкина к Вяземскому:

«Поэзия, прости Господи, должна быть *глуповата»*), – к похитителю «скачущего огня» Прометею, а от него – через Анакреона, Державина, Хлебникова и целую когорту поэтов, воспевших кузнечика-цикаду – «разгадку» шутливого, но на самом деле очень серьёзного стихотворения Тарковского, – к эксплицированным путём скрытого цитирования именам Заболоцкого и Мандельштама с его «*ионийским* мёдом» поэзии:

Мой кузнечик, мой кузнечик,
Герб державы луговой!
Он и мне протянет глечик
С *ионийскою* водой.

(1, 184)

Украинское слово «глечик» актуализирует столь дорогой сердцу поэта малороссийский «дискурс», что позволяет включить в «дополнительный» список культурных героев «старчика» Григория Сковороду. Античный же «раздел» развёрнутого в «Загадке…» ономастикона – опять-таки за счёт контекстуально-ассоциативных притяжений – может быть дополнен именами светозарного Аполлона («Муза», «храм»), шаловливого Эрота («золотой зубчатый лук») и римского поэта Овидия – по сути, «номера первого» в античных поэтических «святцах» Тарковского.

Особая интертекстуальная глубина этого стихотворения позволяет говорить о заключённой в нём «потенциальной культурной парадигме» (Левин, Сегал и др.), которая, как некий хорошо налаженный механизм, расширяет «пантеон» культурных героев поэта воистину «от альфы до омеги». Отождествив себя с кузнечиком и с его запечным «близнецом» сверчком, чьё имя стало «арзамасским» прозвищем начинающего поэта лицеиста Пушкина, Тарковский автоматически включает в этот «пантеон» и своё собственное имя.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

«Как мимолётное виденье, опять явилась муза мне»

(Пушкинские контексты)

В своём последнем интервью в числе любимых поэтов Тарковский назвал Тютчева, Баратынского, Ахматову, Мандельштама и Ходасевича (2, 242), не упомянув при этом имени Пушкина, темами и реминисценциями из которого его поэзия пронизана «от юности до старости»: от раннего «Петра» (1928), возникшего как результат полемики с художественно-историософской концепцией «Медного всадника», до закатных «Пушкинских эпиграфов» (1976 – 1977). Такой поворот не должен удивлять или настораживать. В ряду великих предшественников имя Пушкина вынесено Тарковским за скобки, как синоним самой поэзии, её живительного «воздуха», отсутствие которого, по слову Блока, «убивает» поэта.

Эталон гармонии и меры, «той особой уравновешенности стихотворных масс, которая сравнима с лучшими произведениями скульптуры античной древности и Возрождения. Или музыкой Баха, Гайдна, Моцарта» (2, 231), творчество Пушкина для Тарковского – абсолютная точка отсчёта на шкале поэтического слова, а сам Пушкин – живое воплощение мифологического культурного героя, по определению, добывающего или впервые создающего для людей основные предметы культуры, обучающего их ремёслам, искусствам и другим приёмам и навыкам физического и духовного выживания.

Подскажи хоть ты потомку,
Как на свете надо жить –

Ради неба, или ради
Хлеба и тщеты земной,
Ради сказанных в тетради
Слов идущему за мной? –

с вопросами такого экзистенциального напряжения обращаются, как правило, к силам высшего порядка. Тарковский же прямо адресует их Пушкину, помещая его в один ряд с Создателем в пределах одной лирической строфы:

Боже правый, неужели
Вслед за *ним* (Пушкиным – *Н.Р.*) пройду и я
В жизнь из жизни мимо цели,
Мимо смысла бытия?

(1, 330)

Дойдя «до предела» своей Гефсиманской ночи, подобной той, в которой его великий предшественник сочинял «Стихи /…/ во время бессонницы», Тарковский цитирует одно из самых кризисных стихотворений Пушкина «Дар напрасный, дар случайный…» в надежде на спасительный отклик поэта-учителя, пережившего такое же духовное отчаяние: «*Цели нет* передо мною: / Сердце пусто, празден ум, / И томит меня тоскою / Однозвучной жизни шум» (VI, 62).

Для художника, устремлённого к метафизическим первоистокам бытия, к вечной тайне миротворения и к «Адамовой тайне» поэзии, Пушкин и сам был великой загадкой – «более трудной, более сложной», чем загадка Гоголя, Толстого или Достоевского (2, 230). Всю свою творческую жизнь Тарковский приближался к этой «тайне за семью замками» (2, 230). За гениальной пушкинской простотой и «головокружительным лаконизмом» (Ахматова) он открывал «бездну пространства» в осмыслении мира и человека, явленную у Пушкина с «детской мудростью превыше мудрости» и моцартовской лёгкостью «беззаботного вдохновения» (2, 264 – 265). Но открывая в «божественном ребёнке» Пушкине-Моцарте тайновидца Баха, Тарковский-Бах открывал Моцарта-ребёнка в себе самом.[161]

Река Сугаклея уходит в камыш,
Бумажный кораблик плывёт по реке,
Ребёнок стоит на песке золотом,
В руках его яблоко и стрекоза.

[161] Ср.: «Если верить в переселение душ, то в меня переселился кто-нибудь из небольших поэтов – Дельвиг, быть может… Я бы предпочёл, чтобы это был Данте, но он не переселился. *Или Моцарт хотя бы*» (2, 245).

Покрытое радужной сеткой крыло
Звенит, и бумажный кораблъ на волнах
Качается, ветер в песке шелестит,
И всё навсегда остаётся таким…
А где стрекоза? Улетела. А где
Кораблик? Уплыл. Где река? Утекла.
(1, 31)

В этом раннем стихотворении, пронизанном горестным сознанием безвозвратно утекающей жизни, образ «золотого детства» (2, 235) связан с рекой, ветром и «бумажным кораблём на волнах», в котором уже просматривается могучий корабль поэтического вдохновения, явленный в финале пушкинской «Осени»:

Так дремлет недвижим корабль в недвижной влаге,
Но чу! – матросы вдруг кидаются, ползут
Вверх, вниз – и паруса надулись, ветра полны;
Громада двинулась и рассекает волны.
(III, 265)

«Бумажный кораблик» раннего Тарковского, так не похожий на пушкинскую двинувшуюся «громаду», со временем станет «воздвигнутым чудом кораблём», а сам поэт – «свидетелем» его «свободного полёта».[162]

«Есть слова в языке, которые уже сами по себе поэзия, потому что в них есть произведённый выбор: звезда, *корабль*, соль – может быть, почти весь язык. Но сообразно вкусам – особенно несколько слов. Они уже снаряжены и *поплывут* тотчас же, как их спустить на воду» (2, 205), – писал Тарковский в поздних заметках «Что входит в моё понимание поэзии», вновь и вновь – «сообразно вкусам» – окликая Пушкина:

Плывёт. Куда ж нам *плыть*?..

Пушкинские контексты – неисчерпаемый «поэтогонический» ресурс для Тарковского. Даже на уровне теоретического постулирования. «/…/ вдохновение есть способность художника к выбору, который производит впечатление *мгновенности*, выбору из

[162] Тема корабля и его образных производных (ладья, ковчег) в сопряжении с темой судьбы поэта и поэтического труда – один из лейтмотивов лирики Тарковского («Порой по улице бредёшь…», «Вторая ода», «Поэты», «Я тень из тех теней, которые, однажды…», «Памяти Ахматовой» (3), «Могила поэта» и др.).

множества вероятий единственного непреложного вероятия» (2, 263), – писал Тарковский Ахматовой в связи с её статьёй о «Каменном госте». За автоцитатой из стихотворения «Стань самим собой» нетрудно разглядеть другой источник цитирования – известную пушкинскую дефиницию вдохновения из «Возражения на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»: «*Вдохновение*? (курсив Пушкина – Н. Р.) есть расположение души к живейшему принятию впечатлений, следственно к *быстрому* соображению понятий, что и способствует объяснению оных» (VII, 41).

«Мгновенный», «быстрый» – в этих определениях природы поэтического дара отразились и представления Тарковского о Пушкине-человеке («Арсений Александрович рассказывал, что видел во сне Пушкина. «Невысокий, *быстрый*, умывался в кухне над нашей раковиной. О чём-то вежливо спросил, *резко вскинув* голову»[163]), и летящий, порою взвихренный ритм его излюбленного, от Пушкина же унаследованного, четырёхстопного хорея, и сам характер лирического постижения, что сродни детскому «инстинкту точного и *мгновенного* удара» (2, 264), «когда отыскан угол зренья и ты при вспышке озаренья собой угадан до конца» (1, 70).

Путь «вечного детства», о котором говорит Тарковский в упоминавшемся письме к Ахматовой, конгениален пути Пушкина и духовно близких ему героев (Моцарт, Дон Гуан). Эта тема, опять-таки в ахматовском преломлении, звучит в насквозь интертекстуальной «Загадке с разгадкой», в которой, с одной стороны, представлен остроумный «энтомологический» сюжет, а с другой, обозначен историко-литературный генезис поэзии Тарковского.

В «Загадке…» всё начинается с Пушкина-лицеиста – гениального ребёнка, чей лирический «инстинкт проявляется легче и целесообразнее, чем у взрослого» (2, 264 – 265).

Кто, ещё прозрачный школьник,
Учит Музу чепухе
И торчит, как треугольник,
На шатучем лопухе?

(1, 183)

[163] Зорин Александр. Портрет поэта под созвездием Большого Пса // «Литература», 1997, № 24. С. 14.

За «*прозрачным* школьником» хорошо просматривается ахматовский «*смуглый* отрок» с его «*треуголкой*» и «*растрёпанным* томом Парни», так же как за «*чепухой*», которой он «учит» Музу, – сакраментальная фраза из письма Пушкина Вяземскому от середины мая 1826 г.: « /…/ поэзия, прости Господи, должна быть *глуповата*» (X, 207). «Шатучий лопух» – яркая и остроумная метафора начинающего поэта, которого старшие товарищи по обществу «Арзамас» называли *Сверчком*. А сверчок – родной брат кузнечика – «разгадки» стихотворения Тарковского – и alter ego его лирического «я».

Пушкинские контексты заявляют о себе и в «скачущем огне», вынутом из рук Анакреона, как скрытые цитаты из вольных пушкинских переводов древнегреческого поэта; и в «золотом зубчатом луке», отсылающем к лицейской анакреонтике Пушкина; и в «скачущем» хорее, подчиняющем своему «мгновенному», «быстрому» ритму бег блестящей поэтической «кавалькады» – от Державина до имплицитно присутствующего Мандельштама, в чьих хореических стихах о русской поэзии Пушкин – тоже «загадка с разгадкой»:

Дайте Тютчеву стрекозу –
Догадайтесь почему!
Веневитинову – розу.
Ну, а перстень – *никому*.
(1, 189)

Никому, Никто – апофатический вариант имени Бога, чьё подлинное имя неизреченно и само есть Бог. Разумеется, в истории русской поэзии этим именем может быть только «весёлое имя» Пушкина,[164] наделённое животворящей силой поэтического бессмертия.

---

[164] О сокрытом в строке о перстне имени Пушкина см.: 1) Сурат Ирина. Мандельштам и Пушкин. С. 91; 2) Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930-1937 гг. // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 223 – 224. Другие интерпретации указанной строки см.: 1) Кацис Леонид. «Дайте Тютчеву стрекозу…» (Из комментария к возможному подтексту) // «Сохрани мою речь…». М.: Обновление, 1991. С. 78 – 79; 2) Мусатов В.В. Лирика Осипа Мандельштама. Киев: Эльга – Н; Ника – Центр, 2000. С. 399 – 400; 3) Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 29 – 30.

Что называется, «оговорка по Фрейду»: в стихотворении «Титания», где развёрнут образ посмертного приюта поэта, Тарковский окликает Пушкина, цитируя его тематически близкое стихотворение.

Тарковский:
Кончаются мои скитания.
Я в лабиринт корней войду
И твой престол найду, Титания,
В твоей державе пропаду.

Что мне в моём погибшем имени?
Твой ржавый лист – моя броня.
Кляни меня, но не гони меня,
Убей, но не гони меня.
(1, 147)

Пушкин:
Что в имени тебе моём?
Оно умрёт, как шум печальный
Волны, плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом.
(III, 163)

Помимо «лесного» топоса смерти, стихотворения сближает образ «листка» / «листа» – «ржавого» и «памятного», древесного и бумажного – и в том, и в другом случае поэтического артефакта, материального носителя памяти об ушедшем поэте.

Пушкинский «след» можно найти и в «эсхатологическом» стихотворении «Степь», запечатлевшем новую космогоническую мистерию, в которой, в отличие от библейской Книги Бытия, главная «креативная» роль отведена Адаму.

Дохнёт репейника ресница,
Сверкнёт кузнечика седло,
Как радугу, степная птица
Расчешет сонное крыло.

И в сизом молоке по плечи
Из рая выйдет в степь Адам
И дар прямой разумной речи
Вернёт и птицам и камням,

Любовный бред самосознанья
Вдохнёт, как душу, в корни трав,
Трепещущие их названья
Ещё во сне пересоздав.

(1, 67 – 68)

У Тарковского Адам – это и первый человек, и первый поэт, и поэт вообще, вдыхающий «душу живую» в Божью тварь и сам являющийся богоподобной творческой личностью, одушевляющей «немую плоть предметов и явлений» (1, 190) и возвращающей им «дар прямой разумной речи». В отличие от библейского Адама, усыплённого Богом, чтобы безболезненно сотворить из его ребра женщину, Адам Тарковского *сам творит во сне* – пересоздаёт мир, даруя новые имена – «*трепещущие* названья», что делает его очень похожим на поэта пушкинской «Осени»:

И забываю мир – и в сладкой тишине
Я сладко *усыплён* моим воображеньем,
И пробуждается поэзия во мне:
Душа стесняется лирическим волненьем,
Трепещет и звучит, и ищет, *как во сне*,
Излиться наконец свободным проявленьем /…/

(III, 265)

Пушкинские контексты переполняют лирику Тарковского как драгоценные свидетельства глубокого и вдохновенного творческого диалога. «Степная дудка» втягивает в свой поэтический континуум «Цыган», «К Овидию» и «Эхо», «Снежная ночь в Вене» вызывает зловещую тень Изоры из «Моцарта и Сальери», а «Весенняя Пиковая дама» – «фантастического игрока» Германна. В «Полевом госпитале» и «Приазовье» резонирует сюжет инициации из «Пророка», а «Меркнет зрение – сила моя…» воспринимается как его финал-катарсис. «Балет» побуждает вспомнить «театральные строки» из первой главы «Онегина», а «Юродивый в 1918 году» – одноименного персонажа из «Бориса Годунова». «Серебряные руки» указуют на «Жениха» как на один из вероятных сюжетных источников; «Я вспомнил далёкие годы…» – на «Сеятеля» («Свободы сеятель пустынный…»); цикл стихов, посвящённых памяти умершей возлюбленной («Песня», «Ветер»,

«Первые свидания», «Эвридика» и др.),[165] перекликается с «Заклинанием» и «Для берегов отчизны дальней…», а его «ночной» хронотоп корреспондирует с «Воспоминанием» – стихотворением, особенно любимым Тарковским у Пушкина.

В случае надобности Тарковский мобилизует и пушкинские эпиграммы. Так, в заключительной строке, пожалуй, самого «злого» его стихотворения «Елена Молоховец» («Полубайстрючка, полублагородная…») легко прочитывается претекст – известная эпиграмма «Полу-милорд, полу-купец…», адресованная М.С. Воронцову.[166]

Скрытые пушкинские реминисценции содержатся и в неопубликованных стихах Тарковского: «Огонь и трубы медные прошёл…» перекликается с саркастическим посланием «К Вяземскому» («Так море, древний душегубец…»); «К тетради стихов» – с прощальными лицейскими посланиями выпускного 1817 года; «Что в правде доброго? Причина ссор…» – с горьким четверостишием о дружбе 1825 года («Что дружба? Лёгкий пыл похмелья…»).

Тарковский вспомнит о Пушкине на закате жизни, репродуцировав древесные образы из «Вновь я посетил…» в одном из своих «прощальных» стихотворений:

Ночью медленно время идёт.
Завершается год високосный.
Чуют жилами *старые сосны*
Вешних смол коченеющий лёд.

Хватит мне повседневных забот,
А другого мне счастья не надо.
Я-то знаю: и там, за оградой,
Чей-нибудь завершается год.

Знаю: *новая роща* встаёт
Там, где *сосны* кончаются *наши*.
Тяжелы чёрно-белые чаши,
Чуют жилами срок и черёд.
(1, 347)

[165] См. об этом в главе «Когда-то имя было у неё…» (Стихи об умершей возлюбленной как лирическое единство)».

[166] Впервые указано С. Руссовой. См.: Руссова С. Н. Н. Заболоцкий и А. Тарковский. Опыт сопоставления. Киев, 1999. С. 24.

В это же время писались «Пушкинские эпиграфы» – итоговый лирический цикл из четырёх стихотворений, объединённых пушкинскими темами и образами, ставшими точкой отталкивания и духовной опорой для мучительных раздумий поэта о смысле пройденного пути. Именно эта тема – тема пути поэта, поиска «цели» и «смысла бытия», хождения души по мытарствам и насыщения её всеми земными страданиями («солью и жёлчью земной»), ставшими источником поэтической «песни» и «пропуском» в небесные «ворота», – определяет, по «формуле» Пушкина, «лирическое движение» художественного целого. Вектор его задан уже в первом тексте, которому предпослан эпиграф из «Зимнего вечера»:

Спой мне песню, как синица
Тихо за морем жила…

Здесь возникает центральный лейтмотив поэтической «тетралогии» – *душа в тюрьме-темнице*, *вырывающаяся на свободу*.

Тюрьма-темница представлена в цикле в нескольких экзистенциальных ипостасях: то как «ненадёжное жильё» тела человека, «сердце *тесное* моё»; то как «яма-клетка», где томится поэт и душа изнывает в «полусне» и «лености сердца»; то как плен отчаянья и нищеты духа, обречённого на бессмысленное существование и забвение; то как «снежный, полный весёлости мир», где

Прямо в грудь мне стреляли, как в тире,
За душой, как за призом, гнались.
(1, 331)

В заключительном стихотворении этот перечень расширен за счёт инвариантных «филиалов» мира-тюрьмы, в роли которых выступают: 1) магазин с его меркантильным духом наживы («В магазине меня обсчитали: / Мой целковый кассирше нужней»); 2) тир – жестокий и циничный аттракцион, когда убивают не ради приза, а для забавы – «безвозмездно» («Хорошо мне изранили тело / И не взяли за то ни копья»); 3) сети лжи-клеветы, мимикрирующей под чистую, «как бирюза», правду и дружеское расположение («Наилучшие люди на свете / С царской щедростью лгали в глаза»); 4) наконец, собственно пушкинский образ – сундуки ску-

пого рыцаря, живущего «в погребах, как крот в ущельях подземельных».[167]

Преодолевая «ловушки» и соблазны мира, поэт Тарковского обретает духовную свободу и «право на прямую свободную речь». Но путь, который проходит герой, как он выстроен в «Пушкинских эпиграфах», далёк от траектории неуклонного духовного восхождения. Здесь уместно вспомнить слова Блока из статьи «Душа писателя»: «/…/ душа писателя расширяется и развивается периодами, а творения его – только внешние результаты подземного роста души. Потому путь развития может представляться прямым только в перспективе, следуя же за писателем по всем этапам пути, не ощущаешь этой прямизны и неуклонности, вследствие постоянных остановок и искривлений».[168]

Такие «остановки и искривления» являет *каждое* из четырёх стихотворений, входящих в цикл. Но, по-пушкински сближая противоречия, Тарковский прозревает обретения – в потерях, смысл – в кажущейся бессмыслице жизни, счастье – в безмерных земных страданиях. Жгучая потребность в экзистенциальных опорах, побудившая поэта обратиться к великому предшественнику, задавая пушкинскому циклу «эвристический» художнический пафос, оборачивается духовным прозрением на путях диалектического осмысления мира и личного опыта жизни. На глазах читателя частная поэтическая биография «прорастает» в эпоху, отчаянные духовные блуждания – в поиск пути, в ходе которого рушатся все однозначные философско-этические и эстетические оценки бытия.[169]

Этапы борений человеческого духа, которые запечатлели «Пушкинские эпиграфы», могут быть описаны опять-таки языком символиста Блока: «/…/ от мгновения слишком яркого света – через необходимый болотистый лес – к отчаянию, проклятиям, «возмездию» и /…/ – к рождению человека «общественного», художника, мужественно глядящего в лицо миру, получившего

---

[167] Эти строки из державинского послания «К Скопихину» («Престань и ты жить в погребах, / Как крот в ущельях подземельных») были эпиграфом к «Скупому рыцарю» в первоначальном варианте «маленькой трагедии» (V, 614).

[168] Блок А.А. Искусство и революция. М.: Современник, 1979. С. 133.

[169] О том, как это происходит в поэзии самого Пушкина, блестяще показано в книге В.А. Грехнёва «Болдинская лирика А.С. Пушкина (1830 год)».

право изучать формы /…/ вглядываться в контуры «добра и зла» – ценою утраты части души».[170]

Разумеется, не может быть и речи о *полной* проекции блоковской «периодизации» крестного пути поэта на пушкинский цикл Тарковского, равно как и на его творческий путь в целом. Исследователи вообще не склонны говорить о какой-либо существенной эволюции лирического стиля Тарковского, тем более об *идее пути* как эстетико-идеологической составляющей его поэтической системы. Но мы вправе говорить об общности идейно-философского «вектора» «Пушкинских эпиграфов» и «трилогии вочеловеченья»: от надежды («Пой, душа, тебя простят») – через страдание, плен, духовную «яму» – крайнее экзистенциальное отчаяние – к обретённому в крестных муках «праву на прямую свободную речь», на творческую свободу как на высший смысл человеческой жизни – «ценою утраты части души».

В первом стихотворении душа-«сестрица»-«птица»-«бродяжка»-«синица»-«певица»-небесная жилица вместо божественного нектара полной мерою пьёт «земную боль, и соль, и жёлчь», смертельную горечь которой не заесть никаким хлебом-пшеницей-«амброзией»: её колосья побиты градом и сокрыты под снежным саваном мертвящей зимы:

Пой, бродяжка, пой, синица,
Для которой корма нет,
Пой, как *саваном ложится*
Снег на яблоневый цвет,

Как *возвысилась пшеница*,
Да побил пшеницу град…
Пой, хоть время прекратится,
Пой, на то ты и певица,
Пой, душа, тебя простят.
(1, 328)

Тарковский придаёт лирическому сюжету апокалипсический масштаб (разгул губительных стихий, «прекращение» времени), возвеличивающий неустанное (нарастающее к финалу шестикрат-

[170] Из письма Андрею Белому от 6 июня 1911 г. // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М.: Художественная литература, 1961. С. 344.

ное анафорическое «пой») одинокое пение души, бьющейся у запертых райских врат, до самоотверженного стояния перед Богом за всю юдоль земную.

В пушкинском «Зимнем вечере» тоже бушуют нешуточные стихии («Буря мглою небо кроет, / Вихри снежные крутя» – II, 288), и «ветхая лачужка» – такое же «ненадёжное жильё», как и «человеческое тело». Но в мире Пушкина есть дом, пусть и ветхий, который выдерживает удары стихий; есть «добрая подружка бедной юности моей» – близкий человек, друг, собеседник, собутыльник, наконец. Душа-«синица» Тарковского бездомна и одинока, беззащитна и открыта всем «дуновеньям бурь земных». И живёт она не «тихо за морем» – в сказочном тридевятом царстве, а «на горестной земле» (Блок), среди людских страданий и бед, и пьёт *их*, а не вино «с горя», – пьёт само горе из «нашего» ковша и о нём же поёт у райских врат в надежде на высшую милость и прощение.

В отличие от гордого пушкинского пророка, уверенного в своей божественной правоте и «равнодушно» приемлющего «хвалу и клевету» толпы, поэт Тарковского – грешный и слабый человек, чья «ноша бедная» кажется «непосильной» крестной мукой: «/…/ Как входила в плоть живую / *Смертоносная игла*». «Голгофский» подтекст этого образа подхвачен и расширен в заключительном стихотворении путём прозрачной омонимической игры:

Хорошо мне изранили тело
И не взяли за то ни *копья* /…/
(1, 331)

«Копьё» – мелкая разменная монета и «копьё» – смертоносное оружие, пронзившее тело распятого Христа, – между двумя этими семантическими полюсами – бытовым и сакральным, телесным и духовным, земным и небесным – мечется и «бьётся» душа-«синица», отзываясь на «призывы бытия», как пушкинское «эхо», которому «нет отзыва».

Ещё одна очень важная оппозиция, формирующая смысловой объём цикла, – тьма (ночь) / свет («белый день»). Тему ночи, мглы, вечерних сумерек задают три из четырёх пушкинских текстов, из которых Тарковский позаимствовал эпиграфы: «Зимний вечер», «Стихи, сочинённые ночью во время бессонницы» и «Скупой рыцарь». Как тютчевский Цицерон, застигнутый «на дороге» «ночью

Рима», он идёт вослед Пушкину в поисках света, что «во тьме светит, и тьма не объяла его». Символический диапазон пушкинского образа ночи, актуализированный в цикле Тарковского, очень точно обозначил В.А. Грехнёв: «Тернистый путь познания, тупики человеческой страсти – проблемы, к которым упорно возвращается пушкинская мысль болдинской поры, находят в символике ночи образную опору. Ночь как воплощение неуловимой и бессвязной жизненной стихии, всего, что ещё не охвачено сознанием и требует разгадки, – в «Стихах, сочинённых ночью во время бессонницы». Ночь – спутница романтической тайны, когда оживают в душе призраки прошлого, – в стихотворении «Заклинание». Наконец, «ночь» средневекового подвала, знаменующая собой тесный мир уединившейся в себя, бесплодной и болезненной страсти, охватившей все помыслы барона, – в «Скупом рыцаре». Все эти облики пушкинской ночи – облики многомерного и подвижного в своём содержании символа, воплощающего трагические стихии мира и человеческого духа».[171]

«Ночным» эпиграфам в цикле Тарковского как будто бы противостоит эпиграф ко второму стихотворению, позаимствованный из хрестоматийного «К***»: «…Как мимолётное виденье, / Как гений чистой красоты…». Но только на первый взгляд, если вспомнить о «*мраке* заточенья», которому отзывается образ «ямы»-«клетки»-тюрьмы-*темницы*, где «в *полусне*» изнывает душа.

Второе стихотворение, развивая прозвучавший в первом тексте мотив «непосильной ноши», открывается темой несостоявшегося творения:

Как тот Кавказский Пленник в яме,
Из глины нищеты моей
И я неловкими руками
Лепил свистульки для детей.

Не испытав закала в печке,
Должно быть, вскоре на куски
Ломались козлики, овечки,
Верблюдики и петушки.

(1, 328)

[171] Грехнёв В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина. С. 35.

Этот сюжет, имеющий явный мифологический и библейский генезис, неоднократно представлен в стихах Тарковского («Явь и речь», «Руки», «К стихам», «Голуби на площади»,[172] «Мщение Ахилла»). В большом контексте его поэзии «глина нищеты моей» противостоит «клейкой красной глине» (1, 256), замешенной на крови из «зияющей раны мира» (1, 211) и прошедшей закал в печи Навуходоносора (1, 65). «Глина нищеты моей» – слабый космогонический материал, не оплаченный огнём и кровью другого Кавказского Пленника – прикованного к скале титана Прометея, сотворившего из глины животных и первых людей, ради которых он принял крестные муки. Потому-то и ломаются «козлики, овечки, верблюдики и петушки», что сотворены они «неловкими руками» (ср. с «программным» стихотворением «Руки»: «Взглянул я на руки свои / Внимательно, как на чужие: / Какие они *корневые* – / Из *крепкой рабочей* семьи» – 1, 63) и не прошли «закала в печке». Плоды «искусства жалкого», «*свистульки* для детей» – знак духовной трагедии поэта, «из всего земного ширпотреба» получившего свыше «степную *дудку*», прошедшего вместе с ней закал «огнём беды» и вдруг изменившего своему высшему призванию.

По внешним сюжетным обстоятельствам лирический субъект второго стихотворения отождествлён с главным героем рассказа Л. Толстого «Кавказский пленник» Жилиным, но по обстоятельствам внутренним он скорее духовный «инвалид» Костылин или безымянный пушкинский Кавказский Пленник с его «равнодушием к жизни» и «преждевременной старостью души».

Приспав сердечную тревогу,
Я забывал, что пела мать,
Я научился понемногу
Мне чуждый лепет понимать.

Я смутно жил /…/

(1, 329)

[172] О евангельской символике этого стихотворения см.: Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. С. 404 – 411.

«Полусон», полудрёма, полузабвение, «леность сердца» – это тот мир полубытия, о котором Пушкин писал в «К***»:

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои
Без божества, *без* вдохновенья,
Без слёз, *без* жизни, *без* любви.
(II, 267)

По Тарковскому, это и есть «яма-клетка», тюрьма, плен духовный, который должен преодолеть поэт, чтобы вернуться к позабытой материнской песне – истокам песни души-«синицы», испившей полную чашу земных страданий, но не притронувшейся к «объедкам жалким», которые бросают «*сверху*», ради забавы – ради хлеба и зрелищ:

Бросали дети мне объедки,
Искусство жалкое ценя,
И в яму, как на зверя в клетке,
Смотрели сверху на меня.
(1, 329)

«Всё то для тебя худая пища, что не сродная, хотя бы она и царская», – говорил «украинский Сократ» Григорий Сковорода. Начавшись с души-«синицы», «для которой корма нет», тема хлеба насущного, пищи духовной будет подхвачена в следующих стихотворениях, приобретающих всё более очевидное притчевое звучание по мере «лирического движения» цикла.

Помимо отмеченных образно-тематических лейтмотивов, притчевый потенциал второго текста подспудно наращивают близкие сюжеты священной истории как потенциальные культурные «претексты»: 1) Иосиф, сброшенный братьями в сухой колодец и впоследствии пребывающий в египетской темнице; 2) пророк Даниил во рву со львами; 3) пророк Иона, заключённый в чреве кита («чрево преисподней» – Иона, 2: 3) за попытку уклониться от воли Божьей; 4) Иоанн Креститель, брошенный в тюрьму-колодец по приказу порочной Иродиады. Библейские подтексты «работают» и в первом стихотворения о душе – заступнице перед Богом: 1) патриарх Авраам, вопрошающий сурового Иегову о судьбе Содома и Гоморры; 2) пророк Моисей, молящий пощадить грешный народ Израиля, сотворивший золотого кумира и плясавший вокруг него в отсутствие духовного пастыря и вероучителя.

Финал второго стихотворения, в котором цитируется как будто бы вполне «светское» сочинение Пушкина, развёртывает *мистериальный сюжет о спасении заблудшей души.*

Я смутно жил, но *во спасенье*
Души, изнывшей в полусне,
Как мимолётное виденье (курсив А. Тарковского –*Н.Р.*),
Опять явилась муза мне,

И *лестницу* мне опустила,
И вывела на *белый свет*,
И леность сердца мне простила,
Пусть хоть теперь, на склоне лет.

(1, 329)

Но и пушкинский «претекст» несёт ту же «сотериологическую» семантику. Как убедительно показала И. Сурат, главным событием в «К***» является не любовный сюжет, а «внезапное пробуждение души, а точнее – пробуждение, как будто свыше дарованное душе как незаслуженная благодать. «Душе настало пробужденье» – но отчего оно настало? Прямого ответа текст не даёт, но само движение сюжета говорит нам, что такова логика жизни – лишь дойдя до самого дна («ямы» в случае Тарковского – Н.Р.), до смерти, человек имеет шанс воскреснуть /…/ Воскресение героя имеет внеположную его личности природу, этому событию сопутствует видение красоты как явление Абсолюта. К внезапному пробуждению души причастны высшие силы, дважды посылающие герою свою вестницу, – встреча с женщиной получает в стихотворении статус чуда».[173]

Не то же ли мистическое событие происходит в стихотворении Тарковского? *Муза* опускает лестницу в яму и выводит душу «на белый свет» – но уже не как добрая девочка-горянка Дина и не как самоотверженная пушкинская черкешенка, а как Бог, спустивший беженцу Иакову лестницу, что «стоит на земле, а верх её касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней» (Быт., 28: 12).

[173] Сурат Ирина. «И новый человек ты будешь…» // Новый мир, 2009, № 5. С. 154 – 155. См. также: Перфильева Л.А. «К***» («Я помню чудное мгновенье…») // Лирика Пушкина. Комментарий к одному стихотворению. М.: Наука, 2006. С. 114 – 122.

Так же, как «гений чистой красоты» у Пушкина, Муза у Тарковского является повторно – «опять». О том, как это было впервые, поэт рассказал в стихотворении «Жили-были», написанном примерно за год до «Пушкинских эпиграфов».

Подала лепёшки мать.
Муза в розовой одежде,
Не являвшаяся прежде,
Вдруг предстала мне в надежде
Не давать ночами спать.

Первое стихотворенье
Сочинял я, как в бреду:
«Из картошки в воскресенье
Мама испекла печенье!»
Так познал я вдохновенье
В девятнадцатом году.
(1, 341)

У этого стихотворения много точек соприкосновения с «Пушкинскими эпиграфами»: 1) тема «ямы» – «пустой могилы» – «птиц в клетке» – домашнего «ада» (ср.: «Под окном – *река забвенья*, / Испарения *болот*»), в котором живёт голодающая, разорённая гражданской войной Россия; 2) тема пищи – «объедков жалких» – отсутствующего «корма» – «крапивного хлеба» – «пшена и соли» – воды, заменившей хлеб; 3) тема материнской песни – материнского хлеба («Подала *лепёшки* мать /…/ «Из картошки в воскресенье / Мама испекла *печенье*!»); 4) явление Музы «в розовой одежде» в *воскресенье* – явленное свыше чудо духовного спасения человека, мистический смысл которого прослушивается, как далёкое эхо, в сквозной рифме заключительной строфы: стихотворенье – воскресенье – печенье – вдохновенье.

Финал второго стихотворения цикла, несмотря на ритмико-интонационные переклички с финалом «К***» (ср.: «*И* сердце бьётся в упоенье, / *И* для него воскресли вновь / *И* божество, *и* вдохновенье, / *И* жизнь, *и* слёзы, *и* любовь» (II, 267) и «*И* лестницу мне опустила, / *И* вывела на белый свет, / *И* леность сердца мне простила»), всё же далёк от «победительного» пафоса лирического «первоисточника». Спасительная сила поэзии не отменяет, а лишь заостряет мучительные экзис-

тенциальные вопросы, которыми начинается третье стихотворение, ставшее кульминацией пушкинского цикла Тарковского.

Разобрал головоломку –
Не могу её сложить.
Подскажи хоть ты потомку,
Как на свете надо жить –

Ради неба, или ради
Хлеба и тщеты земной,
Ради сказанных в тетради
Слов идущему за мной?

(1, 329 – 330)

Выведенный Музой «на *белый свет*», поэт возвращается к теме неба / земли («Божьего» / «нашего» ковша), заданной в первом стихотворении. Жёсткая альтернативность метафизических вопросов, низводящая сакральный «хлеб» до «тщеты земной», обусловлена наступлением экзистенциальной *ночи*, чья тема задана эпиграфом из «Стихов, сочинённых ночью во время бессонницы». В пушкинских строках воссоздана «картина всеобщей дремоты, спячки сознания, погружённого в хаотический поток жизни, трагически дремлющего перед лицом времени. /…/ Пушкин не останавливается перед тем, чтобы произнести самое безысходное слово о жизни. Но именно в той точке своего движения, где мысль поэта готова в хаосе и потёмках духа усмотреть всеобщий закон бытия, она начинает упорный, настойчивый поиск смысла. /…/ В сумраке /…/ начинает брезжить свет».[174]

Подключаясь через эпиграф к высокому напряжению пушкинского творческого духа, неустанно вопрошающего жизнь о её высшем смысле, Тарковский *напрямую и на «ты»* обращается к его носителю как к «*солнцу* русской поэзии» в надежде преодолеть обступившую его со всех сторон метафизическую *тьму*. Третье стихотворение вводит тему времени и связи поколений, звучащую во многих стихах Тарковского («Дума», «Поэты», «Вы, жившие на свете до меня…», «Только грядущее», «Вещи», «Жизнь, жизнь» и др.). Но здесь эта связь представлена трагически распавшейся по

[174] Грехнёв В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина. С. 74 – 81.

вине самого поэта, сбившегося с пути, духовно дезориентированного и утратившего чувство времени.[175] В сознании лирического «я» царит «хронометрический» хаос, в «головоломке» которого – «через годы и века» – как будто навсегда разминулись «я» («потомок» Пушкина), «ты» (великий предшественник), «идущий за мной» мой потомок, но он же «другой», принадлежащий к «чужому поколенью». И уже «под окном[176] – река забвенья».

Темпоральная растерянность лирического субъекта усилена мотивом несостоявшегося общения и трагическим сознанием разрыва культурной традиции, символом которой является Пушкин.

Я кричу, *а он не слышит*,
Жжёт свечу до бела дня,
Словно мне в ответ он пишет:
«Что тревожишь ты меня?»

(1, 330)

«Последний» вопрос, задаваемый бесстрашным и вдохновенным поэтом «жизни мышьей беготне», здесь подчёркнуто *обытовлён* и не без раздражения переадресован взывающему к нему собеседнику, терзаемому всеобщей бессмыслицей существования, подобно Иову, которого Бог оставил во тьме без ответа. Такой поворот лирического сюжета, казалось бы, подталкивает к аналогичному «жесту» по отношению к «идущему за мной» «другому» – тем более, что

Я не стою ни полслова
Из его (Пушкина – *Н.Р.*) черновика,
Что ни слово – для другого,
Через годы и века.

(1, 330)

Но у Тарковского «хмель чужого поколенья *и тревожит*, *и влечёт*», что, безусловно, является признаком живой души, уже не изнывающей «в полусне», а напряжённо вслушивающейся в голоса мира и способной на горячий отзыв «на призывы бытия». Нужно ли говорить, что именно эта способность предопределила все-

[175] Ср.: «Я тот, кто жил во времена мои, / Но не был мной» (1, 189); «В четверть шума я слышал, вполсвета я видел» (1, 65).

[176] Об инфернальной символике окна см.: Топоров В.Н. К символике окна в мифопоэтической традиции // Балто-славянские исследования – 1983. М.: Наука, 1984. С. 164 – 185.

объемлющий поэтический гений Пушкина. Научившийся «понемногу мне *чуждый лепет* понимать», поэт Тарковского способен понять «*Парки бабье лепетанье*» и освоить «*тёмный язык*» бытия. Да и самый «хмель», который отчаявшийся художник связывает с «чужим поколеньем», тоже пушкинский: это слово эксплицирует семантику наслаждения всеми радостями бытия, опьянения на пиру жизни в тесном дружеском кругу, упоения духовной свободой вопреки любому внешнему гнёту – весь тот яркий и широкий спектр символико-метафорических значений, который был сформирован и накоплен романтической поэзией Пушкина и его современников (Батюшков, Языков, Баратынский, Вяземский, Давыдов, Дельвиг и др.).

Порой опять гармонией *упьюсь*…

Подобно пушкинской «Элегии» 1830 года, где, стиснутая в жёстких предначертаниях «труда и горя», лирическая мысль упирается в глухую стену небытия, преодолевая которую, Пушкин сохраняет веру и доверие «волнуемому морю» грядущего,[177] – духовный тупик, в котором, как в «пограничной ситуации», оказался лирический герой Тарковского, только усиливает поиски незыблемых опор «самостоянья человека», отливаясь во всё новые и новые вопросы, как это происходит в «Стихах, сочинённых ночью во время бессонницы». В самом этом неустанном взывании к великому поэту как к *живому собеседнику* («Vivos voco!» – известный герценовский эпиграф вполне подходит к пушкинскому циклу Тарковского) уже заключён ответ, пусть и гипотетический:

Будто мне в ответ он пишет…

В стихах Тарковского горит свеча, зажжённая для него великим предшественником в «дошедшей до предела» Гефсиманской ночи:

Жжёт свечу до бела дня…

Этот «белый день», окликающий «белый свет» второго стихотворения, есть результат жертвенного душевного горения поэта, бессонной чуткости ищущего творческого духа. В финале третьего текста возникает тема бессмертия («Боже правый, неужели / Вслед за ним пройду и я / *В жизнь из жизни* /…/»), на которую бросает тень, пожалуй, самое трагическое стихотворение Пушкина «Дар напрасный, дар случайный…»: «/…/ *мимо цели*, / *Мимо смысла*

[177] Блестящий анализ этого стихотворения см.: Грехнёв В.А. Болдинская лирика А.С. Пушкина. С. 59 – 72.

бытия?» Но лирический «point» лишён здесь непреодолимой безысходности однозначного утверждения: это не «истина в последней инстанции», а болевой и неизбывный вопрос, как и в пушкинском «претексте», раздвигающий лирическую перспективу и предвещающий новые духовные коллизии.

Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать…

Четвёртое стихотворение выдержано в той же «контрапунктической» поэтике. Завершая лирическую композицию, Тарковский развёртывает своего рода «энциклопедию» греховного мира и человеческих страданий, в которую, тем не менее, включёно представление о «снежном, полном весёлости мире, где алмазная светится высь» и где

Прямо в грудь мне стреляли, как в тире,
За душой, как за призом, гнались.

Хорошо мне изранили тело
И не взяли за то ни копья,
Безвозмездно мне сердце изъела
Драгоценная ревность моя.

Клевета расстилала мне сети,
Голубевшие, как бирюза,
Наилучшие люди на свете
С царской щедростью лгали в глаза.
(1, 331)

Представленный здесь образ мира – не безысходно мрачный образ. В основу его положен оксюморон – парадоксальное сочетание страдания и счастья, добра и зла, веры и сомнения, что создаёт представление о трагической и прекрасной полноте бытия по принципу пушкинских «странных сближений»: ревность – «драгоценная»; сети клеветы – «голубевшие, как бирюза»; лгущие в глаза – «наилучшие люди на свете», лицемерящие «с царской щедростью»; печали – «несравненные». Да и сам мир, где в человека стреляют, «как в тире», и гонятся за душой, «как за призом», – «снежный» и «полный весёлости», противостоящий мрачному средневековому подвалу, в котором хранит свои сундуки пушкинский Скупой рыцарь. В заключительном стихотворении цикла вновь открывается небо («Божий ковш»), «алмазная светится высь», – образ, отсылающий не только к финалу пьесы Чехова

«Дядя Ваня», но и к последним главам Апокалипсиса, где развёрнуто видение Небесного Иерусалима. Мы слышим в финале властный голос поэта-пророка, прошедшего «через необходимый болотистый лес» и «испарения болот» и насытившегося всеми «несравненными печалями» мира, подобно «суровому Данту». Такова цена «права на прямую свободную речь», которую платит поэт, несущий хлеб духовный современникам и потомкам.

Был бы хлеб. Ни богатства, ни славы
Мне в моих сундуках не беречь.
Не гадал мой даритель лукавый,
Что вручил мне с подарками право
На прямую свободную речь.
(1, 331)

Тема обретённого хлеба, утраченного в духовных блужданиях («Пой, бродяжка, пой, синица, / Для которой *корма нет*»), профанированного («Бросали дети мне *объедки*, / Искусство жалкое ценя») и отринутого ранее в одном ряду с «тщетой земной», ведёт к евангельскому Хлебу Живому, возросшему от жертвы Христовой, как новый колос из падшего в землю зерна и из побитой градом пшеницы («Как возвысилась пшеница, / Да побил пшеницу град…»).[178] Хлеб финала – это Слово, что «стало плотию», «как входила в плоть живую смертоносная игла».

Мотив жертвы Христовой соединён у Тарковского с концептуальным для его профетической поэзии лейтмотивом «нищий царь», возникающим в контексте пушкинского сюжета, заданного последним эпиграфом: «Я каждый раз, когда хочу сундук / Мой отпереть…» – «*Ни богатства*, ни славы / Мне в моих сундуках *не беречь*». Как Христос в пустыне, искушаемый «дарителем лукавым», поэт Тарковского отдаёт всего себя страдающему миру и становится вестником Слова Божьего – «вслед» за тем, кто, «духовной жаждою томим», прошёл тернистый путь пророка и зажёг свечу для своего, блуждающего в ночи, духовного «потомка».

[178] Ср. близкую христианскую символику и «хлебно-зерновую» метафорику в послереволюционных статьях Мандельштама («Слово и культура», «Пшеница человеческая») и его предсмертных «воронежских стихах» («В лицо морозу я гляжу один…» и др.).

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

«Когда-то имя было у неё…»
(Стихи об умершей возлюбленной как лирическое единство)

В жизни А. Тарковского было несколько судьбоносных событий, определивших формирование его индивидуального поэтического мифа. Два из таких событий мы бы выделили особо:

1) бегство в степь из поезда, в котором 14-летнего мальчишку везли на «революционный суд» за крамольные стихи о Ленине;

2) встреча с Марией Фальц, ставшей первой женщиной в жизни 17-летнего юноши, благодаря которой он узнал счастье и боль любви.[179]

Оба этих события – каждое по-своему – случившись «на заре туманной юности», стали для Тарковского-художника той духовной инициацией, с которой, собственно, и начинается поэтическое мифотворчество.

Если бегство в степь и пребывание в ней было воспринято поэтом как посвящение в пророки («Приазовье», «Я вспомнил далёкие годы…», «Где целовали степь курганы…»), подобное тому, что описано в одноименном стихотворении Пушкина, то мучительная любовь к Марии Фальц («И потом любил другую, ту, что горше всех любил»), вынужденная разлука с возлюбленной и её ранняя смерть в августе 1932 г., которую Тарковский переживал до конца своих дней, были осмыслены им не менее судьбоносно и отозвались без малого в 20-ти стихотворениях.[180]

Связанные горькой памятью сердца, образно-символическими лейтмотивами и общей «мелодикой» лирического переживания, стихотворения эти, на наш взгляд, тяготеют к определённому худо-

---

[179] Подробнее об этом см.: 1) Тарковская Марина. Осколки зеркала. С. 268 – 272; 2) Педиконе П., Лаврин А. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. С. 30 – 43.

[180] Список стихов, посвящённых М. Фальц, который составила Марина Тарковская, включает 16 текстов. См.: Тарковская Марина Осколки зеркала. С. 385 – 394. «След» той, «что горше всех любил», можно встретить ещё, как минимум, в трёх стихотворениях: «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке…», «Мой город в ранах, от которых можно…», «Я тень из тех теней, которые, однажды…».

жественному единству. Такое единство не является в строгом смысле лирическим циклом, сформированным и закреплённым в стихотворных сборниках самим поэтом (как, например, «Чистопольская тетрадь», «Степная дудка», «Пушкинские эпиграфы», «Памяти А.А. Ахматовой», «Памяти М.И. Цветаевой» и другие). Но и в нашем случае можно говорить об определённой циклизации, подкреплённой – пусть и до конца не реализованной – авторской волей.

Здесь мы хотим сослаться на свидетельство дочери поэта Марины Тарковской: «Разбирая его архив, я натолкнулась на тонкую тетрадь, надписанную так: «Как сорок лет тому назад (1940 – 1969)». Под таким заглавием папа переписал восемь стихотворений, связанных с памятью о Марии Густавовне (Фальц – *Н.Р.*): «Давно мои ранние годы прошли…»*, «Как сорок лет тому назад, сердцебиение при звуке…», «Мне в чёрный день приснится…», «Свиданий наших каждое мгновенье…»*, «Как сорок лет тому назад, я вымок под дождём…», «Душа моя затосковала ночью…»*, «У человека тело…»*, «Хвала измерившим высоты…». (*В сборниках стихи печатались соответственно под названиями «Песня», «Первые свидания», «Ветер», «Эвридика». – Прим. М. Тарковской – *Н.Р.*).[181]

При жизни поэта эти стихи никогда не публиковались как единый цикл, но, судя по свидетельству его дочери, сам Тарковский воспринимал их как лирическое целое. Что-то удержало автора от воплощения в жизнь намеченной им поэтической композиции: особая ли сокровенность интимных страниц юношеской биографии, незавершённость ли самой художественной «постройки», требующей более выверенной упорядоченности текстов или расширения их списка, – об этом можно только гадать. Тарковский унёс с собой эту тайну.

Но ведь говорим же мы о «денисьевском цикле» у Тютчева, текстовые компоненты которого «разбросаны» по всему корпусу стихов поэта. Выделяем же в поэзии Фета стихи, посвящённые М. Лазич, и с какой-то особой настойчивостью, может быть, достойной лучшего применения, ищем у Пушкина цикл стихов об умершей возлюбленной.

---

[181] Тарковская Марина. Осколки зеркала. С. 272.

Во всех этих случаях неизбежно возникает вопрос о составе и границах цикла, не намеченных самим автором. Случай Тарковского похож и одновременно не похож на упомянутые. Поэт не только обозначает хронологические рамки циклизуемых стихов как их творческие сроки: 1940 – 1969 гг., но и задаёт объединяющий поэтический принцип, заключённый в названии несостоявшейся композиции: «Как сорок лет тому назад». Название это указывает на ретроспективную подачу лирического «материала» – на тему памяти, воскрешающей события и детали давно ушедшего прошлого с новой остротой и душевной силой. В то же время число «сорок» придаёт хронологической константе намеченной автором подборки сакральный смысл, связывая её с библейским сроком, в который человек, народ и даже человечество проходят Высшую инициацию: призвание в 40 лет Моисея, с которым Бог говорит из пламени несгорающего тернового куста; 40 лет скитаний народа Израиля в Синайской пустыне; 40 дней пребывания Моисея на горе Синай, где пророк получает Закон – Десять Заповедей; 40 дней молений Иисуса Христа в Иудейской пустыне, где его искушал Сатана; наконец, 40 дней всемирного потопа, после которых начинается история нового рода человеческого.

Этим скрытым библейским коннотациям откликается стихотворение с характерным названием – «*Первые* свидания», начало которого сразу же трансформирует конкретное биографическое событие в таинство высшего духовного посвящения в самом полном смысле этого слова:

Свиданий наших каждое мгновенье
Мы праздновали, *как богоявленье*,
Одни на целом свете.

(1, 217)

В списке Тарковского это стихотворение стоит четвёртым, тогда как, согласно «объективной» хронологии лирического сюжета, оно должно быть первым. Но обозначенный в названии ретроспективный принцип, актуализирующий сакральное время библейской истории, побудил автора открыть цикл стихотворением «Песня», в котором воссоздан хронотоп *утраченного рая* с присущей ему временной и пространственной неопределённостью:

Давно мои ранние годы прошли
По самому краю,
По самому краю родимой земли,
По скошенной мяте, *по синему раю*,
И я *этот рай навсегда потеряю*.
(1, 214)

Подчёркнутые слова выстраивают темпоральную и пространственную систему координат, свойственную сказке: «давным-давно…», «за тридевять земель…», «на краю земли…», «у самого синего моря…». С этой «системой» коррелирует и фольклорно-мифологическая образность стихотворения: ива – белые руки – русалка[182] – мост через реку, разделяющую живых и мёртвых:

Колышется ива *на том берегу*,
Как белые руки.
Пройти до конца по мосту не могу /…/
(1, 214)

Но сказочно-мифологическому хронотопу «Песни» противоречит последняя строка второй строфы:

/…/ Но лучшего имени влажные звуки
На память я взял при *последней разлуке*.
(1, 214)

С одной стороны, «*последняя* разлука» того же мифопоэтического свойства, что и «*первые* свидания». Но с другой, это точная дата – 1929 год, когда Тарковский окончательно прервал отношения с Фальц по её строгому настоянию. Более того, в цикле это горестное для лирического героя событие расписано *поминутно:*

/…/ И поезд *в десять пятьдесят*
Выходит из-за поворота.
В одиннадцать конец всему,
Что будет сорок лет в грядущем
Тянуться поездом идущим
И окнами мелькать в дыму /…/
(1, 321)

[182] Ср. со стихотворениями «Серебряные Руки», «Дриада», «Русалка», которые Тарковский включил в сборник «Земле – земное», поместив их в раздел «*Сказки* и рассказы».

«В дыму» ушедших лет, в дымке памяти эти десять минут последнего прощания растянулись на сорок лет горьких переживаний, навсегда связавших «первые свидания» и «последнюю разлуку» в нерасторжимом круге первой любви поэта.

Если сопоставить год написания «Песни» (1960) с временной координатой, вынесенной в заглавие цикла, и с «летописью» жизни Тарковского, то мы не свяжем концы с концами. Только три стихотворения, написанные в *1969* году, точно соответствуют реальной биографической хронологии автора. В этих текстах строка «Как сорок лет тому назад» является камертоном художественного времени, начинает и завершает этот своего рода «цикл в цикле» («Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке…», «Как сорок лет тому назад, / Я вымок под дождём…», «Хвала измерившим высоты…»).

Интересно, что в списке Тарковского эти стихотворения не сгруппированы, а даны вразброс, соответственно под вторым, пятым и восьмым, заключительным, номерами, в то время как во всех прижизненных и посмертных изданиях они публикуются как «маленькая трилогия» – всегда друг за другом.

Что это значит? Скорее всего, то, что для поэта, выстраивавшего непростую лирическую историю своей первой любви, важен был принцип временной *неопределённости*, или *хронологического* «*контрапункта*», который позволил бы связать в единстве большого художественного времени личное, автобиографическое время лирического субъекта («И поезд[183] *в десять пятьдесят* выходит из-за поворота»), мифологическое правремя («*Давно* мои ранние годы прошли») и библейское сакральное время («Свиданий наших каждое мгновенье / Мы праздновали, как *богоявленье*»). Вот

[183] В мире Тарковского поезд – метафора движущегося времени:

Я врезался в *возраст* учёта
Не сдавшихся *возрасту* прав,
Как в город из-за поворота
Железнодорожный состав.
(1, 254)

В тот день *остановилось время*,
Не шли часы, и души *поездов*
По насыпям *не пролетали* больше
Без фонарей, на серых ластах пара /…/ (1, 130)

почему, на наш взгляд, Тарковский расположил стихи в хронологическом «беспорядке», без указания даты их написания, и убрал названия, под которыми ранее печатались четыре из восьми стихотворений («Песня», «Первые свидания», «Ветер», «Эвридика»). Он выстраивал нечто вроде синхронно-диахронного лирического «романа». Этот «роман» начинается с неопределённого «*Давно* мои ранние годы прошли…» и заканчивается как будто бы точным «Как *сорок лет* тому назад». Но эти «сорок лет» – как мы показали выше и покажем ниже – те же сказочные «тридцать лет и три года», упраздняющие профанное, конкретное, «арифметическое» время и утверждающие сакральное время мифа, совершающее движение *по кругу*, по которому движутся день и ночь, жизнь и смерть, мгновение и вечность, начало и конец, несущий новое начало.

Одним из основных символических значений архетипа круга, представленного в цикле Тарковского как лейтмотив («колечко» – «колёса» – «птичья колесница» – «обруч медный» – даже «сфера хрустальная» из «Первых свиданий») и композиционный приём (перекличка названия цикла и его последней строки), является семантика движущегося времени.[184] Достаточно беглого взгляда на первые строки стихотворений, включённых в композицию с подчёркнутым темпоральным названием, чтобы увидеть, что именно время – во всей его хронометрической многоликости – главная опора «архитектуры» поэтического целого: «*Давно* мои *ранние годы* прошли…» – «Как *сорок лет тому назад*, / Сердцебиение при звуке …» – «Мне в *чёрный день* приснится…» – «Свиданий наших *каждое мгновенье*…» – «Как *сорок лет тому назад*, / Я вымок под дождём…» – «Душа моя затосковала *ночью*…». Исключение здесь составляет седьмое стихотворение «Эвридика», сюжет которого лишён какой-либо определённой темпоральной окраски. Такая же метавременная темпоральность отличает и последнее стихотворение цикла, несмотря на то, что его

[184] «Во временном плане идея круга находит /…/ полное воплощение. В многочисленных мифологических сюжетах и мотивах, в бытовых представлениях и соответствующих обычаях, в самом языке (ср. рус. время из* vert-men – «то, что вращается, возвращается») нашла отражение циклическая концепция времени». // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 18.

финальная строка в точности повторяет название лирической композиции.

Помимо темы движущегося по кругу времени, помимо единства лирического персонажа и самой темы смерти, стихи об умершей возлюбленной циклизуют сквозные образно-символические лейтмотивы. Важнейший из них – *ночь*, определяющий темпоральную характеристику поэтического хронотопа как момент максимальной близости мира живых и мира умерших, время наиболее естественного перехода границы между этими мирами, поскольку, во-первых, ночь – это пора самых глубоких и самых мучительных воспоминаний и снов (снов-воспоминаний), а во-вторых – вслед за Тютчевым, которому во многом наследует Тарковский, – особое состояние мира, когда в человеческой душе пробуждаются иррациональные стихии и звучат «страшные песни» «родимого хаоса».[185] В этом контексте первая строка стихотворения «Ветер» «Душа моя затосковала ночью», неслучайно выделенная Тарковским в отдельную строфу, представляется композиционной опорой и тематической «эмблемой» цикла.

Тема ночи – с теми или иными вариациями – звучит в шести из восьми стихотворений: «Когда настала *ночь*, была мне милость / Дарована /…/» («Первые свидания»); «На свете всё проходит, / И даже эта *ночь* / Проходит и уводит / Тебя из сада прочь» («Мне в чёрный день приснится…»); «Душа моя затосковала *ночью.* / А я любил изорванную в клочья, / Исхлёстанную ветром *темноту* /…/» («Ветер»); «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при

[185] Известно, что Тарковский особенно любил пушкинское «Воспоминание» с его трагической темой «длинного свитка» и несмываемых «строк печальных», которую поэт воплотил в «Бессоннице» как страшное ночное нашествие «бессловесных душ людских» – «кредиторов», что «счета принесли навсегда» (1, 247 – 248). Тютчевский разворот (антиномия дня и ночи) эта тема получила в стихотворении «Ночная бабочка «Мёртвая голова»:

Ночью все мы – на чужбине
Под воронкой чёрно-синей,
В царстве чуждых душ и тел,
Днём – в родительском гнездовье
Душным потом, красной кровью
Ограничим свой предел.
(1, 296)

звуке / Шагов, и дом с окошком в сад, / Свеча и близорукий взгляд /…/ *Светает*»; «И *снится* мне другая / Душа, в другой одежде /…/» («Эвридика»). В заключительном стихотворении «Хвала измерившим высоты…» тема ночи звучит как тема смерти – обители мировой метафизической *тьмы*, опосредованная пространственным лейтмотивом «криница – колодец – сруб» и усиленная контрастным цветовым эпитетом:

/…/ Когда из *глубины колодца* [186]
Наружу *белый* голубь рвётся
И разбивает грудь о сруб!
(1, 322)

Даже день – этот темпоральный антоним ночи – определён в цикле Тарковского как «чёрный».[187] И это не простая дань «траурной» теме, тем более, что вслед за первой, «чёрной», строкой разворачивается потрясающая своим «космическим» объёмом картина мира:

Мне в чёрный день приснится

[186] В мифопоэтическом дискурсе колодец – узкое, тёмное пространство, символ смерти, могилы. Колодец «обозначает связь с прошлым, с миром мёртвых и поэтому имеет волшебные свойства. Идея колодца содержит в себе глубокий и амбивалентный метафизический подтекст. Вода не только дарует жизнь, она её и отнимает /…/ Колодец может обозначать некую глубину, похожую на могилу». // Энциклопедия символов, знаков, эмблем. М.: Локид – Миф, 1999. С. 246 – 247. Примеры: 1) колодец Бархут – могила индийского пророка Худа; 2) колодец-могила Понтия Пилата в Швейцарских Альпах; 3) колодец гигантов, соединяющий 8-й и 9-й круги ада у Данте; 4) сухой колодец, в который сбросили библейского Иосифа его братья. Эту же символику несет колодец (с водой или сухой) в народных и литературных сказках («Волшебная лампа Аладдина», «Госпожа Метелица» братьев Гримм, «Огниво» Г.Х. Андерсена и др.). В первом фильме Андрея Тарковского «Иваново детство» сцена гибели матери Ивана тоже развёрнута у колодезного сруба, на дне которого – в своём страшном сне – находится главный герой.

[187] Ночной колорит окрашивает и другие стихи А. Тарковского, посвящённые М. Фальц: «В листьях, *за ночь* облетевших, / Невысокое крыльцо /…/» («Невысокие, сырые…»); «И вино звенит *из тьмы*, / И поёт стекло /…/» («Стол накрыт на шестерых…»); «Всё ты ходишь в платье чёрном, / *Ночь* пройдёт, рассвета ждёшь /…/» («Всё ты ходишь в платье чёрном…»), – почти всю его любовную лирику («Ночной дождь», «Отнятая у меня, ночами…», «Я боюсь, что слишком поздно…» и др.) и поэзию в целом с её «пантеистической органикой» (Ю. Кублановский) и «русским космизмом» (С. Мансков).

Высокая звезда,
Глубокая криница,
Студёная вода
И крестики сирени
В росе у самых глаз.

(1, 151)

В этих строках воссоздана мифопоэтическая модель мироздания, «скроенная» по архетипу мирового дерева: верхний мир («высокая звезда») – средний мир («крестики сирени в росе *у самых глаз*») – нижний мир («глубокая криница, студёная вода»). Космологическая стройность этой картины ещё сильнее подчёркивает невосстановимый разрыв между живыми и мёртвыми, непреодолимую преграду между лирическим героем и адресатом:

Но больше нет ступени –
И *тени* спрячут нас.

(1, 151)

Образ «ступеней» и лестницы, являющейся «мифопоэтическим образом связи *верха* и *низа*»,[188] – один из ключевых символов поэзии А. Тарковского. Лестница – это «инструмент» восхождения человека к Богу или нисхождения его в преисподнюю. «Лестница, ведущая в подземное царство, нередко проходит через яму или колодец».[189] Именно такая лестница запечатлена в стихотворении «Мне в чёрный день приснится…» – лестница *без* ступени, соединявшая раньше героя и его возлюбленную, которая

По лестнице, как головокруженье,
Через ступень сбегала и вела
Сквозь влажную сирень в свои владенья
С той стороны зеркального стекла.

(1, 217)

[188] Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. С. 50.
[189] Там же. С. 51

Но то было прежде. А теперь возлюбленная ушла в мир *теней*, сама стала «тенью»,[190] «на память гроздь сирени оставив на столе» («Эвридика»).

И разве в нашей власти
Вернуть свою *зарю*? –

этот чуть ли не единственный в цикле Тарковского образ рассвета – символ раннего «розового» счастья, окликающий финальную строку известного «безглагольного» стихотворения А. Фета «Шёпот, робкое дыханье…» («И лобзания, и слёзы, / *И заря, заря!*...»), – буквально тонет в метафизической ночи, сгущающейся вокруг героев лирического сюжета.

С темой ночи органично связан лейтмотив *сна*, пребывая в котором, лирический герой совершает путешествие в прошлое, словно бы пытаясь вернуть возлюбленную в мир живых, подобно Орфею, спускавшемуся в Аид за умершей Эвридикой.

Интересно, что в широко развернутом в поэзии Тарковского перечне античных мифологических имён (Прометей, Атлант, Кора, Пан, Марс, Марсий, Эвридика, Ахилл, Патрокл, Гефест, Гектор,

---

[190] Поэзия Тарковского перенасыщена образами «теней», что связывает её с «Божественной комедией» Данте. См. об этом: 1) Манских С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С. 132 – 139; 2) Верещагина Е.Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. С. 118 – 127. В стихотворении «Эвридика» умершая возлюбленная *лишена* тени, что ещё сильнее подчёркивает её необратимое отпадение от мира живых:

/…/ Огнём, как спирт, *без тени*
Уходит по земле /…/
(1, 222)

В позднем стихотворении «Я тень из тех теней, которые, однажды…» – едва ли не последнем, где виден «след» М. Фальц, – Тарковский «восстанавливает» утраченную «ступень», чтобы встретиться с «бедной тенью» (Пушкин), но при этом лирический субъект сам обращается в «тень», смущающую «сны живых» и терзаемую сомнениями в возможности посмертного свидания:

/…/ Так я по лестнице взойду на *ту ступень*,
Где будет ждать меня твоя *живая тень*.

А если это ложь, а если это сказка,
И если не лицо, а гипсовая маска
Глядит из-под земли на каждого из нас
Камнями жёсткими своих бесслёзных глаз?..
(1, 351)

Приам и другие) отсутствуют два первостатейных для любого поэта имени – Аполлона[191] и Орфея, хотя в его стихах нередко упоминается *лира* – волшебный инструмент певца-мистагога и светозарного Мусагета:

/…/ И прямоугольная, синяя
В окно моё вдвинута *лира*.
(1, 230)

Струнам счёт ведут на *лире*
Наши древние права /…/
(1, 311)

/…/ И могла бы Алкеева *лира*
У меня оказаться в наследстве.
(1, 161)

Велик соблазн – написать «*Орфеева* лира». Но не только из скромности написал поэт так, как написал. Тарковский связал свою лиру, а точнее свою поэтическую «степную дудку», со страдальцем Марсием, с которого заживо содрали кожу по приказу жестокого Феба, – с «Паном козлоногим», как и Марсий, входившим в свиту крестьянского бога Диониса – этого «царя виноградников». Не случайно в стихотворении «Как сорок лет тому назад, / Сердцебиение при звуке…» возникает образ «тёмного дикого винограда», который становится «двойником» лирического субъекта, символизируя его раннюю и бурную юношескую чувственность.

Светает. *Дождь идёт*, *и тёмный*,
Намокший дикий виноград
К стене прижался, *как бездомный*,
Как сорок лет тому назад.
(1, 320)

Ср.:

Как сорок лет тому назад,
Я вымок под дождём, я что-то
Забыл, мне что-то говорят,

[191] По мнению М.А. Тарковской, имя Аполлона имплицитно присутствует в стихотворении «Земное», где образ «олимпийской скрипки», скорее всего, был навеян изображением играющего на скрипке Мусагета, которое поэт мог видеть на занавесе Большого театра (сообщено в письме к автору книги).

Я виноват, тебя простят,
И поезд в десять пятьдесят
Выходит из-за поворота.
В одиннадцать конец всему /…/
И чья-то юность, у вокзала
От провожающих отстав,
Домой *по лужам* как попало
Плетётся, прикусив рукав.

(1, 321)

Психологически насыщенный глагол «*плетётся*» получает дополнительный «растительный» смысл в контексте уподобления героя «намокшему» «бездомному» *винограду*. Тот же образ находим в стихотворении «Невысокие, сырые…», посвящённом М. Фальц, но почему-то не включённом Тарковским в общую композицию, несмотря на его явное сюжетно-стилистическое родство с другими текстами цикла:

Три окошка, три ступени,
Тёмный, *дикий виноград*.
Бедной жизни бедный гений
Из окошка смотрит в сад.

(1, 369)

Хотя в стихах Тарковского Орфей не упомянут ни разу, в цикле памяти М. Фальц он присутствует имплицитно – как главный герой мифа об Эвридике, чьё имя «рифмуется» с именем и судьбой умершей возлюбленной поэта. И если мифологический Орфей *спускался* в Аид за Эвридикой, то к лирическому герою Тарковского – этому новому Орфею (или анти-Орфею?) – Эвридика приходит *сама* – то ли в ночных сновидениях, то ли наяву:

Стучат. Кто там? – Мария. –
Отворишь дверь: – Кто там? –
Ответа нет.

(1, 152)

Ср.:

Час проходит. Наконец
У дверей стучат.

Как двенадцать лет назад,

Холодна рука
И немодные шумят
Синие шелка.

(1, 371)

Несостоявшийся цикл Тарковского – ещё одна, возвышенная и трагическая, вариация на тему «вечного возвращения», неизбежно оборачивающегося новым уходом и новым страданием, как это было в истории Орфея и Эвридики. Но, в отличие от греческого мифа, где всё решила роковая оглядка певца, источник трагедии у Тарковского – неподвластный человеку *ход времени*, являющийся в его мире одним из обликов неумолимой *судьбы*.

На свете всё проходит,
И даже эта ночь
Проходит и уводит
Тебя из сада прочь.

(1, 152)

И как проходит «эта ночь», в которой влюблённые соединяются вновь, словно жених и невеста, переезжающие, по давней народной традиции, по мосту через реку,[192] проходит и их первая ночь – ночь «Первых свиданий», которую герой переживает как духовное преображение и посвящение в поэты, совершаемое возлюбленной.

Кажется, это единственное стихотворение цикла, в котором время – союзник влюблённых, умножающий радость их встреч. Но только на первый взгляд.

На свете всё преобразилось, даже
Простые вещи – таз, кувшин – когда
Стояла между нами, как на страже,
Слоистая и твёрдая вода.

(1, 218)

Ярко и убедительно анализируя «Первые свидания» в контексте христианской символики и православного церковного

[192] О брачной символике стихотворения «Мне в чёрный день приснится…" см.: Верещагина Е.Н. Поэзия Арсения Тарковского в контексте традиций Серебряного века. С. 167.

ритуала, С. Кекова связывает парадоксальные строки о «слоистой и твёрдой воде» со значением Богоявления как Крещения – праздника, когда «изменяется само естество водной стихии».[193] Но у символического концепта «вода» есть и более древние, «языческие» коннотации, в том числе вода «как символ необратимого потока времени и, как следствие этого, – потери и забвения».[194] Ср. в «Книге Иова»: «/…/ как о воде протекшей будешь вспоминать» (Иов, 11: 16). Эти библейские стихи цитирует главный герой рассказа И. Бунина «Тёмные аллеи», приводя их как контраргумент стихам Н. Огарёва о «тёмных лип аллее», которые он декламировал в давней юности своей возлюбленной – крепостной крестьянке Надежде, о чём она с горечью напоминает убелённому сединами бывшему любовнику, не уберёгшему свои чувства от разрушительного «бега времени».

Строки о «слоистой и *твёрдой* воде», которая «стояла *между нами*, как *на страже*», несут значение преграды, труднопреодолимого препятствия. Этот драматический смысл станет ещё более очевидным, как только мы соотнесём их с финалом стихотворения, являющимся по отношению к этим строкам почти *полным* синтаксическим *параллелизмом*. Ср.:

/…/ *когда*
Стояла *между нами*, *как* на страже,
Слоистая и твёрдая вода.

… *Когда* судьба по следу шла *за нами*,
Как сумасшедший с бритвою в руке.
(1, 218)

[193] Кекова С.В. Принцип преображения как основная составляющая творческого метода Арсения Тарковского. С. 70.

[194] Энциклопедия символов, знаков, эмблем. С. 416. Ср.: «Слоистость воды – это не что иное, как расщепляемость времени на момент: дни, часы, секунды /…/ Твёрдость характеризует невозвратность времени». / Филиппова О.Л. Образы времени в поэзии А. Тарковского // Филологические этюды. Вып. 4. Саратов, 2001. С. 127.

В мифопоэтике Тарковского «вода» и «судьба» рифмуются между собой, и хотя это «бедная» рифма, но здесь она обогащается констекстуальными ассоциациями: *слоистая* и *твёрдая* вода – *бритва*. Как символы сверхчеловеческих, непостижимых и неумолимых («твёрдых») сил, которые всегда «на страже» и идут «по следу», – «вода» и «судьба» семантически эквивалентны в общей «формуле» Бытия.

В поэзии Тарковского «вода» также рифмуется с «бедой»,[195] и это не формальное созвучие, а перекличка на уровне архетипов.

И вправду чуден был язык воды,
Рассказ какой-то про одно и то же,
На свет *звезды*, на беглый блеск *слюды*,
На предсказание беды похожий.
И что-то было в ней от *детских лет*,
От непривычки мерить жизнь годами
И от того, чему названья нет,
Что *по ночам* приходит перед *снами*,
От грозного, как в *ранние года*,
Растительного самоощущенья.

Вот какова была в тот день вода
И речь её – без смысла и значенья.
(1, 185 – 186)

Казалось бы, далёкое от сюжета цикла «Как сорок лет тому назад», стихотворение «На берегу» заключает в себе его важнейшие лейтмотивы и образы: «беглый *блеск слюды*» ассоциативно напоминает «*слоистую* и твёрдую *воду*» «Первых свиданий», а «непривычка мерить жизнь годами» – «каждое мгновенье», что «мы праздновали, как богоявленье, одни на целом свете»; «ранние года» окликают «ранние годы» «Песни», а «свет звезды» и «сны по

[195] Ср.: «У Тарковского «вода» символизирует одновременно рождение и смерть, например, в стихотворении «Я так давно родился…», где образ «дна-могилы» сливается с образом «дна-колыбели». «Двойная» символика такого рода является весьма древней (ярче всего данный архетип проявился в христианском чине крещения)». // Воронова Т.А. Принципы словаря лирики Арсения Тарковского. С. 63

ночам» указывают на центральные символы стихотворения «Мне в чёрный день приснится…».

Тема-рифма «вода-беда» открыто звучит и в самом цикле – в стихотворении «Ветер»:

/…/ И на цыганской масленой реке
Шатучий мост, и женщину в платке,
Спадавшем с плеч над медленной *водою*,
И эти руки, как перед *бедою*.
(1, 215)

В большом контексте цикла, запечатлевшие эйфорию любви, происходящую «с той стороны зеркального стекла», «Первые свидания» особенно остро корреспондируют с печальной ночной мистерией стихотворения «Мне в чёрный день приснится…», которое не случайно предшествует тексту «Первых свиданий» в списке Тарковского. Примечательно, что *оба* стихотворения развёртывают тему любовного свидания, только первое происходит во сне (после смерти возлюбленной), а второе – наяву (когда «она была жива»). Сопоставляя их, мы наблюдаем семантическую «игру» лейтмотивов, взаимодействующих друг с другом в ходе лирического сюжета как «тезис» и «антитезис».

Если в первом тексте строка «Одни на свете мы» несет в себе горькое сознание одиночества двух влюблённых душ, покинувших «тюрьму» тела (Ср. в «Эвридике»: «У человека тело / Одно, как *одиночка*. / Душе осточертела / Сплошная оболочка /…/ И слышит сквозь *решётку* / Живой *тюрьмы* своей /…/» – 1, 221), чтобы не разлучаться в посмертном бытии, подобно булгаковскому Мастеру и его верной подруге, – то в «Первых свиданиях» в полустишии «Одни на целом свете» сокрыто по-детски безмерное и своевольное упоение земной, телесной близостью, возведенной до уровня сакрального ритуала. «В первой части /…/ появляется лестница, по которой спускаются в сад герои этого стихотворения. Но это не просто лестница, но некий мост, соединяющий небо и землю. Поток нисходящего движения присутствует уже в слове «богоявленье», образ же лестницы материализует это схождение неба на землю. Пространство дома тоже преображено: оно превращается в царство, существующее в особом пространстве «с той стороны зеркального стекла», владычицей которого является возлюбленная поэта. Мы

можем восстановить гипотетический реальный план стихотворения, план действительности: сначала происходит встреча влюблённых, потом – их путь сквозь заросли влажной сирени к дому, дверь которого – стеклянная или зеркальная, а за этой дверью – комната. Но главное здесь не сам реальный план, а его преображение – та символическая реальность, внутри которой сирень – не просто сирень, а сгусток синего цвета вселенной, тело возлюбленной – это алтарь, врата которого отворены, а сама она – Царица и Владычица мира, – пишет С. Кекова. – /…/ Возлюбленная изображена сидящей на троне с хрустальной сферой в руке, в которой заключено всё мироздание. Так изображают царицу, но так изображается и Богородица /…/ Примечательно, что возлюбленную поэта звали Мария, и это имя, не названное в стихотворении, таинственным образом присутствует в проанализированных нами символах».[196]

Против этого трудно что-либо возразить, если не помнить, что таинство любви-преображения происходит «*с той стороны зеркального стекла*» – в пространстве, чья семантика явно далека от сакрального топоса церкви.[197] В лирическом контексте «Первых свиданий» «*зеркальное стекло*» – образно-символический аналог «*хрусталя*», в котором «пульсировали реки, дымились горы, брезжили моря», и «*сферы хрустальной*», которую «держала на ладони» *спящая* (а не сидящая, как у С. Кековой) «на троне» героиня. На наш взгляд, лейтмотивы зеркала и хрусталя в «Первых свиданиях» – это «оптические» предвестники темы «миражей» зазеркалья, звучащей в кульминационной точке стихотворения:

Нас повело неведомо куда.
Пред нами расступались, *как миражи*,
Построенные чудом города, –

после чего оно срывается в трагический финал.

---

[196] Кекова С.В. Принцип преображения как основная составляющая творческого метода Арсения Тарковского. С. 70, 71.

[197] В письме к автору книги Марина Тарковская высказала предположение, что «зеркальное стекло» – это не зеркало, а род толстого стекла, использовавшегося ранее для оформления наружного фасада дверей. Но такое истолкование не исключает семантики *зазеркалья*, которую педалирует эксплицитная фразеологичность строки «*С той стороны* зеркального стекла».

Амбивалентная символика «Первых свиданий», созвучная общему «ночному» колориту несостоявшегося цикла, просматривается и в строках «/…/ и в темноте светилась / И медленно клонилась *нагота*». В мире Тарковского «*нагота*», как правило, связана с ущербом, «позором», со смертью и даже с концом света, который могут устроить люди во Вселенной.

Ср.:

/…/ Где я лежал в *позоре*, *в наготе*,
В крови своей, вне поля тяготенья
Грядущего.
«Полевой госпиталь» (1, 130) [198]

/…/ И в сумерках, нависших, как в предгрозье,
Без всякого бессмертья, в грубой прозе
И *наготе* стояла *смерть* одна.
«Могила поэта» (1, 96)

Нам снится немая, как камень, земля
И небо, *нагое* без птицы,
И море без рыбы и без корабля,
Сухие, пустые глазницы.
«Предупреждение» (1, 143) [199]

Разумеется, в сюжете стихотворения светящаяся в темноте нагота не «позор» и не ущерб, а яркий эротический образ, усиливающий экстатичность лирической темы, но, вместе с тем, оттеняющий её трагичность. В ассоциативной глубине этого образа, на наш взгляд, сокрыта семантика экзистенциальной уязвимости любви и души человека, одновременно святой и грешной: «Душе *грешно* без тела, / *Как телу без сорочки* /…/» (1, 221). Насыщенный христианский план «Первых свиданий» разрежается самим ходом «земного» лирического сюжета:

/…/ И, просыпаясь: «Будь благословенна!» –

---

[198] Тема наготы, «позора», немощи, связанная с военной биографией А. Тарковского, пронзительно звучит в одном из самых кризисных стихотворений поэта «Какие скорбные просторы…» (1, 376 – 377), написанном осенью 1944 г. – через несколько месяцев после ампутации простреленной ноги.

[199] Эсхатологический разворот этой темы близок Книге Иова, где «нагота» – следствие сокрушительной Божьей кары, обрушившейся на безвинного праведника, не понимающего, в чём он согрешил пред Господом и за что удостоился Страшного Суда: «И сказал (Иов – *Н.Р.*): *наг* я вышел из чрева матери моей, *наг* и возвращусь. Господь дал, Господь и взял /…/» (Иов, 1: 21).

Я говорил и знал, что *дерзновенно*
Моё благословенье: ты спала /…/

И далее:

Нас повело неведомо куда.
Пред *нами* расступались, *как миражи*,
Построенные чудом города,
Сама ложилась мята *нам* под ноги,
И птицам *с нами* было по дороге,
И рыбы подымались по реке,
И небо развернулось пред глазами…
(1, 217 – 218)

Одновременно с темой стремительного духовного вознесения влюбленных нарастает тема «головокружительного» своеволия («По лестнице, *как головокруженье*, *Через ступень* сбегала и вела /…/»), вносящая в обозначенную С. Кековой тему преображения мира трагический контрапункт: влюблённые вторгаются в извечный круг бытия, нарушая его законы: рыбы *подымаются* по реке, птицам *по дороге* с людьми, небо *развернулось пред глазами* – земля и небо словно бы меняются местами. Нарушена космическая вертикаль, axis mundi, на которой держится мир-Вселенная и поэтический мир Тарковского.

И есть какая-то высшая логика в том, что финале стихотворения появляется «сумасшедший с бритвою в руке» – образ, рождённый в ассоциативной глубине строки «Нас повело неведомо куда». В «Первых свиданиях» с их детским «головокруженьем» и «дерзновенностью» скрыто присутствует трагическая развязка, о которой, словно бы упреждая «детскую» тему, говорят строки предшествующего стихотворения:

/…/ *И мы уже не дети*,
И разве я не прав,
Когда всего на свете
Светлее твой рукав.
/…/
На свете всё проходит,
И даже эта ночь
Проходит и уводит
Тебя из сада прочь.
И разве в нашей власти

Вернуть свою зарю?
На собственное счастье
Я как слепой смотрю.

(1, 151 – 152)

Лейтмотивы глаз и слепоты играют структурообразующую роль в цикле памяти умершей возлюбленной: они созвучны теме *ослепления души и её отрыва от земли / тела* (ср. образ «*бабочек* с *незрячими* глазами» в стихотворении «Ветер»).

Летит *сквозь роговицу*
В небесную криницу,
На ледяную спицу,
На птичью колесницу
И слышит сквозь решётку
Живой тюрьмы своей
Лесов и нив трещотку,
Трубу семи морей.

(1, 221)

«Небесная криница», куда попадает душа через «зеркало» глаз, оказывается такой же холодной («*ледяная* спица»[200]), что и подземная «глубокая криница» со «*студёной* водой». И этот горний «холод запредельный» (1, 141) не осилить «птичьей колеснице» солнца, как не заглушить «лесов и нив трещотке» «трубу семи морей», окликающую «семь труб» из Апокалипсиса: «И я видел семь Ангелов, которые стояли пред Богом; и дано им семь труб /…/ И семь Ангелов, имеющие семь труб, приготовились трубить» (Откр., 8: 2, 6).

Лейтмотив смертного холода, которому противостоит тепло земной жизни и живого тела / живых рук (ср.: «/…/ И *руки* у *живых* / Грубее и *теплее* / *Незримых* рук твоих» – «Стоит у излуки / И моет в воде свои *белые руки* /…/» – «/…/ И эти *руки*, *как перед бедою*» – «/…/ И синевою тронутые веки / Спокойны были, и *рука тепла*» – «Хвала /…/ *Рукам*, *уставшим от работы*, / За то, что ты, как *два крыла*, / Руками их не отвела!»), «рифмуется» с лейтмотивом «студёной», «слоистой», «твёрдой», «медленной» воды, в свою очередь рифмующейся с бедой и судьбой. В сочетании с лейтмотивом глаз («И крестики сирени в росе *у самых глаз*» –

[200] Ср. образ небесной «*иголки ледяной*» в стихотворении «После войны (3)» (1, 141).

«Свеча и *близорукий взгляд*» – «И небо развернулось *пред глазами*» – «бабочки с *незрячими глазами*») тема «воды-беды» несёт имплицитное значение «слёзы», которое, безусловно, присутствует в образе дождя в деконцентрированном «цикле в цикле».

В заключительном стихотворении тема слёз звучит открыто – как гимн живым человеческим глазам, вобравшим в себя всю полноту мира, возлюбившим его земную и небесную красоту:

Хвала измерившим высоты
Небесных звёзд и гор *земных*
Глазам – за свет и *слёзы* их!

(1, 322)

Тема слёз метонимически связывает «цикл в цикле» с «древесным кодом» первого стихотворения «Песня»: «Колышется *ива* на том берегу, / Как белые руки» (1, 214). Народно-поэтическая и литературная традиции устойчиво связывают иву со скорбью, «плакучестью», горестной склонённостью. «Такое значение ивы, – пишет один из самых глубоких исследователей пейзажных образов в русской поэзии, – восходит к европейской поэзии средних веков, а затем Возрождения. Самая «знаменитая» ива в мировой литературе та, про которую поёт Дездемона, предчувствуя свою кончину /…/. С ивой связана и гибель Офелии:

Ей травами увить хотелось иву,
Взялась за сук, а он и подломись,
И, как была, с копной цветных трофеев
Она в поток обрушилась.

Судьба девушки, брошенной возлюбленным и от горя потерявшей рассудок, уже не условно, а впрямую переплетается с судьбой плачущего дерева, склонившегося над водой. Обряжая иву, наподобие майского дерева, Офелия как бы реализует этот обрядовый символ и сама падает в воду с охапками трав и цветов: ива не стала «девицей», но девица разделила судьбу ивы».[201]

---

[201] Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной…». С. 63 – 64. У Тарковского ива – «смертное» дерево, в которое переселяется душа «убитого в бою» солдата («Иванова ива»). С военной темой связан этот образ и в стихотворении «Чего ты не делала только, чтоб видеться тайно со мною…», но здесь ива, посаженная рукой верной подруги солдата, – оберег от смерти, спасительное убежище для лирического героя: «/…/ За ивой твоей довелось мне, / за ивой от смерти укрыться» (1, 120).

Эта интерпретация очень близка символическим коннотациям ивы в стихотворении Тарковского:

Сказал бы я, кто на поёмном лугу,
На том берегу,
За *ивой* стоит, как *русалка* над речкой,
И с пальца на палец бросает колечко.
(1, 214)

«Поёмный *луг на том берегу*» тотчас же превращается в «*поля Элизиума*», как только мы соотнесём «Песню» с «Эвридикой». В контексте мифа об Орфее переосмысляются и образы реки и моста через реку:

/…/ И на мосту за речкой
Колёса простучат.
(1, 152)

/…/ Невнятный стук колёс
Там, на мосту, за речкой,
Где светится звезда /…/
(1, 152)

Пройти до конца по мосту не могу /…/
(1, 214)

/…/ И на цыганской масленой реке
Шатучий мост /…/
(1, 215)

«*Шатучий* мост» на «*цыганской масленой* реке», по которому не может «пройти до конца» лирический герой, эксплицирует «классический» мифологический сюжет «переправа через *горящую*[202] реку в царство мёртвых»: через пылающий Стикс – в Аид. В этот сюжет органично вписываются лейтмотивы огня и горения, неизменно сопутствующие образу умершей возлюбленной (здесь резонируют действительные обстоятельства смерти М. Фальц, чью молодую жизнь мучительно сжигал неизлечимый туберкулёз лёгких):

[202] В поэзии Тарковского «цыганская» тема метонимически связана с темой огня: «/…/ И лудильщик, *цыганская* птица, / Не чадит кислотой у *костра*» (1, 325). В стихотворении «Ветер» «цыганская масленая река» – это колеблемая ветром ночная река, в которой отражаются звезды-«бабочки», делая ее похожей на пестрые, «изорванные в клочья» цыганские одежды. Но одновременно «*цыганская* река» – *похитительница* возлюбленной, склоненной «над медленной водою»-«бедою».

И снится мне другая
Душа, в другой одежде:
Горит, перебегая
От робости к надежде,
Огнём, *как спирт*, без тени
Уходит по земле,
На память гроздь сирени
Оставив на столе.

(1, 222)

Слова *горели*, как под ветром *свечи*,
И гасли, словно ей легло на плечи
Всё горе всех времён.

(1, 215)

И *горячечный* румянец,
Серо-синие глаза,
И снежинок ранний танец,
Почерневшая лоза.

(1, 370)

Последние две строки – очевидные метафоры ранней смерти.

Составленную Мариной Тарковской подборку стихов, посвящённых М. Фальц, открывает стихотворение «Свеча». Стихотворение это написано в 1926 г. – за шесть лет до трагического ухода возлюбленной поэта, но оно несёт ту же семантику смертельного огня:

Мерцая жёлтым язычком,
Свеча всё больше оплывает.
Вот так и мы с тобой живём –
Душа горит и *тело тает*.[203]

Оппозиция «душа / тело» – одна из концептуальных в поэтической «антропологии» Тарковского – в большом контексте цикла об умершей возлюбленной получает новые образно-семантические вариации: живые / мёртвые; рука / рукав; грубые тёплые руки / незримые «белые» руки, руки-«два крыла»; тяжесть / лёгкость «легче птичьего крыла»; плоть / бесплотная тень; имя / отсутствие, утрата имени; речь / безмолвие, утрата дара речи.

[203] Тарковская Марина. Осколки зеркала. С. 385.

Стучат. Кто там. – Мария. –
Отворишь дверь: – Кто там? –
Ответа нет. Живые
Не так приходят к нам.
/…/
– Где ты была? – *Ответа*
Не слышу на вопрос.
(1, 152)

И кажется, она была жива,
Жива, как прежде, но её слова
Из влажных «л» теперь *не означали*
Ни счастья, *ни желаний*, *ни печали*,
И больше мысль не связывала их,
Как повелось на свете у живых.
(1, 215)

В одиннадцать конец всему /…/
Всему, что ты *без слов* сказала /…/
(1, 321)

Распад, энтропия слова, утрата дара речи в поэтическом мире Тарковского – экзистенциальный знак смерти:

/…/ Потому что сосудом скудельным я был,
И не знаю, зачем сам себя я разбил.

Больше сферы подвижной в руке не держу
И ни слова без слова я вам не скажу.

А когда-то во мне находили слова
Люди, рыбы и камни, листва и трава.
(1, 74)

А я лежу на дне речном,
И если песню петь –
С травы начнём, песку зачерпнём
И губ не разомкнём.

Я так давно родился,
Что *говорить не могу* /…/
(1, 48)

Что трагедия Шекспира,
Фортинбрасова труба,
Если гасит факел пира
Настоящая судьба,

Разлучает с гордой речью
Твой святой бескровный рот
И прямую человечью
Круче лука спину гнёт? [204]

Тот же эсхатологический смысл несёт у Тарковского утрата, забвение имени или невозможность произнести его вслух. Этот «ономастический» сюжет встречается едва ли не в каждом втором стихотворении, посвящённом М. Фальц:

/…/ Даже *имя* твоё *покидает меня*.
(«Погоди! погоди! / Ты ведь знаешь сама…»)
Вспомни, *вспомни* звонкий лёд,
Причитанья декабря,
Саночки, и на снегу
Имя нежное твоё.
(«Убывает бедный день…»)
Сколько ты мне снов развяжешь,
Только имя назови.
(«Всё ты ходишь в платье чёрном…»)
Невысокие, сырые
Были комнаты в дому.
Называть её Марией
Горько сердцу моему.
(«Невысокие, сырые…»)
/…/ Но *лучшего имени* влажные звуки
На память я взял при последней разлуке.
/…/
Сказал бы я, *кто* на поёмном лугу,
На том берегу,
За ивой стоит, как русалка за речкой,
И с пальца на палец бросает колечко.

[204] Тарковский Арсений. Белый день. С. 236.

(«Песня») [205]

Самые горькие строки на тему утраченного имени, на наш взгляд, заключены в стихотворении «Ветер»:

Когда-то имя было у неё.
Сентябрьский ветер и ко мне в жильё
Врывается – то лязгает замками,
То волосы мне трогает руками.
(1, 216)

Развеянное по ветру имя – крайняя метафора небытия в мире Тарковского, который продувают студёные и обжигающие степные ветры.

Слова горели, как под *ветром* свечи,
И гасли /…/
(«Ветер»)
Ветер дунет, снег взовьётся…
Вот и всё, чем смерть жива.
(«Невысокие, сырые…»)

Имя – мистический центр личности, сакральный код души и судьбы человека. Эта мысль философа и богослова П. Флоренского была особенно близка Тарковскому, написавшему своеобразный поэтический «манифест» «Имена»:

И можно кожу заживо сорвать,
Но имя к нам так крепко припечатано,
Что силы нет переименовать,
Хоть каждое затёрто и захватано.
У нас не зря про имя говорят:
Оно –
Ни дать ни взять родимое пятно.
(1, 268)

Нужно ли удивляться, что завершающим аккордом лирического цикла памяти умершей возлюбленной становится именно «ономастическая» тема. Поэт возводит имя Марии Фальц в ранг сакральных имён, подобных неизречённому имени Творца, чьё присутствие обозначено образом «белого голубя», символизирую-

[205] Эта цитатная подборка приводится по книге: Тарковская Марина. Осколки зеркала. С. 385 – 391.

щего Дух Святой над купелью Иордана и связывающего финальное стихотворение с темой Богоявления в «Первых свиданиях».

Гортани и губам хвала
За то, что трудно мне поётся,
Что голос мой и глух и груб,
Когда из глубины колодца
Наружу *белый голубь рвётся*
И *разбивает грудь о сруб*!

Не белый голубь – только имя,
Живому слуху чуждый лад,
Звучащий крыльями твоими,
Как сорок лет тому назад.

(1, 322)

Возвращение из небытия возлюбленной Эвридики животворящей магией поэтического слова, преодоление смерти нескудеющей силой любви и неизбывной болью памяти – в этом, на наш взгляд, заключён главный сюжет «недовершённого» поэтического цикла Тарковского Его «катарсический» финал, не снижая трагического звучания лирической темы, возвращает к началу: память вновь и вновь идёт по кругу времени – кругу дня и ночи, света и тьмы, как белый голубь, рвущийся из колодезного мрака, из «студёной воды» реки забвения, – как душа, влекомая вечным кругом жизни – смерти – новой жизни…

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

«На свете смерти нет…»
(Смерть и бессмертие)

Смерть и бессмертие – главная тема поэзии Тарковского, которая – по большому счёту – вся есть непрерывная и страстная мольба о жизни, о бессмертии. Тема эта, по выражению О. Пыпенко, «становится напряжённым лейтмотивом лирического мира»[206] поэта, что позволяет с достаточной степенью объективности определить поэтико-философские категории и «термины», в которых Тарковский её осмысляет, а также описать формы и способы её поэтологической концептуализации.

Лирические размышления Тарковского о смерти и бессмертии порождают мощное силовое поле, а «индуктивные токи» напряжённых и противоречивых духовных исканий достигают в нём той острой парадоксальности, которая порою кажется следствием умышленного художественно-интеллектуального педалирования. Наиболее яркие примеры такой парадоксальности дают стихотворения «Зуммер» и «Дерево Жанны».

Я бессмертен, *пока я не умер* /…/
(1, 144)

И всё, *чем смерть жива*
И жизнь сложна, приобретает новый,
Прозрачный, очевидный, как стекло,
Внезапный смысл.
(1, 78)

Ту же фразеологическую конструкцию использует поэт в финале стихотворения «Невысокие, сырые…», посвящённого памяти умершей возлюбленной:

Шубку на плечи, смеётся,
Не наденет в рукава.

---

[206] Пыпенко О.Ю. «Всё, чем смерть жива…» (Проблема смерти в лирическом мире А.Тарковского и Н.Заболоцкого) // Литературоведческий сборник. Вып. 4. Донецк, 2000. С. 140.

Ветер дунет, снег взовьётся…
Вот и *всё*, *чем смерть жива.*
(1, 370)

Сталкивая крайние экзистенциальные полярности в узких пределах стихотворной строки, Тарковский, конечно же, меньше всего заботится об изысканной афористичности лирического высказывания (хотя – применительно к одному из лучших переводчиков восточной поэзии – вовсе отбрасывать этот момент не стоит). Поэту предстоит самая великая и самая неразрешимая из всех тайн бытия, и, одержимый этою тайной, он пытается постичь природу смерти на языке жизни, чтобы обрести выход в бессмертие. Слово поэта несёт на себе всю неизбывную мучительность такого постижения, неостывший жар душевного порыва, устремлённого за грань земного существования человека. У Тарковского «стихотворения о смерти полны отрицаний, вопросов и восклицаний»;[207] созданные с небольшим временным интервалом, они «часто прямо полемизируют друг с другом».[208] Пример наиболее показательный в нашем случае – стихотворения «Новогодняя ночь» и «Жизнь, жизнь», написанные в 1965 году.

Где оно – во мне
Или за дверями,
В яви или сне
За семью морями,

В пляске по снегам
Белой круговерти,–
Я не знаю сам,
В чём моё бессмертье /…/
(1, 239)

Предчувствиям не верю и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. *На свете смерти нет.*
Бессмертны все. Бессмертно всё. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят.
(1, 242)

[207] Там же. С. 140.
[208] Там же. С. 140.

На фоне первого стихотворения, пронизанного глубоким скепсисом и вместе отчаянным порывом «из декабря /…/ к вам, живущим вне календаря, наравне с грядущим» (1, 240), второй текст – чуть ли не «манифест бессмертия» – воспринимается как сиюминутное утешительное самовнушение, за которым воспоследуют те же изнуряющие душевные метания. Подобные амплитудные колебания метафизического «маятника» – от крайнего экзистенциального отчаяния до непоколебимой веры пророка или гордого сознания демиурга, что «век себе по росту подбирал» и «измерил время землемерной цепью» (1, 243), – у Тарковского встречаются даже в пределах одного лирического высказывания.

Я тень из тех теней, которые, однажды
Испив земной воды, не утолили жажды
И возвращаются на свой кремнистый путь,
Смущая сны живых, живой воды глотнуть.

Как первая ладья из чрева океана,
Как жертвенный кувшин выходит из кургана,
Так я по лестнице взойду на ту ступень,
Где будет ждать меня твоя живая тень.

А если это ложь, а если это сказка,
И если не лицо, а гипсовая маска
Глядит из-под земли на каждого из нас
Камнями жёсткими своих бесслёзных глаз?..
(1, 351)

Несмотря на обилие фольклорных («живая вода»), мифологических («*первая* ладья из чрева *океана*»), библейских (выход из могильного кургана, восхождение по небесной лестнице) и литературных (дантовские «тени» и «кремнистый путь» предсмертного Лермонтова) реминисценций, образующих мощное культуроцентрическое поле текста, в котором предпринята ещё одна попытка прорыва в «запретную зону», – финальный вопрос остаётся без ответа, повисает в воздухе, поэтическая мысль упирается в глухую, неподвижную стену, отделяющую живых от мёртвых. Подобным вопросом завершается стихотворение «И я ниоткуда…»:

/…/ А сколько мне в чаше
Обид и труда…
И после сладчайшей
Из чаш – никуда? [209]

(1, 285)

Из «ниоткуда» в «никуда» – круг замкнулся в дурной бесконечности. Но как согласовать это с гордыми, одически торжественными строками из «программного» стихотворения «Словарь»:

Я призван к жизни кровью всех рождений
И всех смертей, я жил во времена,
Когда народа безымянный гений
Немую плоть предметов и явлений
Одушевлял, даруя имена? [210]

(1, 190)

Так от стиха к стиху накапливаются противоречия, в тисках которых бьётся мысль поэта и которые становятся «перводвигателем» его художественного космоса. Хорошо написал об этом в очерке «Арсений Тарковский: дудка Марсия» критик С. Чупринин: «Снова и снова – то с лихорадочной поспешностью, то с мнимым спокойствием – просматриваются варианты, предлагаемые многотысячелетним опытом человечества; их немного, вариантов. Жизнь души в царстве теней, за чертою земного? «Но я человек, мне бессмертья не надо: / Страшна неземная судьба». *Такого* бессмертья не надо, *такой* (двойной курсив С. Чупринина – Н.Р.) – запредельной, нездешней – судьбы не хочется; да и веры в неё нет, в нездешнюю. Уповать на то, что после себя оставишь книгу, деревце, сына? Верно, оставишь, и успокоение это наверняка принесёт, а вот как быть с утешением?..

/…/ «Я бессмертен, пока я не умер…» – вот поэтическое кредо Арсения Тарковского, вот ядро его концепции времени, равно противостоящей и бодрическому оптимизму, и чёрному эгоисти-

[209] Ср. тот же мотив в стихотворении «В пятнах света, в путанице линий…»: «Я не знаю, кто я и откуда, / Где зачат – в аду или в раю, / Знаю только, что за это чудо / Я своё бессмертье отдаю» (2, 74).

[210] Ср. в «Думе»: «Я не в младенчестве, а там, где жизни ждал, / В крови у пращуров, у древних трав под спудом, / И целью и путём враждующих начал, / Предметом спора их я стал каким-то чудом» (1, 365).

ческому унынию. /…/ Поэт всевластен. Державным промыслом речи он возвышен над «проклятой» эмпирикой личного существования. Но, как бы ни воспаряла душа в эфирные выси мировой гармонии, он не может отделить себя, Поэта, от себя, человека.

/…/ Поэт нищ, ибо бессмертие достигнуто им только в реальности слова, но, увы, никак не в реальности жизни: «… бессмертен я, пока течёт по жилам – боль моя и благо – ключей подземных ледяная влага, все эР и эЛь святого языка». /…/ Поэт нищ, ибо «слово только оболочка, плёнка жребиев людских, на тебя любая строчка точит нож в стихах твоих». Незримое, но неустранимое присутствие судьбы в каждом – даже случайном – слове и обогащает речь, пропитывая её живой кровью, и становится источником трагедии, требуя «сполна платить судьбой за паспортное сходство строки с самим собой».[211]

Экзистенциальные противоречия, питающие поэзию Тарковского, о которых – не без доли неизбежного логизирования – так убедительно пишет С. Чупринин, разрешаются как в культурологическом, так и в натурфилософском аспекте. Помимо духовного бессмертия, бессмертия в Слове («душа в заветной лире»), Тарковский постоянно размышлял о физическом бессмертии смертного человека, о формах его посмертного бытия. Первые примеры таких размышлений появляются уже в 1932 году, когда – после мучительной болезни – уходит из жизни возлюбленная поэта М.Г. Фальц.

В стихотворении «Соберёмся понемногу…» послесмертие определено как «холод земли родимой», куда не доносятся речи живых и где царят безмолвие и беспамятство. Это мир под знаком «минус», которым определён и окрашен весь образно-сюжетный строй произведения: и общее изображение похоронного обряда («Есть обычай: вдоль заборов / И затворов на пути / *Без кадил*, молитв *и хоров* / Гроб по улице нести» – 2, 37), и характеристика конкретных действий и психологических состояний лирического субъекта («Я креста тебе *не* ставлю, / Древних песен *не* пою, / *Не* прославлю, *не* ославлю / Душу бедную твою» – 2, 37), и описание загробного существования героини («Ты *не* слышишь нашей речи / И *не* помнишь *ничего*» – 2, 37). Но – при всей высокой степени, так

[211] Чупринин Сергей. Крупным планом. Поэзия наших дней: проблемы и характеристики. М.: Советский писатель, 1983. С. 70 – 72, 76 – 77.

сказать, «некрологической апофатичности» лирического текста – посмертное бытие возлюбленной отмечено «тяжестью» и «лёгкостью» – *физическими* «величинами», которые она ощущает не в их грубой материальности, а *на слух*:

Только слышишь – легче дыма
И безмолвней трав земных,
В холоде земли родимой
Тяжесть нежных век своих.
(2, 37)

Описывающая новое существование лирического адресата, финальная строфа пронизана оксюморонами, представленными у Тарковского как минимальные экзистенциалы земного бытия: лёгкость «*легче дыма*», «*тяжесть нежных* век своих» – такая лёгкая и нежная, что её можно только и «услышать». Этот образный ряд, несомненно, восходит к стихотворению Мандельштама «Сёстры тяжесть и нежность, одинаковы ваши приметы…» и загадочным образом окликает более поздние мандельштамовские стихи памяти Ольги Ваксель «Возможна ли женщине мёртвой хвала?..», написанные тремя годами позднее стихотворения Тарковского. Ср.: «И твёрдые ласточки круглых *бровей* / Из гроба ко мне прилетели / Сказать, что они отлежались в своей / *Холодной* стокгольмской [212] постели» (1, 220) – «/…/ В *холоде* земли родимой / Тяжесть нежных *век* своих».

В том же 1932-м написаны стихи «Плыл вниз от Юрьевца по Волге звон пасхальный…», посвящённые памяти отца, умершего в декабре 1924 года. Но посмертное бытие описано здесь иначе.

В траве на кладбище глухом,
С крестом без надписи, есть в городе моём
Могила тихая. – А всё-таки он дышит,
А всё-таки и там он шорох ветра слышит
И бронзы долгий гул в своей земле родной.
Незастилаемы летучей пеленой,
Открыты глубине глаза его слепые
Глядят перед собой в провалы голубые.
(2, 38 – 39)

[212] Ольга Ваксель умерла, покончив с собой, не в Стокгольме, а в Осло 26 октября 1932 года. Примечательно, что возлюбленная Тарковского М. Фальц ушла из жизни в том же году на два месяца и двадцать дней раньше.

Описание «могилы тихой» отца представлено именно как посмертное *бытие*, как *жизнь* после смерти, в которой сохраняются дыхание («А всё-таки он дышит»), слух («А всё-таки и там он шорох ветра слышит / И бронзы долгий гул в своей земле родной») и даже зрение. Тогда почему глаза отца «слепые»?

За несколько лет до смерти Александр Карлович Тарковский, потрясённый ранней гибелью старшего сына Валерия, потерял зрение. Это трагическое событие отзовётся в позднем стихотворении Тарковского «Жили-были»:

Брата старшего убили,
И отец уже ослеп /…/

(1, 340)

В тексте 1932 года в своём посмертном существовании отец обретает новое зрение – словно бы в утешение за прижизненные страдания.

В стихотворении памяти отца Тарковский *педалирует* тему *физического* бессмертия, задавая для неё уже в самом начале новозаветный пасхальный топос :

Плыл вниз от Юрьевца по Волге *звон пасхальный*,
И в лёгком облаке был виден город дальний,
Дома и пристани в дыму береговом,
И *церковь белая* на берегу крутом.

(2, 38)

В этом контексте «в лёгком облаке город дальний» воспринимается как вариация на тему небесного Иерусалима (Отк., 21: 2, 10). Но, с другой стороны, увиденный с противоположного, пологого берега Волги «город дальний» противопоставлен «городу моему» (т.е. Елисаветграду) как чужбина (не случайно Волга определена как «река *чужая*») родине, куда мысленно устремляется лирический субъект, чтобы посетить «могилу тихую» отца. Сам этот сюжет возвращения (буквального или мысленного) в родные пенаты – частый гость в элегической поэзии европейского и русского романтизма. В случае Тарковского особенно показателен опыт Баратынского, которого он неизменно включал в список любимых поэтов (2, 242).

В элегии Баратынского «Запустение» лирический субъект посещает «пленительную сень» родовой усадьбы, почти полностью разрушенной «бегом времени». «Заглохший Элизей» детства пробуждает в герое воспоминания об отце и рождает ощущение его сиюминутного присутствия посреди «сих клёнов, сих дубов», а вместе с ним и глубокую веру в посмертную встречу со «священной тенью».

Давно кругом меня о нём умолкнул слух,
Прияла прах его далёкая могила,
Мне память образа его не сохранила,
Но здесь ещё живёт его доступный дух;
Здесь, друг мечтанья и природы,
Я познаю его вполне:
Он вдохновением волнуется во мне,
Он славить мне велит леса, долины, воды;
Он убедительно пророчит мне страну,
Где я наследую несрочную весну,
Где разрушения следов я не примечу,
Где в сладостной тени невянущих дубров,
У нескудеющих ручьёв,
Я тень, священную мне, встречу.[213]

Стоило привести такой большой фрагмент из элегии Баратынского, чтобы ещё отчётливей увидеть своеобразие решения Тарковским темы смерти и бессмертия. У Баратынского отец похоронен не на родовом кладбище: «прияла прах его *далёкая* могила». Но пребывающий в том месте, где стоял отчий дом, лирический герой не переносится мыслью к «далёкой могиле» (как это делает лирический субъект Тарковского, удалённый от «родного пепелища» и «отеческих гробов»), а вслушивается в шелест «сих клёнов, сих дубов», посаженных некогда любимым родителем. Тарковскому же недостаточно одного сознания духовного бессмертия отца, открывающего, как у Баратынского, путь в «страну несрочной весны». Для него важно ощущение *физического* бессмертия родного человека, детализированное до степени конкретно-

[213] Баратынский Е.А. Стихотворения. С. 204 – 205.

чувственного восприятия (слух, зрение) и даже – пусть и минимальной – физиологической телесности («а всё-таки он *дышит*»).

Трагедия разъединения отца и сына у Баратынского преодолевается глубокой религиозной верой в бессмертие души. У Тарковского, бывшего, по свидетельству его современников, верующим христианином,[214] эта трагедия неизбывна, что подчёркивается не только заброшенностью («в траве на кладбище *глухом*») и безымянностью («с крестом *без надписи*») «могилы тихой», но и ослабленной предикативностью самого описания посмертного существования отца («*А всё-таки* он дышит, / *А всё-таки* и там он шорох ветра слышит»), что особенно ощутимо на фоне торжественной императивности глаголов Баратынского:

Он *славить мне велит* леса, долины, воды;
Он *убедительно пророчит* мне страну,
Где я наследую несрочную весну…

Настойчиво вопрошающая о тайне смерти и бессмертия и только на этой онтологической основе взыскующая смысла бытия, лирическая мысль Тарковского в буквальном смысле слова прикована к «земле родной», к «траве земной» – к последнему земному приюту умершего человека, заключающему в себе тайну его посмертного существования. В стихах Тарковского так много упоминаний и описаний смертей («Сократ», «Мщение Ахилла», «Снежная ночь в Вене», «Анжело Секки», «Пускай меня простит Винсент Ван Гог…», «Пауль Клее», «Тянет железом, картофельной гнилью…», «Чистопольская тетрадь», «Портной из Львова, перелицовка и починка», «Ссора», «Ночной звонок», «Смерть никто, канцеляристка, дура…», «Петровские казни», «Я много знал плохого и хорошего…», «Четвёртая палата», «Пляшет перед звёздами звезда…» и др.), похорон («Могила поэта», «Жизнь меня к похоронам…», «Памяти М.И. Цветаевой», «Памяти А.А. Ахматовой» и др.), могил – действительных и воображаемых («Памяти друзей», «Кора», «Титания», «Зимой», «Земное», «Тот жил и умер, та жила…», «С безымянного пальца кольцо…», «Ласточки» и др.),

[214] Ср. высказывание поэта из интервью 1982 года, данного журналистке М. Аристовой: «Я как-то очень постарел в последние годы. Мне кажется, что я живу на свете тысячу лет, я сам себе страшно надоел… Мне трудно с собой… с собой жить. *Но я верю в бессмертие души*» (2, 246).

древних могильных курганов («Степь», «Где целовали степь курганы…», «Эребуни», «Я тень из тех теней, которые, однажды…»), погребённых и непогребённых героев античных мифов (Актеон, Фаэтон, Ахиллес, Гектор, Патрокл, Эвридика), павших на берегу Каялы древнерусских воинов («Тебе не наскучило каждому сниться…», «Только грядущее») и погибших на последней войне солдат, с которыми поэт ассоциирует свою судьбу («Зуммер», «Иванова ива», «А случилось не так», «Стояла батарея за этим вот холмом…»), – столько преждевременных (или заблаговременных?..) проигрываний «сценариев» собственного ухода («Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был…», «Вечерний, сизокрылый…», «Превращение», «Книга травы», «За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды…», «Дерево Жанны», «Рифма», «Ода», «Вторая ода», «Пушкинские эпиграфы», «Меркнет зрение – сила моя…»), описаний умирания («Когда под соснами, как подневольный раб…», «Ночью медленно время идёт…») и воскресения из мёртвых («Полевой госпиталь», «После войны», «Голуби на площади», «Дума»), явлений с того света родных и любимых («Я в детстве заболел…», «Влажной землёй из окна потянуло…», «Белый день», «Стол накрыт на шестерых…», «Ещё в ушах стоит и гром и звон…», «Мне в чёрный день приснится…», «Ветер», «Песня» и др.) и чужих, незнакомых «теней» – «кредиторов», что «пришли навсегда, навсегда, и счета принесли» («Бессонница», «Сны»), картин загробного мира («Елена Молоховец», «Фотография», «Кора», «Засуха» и даже «метрополитеновская» «Ранняя весна») и глобального апокалипсиса («Предупреждение», «Лазурный луч»), – что этот огромный, составляющий более половины от всего им написанного массив стихов даёт самое полное основание определить поэзию Тарковского как поэзию *сотериологическую*, а её основной пафос – как *пафос преодоления смерти и поиска бессмертия личного и всечеловеческого*, *земного и небесного, физического*[215] *и духовного.*

[215] Показательна в этом плане надпись А.Тарковского на книге стихов, подаренных им своей ученице поэтессе Л. Миллер: «/…/ с неистребимой верой в *физическое бессмертие* произведений подлинного искусства, в неодолимую силу их духовности, в то, что грядущему они – хлеб насущный». // «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. С. 75.

Святой колыбелью была мне
Земля похорон и потерь, –
(1, 251)

эти строки нужно воспринимать не столько как высокую метафору, сколько понимать буквально. «Земля похорон и потерь» – «родная земля», «материнская земля», колыбель, млечный исток языка, который поэт постигает как «Адамову тайну» поэзии и тайну смерти и бессмертия. В «текучем словаре земли», в «бессмертном словаре России» поэт – «смертник», ибо он платит кровью «за паспортное сходство строки с самим собой». Но, смешавший свою кровь с «текучим словарём земли», он обретает бессмертие, как падшее в землю зерно, из которого вырастают новые колосья:

– В зимней истоме у матери в доме
Спи, как ржаное зерно в чернозёме,
И не заботься о смертном конце.

– Без сновидений, как Лазарь во гробе,
Спи до весны в материнской утробе,
Выйдешь из гроба в зелёном венце.
(1, 342)

Заключительные терцины этого стихотворения графически (тире в начале строки) представлены как реплики свыше – как голос матери, что «подошла и в окно заглянула», и как глас Сына Божьего, воскресившего умершего Лазаря и смертью смерть поправшего.

Речь, *слышимая или звучащая в земле*, «*во гробе*», – в мире Тарковского это высший поэтологический знак бессмертия, символ единения земли и неба в посмертном бытии человека, единого со всей природой в неустанном порыве к жизни вечной. Эта тема заявляет о себе даже в сугубо «дендрологическом» стихотворении «Кактус», на первый взгляд, весьма далёком от проблематики экзистенциальной антропологии:

Терпеливый приёмыш чужбины,
Доживая стотысячный век,
Гонит он (кактус – *Н.Р.*) из тугой сердцевины
Восковой криворукий побег.

Жажда жизни кору пробивала, –
Он живёт во всю ширь своих плеч
Той же силой, *что нам даровала*
И в могилах звучащую речь.

(1, 77)

Современник Тарковского поэт Н. Заболоцкий, для которого проблема бессмертия стала поистине болевой точкой человеческого и творческого самосознания, написал совершенно противоположное в манифестирующем эту тему стихотворении «Завещание»:

Нет в мире ничего прекрасней бытия.
Безмолвный мрак могил – томление пустое.

(213)

Тарковский очень ценил Заболоцкого как поэта и мыслителя[216] и посвятил его памяти проникновенное стихотворение «Могила поэта», в котором тема смерти и бессмертия представлена, так сказать, в «чистом виде» – как антропософская и культурно-историческая парадигма, объективированная и в композиции, и в самом названии поэтического текста,[217] мгновенно подключающем его к высокой литературной традиции (смерть поэта как завершающий акт драмы земной жизни и начало жизни посмертной).

«Могила поэта» – лирический диптих, в строгих композиционных границах которого поистине с баховским размахом «разыгран» контрапункт смерти и бессмертия, завершающийся победой над смертью. Как это и подобает фуге, обе темы («главная» и «побочная» партии) заявлены уже в «экспозиции»:

За *мёртвым* сиротливо и пугливо
Душа тянулась из последних сил,
Но мне была *бессмертьем* перспектива

---

[216] Ср.: «Я был связан с Заболоцким приятельством /…/ Заболоцкий был глубоко мыслящим поэтом. /…/ Кроме того, в стихах Заболоцкого ярко выражена ненависть к порокам века» (1, 426).

[217] По Тарковскому, в самом этом словосочетании «могила поэта» изначально заключён поэтологический оксюморон, соединивший крайние экзистенциальные полярности: могила vs. поэт – смерть vs. бессмертие. Здесь тот же семантический эффект, что и в строке «Вот и всё, чем *смерть жива*», ставшей чем-то вроде личного фразеологизма Тарковского, который в ёмкой афористической форме выражает символ веры поэта.

В минувшем исчезающих *могил*.

Что означают последние строки? О какой «перспективе» бессмертья идёт речь? Видимо, сам бесконечный ряд могил – захоронений в «родной земле», «в минувшем исчезающих», и создаёт такую «перспективу»? Речь, конечно, не о всемирном некрополе в прямой кладбищенской его ипостаси,[218] а о непрерывной культурно-исторической традиции, в которую включено и творческое наследие, и *могила* поэта как непреложный артефакт его жизни и судьбы, что для Тарковского принципиально важно (мы увидим это во второй части диптиха, где образ могилы возвышенно преображён).

Вторая строфа, описывающая усыпанную осенней листвой (Заболоцкий умер 14 октября 1958 года) кладбищенскую землю, предстаёт как свидетельство самой природы о неумирающей жизни и одновременно как репродукция поэтического мира ушедшего собрата, для которого «жива природа, жив среди камней и злак земной, и мёртвый мой гербарий» (181) и который слышал «и трав вечерних пенье, и речь воды, и камня мёртвый крик» (171).

Листва, трава – всё было слишком живо,
Как будто лупу кто-то положил
На этот мир смущённого порыва,
На эту сеть пульсирующих жил.

(1, 96)

Созвучное натурфилософской поэтике Заболоцкого, это описание демонстрирует особое «тарковское» пристрастие к конкретно-чувственным, физиологическим проявлениям жизни в смерти: «сеть пульсирующих жил» на могиле поэта – природный и поэтический синоним «дыханья», «слуха» и «зрения», что даны отцу и каждому человеку вообще в его посмертном бытии. Жизнь, по Тарковскому, – это и есть всемирная «сеть пульсирующих жил» (своего рода «интернет» бессмертия!), принимающая в себя кровь и душу умирающего человека в их неразрывном, *онтологическом* единстве. Таково следствие того космологического антропоморфизма, который – наряду с принципом духовного преображения

[218] Хотя подобная «ипостась» также обозначена в поэзии Тарковского. Ср.:«Тот жил и умер, та жила / И умерла, и эти жили / И умерли; к одной могиле / Другая плотно прилегла» (1, 354).

материального мира – является универсальным способом поэтического видения «пантеиста» Тарковского. Листва, трава, деревья, насекомые, звери, птицы и человек «посредине мира» – вся «грешная моя, невинная земля» (1, 147) и «небо синее сапфира» (1, 332) со «сверкающим полотенцем» звёзд, соединённых в «божественную перемычку счастья» (1, 234), – в мире Тарковского «*всё* слишком живо», *всё* входит в состав единого космического организма – «выразительного и говорящего *Бытия*» (Бахтин), Слово которого поэт несёт миру и Книгу которого он пишет, следуя высшему своему предназначению.

Но вернёмся к стихам памяти Заболоцкого. Несмотря на очевидные знаки бессмертия, которые посылает кладбищенская природа лирическому герою, первая часть диптиха завершается победой смерти.

Вернулся я домой, и вымыл руки,
И лёг, закрыв глаза. И в смутном звуке,
Проникшем в комнату из-за окна,

И в сумерках, нависших, как в предгрозье,
Без всякого бессмертья, *в грубой прозе*
И наготе стояла смерть одна.
(1, 96)

Чем объяснить такой, на первый взгляд, неожиданный поворот в финале? Дело в том, что герой возвращается *домой*, *в замкнутое пространство комнаты*, которое видится поэту чуть ли не могилой, где человек, вымывший, как и подобает, руки после кладбища, лежит в темноте – « в сумерках, нависших, как в предгрозье» – с закрытыми глазами, ничего не видя и почти не слыша голосов жизни («И в *смутном* звуке, проникшем в комнату из-за окна /…/»). Это нарастающее почти физическое ощущение погребения заживо, некой придавленности сверху, словно бы крышкой гроба, воссоздано путём семантико-синтаксической и ритмико-интонационной градации (многократный повтор союза «и», ряд однородных предикатов в первом предложении и повышенная концентрация обособленных обстоятельств и определений – во втором).

Ещё одно важное обстоятельство, усиливающее контрапункт «смерть / бессмертие» в первом тексте и предваряющее его композиционно-тематическую «инверсию» во втором: первое стихотворение написано Тарковским в жанре сонета, являющимся, в представлении автора, «идеальной» формой лирической мысли, которая сама по себе – как совершенный эстетический факт – противостоит энтропии смерти.

В заключительном стихотворении лирический субъект *возвращается из дома на кладбище* – к могиле поэта и в мир бессмертной, сияющей «красою вечною», но не «равнодушной», как у Пушкина, природы. Картина радикально меняется.

Венков еловых птичьи лапки
В снегу остались от живых.
Твоя могила в белой шапке,
Как царь, проходит мимо них
Туда, к распахнутым воротам,
Где ты не прах, не человек,
И в облаках за поворотом
Восходит снежный твой ковчег.

Не человек, а череп века,
Его чело, язык и медь.

Заката огненное веко
Не может в небе догореть.

(1, 97)

Примечательно, что во втором тексте Тарковский изображает *зимнюю* природу, а зима в его мире – топос смерти («Чистопольская тетрадь», «Портной из Львова, перелицовка и починка», «Стояла батарея за этим вот холмом…», «Полевой госпиталь», «Мартовский снег», «Чем пахнет снег», «Зимой», «Зима в лесу»).[219]

[219] Ср. название первой книги стихов Тарковского «Перед снегом», выпущенной 55-летним поэтом в предощущении жизненного заката, а также название одного из последних сборников «Зимний день». Зимний день – день предсмертный, что «промыт, как стекло, только этого мало». Такое восприятие зимы – случай крайне редкий в истории русской поэзии, что, на наш взгляд, объясняется несколькими обстоятельствами: 1) Тарковский – уроженец южного края, физический

Сделано это для того, чтобы усилить апофеоз «безоговорочной капитуляции» смерти, восторжествовавшей в первом стихотворении, а здесь выкинувшей белый (под цвет снега!) флаг. С первой строки жизнь активно обозначает себя на мёртвом снегу: «Венков еловых *птичьи лапки* / В снегу остались от *живых*». А дальше происходит чудесное преображение могилы поэта, её величественное шествие и стремительное вознесение на глазах у живых: «Твоя могила в белой шапке, / *Как царь*, *проходит* мимо них /…/ И в облаках за поворотом / *Восходит* снежный твой *ковчег*».

Тот же образ-символ и похожее сюжетно-композиционное решение темы использованы Тарковским в описании могилы А. Ахматовой в цикле её памяти:

Как для деревьев снег,
Так для земли не бремя
Открытый твой ковчег,
Плывущий перед всеми
В твой двадцать первый век.
Из времени во время.

(1, 313)

«Снежный ковчег», восходящий одновременно к спасительному Ноеву ковчегу и к сакральному Ковчегу Завета, в котором хранились Моисеевы скрижали, у Тарковского становится своего рода «космическим аппаратом» бессмертия, возносящим поэта в небо в единстве его духовной и физической природы. Могила поэта обретает статус его вечного дома (домовины[220]), в которой он пребывает в загробном бытии. У «распахнутых ворот» бессмертия умерший поэт уже «не прах, *не человек*», «*не человек*, а *череп*

и душевный южанин; 2) день рождения поэта, осмысленный им как начало жизни и сотворения мира («Душу, вспыхнувшую на лету…», «Да не коснутся тьма и тлен…» и др.), приходится на пик лета – 25 июня; 3) участник войны, Тарковский был тяжело ранен 13 ноября 1943 г., перенёс несколько ампутаций ноги и чудом вернулся из царства мёртвых, которое отныне прочно ассоциировалось у него с зимой («Полевой госпиталь»); 4) возможно, на отношение поэта к зиме повлияла «Божественная комедия» Данте, в которой самый страшный (девятый) круг Ада представлен пылким сыном юга Алигьери как царство льда и вечной мерзлоты.

[220] Ср. в стихах из цикла «Памяти А.А. Ахматовой»: «/…/ *Унесла в свою домовину* / Половину души, половину / Лучшей песни, спетой о ней» (1, 314).

века, его чело, язык и медь» – мысль и язык вселенной, «колокол на башне вечевой» («*медь*»), если воспользоваться метафорой Лермонтова (ср. близкий образ в стихотворении памяти отца: « /…/ А всё-таки и там он шорох ветра слышит / И *бронзы долгий гул* в своей земле родной»).

Образный ряд «череп века, его *чело*, *язык и медь*» недвусмысленно отсылает к шекспировскому «Гамлету» с его «бедным Йориком» и «беднейшей из женщин» Офелией (ср. её слова о спятившем принце датском в переводе М. Лозинского: «О, что за гордый ум сражён! Вельможи, / Бойца, учёного – *взор*, *меч, язык*!») и к «Стихам о неизвестном солдате» О. Мандельштама, где развёрнута целая вереница метафор на тему «череп века», восходящих к тому же претексту: «череп от жизни» – «понимающий купол» – «чаша чаш» – «звёздным рубчиком шитый чепец» – «чепчик счастья – Шекспира отец» (1, 244).

«Могила поэта» – пожалуй, единственное стихотворение в творческом наследии Тарковского, в котором с такой убедительной наглядностью воссоздан сам «механизм» преодоления смерти, осуществляющий мистерию вознесения буквально на глазах изумлённого читателя – чуть ли не за ближайшим «поворотом в облаках»…

В стихотворении «Посредине мира», где в законченной, чуть ли не в «программной» форме изложена антропоцентрическая концепция Тарковского, поэт напишет:

Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.

(1, 172)

Кажется, это не просто отвлечённая декларация, подобная шаманскому заклинанию (ср. в «Рифме»: «/…/ живёт в пещере страх, / В созвучье – допотопное шаманство /…/» – 1, 192) не стать «голодной смерти снедью» (2, 57). И хотя здесь мы вступаем в область, далёкую от чистой поэтики, не должно быть забыто: *у Тарковского был уникальный личный опыт переживания смерти*, *обретённый на войне*. Поэт сам рассказал, как его израненное, искалеченное тело покинула душа, и только огромным усилием

воли он заставил её вернуться обратно.[221] Этот таинственный, мистериальный сюжет, на языке объективной медицины называемый клинической смертью, запечатлён в стихотворении «Полевой госпиталь».[222]

Стол повернули к свету. Я лежал
Вниз головой, как мясо на весах,
Душа моя на нитке колотилась,
И видел я себя со стороны:
Я без довесков был уравновешен
Базарной жирной гирей.

(1, 130)

Перед нами древнейшая мифологическая история под названием «путешествие в царство мёртвых», воспроизведённая в её египетском изводе: взвешивание на весах Анубиса (или суд Осириса) – только вместо статуэтки богини истины и мирового порядка Маат «я без довесков был уравновешен базарной жирной гирей»… Пожалуй, во всей мировой поэзии трудно найти образ более трагический.

Всё дальнейшее увидено с высоты птичьего полёта – глазами почти полностью отделившейся от тела, «на нитке» колотящейся души:

Это было
Посередине снежного щита,
Щербатого по западному краю,
В кругу незамерзающих болот,
Деревьев с перебитыми ногами
И железнодорожных полустанков

---

[221] См.: Педиконе П., Лаврин А. Тарковские: Отец и сын в зеркале судьбы. С. 127 – 129.

[222] Этот же сюжет аллегорически представлен в стихотворении «Бабочка в госпитальном саду», не случайно помещённом в трёхтомном собрании сочинений поэта вслед за «Полевым госпиталем». «Синологический» план «Бабочки…» – плохая ширма для пограничной ситуации, в которой находится бабочка-душа, перелетающая «из тени в свет»: «Пожалуйста, не улетай, / О госпожа моя, в Китай! / Не надо, не ищи Китая, / Из тени в свет перелетая. / Душа, зачем тебе Китай? / О госпожа моя цветная, / Пожалуйста, не улетай!» (1, 133). Китай здесь аналогичен Америке, в которую собрался Свидригайлов у Достоевского, а госпитальный сад – промежуточная инстанция по дороге в Китай… Ту же семантику границы между этим и тем светом несёт «зеркальце простое», которому уподоблена бабочка в госпитальном саду.

С расколотыми черепами, чёрных
От снежных шапок, то двойных, а то
Тройных.

(1, 130)

В состоянии душевной «трансцендентности» меняется не только ощущение пространства, но и времени. Как в шекспировском «Гамлете», оно выходит из «сустава»:

В тот день остановилось время,
Не шли часы, и души поездов
По насыпям не пролетали больше
Без фонарей, на серых ластах пара,
И ни вороньих свадеб, ни метелей,
Ни оттепелей не было в том лимбе,
Где я лежал в позоре, в наготе,
В крови своей, вне поля тяготенья
Грядущего.

(1, 130)

Последующее возвращение к жизни тоже развёрнуто панорамно («Но сдвинулся и на оси пошёл / По кругу щит слепительного снега»), но оно уже соединяет в себе «космический» ракурс и ближний план[223] – жуткие в своей прозаической, «нагой» действительности будни военно-полевого госпиталя и высокую мифопоэтическую символику, в которой – органично для Тарковского – соединены библейские («словарь *царя Давида*» и «*рыба* на песке») и языческие контексты (уподобление – на грани метаморфозы – человека дереву: «И марля, *как древесная кора*, / На теле затвердела»; экспликация календарного мифа, корреспондирующего с пасхальным «дискурсом»: «А потом / И снег сошёл, и *ранняя весна* / На цыпочки привстала и *деревья* / Окутала своим *платком зелёным*» – 1, 131).

[223] Близость стихотворений Арсения Тарковского к кинематографу не нуждается в особых доказательствах. Достаточно того, что они не только органично вошли в художественную ткань фильмов Андрея Тарковского, но и стали истоком одной из главных его работ – фильма «Зеркало», который первоначально должен был называться «Белый день». О замысле Тарковского-сына снять короткометражный фильм по стихам отца см.: Болдырев Н. Жертвоприношение Андрея Тарковского. С. 92 – 95.

Отдельного разговора заслуживают сюжет «замена крови» («/…/ и бежала / Чужая кровь из колбы в жилы мне») и мотивы жажды и забвения имени («Мне губы обметало, и ещё / Меня поили с ложки, и ещё / Не мог я вспомнить, как меня зовут»), представляющие классический пример инициации поэта-пророка («Но ожил у меня на языке / Словарь царя Давида») и отсылающие к одноименному пушкинскому стихотворению.[224]

Но – в который раз повторимся – неустанно бьющаяся над разгадкой тайны смерти и бессмертия, поэтическая мысль Тарковского мечется между «да» и «нет», pro et contra, между верой и сомнением, которое не в силах одолеть даже самый отчаянный, самозабвенный порыв к Жизни. В том же 1958-м, когда создавалось «Посредине мира», написана «Малютка-жизнь», звучащая как последняя молитва о бессмертии.

Я жизнь люблю и умереть боюсь.
Взглянули бы, как я под током бьюсь
И гнусь, как язь в руках у рыболова,
Когда я перевоплощаюсь в слово.[225]
(1, 173)

В подчёркнутых строках – те же «христологические» образы и подтексты, не снижающие, а только усиливающие амплитуду бьющейся «под током» лирической мысли:

Но я *не* рыба и не рыболов.
И я из обитателей углов,
Похожий на Раскольникова с виду.
Как скрипку, я держу свою обиду.
(1, 173)

---

[224] С пушкинским «Пророком» «Полевой госпиталь» связывает и общность ритмико-интонационного строя – сквозной повтор соединительного «и», воспроизводящий интонацию и стилистику библейских текстов.

[225] Ср. семантически полярные образы рыбы и слова в стихотворении «Смерть никто, канцеляристка, дура…», в котором в острой гротесковой форме воссоздано бюрократическое ведомство смерти – смешное и страшное одновременно: «*На губах клиента стынет слово*, / *Словно рыба разевает рот*, / Если смерть, товарищ Иванова, / Арифмометр повернёт /…/» // Тарковский Арсений. Белый день. С. 104.

Упоминание имени главного героя романа «Преступление и наказание» в ассоциативной цепи «Раскольников – обитатель углов – обида – скрипка – сверчок», на наш взгляд, также имеет библейский подтекст, опосредованный текстом Достоевского: «Огарок уже давно погасал в кривом подсвечнике, тускло освещая в этой нищенской комнате убийцу и блудницу, странно сошедшихся за чтением вечной книги».[226] У Достоевского во тьме уродливых «углов» жилищ[227] и жизней героев горит свеча. Раскольников, подобно Лазарю, воскресает в финале. «И свет во тьме светит, и тьма не объяла его» (Ин, 1: 5). Лирический герой Тарковского – «домашний сверчок», бедный обитатель запечных «углов», похожий на обиженного, «озлившегося» на весь мир Раскольникова, но только «*с виду*». Его «обида» находит выход в песне, в *перевоплощении в Слово* – то самое, что «стало плотию и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин, 1: 14). Ассоциативный евангельский план в «Малютке-жизни» поддержан не только на сюжетно-композиционном и символико-метафорическом уровнях, но и на уровне поэтического синтаксиса и фонетики. Ряд однородных предикатов первого лица с возвратным постфиксом порождает режущую слух «музыку»: бо*юсь* – бь*юсь* – гн*усь* – перевоплоща*юсь*. В этот звуковой ряд органично входит «*язь* в руках у рыболова», – ключевой образ-символ, порождающий христианские подтексты в семантическом «поле» «Малютки-жизни». Развёрнутая в тесных границах начальной строфы как своего рода мотивно-тематический «конспект» стихотворения, вся образно-символическая цепочка представляется «венком» метафор жертвенного творческого труда, который, открывая для поэта возможность

[226] Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. Т. 5. М.: Правда, 1982. С. 318.

[227] Вспомним описание сониной комнаты с её неестественно-уродливыми углами, словно бы сплющенной тисками жестокой и безысходной судьбы: «Сонина комната походила как будто на сарай, имела вид весьма *неправильного четырёхугольника*, и это придавало ей что-то уродливое. Стена с тремя окнами, выходившая на канаву, перерезывала комнату как-то вкось, отчего *один угол*, *ужасно острый*, убегал куда-то вглубь, так что его, при слабом освещении, даже и разглядеть нельзя было хорошенько; *другой же угол был уже слишком безобразно тупой*» // Там же. С. 305. Ту же семантику глухого угла-тупика несёт описание каморки Раскольникова, походящей на шкаф или на гроб.

бессмертия, неизбежно сопряжён со страданиями и муками («*под током* бьюсь»), что претерпел «язь»-«рыба» Христос:

Терзай меня – не изменюсь в лице.
Жизнь хороша, особенно в конце,
Хоть под дождём и без гроша в кармане,
Хоть в Судный день – с иголкою в гортани.
А! Этот сон! Малютка-жизнь, дыши,
Возьми мои последние гроши,
Не отпускай меня вниз головою [228]
В пространство мировое, шаровое!
(1, 173)

В финальной строфе стихотворение-заклинание перерастает в *крик* души в буквальном смысле слова: *все* предложения здесь – восклицательные.

Жизнь у Тарковского – «малютка», хрупкий, беззащитный ребёнок. Она трепещет перед смертью, как одинокая свеча «на пиру»,[229] как мотылёк-однодневка, «как золотого шёлка лоскуток», как смеющаяся девочка, непостижимая в своей последней тайне и посрамляющая все наивные заговоры и заклинания о бессмертии («Посредине мира»).

Да, смерть права. Не мне, из глины взятому,
Бессмертное открыто бытие,
Но, Боже правый, горько мне, крылатому,
Надеяться на слепоту её.
(2, 57)

---

[228] В «антропоцентрической» поэзии Тарковского, где человек играет роль axis mundi («Посредине мира», «Руки», «Вторая ода» и др.), положение «вниз головою» означает глобальное космологическое бедствие, сигнализирующее о приближении смерти. Ср. в «Полевом госпитале»: «Я лежал / *Вниз головой*, как мясо на весах, / Душа моя на нитке колотилась». Или «Думе»: «А кто служил добру, летит *вниз головой* / В их омут царственный и смерти не боится» (1, 366). В стихотворении «Зима в лесу» тот же мотив отнесён к деревьям («Застыли в смертном сраме / Над собственной листвой / *Осины вверх ногами* / *И в землю головой*» – 1, 348), являющимся у Тарковского дендрологическими «двойниками» человека («После войны», «Превращение», «Словарь», «Деревья» и др.).

[229] В одном из самых ранних стихотворений Тарковского «Свеча» (1926) тема смерти эксплицирована как образ постепенно тающей жизни-свечи: «Мерцая жёлтым язычком, / Свеча всё больше оплывает. / Вот так и мы с тобой живём – / Душа горит и тело тает». // Тарковская М. Осколки зеркала. С. 385.

Это написано в 1942-м, под Живодовкой, что называется, in inferno, и совсем недалеко от Сухиничей, где в те же дни слагалось и такое:

Немецкий автоматчик подстрелит на дороге,
Осколком ли фугаски перешибут мне ноги,
В живот ли пулю влепит эсесовец-мальчишка,
Но всё равно мне будет на этом фронте крышка,
И буду я разутый, без имени и славы,
Замёрзшими глазами смотреть на снег кровавый.
(1, 103)

Уже потом, пережив войну и обретя страшный, никакими словами до конца не передаваемый опыт жизни в смерти, Тарковский усмешливо озаглавит своё стихотворение: «А случилось не так». Ещё раз прислушаемся:

Я больше мертвецов о смерти знаю,
Я из живого самое живое.

Нечто похожее написал Заболоцкий в «Метаморфозах»:

Чтоб кровь моя остынуть не успела,
Я умирал не раз. О, сколько мёртвых тел
Я отделил от собственного тела!
(180)

Как и у Тарковского, у Заболоцкого был личный опыт общения со смертью, – годы, проведённые в ГУЛАГе. Но его «доказательства» «теоремы бессмертия» существенно отличаются от «аргументов» Тарковского – и по исходной натурфилософской посылке, и по архитектонике поэтической модели мира, и по мелодике лирического высказывания.

По Заболоцкому, человек бессмертен в цепи бесконечных природно-космических метаморфоз, в силу неуничтожимости самой вселенской материи жизни. Его концепция бессмертия очень близка религиозно-мифологическим учениям о переселении душ (реинкарнация в индуизме и буддизме, метемпсихоз у орфиков и пифагорейцев).[230]

Как всё меняется! Что было раньше птицей,

[230] Судя по воспоминаниям современников, Тарковский неоднозначно относился к идее множественности воплощений человека, то иронизируя над ней, то принимая на веру. См.: «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. С. 96, 314.

Теперь лежит написанной страницей;
Мысль некогда была простым цветком;
Поэма шествовала медленным быком;
А то, что было мною, то, быть может,
Опять растёт и мир растений множит.
Вот так, с трудом пытаясь развивать
Как бы клубок какой-то сложной пряжи,
Вдруг и увидишь то, что должно называть
Бессмертием. О, суеверья наши!
(181)

По Заболоцкому, бессмертна сама человеческая мысль, сознание, интеллект, который изначально (пусть и в примитивной степени) присущ даже атомам, чьими бесконечными комбинациями образуются новые формы жизни.

Я не умру, мой друг. Дыханием цветов
Себя я в этом мире обнаружу.
Многовековый дуб мою живую душу
Корнями обовьёт, печален и суров.
В его больших листах я дам приют *уму*,
Я с помощью ветвей свои взлелею *мысли*,
Чтоб над тобой они из тьмы лесов повисли
И ты причастен был к *сознанью* моему.
(212 – 213)

В человеке, интеллектуально возвысившемся в процессе эволюции над «вековечной давильней природы» (161), творческая сила вселенского разума проявляется в самой полной степени. Сыновний долг Homo sapiens по отношению к своей «безумной, но любящей матери» (152) – внести в мир природы разумное гармонизирующее начало, осуществляя преобразовательную деятельность как научно-технический прогресс («Лодейников», «Венчание плодами», «Я не ищу гармонии в природе…», «Урал», «Творцы дорог»). Человек Заболоцкого приходит к неразумной природе с готовыми знаниями, приходит учить «печальную тварь», которая в финале поёт «славословье уму» «старшего брата» («Всё, что было в душе»).

Натурфилософии и экзистенциальной этике Тарковского глубоко чужда подобная экспансия просветительского панантро-

пологизма.[231] Для него природа не «высокая тюрьма» и не «вековечная давильня», но великая Мастерская Слова и Книга Бытия, в которую поэт вникает как в незнакомую, таинственную и прекрасную речь:

Я учился траве, раскрывая тетрадь,
И трава начинала, как флейта звучать.
(1, 65)

Я завещаю вам шиповник,
Весь полный света, как фонарь,
Июньских бабочек письмовник,
Задворков праздничный словарь.
(1, 228)

Я читаю страницы неписанных книг,
Слышу круглого яблока круглый язык,

Слышу белого облака белую речь /…/
(1, 73 – 74)

Человек-поэт Тарковского постигает вселенскую тайну природы как Божественный Логос, проступающий во всех формах жизни. Он становится своеобразным лексикографом природы, составляя её бесчисленные «книги» и «книжечки», «буквари», «словари» и «письмовники», в нём находят слова «люди, рыбы и камни, листва и трава» (1, 74), «его словарь открыт во всю страницу, от облаков до глубины земной» (1, 190). Поэт сопричастен миру как целому Божьего Творенья, и потому, преображая это Целое в Слове, он остаётся «молочным братом листвы и трав», «наместником дерева и неба».

Но миссия поэта изначально трагична, как трагично для человека вообще его вычленение из материнского лона природы:

И я ниоткуда
Пришёл расколоть

[231] Хорошо написал об этом ученик Тарковского поэт А. Радковский: «Заболоцкий был *воодушевлён* знаниями. Тарковский *отягощён* ими /…/ Заболоцкий ощущал вычленение человека из природы *торжеством* человека, Тарковский – *трагедией* (курсив А.Радковского – *Н.Р.*)». // «Я жил и пел когда-то…»: Воспоминания о поэте Арсении Тарковском. С. 93.

Единое чудо
На душу и плоть,

Державу природы
Я должен рассечь
На песню и воды,
На сушу и речь

И, хлеба земного
Отведав, прийти
В свечении слова
К началу пути.
(1, 285)

Залогом бессмертия человека у Тарковского выступает «свечение слова», «горящее слово пророка» как орудие преображения сотворённого мира, у Заболоцкого же – физическое, материальное единство бытия («как бы клубок какой-то сложной пряжи»), пребывающего в состоянии бесконечных природных метаморфоз, в которых творческий разум человека сохраняется как универсально-космическое начало.[232] Тарковского роднит с Заболоцким величавый космизм образов природы, её «могучая архитектура», обострённое восприятие музыки живого мира, «птичьих кларнетов» и «трещоток стрекоз», но бытие от небытия отделено у него *звучащим светоносным словом*, вместе с которым человек приходит в мир («И странно: от всего живого / Я принял *только свет и звук*» – 1, 191) и которым он становится после ухода из мира:

…И под сенью случайного крова
Загореться посмертно, *как слово*.
(1, 344)

[232] Заболоцкий культивировал эти идеи, находясь под сильным влиянием «философии общего дела» Н.Фёдорова, доказывавшего возможность научного воскрешения всех умерших и полной победы над смертью путём активного управления человеком мировыми эволюционными процессами. Идеи Фёдорова были восприняты Заболоцким через посредничество «отца космонавтики» К. Циолковского, с которым он состоял в переписке до самой смерти великого учёного и мыслителя. См. об этом: Семёнова С.Г. Николай Фёдоров: Творчество жизни. М.: Советский писатель, 1990. С. 320 – 325, 356 – 358.

Эти величественные строки, ставшие «автоэпиграфом» к поэзии Тарковского и его завещанием таинственному и вожделенному «грядущему», восходят к словам Христа из Нагорной проповеди: «И зажегши свечу, не ставят её под сосудом, но на подсвечнике, и светит всем в доме» (Мф., 5: 15).

Пришло время поговорить об одном из «главных» стихотворений Тарковского, в котором тема смерти и бессмертия обрела язык не столько поэтико-идеологического манифеста, сколько пламенной проповеди пророка, переживающего момент высшего духовного постижения.

Стихотворение «Жизнь, жизнь» – лирический триптих, в котором тема бессмертия развёрнута как цепь незыблемых жизнетворческих «постулатов» и «заповедей» личной веры, подкреплённых конкретно-биографическим опытом автора и многовековой культурно-религиозной традицией. Верный себе, Тарковский задействует в этом тексте христианский и мифологический культурные контексты, а также внутритекстовые связи своей поэзии. Уже само название стихотворения звучит как непреложное утверждение бессмертия, упраздняющее антиномию «жизнь / смерть», – «Жизнь, жизнь». О том же и почти теми же словами говорит в романе «Доктор Живаго» философ Веденяпин: «Я думаю, надо быть верным *бессмертию*, *этому другому имени жизни*, немного усиленному» (3, 13). Тарковский «усиливает» «это другое имя жизни» буквально с первых строк:

Предчувствиям не верю и примет
Я не боюсь. Ни клеветы, ни яда
Я не бегу. На свете смерти нет.
Бессмертны все, бессмертно всё. Не надо
Бояться смерти ни в семнадцать лет,
Ни в семьдесят. Есть только явь и свет,
Ни тьмы, ни смерти нет на этом свете.
Мы все уже на берегу морском,
И я из тех, кто выбирает сети,
Когда идёт бессмертье косяком.
(1, 242)

По Тарковскому, «на свете смерти нет» по определению. Это аксиома, которую не нужно доказывать. Отсюда мощный отрицательный пафос начала (преизбыток отрицательных частиц и

грамматических конструкций) как «тезис» Жизни и «антитезис» Смерти. Мы слышим властный голос пророка – повелителя времени, которому «по росту» не только век, но и вечность, подвластная лишь Богу. Образы моря, берега, сетей, рыбьего косяка – прозрачная евангельская аллюзия, связанная с призванием Христом первых апостолов: «Проходя же близ моря Галилейского, Он увидел двух братьев, Симона, называемого Петром, и Андрея, брата его, закидывающих сети в море; ибо они были рыболовы; И говорит им: идите за Мною, и Я сделаю вас ловцами человеков» (Мф, 4: 18 – 19).[233] Лирический субъект Тарковского – тоже «ловец человеков».

Вот почему со мною ваши дети
И жёны ваши за одним столом, –
А стол один и прадеду и внуку /…/
(1, 242)

Мотив *единого стола* актуализирует другие евангельские сюжеты, связанные с праздничным пиршеством (свадьба в Кане Галилейской, во время которой Иисус явил людям своё первое чудо, претворив воду в вино – Ин, 2: 1 – 11), с общей трапезой «на берегу морском», когда Христос накормил пять тысяч двумя рыбами и пятью хлебами (Мф, 14: 15 – 21) и, конечно же, с Тайной вечерей, на которой Спаситель перед распятием подтвердил Новый Завет со всем человечеством, претворив вино в Кровь Свою, «за многих изливаемую во оставление грехов» (Мф, 26: 28). Этот мотив звучит в заключительной части триптиха:

Мне моего бессмертия довольно,
Чтоб кровь моя из века в век текла.
(1, 243)

Кровь в мире Тарковского имеет самое прямое отношение к теме бессмертия, поскольку она – универсальная жизнетворящая субстанция, соединяющая всё живое в «поруке круговой». Всеобщее бытие в поэзии Тарковского представлено как единый «космический

[233] Строки Тарковского перекликаются с другими словами Христа: «Ещё подобно Царство Небесное неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода, который, когда наполнился, вытащили на берег и севши хорошее собрали в сосуды, а худое выбросили вон» (Мф, 13: 47 – 48). Ср. также эпизод большого улова, когда воскресший Христос в третий раз является ученикам при море Тивериадском (Ин, 21: 1 – 11).

организм с кровеносной системой, в которую входят сосуды, аорты, жилы, капилляры, сердце /…/ Именно кровь создаёт физическое ощущение бессмертия: лирический субъект рождён в крови предков, он переходит кровью в потомков».[234] Человек-поэт кровно связан с первым библейским человеком и первым поэтом Адамом, даровавшим имена «всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым» (Быт., 2: 20). В этом правременном мистериальном акте, названном Тарковским «Адамовой тайной» (1, 65), уже заложено бессмертие поэта, его вечная жизнь в «ледяной влаге»[235] и «крови» «святого языка», «текучий словарь» которого «открыт во всю страницу от облаков до глубины земной». Если воспользоваться метафорой Мандельштама, у Тарковского «кровь-строительница хлещет горлом из земных вещей» (1, 145). Как мироустроительное витальное начало, она пронизывает все «этажи» бытия – от «крепкого камня под пятой» до человека «посредине мира».

Дышит мята в каждом слове,
И от головы до пят
Шарики зелёной крови
В капиллярах шебуршат.
(1, 311)

Человек у Тарковского, ощущающий «поруку круговую» всего «мирового вещества» (А. Платонов) и личную ответственность перед всеобщей Жизнью, щедро и жертвенно отдаёт свою кровь «родной земле» и «земному» как благодарный и любящий сын.

/…/ Чтобы кровь из-под стоп, как с предгорий,
Жарким деревом вниз головой,
Каждой веткой ударилась в море
И несла корабли по кривой.
(1, 298)

/…/ От крови моей почернела трава.
(1, 116)

[234] Манcков С.А. Поэтический мир А.А. Тарковского. С.34 – 35.

[235] В мире Тарковского эпитет «влажный» – одно из доминантных концептуальных определений, отнесённое непосредственно к слову, звуку, имени, рифме: «её слова из *влажных* «Л» (1, 215); «лучшего имени *влажные* звуки» (1, 214); «рифмы *влажное* биенье» (1, 193). Влага – вода – река – речь – этот «гидронимический» ряд, в который органично входит кровь, являет собой древнюю метафору универсальной субстанциальной связи Вселенной.

/…/ И, уж если я гибну, то корни я кровью пою,
И листва принимает дыханье и силу мою.
(1, 432)

И разве это я ищу сгоревшим ртом
Колен сухих корней, и, как во время оно,
Земля глотает кровь, и сёстры Фаэтона
Преображаются и плачут янтарём.
(1, 319)

Солдат, *проливший* кровь за «родимую душную землю» (1, 367), в которую он «сойдёт», «*перельётся*» после смерти, лирический герой Тарковского готов отдать её всю до последней капли «всему живому»:

Меня хватило бы на всё живое –
И на растения, и на людей /…/
Я бы
Ничуть не стал, отдав им жизнь, бедней
Ни жизнью, ни самим собой, ни кровью /…/
(1, 141)

В этом жертвоприношении – условие и залог бессмертия человека-микрокосма, изоморфного миру-макрокосму и связанного со всеми его обитателями единой кровеносной системой. Вобравший в себя все голоса и языки бытия, поэт после смерти будет пребывать в «неведомо чьей аорте» во всеобщем мировом круговороте рождений и смертей как неделимая природно-духовная субстанция, как «крепкий шарик в крови, полный света и чуда» (1, 304), – минимальная «единица» бессмертия, его «атом», равновеликий шару земному и «шарикам зелёной крови», «шебуршащим» в капиллярах «моей травы земной», которая разрастётся «гортанью» и примет в наследство речь поэта, его «словарь», его «кровь», его духовный «огонь» (1, 209).

Пантеистическое решение «теоремы бессмертия» соседствует у Тарковского с решением христианским, и само это соседство лишь заостряет экзистенциально-метафизические противоречия лирической мысли, что особенно заметно при интертекстуальном анализе хронотопа поэтического текста. Стихотворение «Жизнь, жизнь» структурируют лейтмотивы времени и пространства, образы Вечности и Дома, воздвигнутого пророком-творцом для

всего человечества как единой бессмертной семьи в цепи сменяющихся поколений.

Живите в доме – и не рухнет дом.
Я вызову любое из столетий,
Войду в него и дом построю в нём.
Вот почему со мною ваши дети
И жёны ваши за одним столом, –
А стол один и прадеду и внуку /…/
(1, 242)

Эти строки вновь отсылают к Евангелию – к словам Христа: «В доме Отца Моего обителей много» (Ин, 14: 2), несущим символику Царства Небесного и Жизни Вечной. «Живите в доме – *и не рухнет дом*», – в стихах Тарковского говорит власть имущий «муж благоразумный, который построил дом свой на камне; и пошёл дождь, и разлились реки, и подули ветры, и устремились на дом тот; *и он не упал*, потому что основан был на камне» (Мф, 7: 24 – 25, 29).

Библейская «крепь», на которой держится вся стихотворная «постройка», как это часто бывает у Тарковского, усилена мифологическими аллюзиями и подтекстами:

/…/ Грядущее свершается сейчас,
И если я приподымаю руку,
Все пять лучей останутся у вас.
Я каждый день минувшего, *как крепью*,
Ключицами своими подпирал,
Измерил время землемерной цепью
И сквозь него прошёл, как сквозь Урал.
(1, 242 – 243)

Очевидна перекличка подчёркнутых строк со стихотворением «Руки», в котором эксплицирована мифологема мирового гиганта, приносящего себя в жертву космогенезу, – в данном случае *миф об Атланте*, навеки обречённом держать небесный свод над землёй.

/…/ *И в небо мои пятизубцы*
Двумя якорями вросли.

Так вот чем наш подвиг велик:
Один и другой *пятерик*
Свой труд принимают за благо,

И древней *атлантовой* тягой
К ступням прикипел материк.

(1, 63)

Но у Тарковского этот миф инвертирован, что называется, поставлен с ног на голову. «Атлантова тяга» исходит не от неба, а от *земли* – от «*материка*», «прикипевшего» к «*ступням*» человека-титана. Да и руки у него «*корневые*», призванные «держать сердце *земли*» и «*плуга* две рукояти» (1, 63). Они вросли в небо «двумя якорями», а якорь – старое и надёжное средство связи корабля с *землёй* – наперекор течению и волнам. Этот мотив отчётливо выражен в стихотворении «Превращение»:

/…/ И понял я /…/,
Что с плеч моих плывёт *на землю* гнёт,
Куда меня судьба ни повернёт,

Что *тяжек я всей тяжестью земною*,
Как *якорь*, *волочащийся по дну*,
И *цепь* разматывается за мною /…/

(1, 231)

Эта якорная «цепь» в стихотворении «Жизнь, жизнь» превращается в «землемерную цепь», которой «измерил время» лирический герой, выполняющий здесь миротворческую функцию, присущую культурному герою. Тарковский уподобляет лирического субъекта не только «землемеру времени», но и горному инженеру, так сказать, «культурологу-маркшейдеру» – строителю тоннелей, связывающих «сквозь Урал» Европу и Азию в географическом и культурно-историческом пространстве России, о чём поэт написал восемью годами ранее в другом стихотворении, прибегнув к своей излюбленной поэтике ономастических символов культуры:

Я *Нестор*, летописец мезозоя,
Времён грядущих я *Иеремия*.
Держа в руках часы и календарь,
Я в будущее втянут, как *Россия*,
И прошлое кляну, как нищий царь.

(1, 172)

Библейский образ «нищего царя» из «Посредине мира», что «*держит в руках часы и календарь*», в триптихе «Жизнь, жизнь»

превращается в того, кто «*измерил время землемерной цепью и сквозь него прошёл, как сквозь Урал*». Прохождение сквозь время как сквозь гору – в этом сюжете, с одной стороны, отдалённо просматривается скандинавский этиологический миф о похищении Одином мёда поэзии у великанов, для чего верховному богу потребовалось проникнуть сквозь скалу Хнитбьёрг, приняв облик змея, инвариантом которого является «землемерная цепь». С другой стороны, Урал, как один из многочисленных вариантов мировой горы, эксплицирует в тексте Тарковского мотив жертвенной горы, к которой был прикован титан Прометей («Эсхил») и на которой был установлен крест распятия («Как Иисус, распятый на кресте…»). Так что строки «Я каждый день минувшего, как крепью, / Ключицами своими подпирал» имеют как «атлантический», так и «голгофский» подтексты.

Строка о прохождении «сквозь Урал», на наш взгляд, указывает ещё на один, чисто литературный, источник. Она полемически окликает стихотворение Блока «Скифы», в котором революционная Россия противостоит цивилизованной Европе, как дикая азиатская Скифия («Да, скифы мы, да, азиаты мы»), а разделяющий их Урал становится местом последнего апокалипсического «боя» между рационалистическим («интегральным») Западом, забывшим, «что в мире есть любовь, которая и жжёт, и губит», и Востоком («монгольской дикою ордою»), «азиатской рожей» которого теперь повёрнута к Европе новая, «кровью умытая» Россия.[236]

В заключительной части стихотворения Тарковский эксплицирует личный поэтогонический миф, связанный с бегством в степь, где человек, становящийся поэтом-пророком, проходит высшую инициацию.

Мы шли на юг, держали пыль над степью;
Бурьян чадил, кузнечик баловал,
Подковы трогал усом и пророчил,
И гибелью грозил мне, как монах.
Судьбу свою к седлу я приторочил;
Я и сейчас, в грядущих временах,

[236] В январе 1918 г., когда были написаны «Двенадцать», «Скифы», «Интеллигенция и революция», Блок готов был отказаться от европейской культуры ради «музыки революции», о чём в скором времени поэт будет сожалеть как о трагической ошибке. Тарковский же в своей поэзии творит мир прежде всего как единство культуры, рождённой путём симбиоза античных и иудеохристианских традиций.

Как мальчик, привстаю на стременах.
(1, 243)

В этом фрагменте, возвращающем читателя к теме «измеренного», преодолённого времени, также эксплицирован «атлантический» миф («Мы шли на юг, *держали пыль над степью* /…/»), но в нём имплицитно присутствует евангельский сюжет о пребывании Христа в иудейской пустыне («Мы шли *на юг*»), «северным» инвариантом которой является степь. «*Мальчик*», привстающий «*на стременах*» в столь желанном «грядущем» как в «сейчас» осуществляющемся, настоящем времени, – в ассоциативно-семантической глубине этого пронзительного образа неразрывно соединились центральные ипостаси лирического субъекта поэзии Тарковского:

– 14-летний Асик Тарковский, уже записавший в «детскую тетрадь» стихи о «матери Ахайе» и «Пане козлоногом» и бегущий в степь от расправы за другие свои стихи, осуждающие тиранию мирской власти;

– энтомологический «близнец» «взрослого» поэта Арсения Тарковского – «прозрачный *школьник*» и «*полувсадник-полуконь*» сверчок-кузнечик;

– «нищий царь» и вечный странник, что судьбу свою «приторочил» к «седлу» Жизни, как это сделал «старчик» Григорий Сковорода;

– поэт-пророк, подчинивший время и связавший его своею кровью во всей теургической полноте бессмертного Логоса.

Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки? –
(1, 145)

отчаянно вопрошал Мандельштам, переживая «тоску по мировой культуре» посреди обломков рухнувшего мира и, подобно Баратынскому, взывая к спасительному «провиденциальному собеседнику» (2, 149). Великий поэт «серебряного века» и представить не мог, что ему ответит тот самый Арсений Тарковский, которому он в своё время предложил «разделить землю на две части»,[237] что-

[237] Липкин С.И. Квадрига. М.: Аграф; Книжный сад, 1997. С. 385.

бы остановить начинающего поэта на бесплодном пути поверхностного стилевого подражательства:

Мне моего бессмертия довольно,
Чтоб кровь моя из века в век текла.

Подхватывая поэтическую эстафету великих предшественников, Тарковский решает духовную «сверхзадачу» окончательно и бесповоротно, так сказать, «на вырост», связав в Слове все времена и эпохи в том абсолютном (в метафизическом смысле этого слова) культурно-историческом и природно-космическом единстве, в котором смерти уже просто не находится места.

Для заметок

Наукове видання

Резніченко Наум Аронович

«ВІД ЗЕМЛІ ДО ВИСОКОЇ ЗІРКИ»

(МІФОПОЕТИКА АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО)

Російською мовою

Підписано до друку 03.01.2014 р. Формат 60х84/16
Папір офс. Гарнітура Times. Ум. др. арк. 14,42 Обл.-вид. арк. 10,02
Тираж 300 прим. Зам. № 826

Видавець і виготовлювач М.М Лисенко.
м. Ніжин, вул. Шевченка, 20. Тел.: 8 (067) 4412124
E – mail: milanik@land.ru

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції
серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.