Илья Франк

Огонь в рыбе

(Миф о «ночных» и «дневных» эпохах.)

* * *

Дмитрий Мережковский в стихотворении «Дети ночи» (1894) характеризует себя и своих современников следующим образом:

Мы — над бездною ступени,
Дети мрака, солнца ждем:
Свет увидим — и, как тени,
Мы в лучах его умрем.

Подобное, конечно, может сказать о себе любое поколение — кто же не питает надежды на «Больше света!» (предсмертные слова Гёте). Но что если Мережковский прав — и тому или иному поколению действительно суждено попасть либо на «ночную», либо на «дневную» эпоху?

Многие образованные и творческие люди XIX века (начиная с немецких романтиков) воспринимали свою эпоху как вечернюю, сумеречную, а ближе к концу века — как ночную. Многие люди (особенно поэты, художники и композиторы) начала и первой четверти XX века воспринимали свою эпоху как, соответственно, утреннюю и дневную.

Свидетельств этому много. Послушаем одно из них — слова Андрея Белого в речи о Блоке (на заседании Вольной философской ассоциации 28 августа 1921 года):

«Что же это было за время? Если мы попробуем пережить девяносто седьмой, девяносто восьмой и девятый годы, тот период, который отобразился у Блока в цикле “Ante lucem” ("До света". — *И.Ф.*)*, то мы заметим одно общее явление, обнаруживающееся в этом периоде: разные*

художники, разные мыслители, разные устремления, при всех их индивидуальных различиях, сходились на одном: они были выражением известного пессимизма, стремления к небытию. Философия Шопенгауэра была разлита в воздухе, и воздухом этой философии были пропитаны и пессимистические песни Чехова, одинаково, как и пессимистические песни Бальмонта, — "В безбрежности" и "Тишина", — где открывалось сознанию, — что "времени нет", что "недвижны узоры планет, что бессмертие к смерти ведет, что за смертью бессмертие ждет".

В разных формах этот колорит сине-серого, сказал бы я, цвета, отпечатлевался. Если бы вы пошли в то время на картинные выставки, то вы увидели бы там угасание гражданских и бытовых тем, вы увидели бы пейзажи, — обыкновенно зимние пейзажи на фоне синих зимних сумерек; вы увидели бы этот колорит зимнего фона <...>. Это были девяностые годы. Теперь, в девятисотый, девятьсот первый год — всё меняется: пробуждается известного рода активность, в русском обществе распространяется Ницше; звучит: — времена сократического человека прошли, Дионис шествует из Индии, окруженный тиграми и пантерами, начинается какое-то новое динамическое время. Это отразилось и в другом: религия буддизма сменилась религиозно-философским исканием, христианским устремлением, линия безвременности перекрестилась с линией какого-то большого будущего, во времени получился крест... <...> Мы видим в этом периоде, как сине-серый цвет эпохи девяносто седьмого — девяносто девятого годов сменяется красным, цветом зари. У Гёте есть отрывок о чувственно-моральном восприятии красок, и кто хоть немного знаком с его теорией цветов, тот знает, что без этого отрывка о чувственно-моральном восприятии красок мы ничего не поймем у Гёте в его теоретическом мировоззрении. Всякий помнит эту красочную палитру; краска здесь делается символом какого-то умственного и психического восприятия. Поэтому очень характерно, когда мы с эстетической точки зрения берем эту гамму сине-серого фона зимних пейзажей жизни девяностых годов. А когда

мы берем пейзажи девятьсот второго года, то мы видим всюду — яркие закаты, яркие закаты, яркие закаты. Мы знаем, что во время как раз этого перелома "Тишина" Бальмонта сменилась его "Горящими зданиями": Бальмонт начинает поджигать здания! — и мы чувствуем, что у Бальмонта этот пожар начинает вкладываться в сознание. Эту зарю, этот пожар, совершенно иначе осознанный, философски осознанный, воспринимает Александр Александрович [Блок]. *Он говорит в девяносто девятом году, что «земля мертва, земля уныла», но — вдали рассвет. <...> Одновременно с этим, вспоминается мне, тонкий и чуткий музыкальный критик Вольфинг, написавший "Музыку и модернизм" (книгу замечательную по тонкости подхода к музыке), анализируя эпохальность музыкальных композиций Метнера, пытается вскрыть одну тему с-мольной сонаты Метнера и утверждает, что в этой сонате Метнер пытался в музыке взять звук зорь, вынуть его из воздуха. Если бы он воплотил в слово эту музыкальную тему, то получилось бы стихотворение, подобное стихотворению Александра Александровича — "Предчувствую Тебя. Года проходят мимо. Всё в образе одном — предчувствую Тебя. Весь горизонт в огне — и ярок нестерпимо"...»*

Клод Моне. Впечатление. Восход солнца (1872). Вот он, «вдали рассвет».

Василий Кандинский, развивая мысль Гёте о чувственно-моральном восприятии красок, в книге «О духовном в искусстве» (1910) пишет, что синий цвет — холодный, темный, круглый, для него характерно центростремительное, втягивающее движение, он удаляется от зрителя. «Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному. Это — краска и цвет неба, как мы себе его представляем при звучании слова *небо*». Желтый же цвет — теплый, светлый, острый, движение здесь уже центробежное, лучеиспускающее, он приближается к зрителю, действует навязчиво на душу. Красный цвет — это движение в себе, кипение и пылание, «жизненная, живая, беспокойная краска».

Анри Матисс. Радость жизни (1906)

Именно это изменение (от синего и серого — к желтому и красному) в цветовой гамме эпохи ощущали люди (а особенно художники) рубежа XIX и XX веков. Цветовая гамма разворачивается во времени. Если вы посмотрите, например, сначала на картину Клода Моне «Впечатление. Восход солнца» (1872), а затем на картину Анри Матисса «Радость жизни» (1906) — то увидите, как красный цвет окреп и передвинулся с заднего плана на передний.

Подобную победу красного и желтого над синим и серым мы видим и на картине Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1912):

Кузьма Петров-Водкин. Купание красного коня (1912)

Представим те противопоставления, что мы услышали от Андрея Белого и Василия Кандинского, в виде таблицы:

безвременье	динамическое время
стремление к небытию («буддизм» — всего лишь метафора А. Б.)	стремление к бытию («христианство»)
недвижность, пассивность	движение, активность
тишина	звук (резкий: звук пожара, горящих зданий)
осень, зима	весна, лето
сумерки	рассвет
сине-серый цвет (центростремительный)	желтый и красный цвет, цвет зари (центробежный)

В древнекитайской «Книге Перемен» говорится о Пути (Дао), состоящем из чередующихся начал Инь (темное, женское начало, хаос, вода) и Ян (светлое, мужское начало, космос, огонь). Путь предстает как чередование сжатий (Инь) и расширений (Ян) — подобием ползущей гусеницы. «Гусеница стягивается, чтобы вновь растянуться». Чередуются затишье и импульс.

Образно говоря: чередуются Вода и Огонь, Женщина и Мужчина, Ночь и День, Зима и Лето.

Инь	Ян
Женщина	Мужчина
Вода	Огонь
Ночь	День

Если есть хотя бы один момент в истории, где Инь сменяется Ян, — не означает ли это, что история (в своей глубине) и состоит из именно таких смен, из чередования этих двух начал? Не означает ли это, что мироощущение человека определяется тем, в какую эпоху, в каком ритмическом моменте он находится? Например, что сейчас: день, ночь, утро, вечер? Который сейчас час?

О чередовании дня и ночи в истории пишет Вячеслав Иванов в эссе «О любви дерзающей» (1907):

«День истории сменяется ночью; и кажется, что ночи ее длиннее дней. Так, средневековье было долгою ночью [после античности, а точнее — Греции], — не в том смысле, в каком утверждается ночная природа этой эпохи мыслителями, видящими в ней только мрак варварства, – но в ином смысле,

открытом тому, кто знает, как знал Тютчев, ночную душу. Но уже в XIV веке кончается четвертая стража ночи, и в XV-м солнце стоит высоко. Притин солнечный перейден к XVII столетию, а в XIX-м веет вещею прохладою сумерек. <...> Наступает ночь, когда мы "в борьбе с природой целой покинуты на нас самих", и опять необходимою становится добродетель дерзания внутреннего. Человечество зажигает факелы своей солнечности, ибо нет на небе солнца... <...> Эрос ведет по за руку по своим садам Психею, планетную душу человека...».

Добавим к этому свидетельство жены Вячеслава Иванова Зиновьевой-Аннибал (в письме М.М. Замятниной от 17.02.1907):

«Вячеслав сымпровизировал речь поразительной цельности, меткости, глубины и правды. Говорил, что история делится на периоды ночи и дня, так, Греция день, Средние века — ночь, Возр<ождени>е — день, а затем как <?> ночь, и 19-й век — рассвет, теперь близится день. Утро отличается дерзновением повсюду, и, перейдя к жизни, искусству, В<ячеслав> сказал, что т<ак> н<азываемые> декаденты если не в сделанном, то в путях своих исполнили правое дерзновение. И дальше, перейдя в область Эроса, говорил дивно о том, что, в сущности, вся человеческая и мировая деятельность сводится к Эросу, что нет больше ни этики, ни эстетики — обе сводятся к эротике, и всякое дерзновение, рожденное Эросом — свято. Постыден лишь Гедонизм».

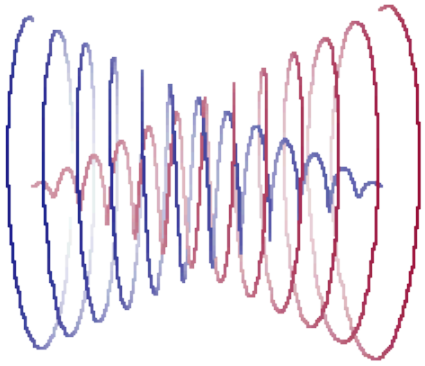
Попросту говоря, смена дня и ночи в истории, ее ритмическое движение предстает у Вячеслава Иванова как любовный акт. По сути то же самое, что стягивающаяся и растягивающаяся гусеница «Книги перемен».

Вячеслав Иванов набрасывает большую картину чередования эпох, которая очень сомнительна и, в любом случае, требует огромного исследования. Но можно определенно сказать, что на рубеже XIX и XX эпох бытовал миф о смене ночи днем именно в этот исторический момент. Вообще говоря, миф не означает нечто ложное, ошибочное. Конечно, никакая натуральная гусеница в истории не ползет, женщину не сменяет мужчина и т. п. И все же во всем как

будто движется некая огромная и невидимая гусеница, на рубеже веков женщину словно бы сменяет мужчина, воду — огонь, ночь — день. По меньшей мере, это происходит в головах художников.

«Центростремительное, втягивающее движение» сменяется «центробежным, лучеиспускающим». Наступает «динамическое время».

Уильям Батлер Йейтс в книге «Видение» (“A Vision”, 1925) выразил цикличность истории следующей картинкой:



При этом само собой разумеется, что художники «вечерней», «ночной» эпохи могли изображать утро или день, а художники «утренней» или «дневной» — вечер или ночь. Дело не столько в теме произведения (хотя и она важна), а в художественной установке, в смене установки на противоположную. Вот, например, картина Георга Гросса «Взрыв» (1917) — картина «дневной» эпохи, на которой изображена ночь:

Георг Гросс. Взрыв (1917)

«Центробежное, лучеиспускающее» движение здесь очевидно, Ян побеждает Инь, пожар (красное и желтое) побеждает ночь, дома (нечто построенное, пассивное — старый мир) разлетаются в стороны (динамическое начало — новый мир), гусеница растягивается.

Посмотрим на картину Павла Филонова «Цветы мирóвого расцвета» (1915) (мирóвого — так произносил сам художник, поскольку речь идет о расцвете миров):

Павел Филонов. Цветы мирового расцвета (1915)

Из темноты, из ночи вырастают новые миры — то ли растительные, органические, то ли кристаллические, неорганические — для Филонова они были едины. Главное, что мир создается заново — из атомов, из «живописных единиц» (как их называл сам художник). Филонов писал картину маленькой кистью, начиная снизу.

Похожим образом создавал стихи Велимир Хлебников (друг Филонова) — выстраивая их из звуков, из звуковых атомов, в каждом из которых он

прозревал особый смысл. Картину Филонова можно также сопоставить со строками Мандельштама «Из омута злого и вязкого / Я вырос, тростинкой шурша...». К картине же Георга Грота подошли бы стихи раннего Маяковского («Ночь» и другие).

* * *

Перелом, который произошел на рубеже XIX и XX веков, можно рассматривать во множестве аспектов. Между тем суть его удивительно проста и лучше всего, пожалуй, выражается следующим сравнением: представьте себе, что вы нырнули и плывете какое-то время под водой на достаточной глубине. Перед глазами всё смутно, всё колеблется и переливается, предметы словно переходят, превращаются одни в другие. Затем вода выталкивает вас на поверхность, вы выныриваете — и видите солнце, блестки на волнах, скалы, деревья, цветы, песок, птиц, крабов на берегу…

Эпохальный перелом удивителен, но вместе с тем очевиден и прост. Он образован единым жестом, подобным движению выныривающего тела.

Сопоставим два стихотворения:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний[1]
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

[1] *Латания* — декоративное растение рода пальм с широкими веерообразными листьями.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

Это стихотворение Валерия Брюсова «Творчество» (1895), во многом подражательное (Верлену и Малларме). А вот стихотворение Анны Ахматовой — 1910 года, написанное тем же размером:

Жарко веет ветер душный,
Солнце руки обожгло,
Надо мною свод воздушный,
Словно синее стекло;

Сухо пахнут иммортели
В разметавшейся косе.
На стволе корявой ели
Муравьиное шоссе.

Пруд лениво серебрится,
Жизнь по-новому легка...
Кто сегодня мне приснится
В пестрой сетке гамака?

В стихотворении Брюсова всё сливается (центростремительное движение): лопасти латаний на эмалевой стене = тень несозданных созданий = фиолетовые руки. При этом нередко дело доходит и до соединения противоположных образов: звонкая звучность приравнивается к тишине, а тишина — к звонкой звучности («в звонко-звучной тишине»). Всё смешалось так, что, кажется, дальше некуда.

И всё же есть куда. За слиянием последует новое разделение, дифференциация образов. Из хаоса рождается новый космос.

Слияние образов в стихотворении Брюсова подчеркивается предельной тавтологичностью («звонко-звучной», «с лаской ластится»). Следующий шаг после такой тавтологичности (и его делает следующее поколение поэтов) — разветвление образов по принципу «домашнего корнесловья» (по выражению Мандельштама): «веет ветер» (эти два слова созвучны), «в разметавшейся косе», «приснится… в пестрой сетке» (прислушайтесь к перекличке этих слов). От слиянности осталась созвучность, как бы общий корень, общее, объединяющее море, но смысл ветвится, всё шире охватывая мир явлений.

В словах «в разметавшейся косе» мы любуемся вещью. Как прекрасна эта коса! Смотри и радуйся, и больше ничего не надо: Но любование требует выхода, побуждает к развертыванию описания, отчего и рождается словосочетание «в разметавшейся косе» — звучное и динамичное. Такое разворачивающееся любование (предметом, явлением или действием) и является новой, утренней установкой.

Любопытно, что стихотворение Брюсова, начавшись призрачно («несозданными созданиями»), заканчивается вещно («созданными созданиями»), в то время как стихотворение Ахматовой, начавшись вещно,

кончается думой о содержании грезы, то есть завершается почти сновидчески («Кто сегодня мне приснится / В пестрой сетке гамака?»). Кажется, у Брюсова уже намечен грядущий день, а у Ахматовой — грядущая ночь. (Так в картинке Инь-Ян на каждой половине изображается точка, соответствующая другой половине.)

Образы и звуки у поэтов второй половины XIX века стремятся к соединению (центростремительное движение, или слияние, погружение в воду), а у поэтов начала XX века — к разделению (центробежное движение, или расхождение, выход на сушу). Образы нуждаются друг в друге, теснятся друг к другу, как пчелы в улье, когда снаружи темно и холодно, а когда всходит солнце, когда светло и жарко — разбегаются, обретают самостоятельность — как пчелы весной или утром. Вдох сменяется выдохом.

* * *

Вот как о новом искусстве (об эпохальном переломе рубежа веков) пишет Хосе Ортега-и-Гассет (1883—1955) в эссе «Дегуманизация искусства» (1925): *«Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью и что вещи, утратив всякую степенность, легкомысленно пускаются в пляс. Этот всеобщий пируэт — для него подлинный признак существования муз. Если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество. Символом искусства вновь становится волшебная флейта Пана, которая заставляет козлят плясать на опушке леса. Всё новое искусство будет понятным и приобретет определенную значительность, если его истолковать как опыт пробуждения мальчишеского духа в одряхлевшем мире. Другие стили претендовали на связь с бурными социальными и политическими движениями или же с глубокими философскими и религиозными течениями. Новый стиль, напротив,*

рассчитывает на то, чтобы его сближали с праздничностью спортивных игр и развлечений. Это родственные явления, близкие по существу.

За короткое время мы увидели, насколько поднялась на страницах газет волна спортивных игрищ, потопив почти все корабли серьезности. Передовицы вот-вот утонут в глубокомыслии заголовков, а на поверхности победоносно скользят яхты регаты. Культ тела — это всегда признак юности, потому что тело прекрасно и гибко лишь в молодости, тогда как культ духа свидетельствует о воле к старению, ибо дух достигает вершины своего развития лишь тогда, когда тело вступает в период упадка. Торжество спорта означает победу юношеских ценностей над ценностями старости. Нечто похожее происходит в кинематографе, в этом телесном искусстве par exellence[2]*.*

В мое время солидные манеры пожилых еще обладали большим престижем. Юноша жаждал как можно скорее перестать быть юношей и стремился подражать усталой походке дряхлого старца. Сегодня мальчики и девочки стараются продлить детство, а юноши — удержать и подчеркнуть свою юность. Несомненно одно: Европа вступает в эпоху ребячества.

Подобный процесс не должен удивлять. История движется в согласии с великими жизненными ритмами. Наиболее крупные перемены в ней не могут происходить по каким-то второстепенным и частным причинам, но — под влиянием стихийных факторов, изначальных сил космического порядка. Мало того, основные и как бы полярные различия, присущие живому существу, — пол и возраст — оказывают в свою очередь властное влияние на профиль времен. В самом деле, легко заметить, что история, подобно маятнику, ритмично раскачивается от одного полюса к другому, в одни периоды допуская преобладание мужских свойств, в другие — женских, по временам возбуждая юношеский дух, а по временам — дух зрелости и старости. Характер, который во всех сферах приняло европейское бытие, предвещает эпоху торжества мужского начала и юности. Женщина и старец на время

[2] По преимуществу (франц.)

должны уступить авансцену юноше, и не удивительно, что мир с течением времени как бы теряет свою степенность».

Словом, условно (метафорически) говоря, степенность сменяется пляской, рефлексия — игрой, старец — юношей (что напоминает смену Деда Мороза), женщина — мужчиной. Так качнулся маятник.

В романе Роберта Музиля (1880—1942) «Человек без свойств» (1930) главный герой романа Ульрих также приметил импульс начала двадцатого века — но и дальнейшее угасание этого импульса.

Импульс (глава «Душевный переворот»):

«Из масляно-гладкого духа двух последних десятилетий девятнадцатого века во всей Европе вспыхнула вдруг какая-то окрыляющая лихорадка. Никто не знал толком, что заваривалось; никто не мог сказать, будет ли это новое искусство, новый человек, новая мораль или, может быть, новая перегруппировка общества. Поэтому каждый говорил то, что его устраивало. Но везде вставали люди, чтобы бороться со старым. Подходящий человек оказывался налицо повсюду; и что так важно, люди практически предприимчивые соединялись с людьми предприимчивости духовной. Развивались таланты, которые прежде подавлялись или вовсе не участвовали в общественной жизни. Они были предельно различны, и противоположности их целей были беспримерны. Любили сверхчеловека и любили недочеловека; преклонялись перед здоровьем и солнцем и преклонялись перед хрупкостью чахоточных девушек; воодушевленно исповедовали веру в героев и веру в рядового человека; были доверчивы и скептичны, естественны и напыщенны, крепки и хилы; мечтали о старых аллеях замков, осенних садах, стеклянных прудах, драгоценных камнях, гашише, болезни, демонизме, но и о прериях, широких горизонтах, кузницах и прокатных станах, голых борцах, восстаниях трудящихся рабов, первобытной половой любви и разрушении общества. Это были, конечно, противоречия и весьма разные боевые кличи, но у них было общее дыхание; если бы кто-нибудь разложил то время на части, получилась бы бессмыслица вроде угловатого круга, который хочет

состоять из деревянного железа, но в действительности все сплавилось в мерцающий смысл. Эта иллюзия, нашедшая свое воплощение в магической дате смены столетий, была так сильна, что одни рьяно бросались на новый, еще не бывший в употреблении век, а другие напоследок давали себе волю в старом, как в доме, из которого всё равно выезжать, причем обе эти манеры поведения не замечали такого уж большого несходства между собой. <…>

Сквозь неразбериху верований что-то тогда пронеслось, как если бы множество деревьев согнулось под одним ветром, какой-то сектантский и реформаторский дух, блаженное сознание начала и перемены, маленькое возрождение и реформация, знакомые лишь лучшим эпохам, и тот, кто вступал тогда в мир, чувствовал уже на первом углу, как овевает этот дух щеки».

Угасание (глава «Таинственная болезнь времени»):

«Ульриху казалось, что с началом зрелого возраста он попал в какой-то всеобщий спад, который, несмотря на случайные короткие всплески, разливался всё более вялыми толчками. Трудно было сказать, в чем состояла эта перемена. <…>

Что же утрачено?

Что-то невесомое. Какая-то примета. Какая-то иллюзия. Как если бы магнит отпустил железные опилки и они снова перемешались. Как если бы размотался клубок ниток. Как если бы колонна пошла не в ногу. Как если бы оркестр начал фальшивить. Нельзя было назвать решительно ни одной частности, которая не была бы возможна и прежде, но все пропорции немного сместились. <…>

Нет недостатка ни в таланте, ни в доброй воле, ни в характерах. Недостаток ощущается во всем, и в то же время как ни в чем конкретно; ощущение такое, словно изменилась кровь или изменился воздух, таинственная болезнь пожрала небольшие задатки гениальности, имевшиеся у прежней эпохи, но всё сверкает новизной, и в конце концов не знаешь уже, действительно ли мир стал хуже или просто ты сам стал старше. <…>

Вот как изменилось время, — как день, поначалу сияющий голубизной и потихоньку заволакивающийся, — и оно не было настолько любезно, чтобы подождать Ульриха».

Данную перемену (затухание солнечной энергии в истории, погружение в воду) почувствовал и Андрей Платонов (1899—1951). В романе «Чевенгур» (1928) об этом написано прямо:

«Революция прошла как день; в степях, в уездах, во всей русской глуши надолго стихла стрельба и постепенно заросли дороги армий, коней и всего русского большевистского пешеходства. Пространство равнин и страны лежало в пустоте, в тишине, испустившее дух, как скошенная нива, — и позднее солнце одиноко томилось в дремлющей вышине над Чевенгуром. Никто уже не показывался в степи на боевом коне: иной был убит и труп его не был найден, а имя забыто, иной смирил коня и вел вперед бедноту в родной деревне, но уже не в степь, а в лучшее будущее. А если кто и показывался в степи, то к нему не приглядывались — это был какой-нибудь безопасный и покойный человек, ехавший мимо по делам своих забот.

Дойдя с Гопнером до Чевенгура, Дванов увидел, что в природе не было прежней тревоги, а в подорожных деревнях — опасности и бедствия: революция миновала эти места, освободила поля под мирную тоску, а сама ушла неизвестно куда, словно скрылась во внутренней темноте человека, утомившись на своих пройденных путях. В мире было как вечером, и Дванов почувствовал, что и в нем наступает вечер, время зрелости, время счастья или сожаления. В такой же, свой вечер жизни отец Дванова навсегда скрылся в глубине озера Мутево, желая раньше времени увидеть будущее утро. Теперь начинался иной вечер — быть может, уже был прожит тот день, утро которого хотел видеть рыбак Дванов, и сын его снова переживал вечер. <…> "Кончается моя молодость, — думал Дванов, — во мне тихо, и во всей истории проходит вечер". В той России, где жил и ходил Дванов, было пусто и утомленно: революция прошла, урожай ее собран, теперь люди молча едят созревшее зерно, чтобы коммунизм стал постоянной плотью тела.

— История грустна, потому что она время и знает, что ее забудут, — сказал Дванов Чепурному.

— Это верно, — удивился Чепурный. — Как я сам не заметил! Поэтому вечером и птицы не поют — одни сверчки: какая ж у них песня! Вот у нас тоже — постоянно сверчки поют, а птиц мало, — это у нас история кончилась! Скажи пожалуйста — мы примет не знали!»

* * *

Человечество (или одна из его частей), подобно отдельному человеку в первобытном обществе, проходит обряд посвящения: погружается в чрево мифического зверя, скрывается в «глубине озера» (в стихии), входит в темноту, умирая и растворяясь-раздробляясь, чтобы затем родиться и выйти на солнечный свет. К концу XIX века оно, так сказать, ушло под воду, в начале XX века вынырнуло, к тридцатым же годам XX века вновь начало погружаться.

Владимир Яковлевич Пропп в книге «Исторические корни волшебной сказки» пишет:

«Иногда в рыбе разводится огонь, и это делается, чтобы выйти из нее, т. е. в целях противодействия. Некий главарь при помощи птиц строит лодку. Герой просится в лодку. После долгих споров его берут с собой. По дороге кит их проглатывает вместе с лодкой, но герой вставляет в пасть кита два копья, так что он не может ее закрыть. В желудке кита он видит своих умерших родителей. Чтобы освободить себя, он возжигает большой костер. Кит корчится от боли и плывет к отмели. Через открытую пасть все выходят наружу вместе с лодкой. <...>

Огонь в рыбе — вообще распространенный мотив. Он непонятен, если не знать, что в обряде и мифе из поглотителя добываются все первые вещи, в том числе и огонь.

В поглотителе же, как мы знаем, посвящаемый иногда подвергается обжиганию[3]*. В этом чудовище горит страшный огонь. Поэтому выходящие из рыбы мальчики в мифе часто жалуются, что в рыбе жарко, или, как в данном случае, они сами разводят в рыбе огонь, чтобы спасти себя»*[4]*.*

Огонь в рыбе — это Ян, возникающий в Инь, прожигающий Инь и выходящий наружу.

Карл Густав Юнг в книге «Воспоминания, сновидения, размышления» описывает один свой сон незадолго до начала Первой мировой войны, предвещающий очередное испытание человечества огнем:

«Это было в один из адвентов 1913 года (12 декабря), в этот день я решился на исключительный шаг. Я сидел за письменным столом, погруженный в привычные уже сомнения, когда вдруг всё оборвалось, будто земля в буквальном смысле разверзлась у меня под ногами, и я погрузился в темные глубины ее. Я не мог избавиться от панического страха. Но внезапно и на не очень большой глубине я почувствовал у себя под ногами какую-то вязкую массу. Мне сразу стало легче, хотя я и находился в кромешной тьме. Через некоторое время мои глаза привыкли к ней, я себя чувствовал как бы в сумерках. Передо мной был вход в темную пещеру, и там стоял карлик, сухой и темный, как мумия. Я протиснулся мимо него в узкий вход и побрел по колено в ледяной воде к другому концу пещеры, где на каменной стене я видел светящийся красный кристалл. Я приподнял камень и обнаружил под ним щель. Сперва я ничего не мог различить, но потом я увидел воду, а в ней — труп молодого белокурого человека с окровавленной головой. Он проплыл

---

[3] В первобытном обряде посвящения имело место испытание огнем, подчас весьма жестокое. Например, взрослые воины, схватив мальчиков, удерживали их у костра, пока на их теле не выгорят все волосы. Или связывали и клали рядом с костром. Когда веревки на теле перегорали, мальчики могли освободиться.

[4] А. Н. Афанасьев (1826—1871) в статье «Вода» приводит следующую русскую сказку (с аналогичным сюжетом»): «Был у мужика мальчик-семилеток — такой силач, какого нигде не видано и не слыхано! Послал его отец дрова рубить; он повалил целые деревья, взял их словно вязанку дров и понес домой. Стал через мост переправляться, увидала его морская рыба-кит, разинула пасть и сглотнула молодца со всем как есть — и с топором, и с деревьями. Мальчик и там не унывает, взял топор, нарубил дров, достал из кармана кремень и огниво, высек огня и зажег костер. Невмоготу пришлось рыбе: жжет и палит ей нутро страшным пламенем! Стала она бегать по синю морю, во все стороны так и кидается, из пасти дым столбом — точно из печи валит; поднялись на море высокие волны и много потопили кораблей и барок, много потопили товаров и грешного люду торгового; наконец прыгнула та рыба высоко и далеко, пала на морской берег да тут и издохла. Четверо суток работал мальчик топором, пока прорубил у нее в боку отверстие и вылез на вольный белый свет».

мимо меня, за ним следовал гигантский черный скарабей. Затем я увидел, как из воды поднимается ослепительно-красное солнце. Свет бил в глаза, и я хотел положить камень обратно в отверстие, но не успел — поток прорвался наружу. Это была кровь! Струя ее была густой и упругой, и мне стало тошно. Этот поток крови казался нескончаемым. Наконец, всё прекратилось. Эти картины привели меня в глубокое замешательство. Я догадался, разумеется, что это был некий солярный героический миф, драма смерти и возрождения (возрождение символизировал египетский скарабей). Всё это должно было закончиться рассветом — наступлением нового дня, но вместо этого явился невыносимый поток крови, очевидная аномалия».

Солнце в истории встает в любом случае, а вот будет ли это «истое, не пустое солнце» (говоря словами Григория Сковороды) или же кровавое (подогретый старый хаос вместо нового космоса) — зависит от человека и человечества.[5] Недаром Иннокентий Анненский (1855—1909) не доверял грядущему свету:

Солнца в высях нету.
Дымно там и бледно,
А уж близко где-то
Луч горит победный.

Но без упованья
Тонет взор мой сонный
В трепете сверканья
Капли осужденной.

Этой неге бледной,
Этим робким чарам
Страшен луч победный

[5] «Ныне мой Наркисс преобразится в истое, не в пустое солнце. Вопрос лицемеров: "Что се? Так ли в солнце едином два будут солнца?" <...> Оставайтесь, лицемеры, с наличным вашим солнцем. Мы в дурном вашем солнце обретем новое и прекрасное оное...»

Кровью и пожаром.

Михаил Врубель. Лебедь (1901). Предчувствие огненной эпохи и страх перед ней.

И действительно, вскоре взошло «пустое» солнце, хорошо выраженное Маяковским (назвавшимся «глашатаем солнца»):

От вас,
которые влюбленностью мокли,
от которых
в столетия слеза лилась,
уйду я,
солнце моноклем
вставлю в широко растопыренный глаз.

<...>

Вы думаете —
это солнце нежненько
треплет по щечке кафе?
Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!

<...>

Идите!
Понедельники и вторники
окрасим кровью в праздники!

Сравните с «истым» солнцем — солнцем Анненского:

Но чрез полог темнолистый
Я дождусь другого солнца
Цвета мальвы золотистой
Или розы и червонца.

Горячие и холодные эпохи русской поэзии[6]

Доклад сумасшедшего, прочитанный нигде и никогда перед благодарной публикой

[6] Впервые — в журнале «Литература» (№ 1 за 2015 год.)

Еще до Первой мировой войны Борис Пастернак написал стихотворение, которое начинается такой строфой:

Как бронзовой золой жаровень,
Жуками сыплет сонный сад.
Со мной, с моей свечою вровень
Миры расцветшие висят.

Вы, может быть, не знаете, но всякое стихотворение имеет лицевую сторону и изнанку. Если вывернуть его наизнанку, то оно начнет рассказывать о самом себе, о собственном устройстве. Если брать с лицевой стороны, то здесь (в первых двух строках) рассказ о ночном саде и о жуках в нем. Если же взять с изнанки, то здесь рассказ о том, как стихотворение устроено, как оно работает. Спрашиваем: «Как ты работаешь, как ты устроено, стихотворение?» И слышим в ответ: «Как бронзовой золой жаровень, / Жуками сыплет сонный сад».

Понимай это так: у меня, стихотворения, есть основа, есть некая однородная стихия. Детали в ней неразличимы, слиты. Их как бы нет, они присутствуют во мне потенциально, словно еще не рожденные души. Я (продолжает говорить стихотворение) называю здесь эту стихию «ночным садом». Однако затем эту стихию подогревают, в результате чего она начинает расширяться и излучать частицы. Из нее рождаются детали, которые энергично разлетаются в стороны. Я называю их «жуками». Я прямо говорю о подогреве, приравняв ночной сад к жаровне, а жуков — к разлетающейся от жара бронзовой золе. Такова моя поэтическая установка (продолжает совсем разболтавшееся стихотворение, обрадовавшись, что его о чем-то спрашивают, как человека), более того, такова установка Бориса Пастернака в целом! И даже более того, такова установка эпохи вообще! А вы как думали, отчего произошла, например, Первая мировая война? И отчего произошла революция? Эпоху подогрели — и всё ухнуло, взорвалось, разлетелось на мелкие части. Ветер

дунул — поднял лежавший спокойно снег и погнал пургу. И вот уж «на ногах не стоит человек».

— Что ты-то гонишь пургу, стихотворение! — говорим ему мы. — Ты вот какое маленькое, как ты могло сделать революцию? И что ты тут такое шьешь Борису Пастернаку?

— Почему только Пастернаку? — возражает оно. — А вот это, по-вашему, не то же самое разве:

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты.

Это строфа из стихотворения Маяковского «Ночь». Есть темная основа — и вдруг летят горсти дукатов, окнам раздаются «горящие желтые карты». Ночь и здесь подогрета!

Или вот здесь, у Велимира Хлебникова в поэме «Журавль», посмотрите, что творится:

На площади в влагу входящего угла,
Где златом сияющая игла
Покрыла кладбище царей,
Там мальчик в ужасе шептал: «Ей-ей!
Смотри, закачались в хмеле трубы — те!»
Бледнели в ужасе заики губы,
И взор прикован к высоте.
Что? Мальчик бредит наяву?
Я мальчика зову.
Но он молчит и вдруг бежит: какие страшные скачки!
Я медленно достаю очки.

И точно: трубы подымали свои шеи,
Как на стене тень пальцев ворожеи.
<…>
Железные и хитроумные чертоги
В каком-то яростном пожаре,
Как пламень, возникающий из жара,
На место становясь, давали чуду ноги.
Трубы, стоявшие века,
Летят,
Движениям подражая червяка,
Игривей в шалости котят.
<…>
Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.

Разве вы не видите «восстание вещей», происходящее в результате «яростного пожара», которым разгорается старый, привычный мир? Это всё та же поэтика, о которой я сказало: «Жуками сыплет сонный сад»!
У Пастернака жаровень порождает жуков, у Велимира Хлебникова Жарбог взметает жарирей:

Жарбог! Жарбог!
Я в тебя грезитвой мечу,
Дола славный стаедей,
О, взметни ты мне навстречу
Стаю вольных жарирей.
Жарбог! Жарбог!
Волю видеть огнезарную
Стаю легких жарирей,
Дабы радугой стожарною

Вспыхнул морок наших дней.

А еще такую поэтику можно назвать «горящим публичным домом», как называют ее (тоже рассказывая о себе) эти вот строки Маяковского:

Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, как голая проститутка
из горящего публичного дома.

И каждая деталь «восстает», вылетая, «выбрасываясь» из основы, и каждое слово становится самим по себе, наливается кровью, оживает. Становится, как Хлебников говорил, «самовитым». И потому оно так резко, грубо, сочно звучит у наших поэтов. Прислушайтесь: «Жуками сыплет сонный сад». Как вкусно сказано! Это новые, обновленные, протертые, обмытые слова.
И даже не только каждое слово становится самовитым, но и каждый звук! Послушайте, как смакует буквы Маяковский:

Громоздите за звуком звук вы
и вперед,
поя и свища.
Есть еще хорошие буквы:
Эр,
Ша,
Ща.

Это теория, а вот практика, вслушайтесь в строки Пастернака:

Когда до тончайшей мелочи

Весь день пред тобой на весу,
Лишь знойное щелканье белочье
Не молкнет в смолистом лесу.

И млея, и силы накапливая,
Спит строй сосновых высот.
И лес шелушится и каплями
Роняет струящийся пот.

«Лес шелушится» — вот вам еще одна формула того же явления. Основа излучает детали. Почему так получается? Такова эпоха.

Мой друг, ты спросишь, кто велит,
Чтоб жглась юродивого речь?
В природе лип, в природе плит,
В природе лета было жечь.

Это центробежный мир, он распадается на куски, разлетается, шелушится. Это мир твердый и рассыпчатый — даже там, где речь идет, например, о море или небе. Это мир жаркий — даже там, где речь идет обо льде. Это мир красный и летний, даже когда речь идет, например, о синем и о ночи (красный цвет — теплый и центробежный, синий — холодный и центростремительный). Например, поэт поднимает голову и смотрит на небо — но не видит его как голубой купол, как океан с плавающими облаками, а видит вот что (стихотворение «Воробьевы горы»):

Расколышь же душу! Всю сегодня выпей.
Это полдень мира. Где глаза твои?
Видишь, в высях мысли сбились в белый кипень
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

Или он видит синеву рассвета — и тут же овеществляет ее, лишает глубины, превращает в перья. И рассвет теперь можно погладить рукой (стихотворение «На пароходе»):

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред.
Синее оперенья селезня
Сверкал за Камою рассвет.

Или он описывает февральскую, предвесеннюю слякоть — а она у него грохочет и загорается:

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

И дождь в этом мире не освежает (стихотворение «Гроза моментальная навек»):

И, как уголь по рисунку,
Грянул ливень всем плетнем…

Или поэт входит в лес — и его не обнимает таинственная, шелестящая прохлада, столь сродная водной стихии, а перед ним вот что (стихотворение «В лесу»):

Текли лучи. Текли жуки с отливом.
Стекло стрекоз сновало по щекам.

Был полон лес мерцаньем кропотливым,
Как под щипцами у часовщика.

Это мир жаркий (мир лета), активный (мир жеста) и вещественно-подробный (мир детали). В стихотворении «Про эти стихи» Пастернак дает свой рецепт:

На тротуарах истолку
С стеклом и солнцем пополам…

Это мир теплового взрыва. Вот несколько концовок стихотворений Пастернака:

Кустарника сгусток не выжат.
По клетке и влюбчивый клест
Зерном так задорно не брызжет,
Как жимолость — россыпью звезд.
*
Вот луч, покатясь с паутины, залег
В крапиве, но, кажется, это ненадолго,
И миг недалек, как его уголек
В кустах разожжется и выдует радугу.
*
Мигая, моргая, но спят где-то сладко,
И фата-морганой любимая спит
Тем часом, как сердце, плеща по площадкам,
Вагонными дверцами сыплет в степи.
*
И сады, и пруды, и ограды,
И кипящее белыми воплями
Мирозданье — лишь страсти разряды,

Человеческим сердцем накопленной.

*

И всем, чем дышалось оврагам века,
Всей тьмой ботанической ризницы
Пахнет по тифозной тоске тюфяка
И хаосом зарослей брызнется.

(На этом мы отпускаем болтливое стихотворение восвояси и продолжаем болтать сами.)

Ну хорошо, а что мы увидим, если отступим на шаг (или даже на полшага) назад во времени? Вот Иннокентий Анненский, стихотворение «Черный силуэт»:

Пока в тоске растущего испуга
Томиться нам, живя, еще дано,
Но уж сердцам обманывать друг друга
И лгать себе, хладея, суждено;

Пока прильнув сквозь мерзлое окно,
Нас сторожит ночами тень недуга,
И лишь концы мучительного круга
Не сведены в последнее звено, —

Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...

А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита.

Холодно здесь! Жизнь вроде еще теплится, но она мучительна и недужна. Свет есть, но какой: «лишь мертвый брезжит свет»! Здесь не «жаровень», а «зеркало гранита», не тепловой взрыв, а ледяная замкнутость — «мучительный круг»! «Снег идет», но при этом он неподвижен, никуда не уходит из холодной, темной основы. Примечательно, что в темной основе живет образ света, «миражный» образ рая — то ли как воспоминание о какой-то прошлой солнечной эпохе, то ли как предчувствие грядущего солнца — будущего теплового взрыва. Человек превращен в собственную тень, от него остался лишь «черный силуэт». И так во всех стихотворениях Анненского (если их расспросить о самих себе, вывернуть наизнанку). Вот, например, «Электрический свет в аллее»:

О, не зови меня, не мучь!
Скользя бесцельно, утомленно,
Зачем у ночи вырвал луч,
Засыпав блеском, ветку клена?

Ее пьянит зеленый чад,
И дум ей жаль разоблаченных,
И слезы осени дрожат
В ее листах раззолоченных, —

А свод так сладостно дремуч,
Так миротворно слиты звенья...
И сна, и мрака, и забвенья...
О, не зови меня, не мучь!

Не хочется на свет, хочется остаться там, где «свод так сладостно дремуч», где «так миротворно слиты звенья». Деталь («ветка клена») не хочет выделяться

из основы. «Ночной сад» еще не сыплет жуками, «публичный дом» еще не подожгли, «горящие желтые карты» еще не раздали «черным ладоням сбежавшихся окон».

Но время сделает полшага — и всё случится. Новые поэты выразят это изменение по-разному, каждый по-своему. Маяковский — «весомо, грубо, зримо», Мандельштам — нежно, как в первом стихотворении первой книги «Камень»:

Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с древа,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...

Здесь уже модель новой эпохи: основа, в которой всё слито (немолчный напев глубокой лесной тишины), — и нарушающий ее звук-жест, рождение молодой детали.

Мандельштам вообще лучше своих современников чувствует связь с предыдущей основой и беспрестанно на нее оборачивается. Звук-жест у него не нахальный. Ему не надо орать про «Эр, Ша, Ща». Но модель у него та же: темная основа + преодолевающий ее звук-жест:

Из омута злого и вязкого
Я вырос, тростинкой шурша, —
И страстно, и томно, и ласково
Запретною жизнью дыша.

Подведем, как говорится на важных совещаниях, итоги. То, чем мы сейчас занимались, можно назвать натурфилософией стихотворения.

Фалес говорил, что мир произошел из воды. Гераклит говорил, что мир произошел из огня. А китайские мудрецы говорили, что всё это чередуется. В

древнекитайской «Книге Перемен» говорится о Пути (Дао), состоящем из чередующихся начал Инь (темное, женское начало, хаос, вода) и Ян (светлое, мужское начало, космос, огонь). Путь предстает как чередование сжатий (Инь) и расширений (Ян), то есть чем-то вроде ползущей гусеницы: «Гусеница стягивается, чтобы вновь растянуться». Чередуются затишье и импульс.

Китайцы рисовали переплетающийся символ мужского и женского начал, всем вам известный. Причем, чтобы подчеркнуть невозможность существования одного без другого, внутри светлого Ян поставили темную точку — как лазутчика Инь или как его авангард, а внутри темного Инь — светлую точку.

История представляет собой чередование эпох Ян и эпох Инь — горячих и холодных эпох (или утренних и вечерних, или дневных и ночных, или белых и черных, или красных и синих…). При этом в каждом Ян уже есть свой Инь, а в каждом Инь — свой Ян. Однако они присутствуют лишь как точки: то ли как отголосок прошлого, то ли как авангард будущего. Когда сменяется эпоха, эти точки проявляются, выходят наружу, начинают доминировать.

Мы делали от эпохи Первой мировой войны полшага назад (к Анненскому). Сделаем теперь широкий шаг вперед — во вторую половину XX века. Интересно же. Не увидим ли мы отлив, не устремится ли всё обратно в основу? По идее, небо там должно уже темнеть, предметы сливаться, чтобы «черный силуэт» опять «захолодел на зеркале гранита». При этом детали должны стать резче — такова игра убывающего освещения. И резче должно стать само звучание. Вот Иосиф Бродский — последнее стихотворение цикла «Колыбельная Трескового мыса»:

Дверь скрипит. На пороге стоит треска.
Просит пить, естественно, ради Бога.
Не отпустишь прохожего без куска.
И дорогу покажешь ему. Дорога
извивается. Рыба уходит прочь.

Но другая, точь-в-точь

как ушедшая, пробует дверь носком.
(Меж собой две рыбы, что два стакана).
И всю ночь идут они косяком.
Но живущий около океана
знает, как спать, приглушив в ушах
мерный тресковый шаг.

Спи. Земля не кругла. Она
просто длинна: бугорки, лощины.
А длинней земли — океан: волна
набегает порой, как на лоб морщины,
на песок. А земли и волны длинней
лишь вереница дней.

И ночей. А дальше — туман густой:
рай, где есть ангелы, ад, где черти.
Но длинней стократ вереницы той
мысли о жизни и мысль о смерти.
Этой последней длинней в сто раз
мысль о Ничто; но глаз

вряд ли проникнет туда, и сам
закрывается, чтобы увидеть вещи.
Только так — во сне — и дано глазам
к вещи привыкнуть. И сны те вещи
или зловещи — смотря кто спит.
И дверью треска скрипит.

Комментарии, как говорится, излишни. Как сказал Анаксимандр, «а из каких начал вещам рожденье, в те же самые и гибель совершается по роковой задолженности, ибо они выплачивают друг другу правозаконное возмещение неправды в назначенный срок времени».
Или вот еще пример из Бродского, «Гуернавака»:

В саду, где М., французский протеже,
имел красавицу густой индейской крови,
сидит певец, прибывший издаля.
Сад густ, как тесно набранное "Ж".
Летает дрозд, как сросшиеся брови.
Вечерний воздух звонче хрусталя.

Хрусталь, заметим походя, разбит.
М. был здесь императором три года.
Он ввел хрусталь, шампанское, балы.
Такие вещи скрашивают быт.
Затем республиканская пехота
М. расстреляла. Грустное курлы

доносится из плотной синевы.
Селяне околачивают груши.
Три белых утки плавают в пруду.
Слух различает в ропоте листвы
жаргон, которым пользуются души,
общаясь в переполненном Аду.

<…>

Конец июля прячется в дожди,

как собеседник в собственные мысли.
Что, впрочем, вас не трогает в стране,
где меньше впереди, чем позади.
Бренчит гитара. Улицы раскисли.
Прохожий тонет в желтой пелене.

Включая пруд, всё сильно заросло.
Кишат ужи и ящерицы. В кронах
клубятся птицы с яйцами и без.
Что губит все династии — число
наследников при недостатке в тронах.
И наступают выборы и лес.

М. не узнал бы местности. Из ниш
исчезли бюсты, портики пожухли,
стена осела деснами в овраг.
Насытишь взгляд, но мысль не удлинишь.
Сады и парки переходят в джунгли.
И с губ срывается невольно: рак.

Это стихотворение интересно сопоставить с «Жуками сыплет сонный сад». Тут и сад, и даже «самовитая» буква «Ж» («Сад густ, как тесно набранное "Ж"»). Здесь, как и у Пастернака, воздух опредмечен, веществен («Вечерний воздух звонче хрусталя»). Однако за стихотворением Бродского стоит не просто другая модель по отношению к модели Пастернака, а именно прямо противоположная модель. Центростремительная. Не разгорающаяся, а затухающая (и это не оценочное суждение). Водная (мир по Фалесу). Вещи-слова не выстреливаются основой, а опадают обратно, в основу, сливаются:

Конец июля прячется в дожди,

как собеседник в собственные мысли.

*

Бренчит гитара. Улицы раскисли.
Прохожий тонет в желтой пелене.

*

М. не узнал бы местности. Из ниш
исчезли бюсты, портики пожухли,
стена осела деснами в овраг.
Насытишь взгляд, но мысль не удлинишь.
Сады и парки переходят в джунгли.
И с губ срывается невольно: рак.

Взгляд в этом стихотворении цепляется за отдельные, случайные, бессмысленные (и потому обреченные на смерть и возвращение обратно в основу) предметы и действия:

Селяне околачивают груши.
Три белых утки плавают в пруду.

*

Кишат ужи и ящерицы. В кронах
клубятся птицы с яйцами и без.

И посмотрите, какая концовка: резкое слово-жест: «И с губ срывается невольно: рак». Но это еще не «самовитое» слово: его роль состоит лишь в том, чтобы крикнуть: «Я — не слово! Вещи — нет! Есть только лес и дождь!» Это холодное отражение и грустная насмешка. Слово, «по роковой задолженности», пятится назад, в неразличимую основу речи, в «злой и вязкий омут».

Но взрыв неизбежен. И когда он произойдет, как раз и пригодится уже намечающаяся резкость тематической и звуковой детали. Бескровное слово нальется кровью.

И жалкое «рак» превратится в мощное «каррр!».

Всё, извините, за мной пришли санитары — прибежали, гады, на крик.

Москва, 1985—1995