**Книга стихов как единство**

Татьяна Бек

**Что такое книга стихотворений — просто сборник, хронологическая вереница или лирический роман в главах со своими сюжетом, композицией, лирическим героем и сквозной мелодией, на которой держится пестрота ритмов, интонаций, строфики и того, что Борис Пастернак называл “темы и вариации” (так он озаглавил свою книгу 1923 года, где перемежались отдельные стихотворения и циклы 1916–1922 годов)? Попытаемся на этот вопрос ответить — разумеется, не исчерпав огромную и с каждой новой книгой расширяющуюся проблему. . . Тот же Пастернак сказал: “Книга есть кубический кусок горячей, дымящейся совести — и больше ничего”. При всей экспрессии здесь важен эпитет “кубический”, указующий на то, что хаос духа в книге стихов — при всей стихийности (стих и стихийность, слова-то однокоренные!) — непременно структурируется.**

Александр Кушнер, автор первого серьёзного исследования по интересующему нас вопросу (его статья «Книга стихов» была опубликована в журнале «Вопросы литературы» в 1975 году — при переизданиях поэт дополняет её), пишет: “Такова уж в принципе главная особенность книги лирики, что некоторые стихи с ослабленной возможностью самостоятельного существования именно в ней оказываются необходимыми и полноценно живущими. Стихи выручают друг друга, протягивают друг другу руки, перекликаются, перешёптываются, образуют цепь, хоровод, который трудно разорвать. Возникает та общность, то единство, реализуется та сверхзадача, что едва просвечивала при создании каждого из стихотворений. . . ” Образцы стихотворной книги как сознательной композиции, что сродни музыкальной симфонии, на Западе были созданы Гёте и Гейне. В русской же словесности такой первой книгой стихов, представляющей собою единство, стали «Сумерки» Евгения Баратынского, вышедшие в свет в 1842 году, то есть за два года до смерти поэта. Вначале автор намеревался назвать книгу «Сон зимней ночи», но затем остановился на более символическом: сумерки как закат жизни. Единством эту книгу делает и общее посвящение П. Вяземскому, предваряющее сборник, и то, что открывает его стихотворение «Последний поэт», звучащее как манифест, и интенсивная цикличность, с которой поэт подошёл к 26 стихотворениям, составившим «Сумерки». Любопытное наблюдение А. Кушнера: дом Баратынского в Муранове отличается замечательным пространственным решением, и даже мебель, выполненная по личным чертежам поэта, расставлена здесь с чётко выверенной архитектурной фантазией.

Составление книги вообще близко не только музыкальному искусству, но и архитектуре. Возьмём «Вечерние огни» Фета (1891): в их композиции участвовал поэт и философ Владимир Соловьёв, которому автор с благодарностью надписал своё издание как “зодчему этой книги”. И впрямь «Вечерние огни» с небывалым тщанием разбиты на разделы (заметим: принцип деления то жанровый, то тематический) — «Элегии и думы», «Море», «Снега», «Весна», «Мелодии», «Разные стихотворения», «Послания», «Переводы». Кстати, среди переводов мы найдём изумительные фетовские переложения из уже помянутого нами Гёте, Шиллера, Катулла, Овидия, Саади и восторженно встреченные Львом Толстым “песни кавказских горцев” — само включение раздела переводов в книгу оригинальных стихотворений на равных с ними правах было знаменательным для утверждения поэтического перевода как высокого искусства. Это к тому, как разделы и циклы внутри поэтической книги взаимообогащают друг друга. Важнейшим моментом для упрочения книги стихов как цельности является и общее предисловие — или от автора, или от его современника (перелетев на век вперёд, отметим, что предисловие И. Бродского к одной из книг Е. Рейна стало ключом к поэтике “элегического урбаниста”, как назвал нобелевский лауреат своего учителя-мэтра). . . А если — вспять, то Фет четвёртый выпуск «Вечерних огней» открыл обращением к читателю. “Раскрывая небольшое окошечко четвёртого выпуска в крайне ограниченном числе экземпляров, — пишет поэт в конце преамбулы, — мы только желаем сказать друзьям, что всегда рады их встретить и что за нашим окном вечерние огни ещё не погасли окончательно”. Как видим, параллель между книгой стихотворений и домом (с окнами — понимай: с выходом к читателю) неслучайна и может проводиться постоянно. И снова — кстати: если опять позволить себе перелёт через почти столетие, то образ выхода книги к читателю словно бы через окно мы обнаружим у Олега Чухонцева. Вторую книгу стихотворений (М. , 1983) он назвал «Слуховое окно», предварив её не без горькой иронии эпиграфом из Владимира Даля, из его «Толкового словаря»: “Слух в кровле, слуховое окно, хотя тут нечего слушать”. . . Насколько это окно, сквозь которое нечего слушать, пессимистичнее фетовского “небольшого окошечка”, за коим вечерние огни не погасли окончательно! Как тут не сопоставить отдалённые даты выхода книг: 1891-й. . . 1983-й. . .

С архитектурой дома сопоставима концепция многих книг в русской поэзии. Например, Евгений Рейн свой недавний томик назвал «Балкон» (1998): символ и урбанистический, и элегически воздушный, и экстравертный — человек выходит на балкон, не покидая своего приватного жилья, но и при этом раздвигая рамки-стены, — к пространству, на улицу, во двор, к читателю. В нашей беседе с Рейном (читайте «Вопросы литературы», № 5, 2002) я спросила, чем он руководствуется, составляя очередной сборник, и вообще, что такое стихотворная книга. Рейн ответил: “По-моему, книга стихов — это не полиграфическое и не книготорговое понятие. Это большой цикл. Циклы в русской поэзии повелись давно, с ХIХ века. Фет, Блок, Вячеслав Иванов, но прежде всего Анненский. Они все мыслили и писали циклами, книгами. Впрочем, так было не только у русских поэтов. Когда Мандельштам написал свои армянские стихи, он их прочёл Егише Чаренцу (был такой замечательный армянский поэт, которого застрелил лично Берия), и тот сказал Мандельштаму: «Из вас лезет книга. . . »”

Тут мы Рейна прервём (чтобы потом вернуться к нему ещё) и задержимся на его оговорке: “но прежде всего Анненский”. И впрямь, размышляя о книге стихов как об уникальном — наравне с поэмой или с лирическим романом — жанре, никак нельзя миновать «Кипарисовый ларец» Иннокентия Анненского. Впервые в основном составленный самим поэтом, но доведённый до издания его сыном сборник вышел в свет в 1910 году, после безвременной кончины автора. О том, сколь ответственно подходил отец к конструированию книги именно как цельного текста, В. Кривич рассказал в позднейших воспоминаниях: “Собрав свою книгу для «Грифа» вчерне, Анненский передал мне весь рукописный материал «Ларца». . . вместе с указанием относительно распределения и плана сборника, прося подготовить книгу для окончательного её просмотра, и. . . скончался в тот самый вечер, почти в тот самый час, когда я начал порученную мне работу”. Далее читаем: “Вчерне книга стихов эта планировалась уже не раз, но окончательное конструирование сборника всё как-то затягивалось. Некоторые стихи надо было заново переписать, некоторые сверить, кое-что перераспределить, на этот счёт мы говорили с отцом много, и я имел все нужные указания”. Планирование, конструирование, перераспределение — именно эти, связанные с архитектоникой слова являются наиболее существенными для В. Кривича, исполнявшего творческую волю отца. Название книги принадлежало самому И. Анненскому: тетради с автографами стихотворений поэт хранил в кипарисовой шкатулке. Современники описывают её так: “Это полированная, замыкающаяся шкатулка из кипарисового дерева с вензелем на крышке, где хранились (и сохраняются ныне) цветные кожаные тетради стихов последних лет”. Кроме того, название книги Анненского, безусловно, перекликается со стихотворением «Сандаловая шкатулка» французского поэта Шарля Кро, которого Анненский переводил. Вся книга «Кипарисовый ларец» делится на “трилистники” («Трилистник соблазна», «Трилистник сентиментальный» и прочее), к которым примыкают в качестве поэтических глав «Складни» и «Размётанные листы», и, пожалуй, не было и нет в русской лирике другой — столь прочной — книги стихотворений, как эта.

Хочется подчеркнуть, что подобная — по “трилистникам” ли, по разделам ли, по главкам или циклам — композиция вовсе не является универсальной для книги стихотворений. Есть поэты, которые, составляя книгу, руководствуются перепадами ритма, стремясь к тому, чтобы стихи, написанные в одном размере, не соседствовали. Иные (например, Е. Винокуров, который некогда делился с нами, молодыми стихотворцами, своими “тайнами ремесла”) ориентируются только на последовательную хронологию, одно за другим, как оно писалось. . . Встречаются и книги с обратной хронологией: например, современный поэт Олег Хлебников выпустил недавно сборник «Жёсткий диск», где стихи идут от последних к самым ранним, и это напоминает фотоальбом, чей хозяин на первых страницах — неюный муж, а к концу альбома — младенец. Я знала литературного редактора, который по-советски давил на авторов: “Стихи должны идти вне логики, как попало, лишь бы не слипались. . . ” А ещё в советские, подцензурные времена существовал издательский термин “паровоз” (когда я спросила студентов Литинститута, что это такое, ни один, слава Богу, этого нынче не знал): книгу самых что ни на есть лирических стихотворений рекомендовалось начать с правоверно патриотического стихотворения-манифеста. Но это обстоятельства конъюнктурные. . . Если же о подходе творческом, то опять же Евгений Рейн признаётся: “Я составляю книгу как пасьянс — по каким-то ассоциациям, интуитивно”. А поэт Дмитрий Сухарев сказал мне, что составление книги стихотворений — процесс для него тяжкий, если не противоестественный. “Я слишком высоко ставлю независимость отдельного стихотворения, — заявил он, — у которого есть своя самостоятельная и замкнутая в себя поэтика, свои законы и своя завершённость. Я — поэт антикниги”. При этом тот же Сухарев свою последнюю книгу «Холмы» (Иерусалим, 2001) выстроил, разведя стихи разных лет по четырём разделам: первый — стихи минувших десяти-двенадцати лет, второй — стихи, оказавшиеся песнями, третий — стихи, не вошедшие в предыдущие сборники, четвёртый — “подборка прикладных вещиц, песен и песенок, которые сочинялись для спектаклей”. Словом, каждое стихотворение — независимо, но и они могут быть собраны компаниями, как говорится, по интересам.

Бывает, что в подходе поэта к книге как феномену разные ракурсы сосуществуют: и смысловой, и мистический, и хронологический. . . Именно книгами мыслил своё поэтическое творчество Александр Блок. В предисловии к «Собранию стихотворений» он писал: “Тем, кто сочувствует моей поэзии, не покажется лишним включение в эту и последующие книги полудетских или слабых по форме стихотворений; многие из них, взятые отдельно, не имеют цены; но каждое стихотворение необходимо для образования главы; из нескольких глав составляется книга; каждая книга есть часть трилогии; всю трилогию я могу назвать «романом в стихах»: она посвящена одному кругу чувств и мыслей. . . ” Интересно, что лишь при воздвижении единства, названного «Стихи о Прекрасной Даме», Блок остановился на строго хронологическом принципе, объясняя это “одиночеством” и “однострунностью души”, которые сопровождали сотворение книжного цикла: “Здесь главы определяются годами, в следующих книгах — понятиями; но эти числа и слова для меня одинаково живые и законченные образы. . . ”

Каким бы ни был подход к работе над книгой стихов, её подготовка в любом случае по напряжению всегда равна сотворенью отдельного текста. Уже думая над этой статьёй, я обнаружила, что в неопубликованных бумагах моего отца, прозаика А. А. Бека, есть письмо к нему Твардовского (до войны они были ближайшими друзьями) от 27 марта 1937 года с признанием: “Подготовка книги стихов — это для меня почти что писание их. Переделываю всё насквозь, дополняю, выбрасываю и т. д. , и видно уже, что в срок не сдам”. Речь, по всей видимости, шла о сборнике Твардовского «Дорога» (1938).

Книга стихотворений как единство зависит и от выразительности общего названия, в котором переплетены важнейшие мотивы сборника. Тот же Блок в предисловии к сборнику «Нечаянная радость» так пояснял его имя: “. . . Это мой образ грядущего мира. В семи отделах я раскрываю семь стран души моей книги”. Порою название является открытой или потаённой цитатой из любимого предшественника. О сборнике «За гранью прошлых лет» Блок писал: “Заглавие книжки заимствовано из стихов Фета, которые некогда были для меня путеводной звездой. Вот они: «Когда мои мечты за гранью прошлых дней // Найдут тебя опять за дымкою туманной. . . »” А за иными названиями стоят загадки, каверзы и даже анекдоты. Согласно дружескому мифу, первая мандельштамовская книга «Камень» (1913), которую сам поэт намеревался назвать «Раковина» (метафора: поэт, как раковина, доносит до читателя гул стихии), своим названием обязана Гумилёву: он счёл “камень” главным символом мандельштамовской книги, где ряд стихотворений связан с архитектурной темой. Но к тому же название “камень” является анаграммой слова “акмэ” (от греческого: пик, остриё): под этой типографской маркой книга вышла в предполагавшейся серии поэтов-акмеистов. . . Иное дело — эгофутуристические «Ананасы в шампанском» Игоря Северянина: они всегда воспринимались как вызывающий символ праздничной роскоши, но подоплёка у названия северянинской книги куда будничнее: это попросту блюдо из меню в кафе, где собирались эгофутуристы. А вот и вовсе смешная история. Имажинист Вадим Шершеневич был вообще мастер ярких названий: в 16-м году уже минувшего столетия у него вышла книга, лихо поименованная «Вечный жид» (с подзаголовком «Трагедия великолепного отчаяния»), а в 20-м — «Лошадь как лошадь»: её на книжной выставке отметил сам В. И. Ленин, похвалив издателей за то, что они уделяют внимание социалистическому животноводству. . . Но чаще подлинно выразительные названия книг навсегда закреплялись за поэтом как метафора его творчества: «Путём зерна» (название указывает на библейскую генеалогию) В. Ходасевича, «Чётки» (прообраз ритма) А. Ахматовой, «Будем как солнце» К. Бальмонта. На последней остановимся чуть подробнее. Название этой книги, законченной в 1902 году, стало крылатой идиомой, важнейшей для осмысления “старшего символизма”. И неслучайно в бальмонтовских черновиках она имела посвящение: “Посвящаю эту книгу, сотканную из лучей, моим друзьям, чьим душам всегда открыта моя душа. . . ” — далее перечисляются с индивидуальными эпитетами Брюсов, Балтрушайтис, Лохвицкая и другие. . . Хотя книга «Будем как солнце» и вышла в свет без этого развёрнутого посвящения, ориентация на ближайший творческий круг является её внутренним стержнем. Укрепляет её и подзаголовок «Книга символов», и эпиграф из Анаксагора: “Я в этот мир пришёл, чтобы видеть солнце” (эпиграф развёрнут во вступительном стихотворении). Всё это — опоры, на которых чрезвычайно пёстрая и жанрово (псалмы, воззвания, фантасмагории, пейзажи), и ритмически книга держится. Разделы её таковы: «Четверогласие стихий», «Змеиный глаз», «Млечный путь» и прочее, — и у каждого из них есть собственный лирический сюжет. В книге мы найдём ряд циклов: «Гимн огню», «Восхваление луны», «Трилистник» (не отсюда ли — “трилистники” Анненского, или поэты пришли к этому параллельно?), отражающий поиск Бальмонта-новатора, которому тесны были рамки отдельной пиесы — и он создавал причудливые шедевры на пути от стихотворения к поэме.

Грандиозная книга Пастернака «Сестра моя — жизнь» (в ранних редакциях название печаталось без тире), имеющая подзаголовок «Лето 1917 года», — такой же уникальный шедевр меж стихотворением и поэмой. Из всех пастернаковских сборников этот наиболее выверено продуман именно как единство. Сын поэта Евгений Пастернак пишет о «Сестре моей — жизни»: “На её опыте Пастернак понял «чудо становления книги», когда стихи писались одно за другим день за днём, слагаясь в циклы и главы единого по духу и настроению лирического целого”. Неслучайно книга составлена из циклов: «Не время ль птицам петь», «Книга степи», «Развлечения любимой», «Занятье философией» — и так далее вплоть до «Послесловия». Есть и посвящение (редкий случай — классическому предтече): Лермонтову. И открывается книга стихотворением «Памяти Демона», которое единственное стоит вне циклов и концентрирует образы и мотивы лермонтовской поэзии, особенно близкие в ту пору Пастернаку, при этом перекликаясь и с иллюстрациями к «Демону» Врубеля. . . Общий эпиграф ко всей книге взят из австрийского поэта-романтика Н. Ленау — он дан на немецком языке; подстрочный перевод: “Бушует лес, по небу пролетают грозовые тучи, когда в движении бури мне видятся твои девичьи черты. . . ” При этом название книги, ставшее ключевой формулой для всего пастернаковского творчества, не впрямую, но апеллирует к строчке Верлена: “Жизнь некрасива, но она твоя сестра”. Экий всплеск ассоциативных волн освещает эту книгу! Существенная деталь: многие стихи, написанные в том же 1917 году, но диссонировавшие с основным тоном «Сестры моей — жизни» (сам поэт лукаво назвал их “высевки и опилки”), остались за пределами единства и были позднее вынесены в книгу «Темы и вариации». Про «Сестру. . . » Ю. Тынянов сказал, что в ней Пастернак бродит и заставляет бродить других. “Он не только бродит, но он и бродило, дрожжи”. Читатель-неофит воскликнет в недоумении: “Ну, как же — дрожжи, бродило, а разложены в книге как в перегородчатой таре!” Отвечу: вдохновенный парадокс стихотворного искусства.

Как мы уже отметили, многие книги стихотворений имеют в качестве ключа-камертона эпиграф. Вот ещё несколько примеров. Пастернак к своей последней книге стихотворений «Когда разгуляется» поставил эпиграф из Пруста: “В поисках утраченного времени” — тут и метафизическое отношение к прошлому как к вечно предстоящему, и отмена границы меж поэзией и прозой (параллель — в романе «Доктор Живаго», где лирические строки “переданы” герою, чья своеобразная книга «Стихи из романа» вкраплена в прозу). Андрей Белый эпиграфом к «Пеплу» выбирает строку из Некрасова: “Что ни год, уменьшаются силы. . . ”, а Ахматова книгу «Тростник» (как и у Ходасевича, название отсылает книгу к Книге — к Библии) предваряет тютчевским: “Нам не дано предугадать, // Как слово наше отзовётся. . . ” Итак, поэты через эпиграф “подключают” книгу к дорогой им традиции, дают читателю знак, откуда вести их родословную. . .

О многом ещё хотелось бы поразмышлять в этих сумбурных заметках. Порой поэтическая книга строится на манер путевого дневника: вспомним «Стихи о Кахетии» Н. Тихонова, «Сны о Грузии» Б. Ахмадулиной, «Сапожок. (Книга итальянских стихотворений)» Е. Рейна. Порой поэт отбирает из всего написанного стихи, связанные тематически, и сам, как уже посмертный составитель, создаёт из них специальную книгу — таковы «Рождественские стихи» Иосифа Бродского (М. , 1992), где собраны все его 15 стихотворений, которые поэт писал почти каждый год как поздравление себе и миру с библейским Днём Рождения, — тут же идёт беседа с П. Вайлем «Рождество: точка отсчёта». Признаюсь, что я не очень люблю такие календарные книги-подборки (это скорей — для коллективных антологий), но есть свой смысл и в них: разрозненные стихотворные нити переплетаются в неожиданный узор, возникает словно бы свежий танец со свежей музыкой. . .

Отдельного разговора заслуживает проблема оформления книги и перекличка поэта с художником: суперобложка, марка, заставки, шрифт. Художественно оформленная книга становится синтетическим произведением искусства. Таков «Волшебный фонарь» Марины Цветаевой (М. : Оле-Лукойе, 1912), любовно переизданный студией «Ять» в серии «Возвращение книги» в 1991 году. На отвороте суперобложки приведён отзыв цветаевского современника — критика Икара, который сегодня любопытен для нас апелляцией к книге именно как к единству, и внутреннему, и внешнему: “Из картонного переплёта вы вынимаете маленькую изящную книжечку в бархатном тёмно-красном переплёте. Очень мелкая, но чёткая печать, больше сотни миниатюрных стихотворений. . . Вы перевёртываете страницу за страницей и отрываетесь только тогда, когда все полтораста страниц прочитаны. И нежно закрываете книжку, похожую на молитвенник”. . . Однако стоп: на этой сверхромантической ноте (книга стихов как молитвенник!) мы вовремя завершим свои скромные заметки. Лишь подчеркнём напоследок, что само стремление современных издателей воссоздавать книгу стихотворений любимого поэта как неразъёмный шедевр свидетельствует о том, что означенный жанр поэзии — не случайность, а данность. И он обращён вперёд — в дальнюю, непредсказуемую перспективу.