

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

А. А. Фаустов

ГОЛОС СТРЕКОЗЫ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

В ИЗВЕСТНОМ СТИХОТВОРЕНИИ О. Э. Мандельштама о русских поэтах (1932)¹ Тютчев загадывается через загадку, которой и открывается текст: “Дайте Тютчеву стрекозу — / Догадайтесь почему!”² Ответ, как не раз уже было замечено³, состоит в том, что у Тютчева действительно есть стихотворение (причем единственное), в котором стрекоза фигурирует, — “В душном воздуха молчанье...” (1835). В стихотворении этом стрекоза, с ее *резким* стрекотом, появляется как одна из предвестниц начинающейся грозы: “Жарче роз благоуханье, / Резче голос стрекозы...” И ближайшая цель предлагаемых наблюдений — обнаружение того круга интертекстуальных “соответствий”, который дает возможность объяснить использование “стрекозино-го” мотива в подобном качестве.

Начнем с того, что в русской поэзии стрекозы (в отличие, к примеру, от мух, пчел или бабочек⁴) — нечастые гости. Характерно, что стрекоз мы не найдем ни у А. А. Фета, ни у Н. А. Заболоцкого — поэтов с необычайно интенсивной и разветвленной энтомологической топикой, а в знаменитой поэме Я. П. Полонского “Кузнечик-музыкант” (1859) среди многочисленных насекомых стрекозы промелькнули лишь однажды, и вполне незаметно. К тому же — выскажем это в порядке требующей дальнейших разысканий гипотезы — настоящие (хотя и ограниченные) права гражданства стрекоза в русской поэзии получит лишь в начале XX столетия.

Кроме того, преобладающий при изображении стрекоз код — не звуковой (как у Тютчева), а зрительный: как правило, мы их не слышим, а видим. В тех же случаях, когда это не так, акустический

портрет стрекозы строится, по сути, по одному и тому же камертону смысла. В “Звуках ночи” А. Н. Майкова (1856) гармонический хор ночных голосов — от *стеклянного звона* ключа до *гула* звезд — включает и стрекозью партию: “Стрекозы, как часы, стучат между кустов...” И тот же образ возникнет в двух стихотворениях, по своему колориту противоположных майковскому, но близких тютчевскому (вместо ночи здесь — день, вместо прохлады — зной, вместо спокойствия — ожидание влаги или предгрозы): в “Полдне” А. М. Федорова (1898; “...звенит, струясь, воздух / Тиканьем стрекоз”⁵) и в “Марбурге” Б. Л. Пастернака (1916; “Сверчки и стрекозы, как часики, тикали”). Причастность стрекоз к такому размыканию настоящего позволяет уловить в издаваемых ими звуках нечто заклинательное [в “Елизавете Бам” Д. И. Хармса (1927): “...невидные стрекозы / бормочут заговор на все лады”] или даже свойственное тому, о чем звуки эти могут пророчить [в “Пучине страстей” Н. М. Олейникова (1937): “Стрекоза гремит, как гром...”⁶]. А в оде Г. Р. Державина “На приобретение Крыма” (1784) такого рода стрекоза и вовсе оказывается участницей метемпсихоза. Присоединение Крыма снимает заклятие с его жителей и заставляет самого Пифагора дивиться тому, что сбылось его учение о переселении душ: “Гомер из стрекозы исходит / И громогласным сладким пеньем / Не баснь, — но истину поет”. Одиическая громкозвучность воспринимается в итоге как превращенная форма стрекозьего “пения”. [Добавлю, что “стрекозы-люди” — продукт как бы обратной реинкарнации — материализуются через полтора столетия в “Другой планете” Б. Ю. Поплавского (между 1924 и 1935 гг.), фабула которой — сновидческое путешествие на Венеру, населенную людьми, обратившимися в насекомых и различных — от грибов до жаб — хтонических существ.]

Эта связь стрекоз с отсчетом времени⁷, и времени особого — граничного, выпадающего из естественного, непрерывного хода вещей (будь то открытая в вечность ночь, томительная пауза перед грозой или момент перемены времен), по-разному обнаруживает себя и в тех произведениях, в которых акустический код сочетается с визуальным или не задействован совсем. В двух стихотворениях А. А. Тарковского — одного из самых “стрекозиных” русских поэтов — стрекоза выступает в качестве знака утраченного времени,

потерянного — вдруг и навсегда — счастья: “А где стрекоза? Улетела...” (“Река Сугакля уходит в камыш...”; 1933); “А счастье вьется стрекозой <...> Оно — за тридевять земель” (“Я сбросил ворох одеял...”; 1938). И подобная “смертельная” интенция из метафорической может становиться сугубо реальной. В балладе А. К. Толстого “Где гнутся над омутом лозы...” (1840-е годы) пляшущие под палящим солнцем стрекозы своим пением, подобно русалкам, заманивают на дно дитя. [В генетическом аспекте симптоматично, что в лермонтовском “Мцыри” (1839), в котором с этой стрекозиной ворожкой переключаются чудящиеся герою в его горячем *безумном бреду* речи золотой рыбки, появляется единственная у Лермонтова стрекоза, и как раз в эпизоде, предваряющем бред. Правда, ее голос, с сюжетной точки зрения, скорее противопоставлен в поэме прельстительным словам рыбки. Герою, сжигаемому огнем *безжалостного дня*, хотелось бы, чтобы мертвый сон мира прервал какой-нибудь звук: “Иль стрекозы живая трель / Послышалась, или ручья / Ребячий лепет...”]

Из означивающего ту или иную ситуацию индекса стрекоза обращается у Толстого в действующее по преимуществу лицо, в субъект губительной воли. И такие смертоносные стрекозы в XX в. будут запечатлены прежде всего у Мандельштама. Сошлемся в особенности на стихотворение “Ветер нам утешенье принес...” (1922). Не пытаясь дать здесь монографический анализ этого по-мандельштамовски сложного текста, отмечу только некоторые важные для нас мотивы. Стрекоза по-прежнему соотносена в нем с “метеорологической” темой, только на этот раз в непрямой ее версии: “И военной грозой потемнел / Нижний слой помраченных небес...”. К. Тарановский предлагал прочитывать этот образ как метафору военной авиации⁸, и с этим отчасти можно согласиться. Самолеты — примета нового века — с самого начала ассоциировались и по форме, и по звуку со стрекозами [например, в “Комете” А. А. Блока (1910): “стада стальных стрекоз”; или в “Аэроплане” В. И. Нарбута (1909): “Стрекозою звонкой / Тонкой Мчится без следа...”⁹]. И эта ассоциация была столь устойчивой, что впоследствии метафора “самолет-стрекоза” могла подвергаться переворачиванию: “стрекоза, как первый самолет” (“Когда купальщица с тяжелою косою...” Тарковского; 1946); “биплан стрекозы” (“По-

левая эклога” И. А. Бродского; 1963?). [Более косвенный случай — “Авиатор” Поплавского (между 1924 и 1935 гг.), где душа уподобляется летательному аппарату, чей полет заканчивается внезапной аварией: “В него летя наперерез / Земная стрекоза попала”.] Оговоримся, что милитаризация стрекоз могла совершаться и без видимого посредничества “авиационной” метафоры. В стихотворном отрывке В. Хлебникова “И чирья чирков по челу озера...” (первая половина 1910-х годов) читаем: “Рати стрекозовые / Чертят яси облаков <...> Зыби волнят. Озеро”¹⁰. [Впрочем, воинство это ведет себя достаточно миролюбиво, что отвечает хлебниковскому представлению о стрекозах: “Забыв про яд жестоких ос, / Но помнишь прелести стрекоз...” (“Три сестры”; 1920, 1921). Любопытно, что хлебниковская антитеза (усиленная рифмой) откликнется в финале только что цитированной “Полевой эклоги”¹¹ — единственного полномасштабного “стрекозино” стихотворения Бродского: “ищет ос, а находит стрекоз”. И при этом у Бродского меняются как оценочный знак, так и основание для сравнения. Стрекозы здесь — те, кто не оставляет отражений (это свойство, забегая вперед, можно истолковать как следствие “прозрачности” стрекоз); осы же — в поэзии Бродского также единичные — возникают по контрасту, как знак ощутимости жизни. Не зря в “Зофье” (1962) в осу был превращен овод, преследовавший Ио и “атакующий” страдающего от любви героя: “напрасно ты... бежал / ужасного, но лучшего из жал...”]

В мандельштамовском “Ветер нам утешенье принес...” “военно-воздушной” семантикой дело, однако, не исчерпывается. Стрекозы получают здесь неожиданную историко-культурную “прописку”: “Ассирийские крылья стрекоз <...> Шестируких летающих тел / Слюдяной перепончатый лес”. Как известно, в написанной в том же 1922 г. статье “Девятнадцатый век” Мандельштам, процитировав первую строфу своего стихотворения, напишет о новом веке как об *огромном и жестоковейном* наследнике монументальных египетской и ассирийской культур, как о времени, которое необходимо *гуманизировать*. И выбор стрекоз на роль эмблематического выразителя этого века обусловлен у Мандельштама не только выявленными выше коннотациями. “Шестирукость” стрекоз (соответствующая, кстати, энтомологической ре-

альности) пересекается с образом из “армянских” стихов (1930): “Как бык шестикрылый и грозный...” А на этот образ падает явная ассирийская тень (которая есть и на “армянском” цикле произведений Мандельштама вообще); ср., например, в “Юдифи” Н. С. Гумилева (1914): “Поднялся ассирийский бык крылатый...” Возможно наличие здесь и определенной колористической подоплеки. Шумеро-аккадский лунный бог имел облик быка с синей, лазуритовой бородой¹², а мандельштамовские стрекозы (к чему мы еще вернемся) наделены синими глазами [более “метонимизированный” и к стрекозам впрямую не относящийся вариант — в стихотворении “Не искушай чужих наречий, но постарайся их забыть...” (1933): “Чудовища с лазурным мозгом и с чешуей из влажных глаз...”].

В заключительной строфе стихотворения о ветре из Ассирии (из будущего, отягощенного прошлым) стрекозы предстанут жертвами своей смертоносности: “В чешуе искалеченных крыл...” [в параллель к этому приведу строку из хлебниковской “Войны в мышеловке” (1915–1922), в которой пророчица грозы попадет под ее же удар: “Блаженна стрекоза, разбитая грозой...”]. Неудивительно, что в стихотворении “А небо будущим беременно...” (1923) (открывающемся “авиационной” строфой) стрекозы — это уже исключительно жертвы губительного настоящего: “...сегодня победители <...> Ломали крылья стрекозиные / И молоточками казнили”. И в другом развороте с тем же двусмысленным статусом стрекоз мы сталкиваемся в стихах на смерть А. Белого (1934). В обоих случаях выглядят они, на первый взгляд, зловеще: “Как стрекозы садятся, не чуя воды, в камыши, / Налетели на мертвого жирные карандаши”; “...как жирны и синеглазы / Стрекозы смерти...” Но в первом стихотворении “налет” карандашей-стрекоз служит запечатлению для грядущей славы каждой черты умершего, и *жирный* (слово у Мандельштама крайне амбивалентное) в этом случае — мягкий, делающий рисунок насыщенным, густым; а во втором стихотворении (где “стрекозиный” контекст иной) *жирный* — признак плотоядного, насытившегося. Стрекозы оказываются то *ласковыми*, то хищными.

При всех этих вариациях, однако, стрекозы в рассмотренных мандельштамовских стихотворениях участвуют в исполнении неко-

его рокового момента времени, момента смерти — века или человека (понимаемой не как конец, а как переход — в иное, новое состояние). [Сошлемся еще на “энтомологическую” метафорику в *двойчатке* “Мне холодно. Прозрачная весна...” (1916), в которой современный Петербург изображен как царство мертвых: “Автомобилей мчатся светляки, / Летят стрекозы и жуки стальные...”] И все-таки, если опять расширить горизонт анализа, стрекозы выполняют, в первую очередь, знаковую функцию, и особо отмеченной (в чем мы уже могли удостовериться) является их связь со зном. В качестве стихотворения, которое стягивает к себе несколько “стрекозиных” тематических линий, находящихся со зном в отношении “контрастной дистрибуции” (термин Л. Блумфилда), следует назвать пастернаковское “В лесу” (1917). Весь мир в нем расплавлен и охвачен жаркой истомой, и в этом палящем ореоле как раз и возникают стрекозы: “Текли лучи. Текли жуки с отливом, / Стекло стрекоз сновало по щекам” [в двух других “стрекозиных” стихотворениях Пастернака — “Весна была просто тобой...” (1917) и “Стога” (1957) — разогретые летним солнцем стрекозы делаются *пунцовыми*]. И это “стеклянное” обличье, коррелирующее с *воском* мира, с *отливом* жуков, с *янтарем* залитого солнцем неба, принадлежит к числу повторяющихся — и со зном жестко не сопряженных — портретных характеристик стрекоз (напомню об их *слядяных* крыльях в мандельштамовском “Ветер нам утешенье принес...”). В сонное марево погружены и влюбленные — герои пастернаковского “В лесу”, так что (как и у Тютчева, как и в “Марбурге” самого Пастернака) стрекозы попадают тут еще в поле притяжения эротической темы. А главное, лес уподобляется у Пастернака часовому механизму, синий небосвод с солнцем на нем — огромным часам (!), и эти часы, несмотря на всю свою точность (“Испытаннейшие часы в эфире / Переставляют, сверив по жару”), показывают как будто одно и то же замершее время (“Счастливые часов не наблюдают, / Но те, вдвоем, казалось, только спят”).

Не менее интенсивная тематическая дуга ведет от стрекоз к воде, причем нередко это вода в сочетании со зном (чему мы также уже были свидетелями). Это их соединение может заходить весьма далеко. В стихотворении Поплавского “Стекло блестит огнем...” (1934) зной “воспламеняет” влагу: “И в солнечной истоме, / По-

виснут над волной / Стрекозы и сады <...> Вода горит огнем...” А у Нарбута — в стихотворениях “На даче” (1911) и “Зной” (1915, 1922) — разыгрывается нечто противоположное: “Пляшет пруд голубоглазый. Рой стрекоз уже ослаб. Зной течет...” (эпитет пруда отзовется затем в эпитете пунша в мандельштамовском “Кому зима — арак и пунш голубоглазый...” [1922], так что метафорический пламень обратится, в конечном итоге, в настоящий); “А зной, как ливень... Голубенькая глупенькая стрекоза / прилипла к льющемуся колосу...” (и дальше — о выпуклых, как *пуговица*, радужных, *перламутровых* глазах стрекозы и об ожидании лирическим “Я” возлюбленной). Тематический ряд солнце—вода—стрекоза отличается такой степенью принудительности, что в “Озерах” Гумилева (1908) он противопоставляется сном о пустынных *траурно-черных* ночных озерах как неясное воспоминание о грядущем счастье: “И новое солнце забрезжит в тумане, / И будут стрекозами тени...”

Впрочем, связка вода—стрекоза может развертываться и в другом направлении. В мандельштамовском “Стрекозы быстрыми кругами...” (1911) (по своей образности перекликающемся с “Озерами” Гумилева) кружащиеся над *черной* водой стрекозы ведут себя как ткачи, одержимые желанием смерти и ткущие для себя погребальные одежды: “То пряжу за собою тянут / И словно паутину ткут, / То, распластавшись, в омут канут, / И волны траур свой сомкнут”. Мандельштам воскрешает здесь давнюю символику воды как “плексиса” (плетения, ткани)¹³, и это происходит не без неявной помощи номинации, поскольку в ряде славянских языков и диалектов (в том числе в украинском языке) стрекозу могли именовать веретеном¹⁴ [напомню о стихотворении Мандельштама “Бесшумное веретено...” (1909), в котором его “героиня” *переливается волною*]. Однако сближение у Мандельштама стрекозы и ткани имеет и более близкий источник, в котором “стрекозиная” тема развивалась в целом в иной плоскости (и который дал рефлекс не только в мандельштамовской поэзии). И на этом нужно остановиться особо.

Мандельштамовское “Медлительнее снежный улей...” (1910), где стрекозы и ткань также соседствуют друг с другом, построено на композиционной антитезе. С одной стороны — зима за *хрустальным* окном, с ее *ледяными алмазами* и морозом *вечности*; с дру-

гой — *бирюзовая вуаль* на стуле, ничего о зиме не знающая: “Изнеженная лаской света, / Она испытывает лето...” В заключительных строках эта *опьяненная собой* ткань обретет метафорический облик: “Здесь — трепетание стрекоз / Быстроживущих, синеглазых” (заметим, что стрекозы и тут по-своему причастны — в противоположность зимнему миру — стихии времени, “бытию-к-смерти”). И в качестве подтекста к этому стихотворению К. Тарановский пронизательно указал на (входящую в книгу “Урна”) “Зиму” А. Белого (1907), в которой стрекозы — метафоры снежинок: “Слетит веселый рой на стекла / Алмазных, блестящих стрекоз”; столь же точна и ссылка Тарановского на некоторые образы из “Кубка метелей” Белого (1908) как на подтекст к “стрекозиным” строкам в мандельштамовских стихах памяти поэта¹⁵.

Наблюдения эти, однако, не позволяют понять, в силу чего у Мандельштама стрекозы и зимний мир разведены по разным полюсам, а кроме того — оставляют за скобками стрекоз из другой книги стихов Белого, из “Пепла”. Между тем стрекозы в этой книге вполне традиционно “испытывают” лето (с его зноем и влагой) и включены в один из ее любовных сюжетов на правах энтомологического “двойника” героини, которой тщетно помогает лирический субъект “в маске” паука. И при этом доминанта “стрекозиной” топики в “Пепле” все же иная — свето-цветовая. В “Свидании” (1908): “Вьет и моет дымным зноем / Рой сквозных стрекоз” (и рядом — *неба бирюза* и *бирюзовые глаза* возлюбленной); в “Калекке” (1908): “Трещат и цикают стрекозы / Хрустальные — там, на пруду. / В ресницах стекленеют слезы...”; в “Судьбе” (1906): “Безумие в стеклянном взгляде... Стеклянные рои стрекоз / Летят в лазуревые глади”. Стрекоз в этих стихотворениях сопровождают — метафорически и метонимически — мотивы прозрачности и голубизны/синева (в разных ее модификациях).

И та же тематическая логика действует в “Кубке метелей”, причем она распространяется и на “летних”, и на “зимних” стрекоз (весьма показательно, что Тарановский, цитируя “Кубок”, также различий между ними не делает). Вот как изображены первые. “Хрустальные крылья тонули в небе” (и перед этим — картина *бирюзового озера*). Но наиболее выразителен эпизод купания героини — Светловой, которая предстает вначале в *синем* платье на бе-

регу *синего* озера, а затем, оставшись без одежд, сменит их на другие: "...пляшущие стрекозы садились к ней на плечи и грудь, и она отмахивалась от их щекочущих поцелуев"; она вошла в воду, "завернувшись хрустальной фатой, сотканной из крыл стрекозиных"; она "восстала в хрустальных кружевах из крыльев стрекозиных". Стрекозы на глазах превращаются в одеяние. А вот "стрекозы" зимние. "Холодные стрекозы садились на окна и ползали по стеклу <...> Обрывались стекленеющими стрекозами...". Если же учесть, что снег в *симфонии* регулярно уподобляется *бархату*, *парче*, *пеленам*, *шелкам* и пр. и "...лазурью пронизан, как плоть неба оком <...> Сквозным, белым одним кружевом"¹⁶, сходство будет почти полным. В итоге оппозиции зноя и холода, воды и снега (а отчасти и Эроса и Танатоса) применительно к стрекозам нейтрализуются. И это особенно знаменательно, если учесть, что еще одно явление в русской поэзии "морозных" стрекоз подается как откровенная инверсия (которая в уже знакомом нам более широком контексте в действительности лишь осуществляет одну из сопряженных со стрекозами тематических интенций). В стихотворном фрагменте Хармса "Вбегает Рябчиков с кофейником в руках" (1933), где молоко замерзает и режет горло, а серебряная ложечка может растопиться на плите, и стрекозы ведут себя под стать этому. Они возникают из ледяного, погруженного в тьму мира, оказываются отнюдь не безобидными ("мы в постели / гибнем с криком от стрекоз"), а потом уничтожаются и сами ("мы стрекозы / гибнем дружно"). (Разумеется, "стрекозиная" метафорика снега/льда в "Кубке" — плод не только особых визуальных примет стрекоз, но и с размахом совершающейся в *симфонии* более привычной "энтомологизации" снежинок [*мухи, пчелы, шмели...*]¹⁷.)

Прозрачность стрекоз у Белого (а голубизна/синева — цвет пустоты, дали, небытия — сродни ей¹⁸) симметрична поэтому не просто ткани, а в первую очередь кружевам — сквозящим, сотканным как бы из ничего. И у Мандельштама столь же не случайно появляются в соответствующих "стрекозиных" контекстах именно *паутина* и *вуаль*. Явно не без влияния колористики Белого сопутствует стрекозам у Мандельштама и Нарбута и голубой/синий цвет. [Недаром в мандельштамовских стихах на смерть Белого он именуется и *продавцом паутины* (в черновых набросках), и *бирюзовым*

учителем.] Кружева в "Кубке" прозрачны до такой степени, что соединяют в одну непрерывную ленту разделенное любимыми "вне" и "внутри": "Хрупкие кружева... взбивала пурга <...> И Светлова, к окну подбегая, в хрусталях, в льдах клонилась, их целовала... (героиня целует "стрекозиный" хрусталь заледеневшего окна так же, как ее целовали на пруду хрустальные стрекозы. — А. Ф.) Ее кружева... струились, платье пенили..." и даже: "В кружевной ткани ее вьюжного сердца..."¹⁹. И, как можно предположить, вся эта эротизированная метафорическая вязь отразится в стихотворении А. А. Ахматовой "После ветра и мороза было..." (1914), героиня которого, греясь у новогоднего огня, позволила украсть у себя сердце: "...в груди моей уже не слышно / Трепетания стрекоз". Сердце-кружево и стрекозы-кружева Белого обратятся у Ахматовой в сердце-стрекозу. А в ахматовском "Всё обещало мне его..." (1916) "две большие стрекозы" станут, напротив, вестниками возлюбленного — вора "стрекозино" сердца в предыдущем стихотворении.

Акцент, сделанный у Белого на особых портретных чертах стрекозы (а не на ее повадках или ситуативной приуроченности), объясняет и антитетичность мандельштамовского "Медлительнее снежный улей...". Мандельштам как бы пространственно поляризует "неделимое" признаковое поле стрекоз Белого, противопоставляя, по законам своей "раздваивающей" поэтики, бирюзу и вуаль — хрусталу и алмазам, стрекозиное — стрекозиному. И такая "стеклянность" стрекоз не является чертой "стрекозино" идиостиля Белого (о чем попутно мы уже упоминали в связи с пастернаковским "В лесу"). Еще в толстовской балладе стрекозы выхваляли себя: "У нас бирюзовые спинки, / А крылышки точно стекло!" А в "Чуде со щеглом" Тарковского (1977) метафорой стрекозы вновь служит *слюда*, совмещающая прозрачность и радужность ("по частям" метафора эта присутствует и в стихотворении "Я сбросил ворох одеял...", где *зеленая слюда* — атрибут героини, вместе с которой исчезло счастье-стрекоза). Но особенно интересно мотив прозрачности реализуется у Тарковского в стихотворении "Я учился траве, раскрывая тетрадь..." (1956): "И когда запевала свой гимн стрекоза, / Меж зеленых ладов проходя, как комета <...> Знал, что в каждой фасетке огромного ока, / В каждой радуге яркострекочущих крыл / Обитает горящее слово пророка..."

Строки эти необычайно насыщены в интертекстуальном плане. Сравнение стрекозы с кометой отсылает к “Комете” Блока, в которой (стальные) стрекозы соотнесены с кометой композиционно, а “горящее слово пророка” навеяно, несомненно, “Пророком” пушкинским, с его **шестикрылым** серафимом. Если же иметь в виду общую установку этих стихов Тарковского — искать “соответствия звука и цвета”, то в эпитете *яркострекокущие* можно усмотреть (или услышать) отражение голоса тютчевской стрекозы, в начальной печатной редакции текста не *резкого*, но *яркого* [тем более, что в другом стихотворении — “Река Сугакля...” — стрекозье крыло вызывает звуковые ассоциации: “Покрытое радужной сеткой крыло / Звенит...”; а в стихотворении “Мамка птичья и стрекозья...” (1967), с его “грозовым” сюжетом, есть строка, фразеологически пересекающаяся с тютчевской “В душном воздуха молчанье...” и почти точно изоритмичная ей: “Душным воздуха предгрозя...”]. Стрекозы Тарковского прозрачны настолько, что становятся пронизываемыми не только для света, но и для звука, и для тех слов, которые были ведомы миру лишь в дни его сотворения и наречения (“И Адамову тайну я чудом открыл”). Медиация в зрительном (да и в интертекстуальном) пространстве открывает выход из времени в первовремя, переводя стрелки “стрекозиных” часов назад — за пределы всего, что может быть отмечено на циферблате.

На этом многообразном, поистине радужном фоне тютчевская стрекоза выглядит как будто бы крайне аскетично. Однако — и вскользь мы это уже констатировали — в стихотворении она появляется отнюдь не как случайная гостья, не сама по себе, но на скрещении нескольких “стрекозиных” мотивов. А если мы подключим более широкий тютчевский контекст, то такая тематическая сеть будет еще более густой. *Предчувствием грозы*, о которой пророчит и стрекозий голос, в стихотворении заряжен весь мир: “Некий жизни преизбыток / В знойном воздухе разлит! / Как божественный напиток / В **жилах** млеет и горит!” В двух последних строках этой — третьей — строфы “наплывом” (прибегнем к весьма уместному тут кинематографическому термину) совершается переход от природного плана к человеческому [ср. в “Летнем вечере” (1828) о вечернем освобождении земли от зноя: “И сладкий трепет, как струя, / По **жилам** пробежал природы...”; и в “Проблеске”

(1825) о полночном полете души: “Как бы эфирною струею / По **жилам** небо протекло!”]; и не к человеческому вообще, а именно к эротическому — т. е. опять-таки к “стрекозиному”: “Дева, дева, что волнует / Дымку персей молодых?..” (заметим, что *дымка* рождается за счет прямого метафорического подхвата образа второй строфы: “за белой, дымной тучей”). Дева, с *влажным блеском* очей, с *пламенем ланит*, с устами, которые *палит* затаенная страсть, млеет и тоскует, подобно природе, ожидающей грозы. И в двух заключительных строках финальной — шестой — строфы (венчающей вторую половину стихотворения и всё его в целом так же, как первую венчала третья строфа) эротическое напряжение, разрешившееся слезами, окажется полностью неотличимым от предгрозового томления: “Сквозь ресницы шелковые / Проступили две слезы... / Иль то капли дождевые / Зачинающей грозы?..”²⁰.

Как и в некоторых “стрекозиных” контекстах, зной и влага в стихотворении соединяются, причем это — результат нарушения фундаментальных законов тютчевской реальности (в которой стихии огня и воды пребывают во вражде²¹), а вернее — результат отмены, превосхождения этих законов. Ю. М. Лотман говорил о важности для тютчевской лирики “критических точек” времени (вроде полдня или полночи), когда мир теряет свою устойчивость, делается изменчивым, текучим²². И этой идее можно придать более общий вид, сказав об особом внимании Тютчева к состояниям неравновесия (далеко не всегда имеющим фиксированную временную локализацию), в которых мир приобретает свойство “сверхпроводимости”, растворяющей привычные границы (в том числе между стихиями, между зримым и незримым, между человеком и космосом) и обнаруживающей присутствие инакового. В конечном счете, состояния эти сводятся к двум — переполненности и опустошенности, по-разному воплощающимся и имеющим разный, а нередко и амбивалентный оценочный знак, поскольку явление иного по сути своей “нуминозно” (если воспользоваться словом Р. Отто). В качестве контрастного по отношению к “стрекозиному” сошлюсь, к примеру, на написанное в том же году стихотворение “Тени сизые смешались...” (1835), в котором слияние с дремлющим миром предстает как “затопление” души сумеречной мглой, а мольба об *уничтоженьи* смешана с тоской и ужасом перед такой участью. [И

подобные же “пары” ситуаций порождает опустошенность: с одной стороны, например, “Есть в осени первоначальной...” (1857), где опустелый, прозрачный мир делается доступным для небесной благодати; с другой — “Святая ночь на небосклон взошла...” (между 1848 и 1850 гг.), где ночь оставляет человека *на самого себя, пред пропастию* — и вовне, и внутри него, и при этом наделяется сакральным титулом (в двух этих текстах даже варьируется одно и то же слово — праздная/упразднен).]

С избытком жизни, с избытком ощущений у Тютчева связан мотив проступания²³, и экстатические слезы *сквозь ресницы* в финале “стрекозино” стихотворения включены в тютчевской поэзии в сложную систему тематических эквивалентностей, в которой свое “виртуальное” место есть и у стрекозы. Прежде всего тут необходимо вспомнить “Люблю глаза твои, мой друг...” (1836), вторую — последнюю — строфу которого завершают строки: “И *сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огонь желанья*”. В первой строфе проглядывающему *огню* обращенных вниз очей противопоставлена *небесная* молния приподнятых глаз, окидывающих *целый круг*. Однако эта антитеза (естественная для тютчевской “стихиологии”, с ее двумя огнями — светлым и темным, “небесным” и “адским”) строится в рамках метафоры, уравнивающей ресницы и молнии, и при других — неравновесных, экстремальных — условиях может нейтрализовываться. В стихотворении “Не остывшая от зною...” (1851) *полное грозою* небо рисуется так: “Словно тяжкие ресницы / Подымались над землею, / И *сквозь беглые зарницы / Чьи-то грозные зеницы / Загорались порою...*” Огненный взор просвечивает *сквозь подымающиеся зарницы-ресницы* (направление движения — вверх — в этом случае своей “указательной” функции уже не выполняет). А в стихотворении “С какою негой, с какой тоской влюбленный...” (между 1838 и 1839 гг.) метафора расщепляется: *изнемогающая от избытка чувств, от полноты сердечной* героиня сначала “нема, как опаленный / Небесной молнии огнем...” (небесный пламень здесь не светит, а жжет!), затем повергается в слезах ниц, а затем на *шелк* ее ресниц сходит сон. Вспышка молнии как бы влечет за собой возникновение ресниц, и семантическую дугу между ними замыкают слезы. Неудивительно, что в “Слезях” (1823) эта божественная роса выглядит как *капли*

огневые, в которых играет *небесный луч*, рисуя *радуги живые*. И этот также не слишком считающийся с различием света и огня экстатический образ композиционно подается как превосходящий всё, чем восхищается “Я”, в ряду предметов любования которого первыми знаменательно названы “пурпур искрометных вин” (искры у Тютчева — одно из частых воплощений причастности к жизни, играющей, выходящей за свои пределы) и “...плодов между листьями / Благоухающий рубин” (с известным нам мотивом проступания). А в конце стихотворения слезы, рассеивающие зримый мир, и вовсе станут окном в другую реальность: “И небо серафимских лиц / Вдруг разовьется пред очами” [характерно, что в “Сне на море” (1830) таким же будет действие молнии на сон, уносящий “Я” от грома бурь: “В лучах огневицы развил он свой мир...”]. И столь же неудивительно, что без этой огненно-световой инспирации слезы у Тютчева вообще перестают быть зримыми [“Слезы людские, о слезы людские...” (1849)].

В подобной перспективе молния, озаряющая “В душном воздуха молчанье...”, не может не восприниматься как предвестница ресниц и проглядывающих *сквозь них слез*: “Небо молнией летучей / Опоясалось кругом...” И этот уже знакомый нам круговой охват, словно имитирующий форму очей, опосредованно может быть соотнесен, помимо того, с проступанием [ср. в “Неохотно и несмело...” (1849): “Вот пробилась из-за тучи / Синеи молнии струя — / Пламень белый и летучий / Окаймил ее края”). Да и сама тематическая композиция стихотворения, особо акцентирующая строки, которые симметрично замыкают первую и вторую половины текста, а в последнем случае также и текст целиком, как будто эмблематизирует серию идущих по кругу разрядов. И вся эта метафорическая сеть (огнецветная молния, просвечивающие ресницы, слезы) представляет собой, если вернуться к главной нашей героине, своего рода проекцию на предметный мир облика “поэтической” стрекозы — прозрачно-радужной, с огромными глазами и т. д. (Из более частных тематических сцеплений отметим в первой строфе “стрекозино” стихотворения параллелизм голоса стрекозы и *благоуханья роз*, при том, что в “Слезях” рифмуются *запах роз / слез*. Впоследствии эта комбинаторика будет дополнена в “Калеке” Белого и в двух стихотворениях Тарковского — “Я сборо-

сил ворох одеял...” и “Я учился траве...” — рифмами, сопрягающими *стрекоз* и *слезы*; а в блоковской “Комете” и в ахматовском “После ветра и мороза было...” *розы* и *стрекозы* будут сближены и рифмически.)

Молния в тютчевской лирике связана с немотой, обеззвученностью — и в уже цитированных “Сне на море” (*волшебнo-немой*), и “С какою негою, с какой тоской влюбленный...” (*бессмысленно-нема*), и — особенно развернуто и пугающе — в стихотворении “Ночное небо так угрюмо...” (1865): “Одни зарницы огневые, / Воспламеняясь чередой, / Как демоны глухонемые...” Встречается у Тютчева и противоположная ситуация, когда зрительный план предельно редуцирован, а звук восполняет его: “Мир бестелесный, слышный, но незримый...” [“Как сладко дремлет сад темно-зеленый...” (1835)], “Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном...” (“Тени сизые смешались...”)) и др. В свете такой сенсорной логики **голос** лишенной собственных визуальных черт стрекозы кажется аномалией. И хотя он достаточно органично вписывается в дальнейшую традицию, с точки зрения тютчевской реальности это действительно аномалия. В стихотворении “Вечер мгlistый и ненастный...” (1835) Тютчев напишет об услышанном в неурочный час *гласе* жаворонка — прекрасного гостя утра: “В этот мертвый, поздний час... Как безумья смех ужасный, / Он всю душу мне потряс!..” И у голоса стрекозы — аналогичная экспрессия: он прозвучит в нужный миг, но вопреки тому, что предполагается тютчевской сенсорикой. Вероятно, именно поэтому в стихотворении нет явного портрета стрекозы, и поэтому Тютчев использует не колористически окрашенный эпитет *ярче*, а другой — *резче*²⁴. Оставив единственной своей стрекозе один лишь голос — и тогда, когда всё должно было бы немотствовать, Тютчев этим жестом придаст рисуемой им грозовой картине тем вящую экстатическую выразительность: “В душном воздуха молчанье <...> Резче голос стрекозы...”

¹ Из последних работ об этом стихотворении и его интертекстах см.: *Амелин Г.Г., Мордерер В.Я.* Миры и столкновения Осипа Манделштама. М., 2000. С. 22 и сл. К “стрекозиным” подтекстам из А. Белого, выявленным К. Ф. Тарановским, здесь добавлены — на правах более вольных паралле-

лей — два хлебниковских текста: “И чиря чирков по челу озера...” и “Война в мышеловке”. К сожалению, ценность сделанных в этом исследовании интересных наблюдений снижается общим его ассоциативно-центонным характером.

- ² Поэтические тексты, если нет особых ссылок, цит. в статье по следующим изданиям: *Тютчев Ф.И.* Лирика: В 2 т. М., 1966; *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976; *Белый А.* Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1966; *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963; *Бродский И.* Соч. СПб., 1997; *Державин Г.Р.* Соч.: В 7 т. СПб., 1868–1878; *Заболоцкий Н.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983; *Гумилев Н.С.* Стихотворения и поэмы. М., 1989; *Лермонтов М.Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954–1957; *Майков А.Н.* Избр. произведения. Л., 1977; *Мандельштам О.Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990; *Нарбут В.И.* Стихотворения. М., 1990; *Пастернак Б.Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992; *Поплавский Б.Ю.* Соч. СПб., 1999; *Тарковский А.А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1991–1993; *Толстой А.К.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1963–1964; *Хармс Д.И.* Цирк Шардам. СПб., 1999; *Хлебников В.* Творения. М., 1987.
- ³ Впрочем, степень причудливости этой загадки такова, что Н. Я. Манделштам предполагала здесь ошибку памяти Манделштама, приписавшего Тютчеву, по ее словам, стрекоз из баллады А. К. Толстого “Где гнутся над омутом лозы...” (см.: *Манделштам Н.Я.* Комментарий к стихам 1930–1937 гг. // Жизнь и творчество О. Э. Манделштама. Воронеж, 1990. С. 223). Любопытно, что толстовская рифма *лозы / стрекозы* снова возникнет в ахматовском “Всё обещало мне его...”.
- ⁴ Насколько можно судить, из всех этих насекомых в исследованиях по русской литературе отчасти повезло только пчелам. Помимо известной работы К. Ф. Тарановского о пчелах и осах у Манделштама см. конспективные заметки: *Hesse P.* Mythologie und moderne Lyrik. O. M. Mandelstam vor dem Hintergrund des “silbernen Zeitalters”. Frankfurt a/M., 1981. S. 163 ff.; *Фаустов А.А.* Еще раз о манделштамовских пчелах: к предыстории образа на русской почве // Воронежский период в жизни и творчестве О. Э. Манделштама. Воронеж, 1991. С. 44–47.
- ⁵ Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972. С. 398.
- ⁶ “Сборище друзей, оставленных судьбою”. М., 2000. Т. 2. С. 475.
- ⁷ Впрочем, стрекозы здесь не являются “монополистами”. В той же роли могут выступать, например, и кузнечики. Ср. манделштамовское “Что поют часы-кузнечик...” (1918) или “Школу жуков” Заболоцкого (1931): “Кузнечики — это часы насекомых, / Считают течение времени, / Сколько кому осталось...” А в нарбутовском “В зной” (1909) треск и стрекотанье кузнечиков “по-стрекозиному” означивают знойное состояние мира.
- ⁸ Ср.: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 35.
- ⁹ Ново-Басманная, 19. М., 1990, С. 333.
- ¹⁰ *Хлебников В.* Собр. произведений. Л., 1930. Т. 2. С. 267.

- 11 Ср. не отличающийся бесспорностью интертекстуальный комментарий к этому стихотворению: *Ранчин А.* “На пиру Мнемозины”: Интертексты Бродского. М., 2001. С. 89–90.
- 12 См.: *Иванов В.В.* Бык // Мифы народов мира. М., 1987. Т. 1. С. 203.
- 13 См.: *Кинжалов Р.В.* Символика “плексиса” в мифе, обряде, изобразительном искусстве древности и в современном фольклоре // *Фольклор и этнография.* Л., 1990. С. 88.
- 14 См.: *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997. С. 523.
- 15 Ср.: *Тарановский К.* О поэзии... С. 17, 35.
- 16 *Белый А.* Кубок метелей. М., 1997. С. 324, 345, 369, 370, 312 и др.
- 17 О метафорике снега в русской литературе см. особый раздел второй главы кандидатской диссертации: *Самсонова Н.В.* Рождественский текст и его художественная антропология в русской литературе XIX—начала XX вв. Воронеж, 1998.
- 18 Ср. их проникновенное описание: *Флоренский П.А.* Небесные знамения (размышление о символике цветов) // *Маковец.* 1922. № 2. С. 14–16; *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность. М., 1994. С. 254–255.
- 19 *Белый А.* Кубок... С. 286, 366.
- 20 Ср. анализ этого стихотворения — в связи с описанием оппозиции “Бытие—Небытие” в тютчевской лирике — в классической статье: *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // *Тютчевский сборник.* Таллин, 1990. С. 112–114.
- 21 См. об этом, например: *Новинская Л.П., Руднев П.А.* Художественное пространство в лирике Тютчева как форма выражения авторского сознания // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 75–77; *Фаустов А.А.* Фрагмент поэтического мира Тютчева: геометрия пространства и язык стихий // *Целостность художественного произведения и проблемы его анализа и интерпретации.* Донецк, 1992. С. 143–145.
- 22 Ср.: *Лотман Ю.М.* Русская философская лирика. Творчество Тютчева (неавторизированный конспект лекций) // *Тютчевский сборник.* II. Тарту, 1999. С. 297–298.
- 23 См. об этом мотиве у Тютчева: *Фаустов А.А.* Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998. С. 97 и др.
- 24 Выносим за скобки вопрос — в данном случае несущественный, была ли журнальная редакция результатом редакторской или авторской правки.

ПЕРЕВОДЫ