

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

РОССИЯ – ИТАЛИЯ – ГЕРМАНИЯ: ЛИТЕРАТУРА ПУТЕШЕСТВИЙ

*Коллективная монография
по материалам Третьей международной научной
конференции Международного научно-исследовательского
центра «Russia – Italia» – «Россия – Италия»
Томск, 26–28 сентября 2012 г.*



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2013

Т.Л. Рыбальченко

Томский государственный университет (Россия, Томск)

ПОЕЗДКА В ГЕРМАНИЮ И ИТАЛИЮ КАК ПОВОД ПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ ЕЛЕНЫ ШВАРЦ

Поэзия Елены Шварц (1948–2010) – заметное явление в русской литературе второй половины XX в. вопреки тому, что ее стихотворения долгое время не печатались на родине¹. Известность в андеграунде 1960–1980-х гг. ей принесли публикации в неподцензурных изданиях (в «самиздате»), за рубежом поэтические книги Шварц появились только в 1980-е гг.² В 1990-е гг. ее лирика была переведена на французский, английский и немецкий языки³, а в 2005 г. книга ее стихов на итальянском языке в переводе П. Гальвано получила премию Алерамо-Луци⁴.

Образы и знаки Италии и Германии, воспринятые из немецкой и итальянской культуры (литературы, живописи, музыки, архитектуры), в разной степени и в разном объеме наполняют стихотворения Е. Шварц начиная с 1970-х гг. До поездок в Европу в стихах поэтессы возник образ воображенной, «фантазийной» Италии, выраставший на основе венецианских аллюзий Ленинграда с его прямыми каналами, европейской архитектурой, искусственно возвышающийся над «топью» и окружающей неевропейской Россией, – таков напоминающий Венецию Ленинград в стихотворениях из циклов «Летнее морокко» (1983), «Люция ночи» (1987). Существование в пространстве римской культуры определило книгу-мистификацию 1978 г. «Кинфия», представленную как перевод «не дошедших до наших дней» стихов героини элегий Проперция (I в. до н.э.), хотя в стихотворениях более заметно влияние этической свободы, эротизма и ритмики поэзии Катулла.

Знаки Германии гораздо реже возникают в стихах Шварц, и это преимущественно знаки немецкой литературы и музыки. Это могут

¹ Первые сборники вышли в годы перестройки: *Шварц Е. Страны света*. Л.: Сов. писатель, 1989; *Шварц Е. Стихи*. Л.: Новая литература, 1990.

² *Шварц Е. Танцующий Давид*. Нью-Йорк: Russica Publ., 1985; *Шварц Е. Стихи*. Париж: Беседа, 1987; *Шварц Е. Труды и дни монахини Лавинии*. Ann Arbor: Ardis, 1988.

³ Немецкоязычные издания: *Шварц Е. «Ein kaltes Feuer brennt an den Knochen entlang...»*: Gedichte. Chemnitz; Berlin, St. Petersburg: Oberbaum, 1997; *Шварц Е. Das Blumentier*: Gedichte / Übersetzt von A. Nitzberg. Düsseldorf: Grupello-Verl., 1999.

⁴ См. информацию к публикации цикла стихов Е. Шварц «Высокая вода» (Знамя. 2009. № 5. С. 3).

быть аллюзивные образы, связанные с образами и судьбами немецких писателей и музыкантов в «Летнем морокко»: Бетховена в стихотворении «Шиповник и Бетховен», Томаса Манна в стихотворении «Черемуха», Клейста в стихотворении «Островок на Каменном»; стилизации и парафразы немецкой поэзии: «Лирических интермеццо» Г. Гейне в «Философском камне», «Лесного царя» И.В. Гете в стихотворении «Упрямое дитя». Поэтическая стилизация «Арно Царт» в книге-мистификации «Сочинения Арно Царта» (1981–1984), почему-то «эстонского» поэта, стала пробой немецкой ментальности: фольклорной (Лис), мистической (моцартовская метафизичность в части имени – «Царт») и просодий немецкого экспрессиониста Арно Хольца («Арно»).

Название сборника 1996 г., созданного после посещения Германии: «Mundus imaginalis» (мир воображаемый)¹ точно обозначает принцип обращения Е. Шварц к лобой инонациональной реальности, да и к своему национальному миру: образы других миров инкрустированы как элементы художественной реальности и навеяны литературными ассоциациями.

В цикле «Летнее морокко» (1983) «смесь барокко и мороки» создает образ плавающего сознания, где метафора зыбкости поддерживалась пространством ленинградских каналов, в свою очередь вызывающих ассоциации с Венецией, а лежание с книгой на диване уподоблено плаванию на гондоле («Свалка»). Образ возник в стихотворении «Дева верхом на Венеции...» (1979), где условность венецианских аллюзий объясняется не столько городским ландшафтом, сколько текстом – старинной картой Венеции с изображением девы на тритоне, взмывающем на волнах². Помимо метафоры свободного плавания сознания здесь возникает и характерный для Шварц мотив полета, сопряженного с падением, ощущение притягательного хтонического ужаса (тритон и стихия воды).

В цикле «Люция ночи» (1987) Шварц преображает Ленинград в Венецию: «И зачем-то венчается с Балтикой // Это Феникс и Венис-душа», декларируя это и в эпиграфе к 7-му стихотворению цикла:

Венецию, как лодку расписную,
Шестом придвину, сдвинув горизонт,
И привяжу к гранитному кольцу –
Пускай пока погляшет на Фонтанке,
На ней вплыву в туманный белый Понт³.

¹ См.: Шварц Е. *Mundus imaginalis*. Книга ответвление. СПб.: ЭЗРО; Лит. общество «Утконос», 1996.

² Свидетельство О. Мартыновой. См.: Мартынова О. «С небес в наказание на землю поверженный...» [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/nkr/om_02.html, свободный.

³ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999.

Подчеркнем: в этих стихах до знакомства с реальной Венецией аллюзии преобразуют восприятие «петербургского ужаса»: «Если этот блеск, разлитый всюду – // Если он от Бога, – // Страшен Бог» («Люция ночи», 4-е стихотворение). В стихотворении «Свалка»¹ знаки разных пространств в обстановке комнаты и книге, которую отложила лирическая героиня, объясняют преобразование реального пространства. Свалка в комнате с видом на канал напоминает о Венеции своими зеркалами, умножающими пространство, игрой отражений: «Вся в зеркалах гниющих в их протресках // Полюнь высокая растет»; «В гниющих зеркалах дрожит лицо июня». Необычная для Ленинграда жара рождает южное томление, и тело поэтессы на диване, реагирующее не то на жару, не то на кальян, не то на творческий экстаз, соотносится с дионисийской «свалкой», растерзанностью:

Как на закате, разметавшись, ты лежишь
со включенною головою <...>;
Ты – Дионис, разодранный на части,
Заговори охрипло рваным ртом,
Зашевелись и встань, прекрасная помойка
<...> и спой.

Турецкий диван, объясняющий помрачения сознания курением кальяна, связывается с образом гондолы, где «гондольером *кот* поет» – символ чувственности, пробуждающей к пению: «<...> в манишке белой колко // Терзает, как пьянист, живот тяжелый твой». Песня гондольера – выражение земного наслаждения, а плывущий в воображении по каналам реальности поэт – это метафора тела, превращающегося в «метафизическое нечто», достигающее божественного мира:

Гиганта мозга пламенея, зрея,
Большую мысль процвети и спой!
O rosa mystica, тебя услышат боги.

Образ Венеции возникает и в акустических аллюзиях. Состояние плывущего творческого сознания лучше, чем пребывание в реальной Венеции: «О, ты – Венеция (и лучше, чем Венеция)» – обыгрывается итальянское произношение имени реального топоса и русское слово, фиксирующее воображаемое погружение в стихию поэтического творчества. Венеция избрана не только как город, погружающийся в водную стихию, но и по созвучию со словами-знаками изображаемого состояния: *Венера* (богиня любви, связанная с водной стихией), *вино* (вода,

¹ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. С. 142.

омывающая сознание, как каналы в Венеции), вина (за дионисийскую растерзанность). Последнее расшифровывается отсылкой к надменному Сулле Счастливому: «<...> идет надменнее, чем Сулла. // И в цепкой лапе гибель или милость». Древнеримский диктатор (138–78 гг. до н.э.), ведший распушенный образ жизни, прозван Феликсом потому, что отказался от неограниченной власти во имя жизни в мире искусства, наслаждений.

Погружение в свободное сознание рождает не только состояние мистического возвышения, но и ощущение катастрофы. В цикле «Люция ночи» каналы Ленинграда, напоминающие о Венеции, названы «каталогами неприроды», мнимой укрощенности хаоса, напоминают об участии Батюшкова, утратившего рассудок после того, как он увидел красоты Италии; о Гаршине, сошедшем с ума; о выбросившемся из окна человеке. Возникает образ хождения мучеников по водам, антонимичный образу плывущей гондолы наслаждений: «Мы по воде мерцающей бредем / За черною спиной Мельхиседека»¹. Смена итальянских аллюзий на ветхозаветные свидетельствует о смене экстатической мистики на мистическое знание о небытии и муках. Мельхиседек (ивр. – *царь справедливости*), родившийся в могиле, не имеющий начала и конца, ведет как новозаветный Христос, но в отличие от него не спасает.

Толчком для прямой поэтической рефлексии стали поездки Елены Шварц в Европу, в том числе в Германию в конце 1980-х гг. Характер посещений Германии и Италии не частный и не туристический; Шварц открывала Европу как поэтесса, по приглашению культурных организаций: с 1989 г. она неоднократно приглашалась на фестивали поэзии, культурные встречи, вручение премий. Зимой 2001–2002 гг. она прожила в Риме по приглашению Фонда И. Бродского.

Впервые я пересекла воздушную границу своей большой тогда родины в год падения Берлинской стены².

<...> Когда из облаков внизу показались ровные круги германских городов <...> Европа родилась для меня. Потом, когда золотое гремящее бледно ночного Лондона, накрываясь, стало вертикально, что-то внутри резко и непоправимо изменилось. Превращение, которое случается со всяким, забредшим в мир иной»³ –

так определила Шварц метаморфозу восприятия европейской реальности, когда невидимая, но живущая в воображении сторона мира стала видимой. «Инициация» произошла не как отторжение «чужого», а как

¹ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. С. 177.

² Берлинская стена разрушена 9 ноября 1989 г.

³ Шварц Е. Литературные гастроли // Знамя. 2001. № 1. С. 110.

принятие трагизма чужого, подобного трагизму своего. Произошло скрещение своего и иного без антиномичности. Одной из причин, определивших трагическое восприятие Европы, было несовпадение статуса поэзии в ней с представлением о поэзии, присущим Е. Шварц: «Русская поэзия экзотична для европейцев», как «эзотерический атавизм». Она музыкальна, в отличие от европейского верлибра, потому что «просится к небесам», «еще имеет сакральный смысл». «Катастрофа, случившаяся с европейской поэзией, по непонятным, в сущности, причинам, грозит в дальнейшем и нам» – предвещала поэтесса-пифия участь современной русской поэзии¹. В Европе Шварц открывала не настоящее, а запечатленное в явлениях искусства (длящегося прошлого), невидимую сторону жизни, которую она знала через посредничество искусства: античного и древнегерманского, ренессансного и барочного в Италии, романтического в Германии.

Стихи, в которых появляются реалии Италии и Германии, включены в разные сборники и разные циклы: «итальянские» стихи наиболее репрезентативно представлены в книге «Трость скорописца»² (где есть собранный цикл «Римская тетрадь»: 11 стихотворений, написанных во время пребывания в Риме в качестве стипендиата Фонда И. Бродского в 2002–2004 гг.). Заметна роль итальянских аллюзий в последних стихотворениях, составивших сначала цикл «Перелетные птицы», затем посмертную книгу «Перелетная птица»³. В ряду «германских» стихотворений выделяется цикл из четырех стихотворений «Стихи из Германии» (1993), названный, несомненно, с оглядкой на потчевские «Стихи, присланные из Германии».

Отдельно назовем двуязычную (немецко-русскую) книгу двух поэтесс, Е. Шварц и О. Мартыновой, «Рим находится где-то в России»⁴, в поэтической рефлексии которой проявилось скрещение России, Германии, Италии. Цикл стихотворений о Риме опубликован в сборнике русских поэтов, стипендиатов Фонда памяти Иосифа Бродского: «Рим совпал с представлением о Риме...»⁵. После поездки в Италию Шварц на-

¹ Шварц Е. Литературные гастроли // Знамя. 2001. № 1. С. 111.

² Шварц Е. Трость скорописца. СПб.: Пушкинский фонд, 2004. В статье тексты этого сборника цитируются по сайту: Новая камера хранения. Режим доступа: http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz_06.html, свободный.

³ Шварц Е. Перелетные птицы // Знамя. 2010. № 3; Шварц Е. Перелетная птица. Последние стихи. 2007–2010. СПб.: Пушкинский фонд, 2011.

⁴ «Rom liegt irgendwo in Russland». Zwei russische Dichterrinnen im lyrischen Dialog über Rom. Wien: Edition per procura, 2006. См. об этой книге: Нестеров А. Елена Шварц и Ольга Мартынова: Рим в четыре руки... // Критическая масса. 2006. № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/ostihah/nesterov_02.html, свободный.

⁵ «Рим совпал с представлением о Риме...» (Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund. 2000–2008) / сост. К. Скандура. М.: Новое лит. обозрение, 2010. См. об этом сборнике: Балла О. (Пере)сотворение Рима // Дружба народов. 2011. № 8.

писала книгу «Крылатый циклоп», посвященную судьбе и творчеству Габриэле Д'Аннунцио, поэта и драматурга первой половины XX в.¹

В одном из последних стихотворений «Воспоминание о Риме»² (2010) Шварц называет встречу с Римом утолением жажды, но не преобразованием:

Меня, как сухую ветвь,
К Риму долго несла река,
И очнулась я, чуть отпив
Древле волчьего молока,

поскольку присоединение к мировому космосу под «голубым и бездонным животом» жизни-волчицы насытило знанием амбивалентности жизни, «несущей» человека и нацию, все меняющей и все повторяющей: «Обломок жизни моей // прилепился к руинам Рима». Обратим внимание на интенцию погружения вглубь, а не устремленности в будущее. Перевернутость мира: небо – живот волчицы, защищающей от безграничности, от бездонности самого неба; семантика образа волка, по контрасту с негативной христианской символикой включающая мотив гонимости и личного бесстрашия в угрожающем мире, – все это трактует изменение сознания после встречи с Римом («очнулась») как утрату иллюзий и укрепление мужества одинокого сопротивления в духе и творчестве: «... и брела под ним, // Бормотала себе...».

Примечательна позиция визионерского полета над Европой, опирающаяся на реальную точку обозрения с высоты летящего самолета в стихотворениях: «Мимолетом», «Времяпрепровождение № 4 (За границей)», «Гостиница на скрещенных шоссе», «Зимний полет над бывшею столицей», «Мед под Казанским собором», похожая позиция – «Зимняя Флоренция с холма». Внезаходимость субъекта переживания в ином пространстве остается актуальной при внутренней неотстраненности, эмоциональной преобразованности пространства. Так, в стихотворении «Мимолетом»³ (1990) вид Германии из самолета рождает образ дна небесной сферы, поднебесного царства, хранимого не только Богом, но и божествами этого мира: «древесным царем», кобольдами, эльфами. Это мир, хранящий прах и память великих поэтов, сказавших о страшных проявлениях этого мира («И Гете там во тьме лежит, // И череп Шиллера в его руке дрожит»). Помимо этого, «округлые золотые города» сверху напоминают рулетку, прихотливость человеческих и национальных судеб.

¹ Шварц Е. Крылатый циклоп: Путеводитель по жизни Габриэле Д'Аннунцио. СПб.: Вита Нова, 2010.

² Шварц Е. Перелетные птицы. С. 6.

³ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. С. 180.

Истории империй дают Шварц понимание некоего инварианта истории и развития культур, хотя ощущение России, Германии и Италии вариативны. Россия – огромное пространство с островком европейской цивилизации (Ленинград/Петербург, родной город Шварц); Германия – более близкая цивилизация; суровый варварский мир, оставивший свои культурные следы в немецком фольклоре, вобрал, как позднее Россия, античные и восточные ценности через посредничество римской христианской цивилизации. Германская культура передала эту синкретическую цивилизационную картину мира в Россию, но сама распалась. Италия для Шварц тоже не столько пространство сохранения, сколько пространство метаморфоз культуры: языческая империя вобрала в себя ценности провинции, варварского мира, затем была разрушена варварами, но передала им симбиоз Античности и христианства. Круги метаморфоз цивилизаций всегда фиксируются Шварц, поэтому стихи о зарубежье у нее – это не форма размышлений о конкретных национальных пространствах, в том числе о России, сколько переживание судьбы человечества в ее разных культурных вариантах.

Мир Италии представлен устойчиво репрезентативными локусами: Рим (средоточие древней, средневековой, ренессансной и барочной культур, которые проявляются в стихах сильнее, нежели знаки современности), Венеция (параллель Ленинграду, город «на дне морском»); Флоренция (город Данте, мистической «*Vita nuova*», хранитель итальянского изобразительного искусства); Болонья (город Аристотеля Фьораванти, построившего Московский Кремль). Германия представлена Кельном, обломком античной древнеримской культуры и преемником римской христианской культуры, городом скрещения культур готов, иудеев и римлян, поселением готских племен, разрушивших Рим, городом инквизиции и антисемитизма.

После посещения Италии появилась конкретизация итальянской современной реальности (менее – Германии), вводятся узнаваемые локусы, конкретные ситуации: Авентин, Испанская лестница, площадь Мальтийских рыцарей, Пьяцца дель Пополо, *Circo Massimo*, Пантеон, фонтаны Бернини, памятник Джордано Бруно, мост через Тибр с фигурами путти, крыса на канале в Венеции, базар и еврейские бани в катакомбах Кельна и пр. Нередки описания известных (или малоизвестных) артефактов (фонтанов, скульптур, картин, зданий): памятник Джордано Бруно, фонтан Бернини, фреска «Крещение», терракотовая «Пьета» Никколо дель'Арка и т.д. Но радикального изменения роли реалий в воссоздании контуров «иных пространств» не происходит. В стихах «об Италии» или «о Германии» сохраняется возведение конкретного во всеобщее («все во всем»), мифологизация (метафоризация) реалий, свиде-

ние «параллелей», обнаруживающих сходство. Открывается не разница существования в разных мирах, а трагизм всех пространств и времен («петербургский ужас» настигает «итальянским ужасом»). Даже если маркировано пространство лирического переживания, хронотоп стихотворений Е. Шварц универсален, определяется всемирностью и всевременностью сознания лирического субъекта, что близко мифологическому типу сознания, модернистскому неомифологизму: синкретичность, схождение разновременных и разнонаправленных образов с целью проникновения *за* «видимую» сторону жизни.

Пространственно-временной континуум поэзии Шварц – скрещение вертикали и горизонтали: «Западно-восточный ветер», «Песня птицы на дне морском», «Элегии на четыре стороны света», «Элегия на пятую сторону света». Поэт всегда в центре мироздания, поэтому и «Рим находится где-то в России»:

И так разбросаны повсюду
Владенья легкие мои:
Гора под Кельном, храм в Белграде
И по лицу вся земля¹.

Кельн и Рим – основные локусы германского и итальянского миров, скрещение разных пространств и времен. Вилла Медичи в Риме, где жила Шварц, расположена на месте древнеримских садов Лукулла, всевластного полководца Суллы (I в. до н. э.), славившегося роскошными пирами; в III в. это пространство было защищено «стенами Аврелиана», но в V–VI вв. неоднократно испытывало разрушительные набеги готов (в VI в. в Рим дважды входили войска Тотилы – не Атиллы, которого называет Шварц). В XVI в. это место в Риме сделал оплотом искусства Фердинанд (Фернандо) Медичи, «лучший» из флорентийского герцогского рода. Но Шварц фиксирует взгляд на застывших, неживых, хотя и сохранных, копиях жизни, ощущая пустоту пространства («Сад виллы Медичи»² из «Римской тетради»):

Никого кроме деревьев
Померанцевых замерзших.
Кроме стай кипарисов
Саркофагов, тихих статуй.

Здесь она ощущает наслоение времен: страх римлян перед готами, подошедшими к стенам Рима, страх людей, бывших здесь, в окружении красоты дворца и сада:

¹ Шварц Е. *Времяпрепровождение* № 4. За границей // Звезда. 2000. № 8.

² Шварц Е. *Трость скорописца* [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/shwarz/escwarz_06.html, свободный.

И стеной Аврелиана
Этот сад был огражден.
Здесь се ломали готы,
Здесь они врывались в Рим,
То есть это место крови.
И на нем мой дом стоял.
...
Только дара сна благого
Этот дух меня лишил –
Хоть бесплотен, но нелегок –
Фердинанд, Аттила, Гоголь?
Или мальчик рядом с домом
Спящий в мраморном надгробье,
Отстраненный и не мертвый?
Страшен этот взгляд тяжелый,
Взгляд, текущий не из глаз.

Обратим внимание на то, что Шварц соединяет тревогу разных душ, присутствующих в саду Рима. Завоеватель Аттила (предчувствовавший смерть в момент торжества?), Фернандо Медичи (сложивший с себя сан кардинала, предчувствовавший конец многовекового влияния своего рода на культуру Италии?), Гоголь (чувствовавший силу инфернального мира?) и безымянный мальчик, изображенный на надгробье, знак новой эпохи, символизировавшей в образах «путти» легкость краткой жизни человека; наконец, дух «князя» тьмы (?):

Кто бы ни был дух упорный –
Мелочь сорная иль князь –
В ночь последнюю простился –
в ручку двери он вслился –
Ящерицей темной стала...

Мифологизация застывшего, мертвого, но хранящего нечто нематериальное воссоздает лирический сюжет рождения бытийного ужаса:

Я узнала этот ужас –
Тихий, будто первый в жизни
Легкий беслоснежный снег.

В стихах Шварц важна не топография горизонтали, но позиция погружения в толщу времени, взгляд снизу, со «дна» мироздания, из бездны, из подземного мира, поэтизированного в германо-скандинавской мифологии в образах его маленьких хранителей, погружение в который открывает не менее всеобщие знания (мед поэзии), чем возвышение над «видимой стороной жизни».

Стихотворение «Омовение. (Еврейские бани в Кельне)»¹ (1990) по-казательно подменной сюжета путешествия как освоения реальности сюжетом *vision*-путешествия, где горизонталь познания отменена вертикалью погружения в толщу времени и жизненных наслоений, где мифологизируется географическое пространство. Шварц обращает внимание не на достопримечательности Кельна, даже не на Кельнский собор, символизирующий скрещение культур и времен, она сосредоточивается на сохранившейся в Кельне подземной ритуальной иудейской бане-микве и разворачивает видение: спуск в место тайного омовения превращается в погружение еврея в подземелье как спасение от земного гонения, но это погружение оборачивается восхождением из пустыни немецкого города на Синайскую гору (оксюморон: «на гималайскую глубину»). Омовение приближает к родной земле и к Богу, но еврей возвращается наверх, в чужую земную жизнь, где есть малые ценности, ради которых забываются подлинная вера и имя:

Скользит из глуби, хочет приподняться. <...>
Ступени. Легче в Кельн идти по ним.
А сверху запахи каштанов и котла.
Я не готов. Не время, Элохим.
И судорога ногу мне свела.

Быть может, повторят колокола
(Господь, Господь. Ты прошептал мне имя,
А я забыл) – там наверху звеня.
Как пиво из разбитых двух кувшинов
Льет Кельн свой Himmel
Прямо на меня.

Помимо экзистенциального смысла сюжета ментального путешествия, мысль автора проясняют и культурологическая идея Шварц, и знание истории Кельна. Кельн возник на месте германского города Убор, завоеванного при императоре Августе, где родилась Агриппина, будущая жена Клавдия и мать Нерона, что сделало особым значение *колонии Клавдия* (*Colonia Claudia*, Кельн). Евреи пришли сюда как торговцы, чья вера была чужда и язычникам, и укрепляющимся христианам. Со времен Карла Великого (VIII в.) Кельн – христианский центр, представительство Папы, центр иезуитов. Гонения на иудеев имеют вековые корни, хотя иудеи способствовали обогащению города. В XX в., после распада Германской империи, Третий рейх снова устроил холокост. Шварц, безусловно, реконструирует мышление всякого человека, оказавшегося

¹ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. С. 181.

перед выбором между божественным и земным, намекает и на повторяемость смены религий, властителей, культур в истории. Парадокс истории – сопутствие противоположных начал, сохранения и измены: стремление к божественной истине – сохранение ритуальных мест и ритуалов вопреки опасности сохранения. Еврейские бани в Кельне символизируют как тайное (андеграундное) очищение, так и отступничество, возвращение к земной, профанной, жизни.

В стихах о Кельне нет обращения к знаменитому Кельнскому собору, символу католицизма, где хранятся мощи волхвов, потому что повороты германской истории создают контекст истории как смены вер: при торжестве христианства совершались разрушительные исторические события, связанные с Германией (в том числе и холокост, который не упоминается в стихотворении, но знание о «хрустальной ночи» в Кельне подспудно определяет напряженность еврейской темы).

Стихотворение «Три царя на рождественском базаре»¹ (1990) продолжает ту же этическую и историческую тему – отделенность современной (и не только) жизни от подлинного знания, бегство от знания в ритуалы, принявшие игровой характер. Позиция лирического субъекта приближается к позиции пророка, знающего прошлое и будущее, и потому пророк не вписывается в праздник жизни, омрачает настоящее. Кельн в этом стихотворении представляет любой христианский город, но у него особая миссия – хранить свидетельство о рождении спасителя, так как именно в Кельне хранятся мощи волхвов: «Навеки осталась имен скорлупа. Мельхиор» (обыгрывается известное людям название сплава, имитирующего серебро, а не имя одного из волхвов). Рождественское оживление на Кельнском базаре Шварц трактует как языческий праздник («ряженные колдуют»), как одаривание бедных взамен спасения («Мы отдали золото, мирру // И все, что нравится нищим»), как забвение о смерти спасителя, о которой знают все («Снова терпкую кровь Роженицы // Разлил по стаканам Адвент»). Метаморфоза праздника: адвент (лат. *adventus* – приход) – время ожидания Рождества того, кто будет распят, оно по ритуальному назначению должно быть временем усиленного покаяния, но оно превращено во время забвения мировой трагедии современным христианским миром.

Отступление от сакрального времени, но присутствие сакрального воплощено в образах незримых волхвов, напоминающих о крови крестных мук каплями вина, по которым топчутся горожане. В подтверждение того, что лирические темы в стихах об Италии и Германии постоян-

¹ Шварц Е. Стихотворения и поэмы. С. 184.

но пересекаются, приведем стихотворение «Рождество на Авентине»¹ (2005), как будто «итальянское», но дающее основание для рефлексии об общечеловеческом способе существования.

Авентин – один из семи холмов Рима, за Тибром, долгое время бывший границей города, за которой селились плебеи, и в современности Шварц воспринимает это место как «невзрачный Рим». Здесь поэтесса почувствовала себя «на чужбине» не как в чужом национальном мире, а как в мире отчуждения. В немногочисленном храме, куда собираются «немногие. Здесь мало кто живет» (имеется в виду – на Авентине, за границей благополучия), также видится подмененность ритуала, игрушечность вертепа («Звезда на полотне. // Вол и осел в уютности убогой // Папье-маше»; «монах мозаичный на мраморе замерз»). Однако атмосфера южного холода и безмолвия вызывает ассоциацию с архаической ситуацией Рождества: ожидание Благой вести, устремленность к вмешательству Бога: «древность смрадная оскалилась в гордыне / Молчанием живым». «Древняя гордыня» бедных и страдающих – в подлинности упования, чего нет на празднике имущих. Еще раз отметим, что эти римские стихи, как и стихи, навеянные Кельном, выходят за пределы «локального текста», а реалии итальянского или германского миров дают повод для лирической рефлексии на общечеловеческую тему.

Поскольку сознание поэта включает в себя все миры, пространственные и временные, встреча с реальными пространствами становится погружением в праисторию и в нерасчлененную цельность бытия. Германия и Италия, как и Россия, обнаруживают вечное превращение и вечное повторение во времени. Встреча с европейским миром для Шварц была не торжеством культуры, не линейностью культуры, а кругами превращений, не эволюцией, а метаморфозами истории и культуры. Россия и Германия сближаются как провинции римской имперской культуры и как варианты адаптации римской христианской культуры. Культурология Шварц экуменична: она всегда обнаруживает смешение культур, стремление к общечеловеческому и непрямую деформацию протокультур как в Италии, так и в более молодых, германской и русской, культурах.

В цикле «Стихи о Германии» стихотворение «Два надгробья» (1990), несомненно, навеяно ощущением распада советской империи², повторяющего распад Германской империи, преемницы Римской империи, и т.д. Историческая перспектива возникает как острое личное пе-

¹ Новый мир. 2005. № 7. С. 12.

² О поводе к созданию этого стихотворения см.: Мартынова О. В лесу под Кельном (к стихотворению Елены Шварц «Два надгробья») // Критическая масса. 2006. № 3 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/ostihah/nesterov_02.html, свободный.

реживание, критерием истории является отдельная человеческая судьба, которая во все времена направлялась надличностной силой («имперской» силой), но целесообразность оборачивается абсурдом, поскольку конечны все исторические цели. Две могилы под Кельном равно вопиют об бессмысленности человеческих жизней в истории, становятся знаками нетелеологичности истории, кругов ее повторений. Смерть римского воина, завоевывавшего древний Убир, будущий Кельн, колонию Священной Римской империи, затем духовный центр католичества в Европе, обесмысливается пониманием того, что «империя наша крошится, // Как засохший хлеб, // Как гнилая палка». Через девятнадцать столетий могила умершей в эмиграции русской женщины-изгнанницы, такой же жертвы истории, как и римские солдаты, уравнивает времена конца Римской и советской империй, но их конец не означает победу гонимого человека.

Такова же концепция истории в «Болонских параллелях»¹ (2002). В Болонье Шварц вспоминает (возможно, при посещении собора Св. Доминика) о судьбе короля и поэта Энцо. Бастард императора Священной Римской империи Фридриха II, он получил во владение Сардинию (XIII в.), но был лишен трона и пробыл узником в Болонье двадцать три года, оставшись в памяти потомков основоположником сицилийской поэтической школы. Подобная судьба постигает в России болонского архитектора Фьораванти (XV в.), построившего Московский Кремль и не вернувшегося на родину по прихоти русского царя Ивана III. Общность судеб творцов обнаруживает цену художественных созданий: «Как будто бы сам царь великий Грозный // Его принудил к жизни одинокой...».

Вторая из «Болонских параллелей» – копия гроба Господня в Болонье, в церкви Сан-Сеполькро, связывает не только Иудею и Италию, но переживание таинства жизни и смерти. Событие смерти, мифологизированное тысячелетие назад, завершается воскрешением: этот миф преодолел культурные границы, но как будто скопирован в уменьшенном масштабе, в облегченном европейском переживании таинства: «кажется, что и подобье смерти // Там куклю уменьшенной лежит», а вторжение обыденной жизни (мышь в соборе и птица за окном – отголоски хтонической и небесной символики) достаточны для воспроизведения (копии) мистического переживания воскрешения, преодоления смерти: «скользнуло ты, подобье Воскресенья».

В восприятии римских артефактов Шварц сталкивает современность и древность, обнаруживая и различие и общность. Так, в стихо-

¹ Шварц Е. Трость скорописца.

творении «У Пантеона»¹ из «Римской тетради» древность устремлена к небу, несущему свет, но не разгадываемому «черепом храма». Площадь же вокруг Пантеона утоляет потребность в жажде и красоте, заставляет забыть о земном холоде, наступающем и в Риме, но заставляет забыть и о свете внутри Пантеона. Шварц мифологизирует древнее здание, представляя купольный храм II в. (дохристианский римский храм) как «гиганта мощный череп» с «круглым боком», «мигреневым виском». Пантеон – «храм всех богов», храм множества богов, не управляющих жизнью. Через отверстие в крыше в храм проникает столб света, и у Шварц «Пантеонова дыра» видится «голым глазом циклопа», устремленным к небу. Но небо живет отдельной жизнью, меняясь в течение дня, посылая неразгадываемый и неменяющийся столб света: «Неба тихое кипенье // В смутном солнце января», «Звезд толчет седой песок». На площади у Пантеона течет своя жизнь, равнодушная к небу: «мулаты разносили // Розы мокрые и сок», «Нищий кутался в платок». Сотворенная красота города, напоказ выставленная вопреки римской зиме: «слоненок Барберини», «лукавые дельфинята» у фонтана, равнодушны и к небу, и к людям. «Это равнодушье Рима // Ко всему, что не есть Рим», названо «благим», потому что создано оно взамен понимания воли богов по потребностям людей: лукавая игра искусства – ответ равнодушному небу.

После посещения Италии итальянские стихи включают бытовые реалии, но они – толчок для поэтической рефлексии небытового, вне-временного. «Случай у памятника Джордано Бруно» (из «Римской тетради»)²: уличная сценка (футбольный мяч попал в лирическую героиню) рождает мистическое видение костра на Площади цветов, где сожгли Бруно, «шар головы» – за мысль о земном шаре: «И увидела костер Джордано Бруно. // Фурии и змеи мне шептали / Вмиг почти ослепшие глаза...»). У фонтана с исцеляющими пчелами Барберини («Тень у фонтана на пьядца дель Пополо» из «Римской тетради»³) возникает тень, видение, мифологизируются и фонтан, и известные всем барочные фигуры:

То из митры вверх взлетает струйка,
То из морды чудища какого,
То гремит и льется по утесам.
Я не говорю уж о тритонах,
О дельфинах, пчелах Барберини.

Последующий бытописательный сюжет получает мифологическую интерпретацию: вода фонтана, бьющая верх, возвращается у Шварц в

¹ Шварц Е. Трость скорописца.

² Там же.

³ Там же.

свое первобытное, неоформленное пространство, в мир хтонический, который эстетизирован скульптором барокко (Бернини), но не утратил своей властной силы. В эту хтоническую первоматерию вливает свою кровь и свою жизнь лирическая героиня:

И когда я, палец поцарапав,
Капли крови развела в фонтане
Возле морды мраморного львенка,
Чтоб она умчалась в водостоки,
В кровные и темные болота,
На которых мир стоит и дышит.
(И уже так долго, очень долго)
Я дивилась – кровь моя живая,
Шелковая, алая, родная,
Так мгновенно унеслась к потокам,
И так скоро к смерти приложилась.

В описании знакомства с артефактами элементы экфрасиса перерастают в сопереживание духовным ситуациям изображенных людей, артефакт мифологизируется. Голова Иоанна Крестителя (в церкви Сан-Сильвестро-ин-Капите в Риме) вызывает воспоминание о фреске фра Беато Анджелико «Крещение», увиденной в монастыре Сан-Марко во Флоренции, и вводит тему предвидения как знания расплаты за исполнение миссии. Тема трагической расплаты за созидание поддерживается и сравнением темной головы Крестителя с «черным камнем» (*lapis niger*), черной мраморной плитой на Форуме, где, по преданию, был убит Ромул, основатель Рима («Воспоминание о фреске фра Беато Анджелико “Крещение” при виде головы Иоанна Крестителя в Риме» из «Римской тетради»).

В болонской церкви Шварц обращает внимание на терракотовую композицию оплакивания Христа («Пьета Никколо дель'Арка в болонской церкви Мария делла вита»¹):

Которой равных,
По силе изумленья перед смертью,
Нет в целом мире.
Там лысая Мария,
Сжимая руки,
Истошно вост,
Раздирая рот.
...
Две Марии –
Как фурии, как гарпии, как вельмы –

¹ Шварц Е. Трость скорописца.

Желая выдрать зенки грубой смерти.
А та свернулась на груди Христа...

Страдание матери не облегчает то, что сын воскреснет, об этом знают живущие после его распятия, поэтому в их сознании нет той силы горя и переживания гибели, поэтому они называются «злыми людьми», не готовыми броситься к изображению и рассказать о преодолении горя. Но это зло связано с неизбежностью смерти, и вера-знание о воскресении и преображении не отменяет ни смерти, ни силы страдания верующих:

<...> расскажите
Камням и сердцу своему,
Что Сын воскрес. <...>
Скажите статуе,
Мариям расскажите,
На кладбища пойдите,
Костям и праху это доложите
И, закусив губу,
В снегах
На время краткое
Усните.

Сюрреалистическая поэтика¹ выражает экзистенциальное содержание – восприятие боли, страдания, одиночества человека во все времена и во всех культурах. Равно одиноки, несчастны в потоке истории и выдающиеся личности (Христос, Данте, Бруно, Медичи), и частные люди (Франческа; мальчик, застывший в статуе; нищий на площади перед Пантеоном). Даже Цезарь («Circo Massimo» из «Римской тетради») заслуживает сочувствия лирической героини, за последствиями его деяний видящей его гибель:

Цезарь, Цезарь, подавившись ядом,
Не стесняйся, выплюнь. Не глотай.
Чашу цирка поднимать не надо –
Там отравы – будущее там.

Лирическая героиня чувствует давление страданий, хранимых пространством Рима («Рим как будто варвар-гладиатор...» из «Римской тетради»²):

¹ См. истолкование поэтики Е. Шварц, представляющееся наиболее точным: Дарк О. Птицы и рыбы // Знамя. 2005. № 9; Шубинский В. Изобилие и точность // Новая камера хранения [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/shubinskij/vsh_034.html, свободный.

² Шварц Е. Трость скоронисца.

Рим, как будто варвар-гладиатор,
Цепь накинул на меня стальную,
И уже готов был и прикончить,
Я уже готова умереть.

Экзистенциальное мироощущение Шварц имеет онтологическую основу – понимание бытийного хаоса. Перевернутый мир исключает иерархию небесного и земного, хтонический мир отражен в небе Рима («Небо Рима» из «Римской тетради»¹): золотые облака напоминают золотую рыбку, которую нищие, ничего не имеющие на земле люди ловят, чтобы использовать, замучив, сняв чешую:

Где-то в небе мучат рыбу,
И дрожит, хвостом бия.
От нее горит над Римом
Золотая чешуя.
Только в Риме плещут в небо
Раздвижное из ведра,

Только в Риме смерть не дремлет,
Но не трогает зазря,
А лежит, как лаццарони,
У фонтана, на виду,
И глядит, как злую рыбу
В синем мучают пруду.

В сюрреалистическом мире Шварц господствуют стихия воды, течь, диффузия и смерть: поэтесса – визионер, пророк, пифия – провидит как исчезнувшее прошлое, так и предстоящее разрушение форм жизни. Водная стихия предстает не как стихия свободы, а как стихия, поглощающая феномены бытия («Alta aqua» («Высокая вода») в Венеции; снег в Болонье, Флоренции, Риме). Даже фонтаны, устремленная вверх вода (символ жизни), у Шварц совершают метаморфозы возвращения жизни в подземный хаос. Италия Шварц – зимняя, застигнутая холодом («Рождество на Авентине», «Снег в Венеции»), переходом снега в воду (ср.: «Дождь Флоренцию лупит» в стихотворении «Зимняя Флоренция с холма»), превращением льда в течь. Непрерывающийся поединок смерти и жизни запечатлен не только в образе города на поднимающейся воде («Aqua alta»), но и в волнах каналов, где подвижная вода поедает льдинки («Венеция зимой»). «Итальянский ужас» – прозрение хаоса в красоте, смерти – в созданной тверди: образ крысы на берегу венецианского канала, кормящейся остатками пиршества после карнавала и

¹ Шварц Е. Трость скорописца.

спугнутой человеком, боящимся крысы («L'esprit de Venise»). По свидетельству О. Мартыновой, в Риме Шварц была счастлива, но в стихотворениях запечатлелось глубинное ощущение дисгамонии бытия и истории, свойственное поэту, а не эмпирическому человеку.

Если до поездки в Европу Шварц спасалась мифом об Италии («Летнее морокко», «Люция ночи»), то в Италии и Германии она видит знаки вечной гибели, утрату «всех богов» («Пантеон», «Рождественский базар в Кельне»). Знаки смерти в Риме предстают и в известных локусах (Форум с Черным камнем, Авентин, Цирк Цезаря, памятник Джордано Бруно), и в многочисленных статуях и скульптурах, представляющих копии мертвых тел. Культурная память, на которой отпечатаны следы смертей и страданий, осложняет восприятие итальянских реалий. Стихотворения Шварц часто становятся оплакиванием, это ее «пъета», следствие погружения не в другой, а во вневременный мир, «vision», по определению самой Шварц. Визуальное и чувственное присутствие в культурном пространстве Италии и Германии подтвердило, что абсурд не связан с определенным пространством и временем, что он – сущность «этого света», и другого света за пределами нет, только небытие: «мы все – перелетные птицы // с этого мира на тот // (Тот по-немецки так грубо – tot)».

Последние стихи-воспоминания об Италии, вошедшие в посмертный сборник «Перелетные птицы», включают знаки Италии как выражение экзистенциального ужаса¹. В стихотворении «Выстрел» апелляция к дантовской «Новой жизни» завершается пониманием ее невозможности: «Vita nuova болела // Vita nuova бела»; «Как флорентийский дюк // я умираю...».

Между тем включение итальянских и германских образов и знаков в стихотворения, запечатлевающие существование поэта в современности, когда знаки разных культур создают поле разных дискурсов, разных тем и состояний, остается актуальным.

В стихотворении «Слепые очи северной ночи...» (1996) из книги «Западно-восточный ветер» пустые колодцы петербургских дворов освещаются свечами окон, «слепыми», потому что вытягивают со «дна петербургского сор», не живительную воду, не надежду. Шварц символизирует метафору погружения в бездну как доставание воды из глуби-

¹ Историю создания и интерпретацию последних стихов Е. Шварц см. в ст.: Седатова О. «L'antica fiamma» («Древнее пламя») // Шварц Е. Перелетная птица: Последние стихи (2007–2010). СПб.: Пушкинский фонд, 2011; Анпилов А. Ключ, зеркало, существа // Новое лит. обозрение. 2011. № 111; Мартынова О. Венеция в смерти (об одном стихотворении Елены Шварц) // Новая камера хранения [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.newkamera.de/nkr/om_08.html, свободный.

ны колодца и использует созвучие русского «ведра» с итальянским «vedra», изменяя утвердительную итальянскую идиому «Chi vivta vedra» («поживем – увидим») на вопросительное «Chi vedra» («кто увидит»).

Стихотворения «Зимний полет над бывшею столицей» и «Мед под Казанским собором» из цикла «Китайская игрушка» в подборке под названием «Новогоднее каприччо»¹ не навеяны воспоминаниями о посещении Европы, но используют поэтику ассоциативности для отождествления разных явлений в мифологизирующем сознании. Оба стихотворения выстраивают сюжет путешествия-видения («vision»). Это не зарисовки, а движущиеся образы-представления в позиции авторской вненаходимости, точнее – всенаходимости. Центральная тема стихотворения «Мед под Казанским собором» – тема эзотерического знания, несомого поэзией. Германский дискурс здесь основной, он связан с мюцартианскими и фольклорными представлениями о местонахождении дара поэзии и музыки. Название цикла «Новогоднее каприччо» и подборки «Китайская игрушка» определяет код игрушечности, необязательности искусства, ищущего праздника, обновления. «Китайская игрушка» – это не атрибут массовой культуры, а «небесная ладья», привезенная из Китая и хранящаяся в Кунсткамере². Она связана с китайскими мифами о бессмертных людях, путешествующих на невиданных кораблях, которым не страшны штормы. Аллюзия поддерживается упоминанием в стихотворении «Китайская игрушка» имени Ф. Нансена, норвежского исследователя Арктики, пытавшегося в 1893–1896 гг. достичь Северного полюса на шхуне «Фрам» (норв. «вперед»), затертой льдами: «Я вспоминаю буйного Нансена, // Его корабль Фрам...». В стихотворении сталкиваются разные утопические устремленности «вперед», в лучший мир: рационалистическая утопия нового времени и древняя утопия волшебных кораблей. Третья утопия, реализующая потребность человека в лучшем – воображение, греющее в стужу бытия:

... Все это я пишу в мороз,
Глаза пронзающий до слез,
Мечтая, будто знойным летом
В кустах смороды разогретых –
Лежу я с книгою в руках
О злых морозах и снегах.

Шварц констатирует безжалостность природного бытия, хрупкость (игрушечность) цивилизационных приспособлений. Непотопляемые

¹ *Знамя*. 2006. № 6.

² См.: <http://gallery-nikole.livejournal.com/387847.html>.

корабли не спасают, но побуждают пуститься в судьбу-плаванье, в «безымянность моря».

Семантика игрушечности продолжается и семантикой праздника Нового года («Новогоднее каприччо» – прихоть, игра фантазии), соотносимого с верой в пришествие спасителя на землю. В мистическом полете-плаванье над зимним Петербургом возможна встреча поэта с Ангелом, посланцем неба, но тень лирической героини, как и встреченный безумец, не найдя чудесной земли, обретает дар слова. Код древнегерманского мира, начатый напоминанием о волхвах, ведавших о рождении спасителя, усиливается именем Одина, который появляется в фазе воображения, когда возникает слово, обретается «мед поэзии». Важно, что бог поэзии – это не античный Аполлон, а суровый скандинавский бог («Один злой»), но именно он, как сказано в «Младшей Эдде», коварством добыл священный напиток, спрятанный великанами в скале, вынес мед в клюве и принес в небесный город Асгард. Испившие мед скальды – подлинные поэты, а дар мистического слова обнаруживается в подземном мире. Сюрреалистическая манифестация поэзии как выражения хаоса бытия совершается с опорой на скандинаво-германский эпос.

Так после поездки в Европу в поэзии Шварц соединились опосредованные культурными знаниями и непосредственным чувственным переживанием стратегии: воспроизведение множественности национальных культурных пространств и обнаружение инвариантности, мифологической тождественности культур.