

*«Таврический сад» А.С. Кушнера:
контекстуальное прочтение*

А.С. Кушнер, пожалуй, самый «петербургский» из современных поэтов. Мы обратимся здесь к анализу лишь одного из его стихотворений, попытавшись при этом уловить и представить особенности авторской поэтики его «петербургского текста» в целом. Этому способствует, как представляется, сама природа поэтического мышления Кушнера, его установка на контекстуальность.

ТАВРИЧЕСКИЙ САД

Тем и нравится сад, что к Тавриде склоняется он,
Через тысячи верст до отрогов ее доставая.
Тем и нравится сад, что долинам ее посвящен,
Среди северных зим — берегам позлащенного края,
И когда от Потемкинской сквозь его дебри домой
Выбегаю к Таврической, кажется мне, за оградой
Ждет меня тонкорунное с желтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

Тем и нравится сад, что Россия под снегом лежит,
Разметавшись, и если виски ее лижут метели,
То у ног — мушмула и, смотри, зеленеет самшит,
И приезжий смельчак лезет, съездившись, в море в апреле!
Не горюй. Мы еще перепишем судьбу, замело
Длиннорogie ветви сырой грубошерстной пряжей,
И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло
Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!
(1984) (1).

Стихотворение «Таврический сад» А.С. Кушнера подчеркнуто контекстуально. Его текст изобилует явными или подразумеваемыми отсылками к самым разным контекстам. Среди них авторские: книжный, биографический, стилистический; общекультурные:

исторический, географический, топонимический, бытовой, общелитературный и многие другие.

Точкой пересечения, актуализирующей взаимодействие контекстов, выступает петербургская тематика. На этом взаимодействии имеет смысл сосредоточить внимание уже потому, что особой, неявной гармонией соприсутствия разнообразных контекстов, позволяющих уловить меру и характер самодостаточности собственной художественной мысли, определяется сюжетная поэтика этого стихотворения.

Начинать, очевидно, необходимо с заглавия. Ответственный для любого литературного произведения, этот «установочный» композиционный элемент, как известно, не обязателен для лирики. На необходимость введения заглавия или же на отказ от него может влиять целый ряд причин; среди них — предметно-тематический фактор. Так, поэзия петербургской тематики в целом явно тяготеет к присутствию заглавия: число озаглавленных произведений составляет в среднем не менее двух третей от общего их числа (около 75 процентов — в сборниках «Петербург в русской поэзии» (2); 73 процента для сборника «Петербург в поэзии русской эмиграции» (3)) (Подсчеты мои. — *Л.Л.*). Характерна поэтика этих заглавий, как правило, предметно-назывных, реже ситуативных. При этом около половины из них включают в себя либо название города, либо элементы его топики.

«Таврический сад» Кушнера идеальным образом вписывается в эту традицию, с самого начала создавая у читателя типовую установку на петербургский сюжет.

С другой стороны, для стилистики Кушнера заглавия вообще мало характерны: количество стихотворений, имеющих заглавия, составляет в его творчестве не более четверти. А значит, на этом фоне наличие заглавия как явления нетипового должно обращать на себя повышенное читательское внимание.

Ощущение повышенной значимости заглавия этого стихотворения особенно возрастает в связи с тем, что в «книжном» контексте Кушнера словосочетание «Таврический сад» выступает в функции заглавия трижды. Так же назван цикл из одиннадцати стихотворений (в который оно вошло седьмым по порядку) и авторский сборник, «Седьмая книга», (в который этот цикл включен наряду с десятью другими). Таким образом, уже на уровне заглавий,

организующих и репрезентирующих поэтическое творчество автора, этот петербургский топоним претендует на статус своеобразного средоточия его поэтического мира.

Однако непосредственное обращение к другим текстам, вошедшим в цикл и сборник, не сразу позволяет уловить характер контекстуальных связей. Ведь название «Таврический сад» не встречается ни в цикле, ни в текстах «Седьмой книги» более ни разу. Предположение о том, что эти связи надо искать на других уровнях, заставляет сосредоточиться вначале на самом стихотворении.

Композиционно его текст, представляющий лирический монолог, построен как ответ на вопрос о притягательности Таврического сада. Но при этом поначалу четкий ответ при своем дальнейшем растолковании как будто размывается, уводя от этой конкретной темы в глубины авторского мировидения. Правда, это произойдет лишь во второй половине стихотворения.

Уже в зачине стихотворения речевой строй ориентирует на повышенную роль подтекста, поэтику намека. Начатый как бы с середины фразы, этот монолог — не ораторский, а внутренний — как будто рождается спонтанно, кажется неотшлифованным, эллиптичным.

Красота и привлекательность сада, не становясь предметом изображения либо обсуждения, подразумеваются как нечто само собой разумеющееся («Тем и нравится сад...»). Эффект обманутого читательского ожидания состоит здесь в отсутствии изображения. Оно проигнорировано автором как, очевидно, излишнее (так избыточен портрет давно знакомого, интимно близкого существа); его не заменяют сопутствующие, «обстоятельственные» детали-упоминания о «дебрях», «длиннорогих ветвях» и «ограде».

Объяснение героем причин своей симпатии к Таврическому саду, несмотря на продуманный композиционный ритм троекратной анафоры «Тем и нравится сад...», также выглядит «неподготовленным». Этот эффект создается фрагментарностью речевого потока, пропусками определяемых слов. Вначале почти незаметные (разговорный пропуск слова «улица» по отношению к «Потемкинской» и «Таврической»), далее они усиливаются: предложение лишается подлежащего:

...кажется мне, за оградой

Ждет меня тонкорунное с желтой, как шерсть, бахромой,
И клубится во мгле, и, лазурное, грезит Элладой.

В результате подразумеваемой — «море» — именно благодаря этому эллипсису, выделяется как главное слово первой половины стихотворения.

Связь Таврического сада и Черного моря как будто общепонятна. Известно, что именем «Таврический» сад обязан указу Екатерины II от 1792 г., по которому дворец и парк при нем получили свое наименование в память об умершем за год до того хозяине, князе П.А. Потемкине, пожалованном по окончании Русско-турецкой войны (1787–1791) титулом князя Таврического. Это должно было напоминать о завоевании Россией Крыма, обретению выхода к Черному морю.

Но у Кушнера эта мемориальная судьба сада, оставаясь в подтексте (как само собой разумеющаяся, а потому не проговариваемая — так же, заметим, как и отсутствующее описание сада), заменена в сюжете развитием поэтической мысли героя. При этом само сближение сада и Крыма в его воображении материализуется, сад зримо олицетворен: «...к Тавриде склоняется он, / Через тысячи верст до отрогов ее доставая»; он, привычно возникающий по пути домой, к Таврической улице, в художественном мире стихотворения превращается почти в персонаж.

Здесь уже необходимо вспомнить о заявленной контекстуальности стихотворения. При соположении его с циклом, «Седьмой книгой» и поэтическим творчеством Кушнера в целом, впечатление о внешней случайности, импрессионистической прихотливости, спонтанности этих трансформаций, небрежности сюжетного рисунка уступает место пониманию глубинной органичности и многозначности даже мимолетных, как бы случайных деталей и логических переходов. Главные образы, реалии стихотворения глубоко вкоренены в мировидение поэта, определяя самую систему координат его поэтического мышления.

Опорными в сюжете первой половины стихотворения становятся «сад», «снег» и «море» — мотивы, исключительно частотные в поэзии Кушнера вообще; мы ограничимся их ролью в книге «Таврический сад».

Сад — постоянный, любимый поэтом образ, сопровождающий его и бесконечно многообразный в своих обликах. В «Седьмой книге», кроме Таврического, появляется и другой, вполне узнаваемый по описанию, старинный петербургский сад — Екатерингофский

(«В одном из ужаснейших наших...»), но главное, — упоминаниями сада и его атрибутов буквально «пересыпаны» тексты многих стихотворений. Это может быть летний ночной сад, который в свете лампы кажется «загримированным» («Ах, эта ночь, этот плащ на железном гвозде...»); может быть зимний, обязанный своей неправдоподобной красотой «режиссеру-постановщику» — городу, который «снежную в садах сильнее взбивает пену» («Ваш выход — на мороз...»). Он появляется в драматическом контексте («Камни кидают мальчишки философу в сад...») и в трагических разворотах судьбы — «Вы, облако и сад, / Я только что из ада...» («Вы, облако и сад...» /48/) — и в идиллическом пейзаже: «... Орехи растут у счастливец при доме в саду...» («Машина вдоль пляжа бежит у волны на виду...») /56/; он полон живых звуков: «...и в саду голоса / Так слышны» («Эта тень так прекрасна сама по себе под кустом...») /73/, напоен летним жаром: «Все м зноем сада, суматошною /Красой» («Букет шиповника садового...») /74/. Даже если сад не назван, о нем напоминают «ночной листвы тяжелое дыханье», «подвижный гул подвернутых ветвей» («Ночной листвы тяжелое дыханье...») /4/; «мгла сырых лужаек» («За что? За ночь. За яркий по контрасту...») /6/, ветвь «в бледнорозовых цветах» («Что мне весна? Возьми ее себе...») /17/.

Сад включен в самые фантастичные ассоциативные ряды. С «поклеванным птицами садом» оказывается возможным сравнить невнятную постороннему глазу партитуру («Партитура, с неровной ее бахромой...») /65/; а мысленный диалог Пруста с Бакстом, Нижинским и Бенуа — с тем, «как если б вдруг о нем в саду заговорил / Боярышник в цвету иль в туче небожитель» («Мне весело, что Бакст...») /92/.

Но чаще всего он соотнесен с самыми сокровенными для поэта темами — любви: «Любимая, что мы еще подметим?...В каком саду /Скамью найдем под липой, на две трети/ Облитой солнцем» («А в Мойке, рядом с Инженерным замком...») /83/; «В одном из ужаснейших наших...») — и творчества, поэзии («Стихи, в отличие от смертных наших фраз», «Когда шумит листва...»).

Эти смыкания «прорастают» и в сюжете «Таврического сада»; но об этом позже.

Снег — настойчиво и многократно входит в изображение своего города и страны, привычного и дорогого поэту мира. Во всяком случае, «передний план» страны представляет собой для него «...туман, /

Снежок с фонарной позолотой» («Страна, как туча...») /10/. Снег падает бесконечно, а если перестает, то это лишь временная пауза: «Снег перестает, чтоб сыпаться опять...» («Ваш выход — на мороз...») /12/. Различны его обличия — он может походить на «сухое, пенное, слепое молоко» («В тридцатиградусный мороз...») /13/; им отмечен день будничный («Я знаю, почему...») — и день особенно памятный («В одном из ужаснейших наших...»). С неправдоподобного отсутствия снега начинается описание старинных петербургских гравюр («На петербургских старинных гравюрах...»).

В «книжном» контексте снег — не только атрибут пейзажа, он становится центральной темой 5-го в цикле «Таврический сад» стихотворения «Снег», звучащего захватывающим воображение гимном петербургскому снегопаду: «Ах, что за ночь, что за снег, что за ночь, что за снег! / Кто научил его падать торжественно так? («Снег») /14/.

Наконец, снег тоже связан с творчеством — косвенно («Я знаю, почему...») либо прямо: «Не из всякого снега слепить удастся снежок... И слова не всегда в безупречную строятся фразу...» («Не из всякого снега слепить удастся снежок ...») /41/.

Море возникает в «Седьмой книге» как стихия, постепенно проявляющая свою внутреннюю силу и мощь: «Что шума деревьев просторней и шире?/ Лишь моря накат вдоль дорожных обочин» («Что шума деревьев...») /53/. В составе книги роль моря, даже в сравнении с образами сада и снега, особенно значительна: оно не только сопутствующая деталь, и ему специально посвящен уже не только ряд отдельных стихотворений, но целый цикл — «Бессонное, шуми!»

В его пределах море, конечно же, многообразно в своем обличи: волна, «вал белопенный» («Мы спорили...»), пляж («Машина вдоль пляжа...»), морской берег («Заветные стихи...»), простор «пасмурных зыбей», «пространство, вспененное сплошь» («Когда впервые мы с тобой...»). Но при этом его онтология оказывается более глубокой, оно — безбрежно и бесконечно в пространстве и во времени, поэтому его общий абрис не уловить, не интерпретировать даже поэту: об этом заключительное в цикле о море стихотворение «На паутину похоже с такой высоты...».

Море соединяется с темой любви («Когда впервые мы с тобой...»).

И конечно же, в большинстве стихотворений цикла море является в прямых смыканиях с творчеством и поэзией. Это смыкание включено в сюжеты разных лирических монологов-размышлений — о том, «кто первый море к нам в поэзию привел?..» («Кто первый море к нам в поэзию привел?..») /54/, о традициях и смыслах поэтического образа («Заветные стихи про южный берег...»).

Наконец, именно море отчетливо сопряжено в «Седьмой книге» с последними бытийными вопросами — с темами времени, жизни, смерти и бессмертия («Когда впервые мы с тобой...», «Эти камешки, кажется, ждут своего Демосфена...», «Мы спорили, вал белопенный был нашему спору подстать...»).

Весь комплекс этих мотивных связей «прорастает» в контекст «Седьмой книги», отдельных ее стихотворений, намечая координаты «пятой стихии»:

...Там дуб поет,
Там море с пеною, а кажется, что с пеньем
Крадется к берегу, там жизнь, как звук, растет,
А смерть отогнана, с глухим поползновеньем
(«Там море с пеною...») /94/

Нам важно, что все эти опорные для «Седьмой книги» сквозные образы, обогащенные и утяжеленные множественными контекстуальными семантическими оттенками, в сюжете стихотворения «Таврический сад» определяют значительность его содержания и многомерность возникающих ассоциаций. Они как бы «просвечивают» через текстовую ткань, образуя сюжетный пунктир, опирающийся на универсализм и богатство семантических ассоциативных сцеплений ведущих образов. Мысль развивается одновременно вширь и вглубь, обеспечивая развитие лирического сюжета. Богатством образных коннотаций подсказана и уже осуществившаяся в первой его половине, и последующая активность их как сюжетопорождающих, стимулирующих развитие поэтической мысли.

Строящаяся как бы поверх общеизвестной истории Таврического сада, эта мысль втягивает ее в себя, расширяется, обнаруживая простор для дальнейшего сюжетного движения. Возникающий образ притягательной Тавриды стимулирует преодоление не только пространственных, но и временных горизонтов: заставляет уйти мыслью в глубь веков, к временам античности. Черное море, появ-

ляющееся в сюжете, как мы уже видели, исподволь, имплицитно, через относящиеся к нему эпитеты и перифрастическое описание прибоа и дальше провоцирует и порождает новые и новые смыслы, не всегда обязательные, но допустимые. Строки о «тонкорунном», которое «грезит Элладой», способны вызвать в памяти звучание мандельштамовского стихотворения «Золотистого меда струя из бутылки текла...» Эта переключка провоцируется метрико-ритмическим звучанием пятистопного анапеста с чередованием мужских и женских окончаний. Хотя этот размер у Кушнера встречается не единожды, но в нашем случае регулирующее значение оказывает тематический контекст: черноморский, крымский.

В конце концов, сам Кушнер подсказывает нам это право не только поэтикой своих текстов, но и непосредственно строками той же «Седьмой книги»:

...попробуем прочесть
Стихотворенье с тем расчетом,
Чтобы прочувствовать: и правда, что-то есть
За тем трехсложником, за этим поворотом.
(«Поэзия — явление иной...») /94/.

Вхождение Черного моря в сюжет «Таврического сада» наглядно благодаря конкретике деталей: от мушмулы и самшита до фигуры зябнувшего апрельского купальщика. При этом юг не вытесняет север, они сосуществуют в пределах той же мысленной картины, которая, разрастаясь, становится все более масштабной и емкой. В нее вмещены, кроме самого героя, и Таврида, и Эллада, и вся Россия — от князя Потемкина до этого купальщика. Продолжает расти, расширяться и диапазон лирического переживания героя. Вдобавок к историческому и сегодняшнему, южному и северному, государственному и бытовому («домой», «лезет в море») содержанию, в его пределы входят тема жизни/смерти — судьбы (о ней), любви(об этом), и наконец — в финале — тема поэзии:

...Не горюй. Мы еще перепишем судьбу, замело
Длиннорogie ветви сырой грубошерстной пряжей,
И живое какое-то, скрытое, мнится, тепло
Есть в любви, языке — потому и в поэзии нашей!

При этом, изначально центральная для всякого поэта, эта тема сопровождается определением как бы вытекающим из всего

сюжета этого стихотворения и замыкающим его — «... нашей»: поэзия определена как способ соединить «нас» в едином переживании.

Контекстуальное прочтение позволяет уловить внутреннюю логику сюжета, который, оттолкнувшись от Таврического сада, переводится в регистр философских размышлений о жизни, ее главных ценностях, о поэзии, об отношении героя к миру.

Мы проследили, как авторские контексты — цикла и книги — обогащают опорные мотивы и сам сюжет стихотворения, но в то же время помогают их иерархизировать. Это прочтение может быть дополнено сопоставлением стихотворения с текстовой композицией цикла и книги, которым оно принадлежит, — сопоставление, подсказанное совпадением их названий.

Сюжет как цикла, так и книги (как это характерно для любой циклической структуры) выстраивается от первого к последнему стихотворению, которые в контексте целого всегда особенно значимы. Цикл «Таврический сад» открывается стихотворением, исходным и центральным образом которого выступает тема «большой страны»:

Страна, как туча за окном,
Синеет зимняя, большая.
Ни разговором, ни вином
Не заслонить ее...

(«Страна, как туча за окном...») /10/.

Эта же тема — своей страны — звучит и в завершающем цикл стихотворении:

И в следующий раз я жить хочу в России.
Но будет век другой и времена другие,
Париж увижу я, смогу увидеть Рим
И к невским берегам вернуться дорогим...

(«И в следующий раз...») /19/.

Здесь эта тема из бытового времени переводится в трансцендентальное время вечности. Что же касается «Таврического сада» как книги, то ее внутреннее текстовое обрамление ориентировано в большей мере на тему бытийную, тему мироздания, перед лицом которого размышляет о жизни поэт во вступительном к всей «Седьмой книге» стихотворении:

Небо ночное распахнуто настезь — и нам
Весь механизм его виден: шпыньки и пружинки,
Гвозди, колки... Музыкальная трудится там
Фраза, глотая помехи, съедая запинки.

Ночью в деревне, шагнув от раскрытых дверей,
Вдруг ощущаешь себя в золотом лабиринте.
Кажется, только что вышел оттуда Тезей,
Чуткую руку держа, как на квинте...

(«Небо ночное...») /3/.

Эта «музыка сфер» отзывается в завершающем книгу стихотворении «Пулково». Она и здесь оказывается всеобъемлющей, втягивающей в себя как бытовую конкретику ситуации (ср. в первом: «Ночью в деревне...»), так и бездны прошлого («Тезей»). Но сменяется, во-первых, конкретный контекст подачи темы мироздания, которое в этом финальном стихотворении возникает как предмет научных изысканий — Пулково для петербургского жителя ассоциируется в первую очередь с астрономической обсерваторией, которая непосредственно входит в сюжет этого стихотворения. А во-вторых, обращает на себя внимание и поэтика композиции, выстроенного как бы двупланово, на постоянном перебиве двух сюжетных линий. Первая — это тема космоса, вселенского бытия, человеческого устремления к его разгадыванию:

... Фотографированье звезд,
Обмеры их и обработка...

... Через десяток светолет
За фотографией зайдите! /96/ и т. д.

Вторая линия, спрятанная в скобки и в пределах каждой строфы вклинивающаяся в первую, — это не отпускающие внимания героя картинки «маленькой», близкой жизни — дремлющей в своем гнезде на одном из пулковских деревьев птицы:

...(Видна меж веток тень гнезда)
...(Торчит наружу птичий хвост) /96/ и т. д.

Эта необычная, «неудобная» графика, обозначающая параллельность, одновременность и равновеликость двух крайних граней бытия, равно важных ему, в конечном итоге представляет модель

поэтического миропонимания, реализующуюся в пределах всей книги (более широкий контекст — всего творчества — мы здесь не рассматриваем). Принцип свободного авторского текстового монтажа манифестирует идею сосуществования разных жизненных пластов в одном сознании — и в одном стихотворном сюжете.

В результате тема страны (определяющая цикл) включается в бытийную тематику (книга), составляя ее центр.

Все это проецируется на стихотворение «Таврический сад», выступающее, в свою очередь, композиционным центром цикла. Организованное также в опоре на принцип монтажа, оно тем не менее при контекстуальном прочтении обретает внутреннюю отчетливость и сюжетную рельефность. Аналогичным образом это тоже движение от близкого бытового (сад на пути домой; законная, но и предстающая воображению огромная страна) к вечному и бытийному (жизнь и смерть, любовь, поэзия). Контекстуальные проекции уточняют и дополнительно семантизируют текст стихотворения, а оно как бы репрезентирует замысел целого. К этому можно добавить, что и композиция мотивов, какой она выстроена в книге «Таврический сад» от ее начала к концу, в главном повторяет логику мотивной композиции в одноименном стихотворении: сад и снег наиболее частотны в первой ее части (и в зачине стихотворения), море — в середине, а в конце — жизнь/смерть и поэзия.

Так складывается уникальный универсум, бесконечно емкий, но и имеющий в качестве своего «начала координат», центра — конкретику петербургского топоса.

Поэтика стихотворения «Таврический сад» отражает, как представляется, главные особенности петербургской лирики Кушнера в целом. Город, возникающий в его поэзии, меньше всего похож на иллюстрации к путеводителям. Но не потому, что герою безразличны общеизвестные архитектурные шедевры Петербурга, а потому, что их наличие изначально стало принадлежностью его сознания, его мира. Сроднившись, сросшись с ними, он продолжает совершать новые и новые открытия в общем, едином для него и Петербурга бытии — будь то «донная трава» на Мойке или неожиданно прорвавшиеся черноморские волны на Таврической улице.

В сюжете «Таврического сада» механизм ассоциативного мышления, как мы видели, работает на интеллектуальном уровне — памяти, воображения. Но в других его стихотворениях единство

человека и города обнаруживается также и в эмоциональном плане. Кушнер наследует у Мандельштама его сенсорную, экспрессивную слиянность с городом (см. очерк «“Ленинград” О.Э. Мандельштама и традиция элегических возвращений»):

Я сам не помню, что бубню,
И я ль волну в Неве гоню,
Иль это ветер гонит...

(«Я сам не помню...») (4).

Петербург для него — необходимая и неотторжимая принадлежность личностного сознания, константа мирочувствования, миропереживания.

Обобщая наши наблюдения над исторической поэтикой образа Петербурга в отечественной поэзии, можно, как представляется, вписать поэтику Кушнера в общее ее развитие в опоре на онтологический бином: отношение лирического «я» к Петербургу.

Наш материал уже не раз свидетельствовал о том, что в истории поэтического воплощения Петербурга выделяется четыре крупных периода, в пределах каждого из которых доминирует определенное ценностное отношение к нему. Первый, одический, — период восхищения Северной столицей. Второй, который открывает Пушкин своим прологом к «Медному всаднику» («Люблю тебя, Петра творенье...»), — период «признания в любви», внимательного вглядывания в образ. Третий — период испытания, аксиологического кризиса отношений (от Некрасова до Блока). Наконец четвертый отмечен ситуацией соединения города и героя, взаимопрорастания их.

Поэтическое творчество Кушнера репрезентирует последний, современный период в вершинном его проявлении.

Примечания

1 Кушнер А.С. Таврический сад. Седьмая книга. Л., 1984. С. 16. Далее при цитировании текстов по этому изданию указываются только страницы в косых скобках.

2 Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX века. СПб., 2002.

3 Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб., 2006.

4 Кушнер А.С. Избранное, СПб., 1997. С. 135.