

ПЯРНУСКИЙ ПЕЙЗАЖ
В КНИГЕ СТИХОВ Д. САМОЙЛОВА
«УЛИЦА ТООМИНГА»

Татьяна Стащенко
(Тарту)

На вторую половину 1970-х гг. приходится начало эстонского периода в творчестве Давида Самойлова. В эти годы он создает целый ряд стихотворений, связанных с пярнуским пространством, представленным, как правило, пейзажными образами. Часть этих текстов войдет в его книгу стихов и переводов «Улица Тооминга» (1981). В рамках данной статьи речь будет идти о концептуализации пярнуского пейзажа.

Исследователи уже обращали внимание на неоднозначность трактовки пярнуского пространства Самойловым, которая в основном рассматривалась в аспекте проблематики «своего — чужого» (отказ от «своего» родного пространства, обретение «чужого» как «своего» и внутренняя противоречивость этой смены для поэта). В большей мере внимание уделялось варианту «мрачного», «безжизненного» пейзажа, который связывался с мотивами небытия, конца пути, смерти (см.: [Баевский; Немзер 2010]).

Указывалось и на то, что выбор нового пространства был связан с эстетической программой поэта (стремлением в «жесткие времена» сохранить творческую свободу), реализация которой соотносилась с пушкинской традицией «домостроительства», с воспеванием вечных ценностей «на лоне природы» [Немзер 2006а: 37]. В целом же выбор литературной позиции определяла актуальная для поэта в эти годы¹ концепция творчества как предначертанного пути, заданного высокими традициями русской литературы и указанного творческим опытом ее «последних гениев» — Б. Пастернака и А. Ахматовой.

Однако образы пярнуского пейзажа как элементы выражения эстетической позиции поэта еще не становились предметом специального изучения. Между тем, очевидно, что для прояснения

¹ См. о творческом самоощущении Самойлова [Немзер 2006б].

авторской концепции книги «Улица Тооминга» важен разрабатываемый в эти годы Самойловым вариант пярнуского пейзажа как особого поэтического пространства, отмеченного активным творческим началом.

«Улица Тооминга», как писал в предисловии Самойлов, отличалась от других его поэтических книг «единством места и единством темы», которые он связывал с Эстонией [Самойлов 1981: 5]. Однако порядок расположения «эстонских» стихотворений не отвечал ни хронологии их создания и публикации, ни последовательности развития эстонской темы в творчестве поэта. Между тем обращает на себя внимание тщательная продуманность книги, концепция которой не сводится исключительно к «теме об Эстонии».

Книгу «Улица Тооминга» отличает предельное сближение лирического и автобиографического «я»². Авторское «я» здесь выступает и как творящий субъект и как объект художественного изображения, выявляя «единство главного героя» и ведущие темы книги — творчества и судьбы поэта с общими для них мотивами («сейчас и никогда», «любви и нелюбви», «чета и нечета», «музыка лечит — музыка губит»). Эти темы становятся интегральными, обнаруживая в сопологаемых текстах через сходство сюжетов, мотивов и образов, важную для Самойлова идею соотношенности и общности творческих судеб.

В настоящей статье основное внимание будет уделено некоторым аспектам функционирования ключевых элементов пярнуского пейзажа. Заметим, что на их значимость указывает название книги («Тооминга» в переводе с эстонского — «Черемуховая»). В авторском предисловии Пярну представлен, главным образом, как особое природное пространство, идеальное для творчества [Там же: 6]. Данное здесь описание приморско-парковой части города, «освещенной двойным светом неба и моря» [Там же] является особо важным для понимания авторской концепции книги. Функция пейзажных образов как элементов самоописания отмечена в уже первом стихотворении «И ветра вольный горн...»:

И ветра вольный горн,
и речь вечерних волн,

² Это подкрепляется и тем обстоятельством, что к моменту выхода книги Самойлов жил в Пярну по адресу Тооминга 4.

и месяца свеченье,
 как только встали в стих,
 приобрели значение,
 <...>
 И смутный мой рассказ,
 и весть о нас двоих,
 и верное реченье,
 как только станут в стих,
 приобретут значение <...> [Самойлов 1981: 13]³.

Здесь образ моря наделяется творческим началом и сближается с лирическим «я» («речь волн» — «мой рассказ и верное реченье»)⁴ за счет параллелизма строф и лексической родственности («речь» — «реченье»).

Образ «Залива» как собеседника и «гения», чье творчество способно вдохновлять поэта, раскрывается в программном стихотворении «Залив» («И слушаю голос залива / в предчувствии дивного дива» [Там же: 17]), а также в первой «Пярнуской элегии»:

<...> где море озаряет нас,
 где пишет на песке, как гений,
 волна следы своих сомнений
 и вдруг стирает, осердясь [Там же: 30].

Так, традиционное в поэзии уподобление водной стихии творческой реализуется в образе «Залива», который занимает центральное положение в пярнуском пейзаже.

Обозначенный уже в предисловии мотив взаимоотражения, связанный с образом «Залива», подчеркивался Самойловым и в заключительной строфе третьего стихотворения «Сперва сирень, потом жасмин...»:

Он на могучем сквозняке
 лежит пологим витражом.
 И отражает все в себе
 и сам повсюду отражен [Там же: 15].

³ Ср. также декларируемую поэтом в первой «Пярнуской элегии» программу: «Когда-нибудь и мы расскажем, / как мы живем иным пейзажем, / где море озаряет нас <...>» [Самойлов 1981: 30].

⁴ Включение «в стих» «верного реченья» (как и данное в первой элегии указание «и мы расскажем <...> пейзажем») маркирует значимость закрепленных в поэтической традиции пейзажных образов.

Это содержание образа соотносилось с общей авторской установкой отражать «все в себе» и «отражаться во всем».

В композиции книги следование данного стихотворения за «Рассветом в Пярну» акцентировало постепенное раскрытие пярнуского пейзажа как нового для поэта творческого пространства. В первой строфе оно воспринимается лирическим «я» через запахи цветения. Перечисление («сперва сирень, потом жасмин, / потом — благоуханье лип») отражает, с одной стороны, смену периодов цветения, с другой — постоянно присутствующий запах моря («и перемешиваясь с ним, / наваливается залив»)⁵. Собственно, «благоуханье лип» выявляет высокую эмоционально-ценностную характеристику этого пространства. Она подчеркнута и в авторском предисловии («с удивительным вкусом», «идеальные условия» [Самойлов 1981: 6]): здесь Самойлов создает образ города-парка, связывая его название (Pärnu) с липой (pärn) [Там же]. Заметим, что в целом традиционный образ благоухающих цветущих лип, соотносимый с пространством поэзии и творчества, становится устойчивым в поздней лирике Б. Пастернака⁶. Образ липы как элемент поэтического паркового пространства также встречается в поздних стихотворениях А. Ахматовой «Наследница» (1958) и «Летний сад» (1959).

⁵ В одном из писем к Л. К. Чуковской в июне 1976 г. Самойлов сообщал: «Город действительно утешительный. Когда приехали, полно было сирени разных цветов, форм и запахов. <...> Под окном у меня растет какой-то ползучий куст <...> благоухает с вечера до утра <...>» [Самойлов–Чуковская: 38]. В следующем его июльском письме: «В Пярну по-прежнему хорошо. Сирень сменилась жасмином и липой» [Там же: 43]. Впрочем, благоуханье, подчеркнутое в стихотворении, интересно не только в плане отражения реалий, но и как стимул к творчеству, что отмечалось самим поэтом (см.: [Самойлов 1983: 42]).

⁶ Ср.: «Я б разбивал стихи, как сад, <...> Цвели бы липы в них подряд» («Во всем мне хочется дойти») [Пастернак: II, 73]; «Но вот приходят дни цветенья, / И липы <...> Разбрасывают вместе с тенью / Неотразимый аромат. <...> Непостижимый этот запах, / Доступный пониманью пчел. <...> Он составляет в эти миги <...> Предмет и сохраненье книги» («Липовая аллея») [Там же: 84–85].

Во второй строфе акцентируется взаимосвязь образов неба и залива⁷. Через метафорику первых двух стихов, обнаруживающую переключку с традицией Мандельштама (см.: [Белобровцева]), вводится тема гармонии: «Здесь масса воздуха висит, / вверх, как легкое стекло». Реализованное в оксюморонной «висящей вверху массе воздуха» представление о сочетании полярных признаков легкости и тяжести, как проявлении гармонии и подлинного искусства, было устойчиво в лирике Самойлова⁸. Сравнение же со стеклом указывает на хрупкость гармонии. При условии ее нарушения («Но если дождь заморосит / залив задышит тяжело») отмечается одушевленность Залива, его чуткость.

В подобном описании находят выражение эстетические взгляды Самойлова, а именно: сопричастность, открытость поэта миру, а также хрупкость гармонии и душевного равновесия художника — та амбивалентность творчества, которая обусловлена со-страдательной позицией творческой личности. Эти взгляды далее найдут отражение в 10-й «Пярнуской элегии»:

Пройти вдоль нашего квартала,
где из тяжелого металла
излиты снежные кусты, <...>
Зачем печаль? Зачем страданье,
когда так много красоты?
Но внешний мир — он также хрупок,
как мир души. И стоит лишь
невольный совершить проступок:
задел — и ветку оголишь [Самойлов 1981: 33].

Примечательны в третьем стихотворении книги и подчеркнута волонтерные действия Залива («наваливается», «господствует», «навязывает», «держит в узде», «захватывает»), которые в свете заключительной строфы (где маркируется способность Залива создавать образ пярнуского пространства — быть «витражем») обозначают его творческую активность.

В этом отношении показательно программное стихотворение «Приморский соловей», которое следует за циклом «Пярнуских

⁷ Ср.: «Я сделал свой выбор. Я выбрал залив, / тревоги и беды от нас отдалив, / а воды и небо приблизив» [Самойлов 1981: 16].

⁸ См. реализацию этого представления в его раннем стихотворении «Мост» (1949–55).

элегий»⁹. Раскрытию авторских воззрений на творчество и судьбу поэта здесь также служат элементы пярнуского пейзажа, среди которых важное место занимает соловей в пространстве приморского парка¹⁰. Этот в целом традиционный образ-символ поэта и поэзии конкретизируется в заглавии стихотворения («Приморский соловей»), приобретая тем самым отчетливо автобиографические коннотации, и, в итоге, становится знаком собственного творчества, включенного в поэтическую традицию.

В первой строфе задано движение взгляда лирического «я» от залива, запада («За парком море») вверх. Так вводится идеальный образ пярнуского пейзажа, отмеченный гармонией моря и неба. Причем если образы «моря» и «прибрежной зоны» («море бледною волной», «гладкий пляж») являются устойчивыми в лирике Самойлова и близки пярнуским реалиям, то метафорика звезды и вечера («и вечер обок с набожной звездой») вызывает ассоциации с ожидаемым торжественным действием, сходным с богослужением. Данное смысловое расширение пярнуского пейзажа представляет его как духовное пространство, а при последующем использовании театральной образности («для него освободится сцена») превращает приморский парк в пространство мистериального вселенского действия.

Во второй строфе со сменой направления взгляда лирического «я» от залива к востоку («Напротив запада в домах — латунь») вводится пярнуское городское пространство. Таким образом позиция лирического «я» включается в парковое пространство, о чем позволяет судить его точка наблюдения, формирующая иерархически организованную модель пярнуского пейзажа.

При наличии полярных характеристик пространства паркового (одухотворенного, гармоничного, созидającego, открытого для творчества) и городского (закрытого для поэзии и музыки, сугубо подражательного, лишённого гармонии) одновременно обнаруживается и их проницаемость. Следует отметить, что вторжение пярнуского городского пространства в природное оказывается

⁹ На его программный характер указывает также позиция в другой поэтической книге Самойлова 1981 г. «Залив». Здесь оно было помещено вслед за стихотворением «Залив».

¹⁰ О значениях этого образа «как символа высшего единства искусства, любви и жизни» в лирике Самойлова см.: [Немзер 2006а: 20].

негативным. Эти признаки города с введением квантора всеобщности («езде») ¹¹ создают унифицированный образ социального мира, наделенного активной, подавляющей силой, призванный подчеркнуть незащищенность природы, хрупкость гармонии. Напротив, проникновение природного в социальное пространство означает привнесение созидательной энергии. Так, через метафорику химических элементов («латунь, а иногда мерцанье беглой ртути») передается отсвет от «озаряющего» залива на оконных стеклах. В свою очередь, сравнение «езде стригут, как рекрута...» ¹² подразумевает насильственное приведение к общему стандарту и природного и социального пространства.

Особую значимость в формировании поэтического пярнуского пейзажа приобретают звуковые образы. Пространственная оппозиция «приморский парк» — «городские сады» усилена противопоставлением певцов («великого артиста» соловья и его «эпигонов» — дроздов) и их пения. Так, пение соловья лишено внешней красоты («Нет благозвучья, нету красоты»), но при этом является подлинным и высоким искусством («осуществленье духа»). Пение же дроздов нацелено исключительно на внешний эффект звучания («стараясь, лютуют в три колена») и оценивается как мешающее творческому пению («А сам он ждет, когда замрут сады», «Пускай уйдут!»). Заметим, что противопоставленное городу пространство изначально было отмечено «беззвучием» как необходимым условием для пения и его восприятия, и в дальнейшем характеризовалось как спасительное укрытие для артиста. Также оно обнаруживало способность насыщаться творческой энергией («и в воздухе явленье сжатой воли») и передавать ее («свист пространства коротковолновый»). Приморский парк, таким образом, оказывается природным пространством, идеальным для творчества, спасительным для творца, созданного, со-

¹¹ Ср. замену Самойловым первоначального варианта «в садах» на «езде» [Самойлов 2006: 604].

¹² Ср.: в статье, посвященной творчеству Пастернака — «Предпоследний гений» (см.: [Самойлов 1995: 372–376]), которая создавалась Самойловым в те же годы, значимое для него противопоставление гения и его подлинного творчества как служения возрастающей тенденции к «унификации в поэзии», приведению ее к «строеному шагу военной службы» [Там же: 372, 373].

гласно Самойлову, прежде всего, «не для битв», а «для молитв» [Самойлов 2006: 187] и утверждения в мире высших идеалов («в семь колен мечты о жизни новой») ¹³.

При этом в описании соловья как подлинного артиста подчеркиваются двойственность и парадоксальное несоответствие внешней непривлекательности пения производимому эстетическому воздействию («И свист пространства коротковолновый / не зря нас будоражит и томит»). Так, в образе соловья сочетаются полярные характеристики: жалкого, незащищенного существа, способного, вместе с тем, к сильнейшему выражению творческой воли («явленье сжатой воли»). Примечательно также, что в процессе пения соловей из творящего субъекта становится подвластным объектом («когда, забывшись на вершине пенья, / оледенел, закрыл глаза, оглох»). Пение, подобно взрывной физической реакции, — это неконтролируемый выброс в пространство энергии, угрожающей творцу гибелью, делающей его абсолютно незащищенным («и не годится для самоспасенья»).

Данное описание творческого процесса (как взрыва, страсти, разлива, явления сжатой воли), выражая важную для Самойлова идею верности пути, невзирая на трагическую подоснову творчества («музыка губит»), обнаруживает очевидную перекличку с эстетическими взглядами Пастернака ¹⁴. Прозрачность отсылок к традиции Пастернака, похоже, входила в творческую установку Самойлова как способ подчеркнуть близость эстетических позиций.

Изображение соловьиного пения с помощью физических метафоров и образов («взрыв / кристаллов в пересыщенном растворе», «свист коротковолновый») также отсылает к следующему фрагменту «Охранной грамоты» Пастернака:

¹³ Ср.: способность мыслить на уровне высших исторических, нравственных категорий и «предвосхищать» их понимание как главный для Самойлова критерий в определении гения [Самойлов 1995: 375].

¹⁴ Ср., напр., в лирике Пастернака: «Мирозданье — лишь страсти разряды / Человеческим сердцем накопленной» («Определение творчества») [Пастернак: I, 137]; «Искусство — дерзость глазомера, / величье, сила и захват» («Все наклоненья и залогии») [Там же: II, 145]; «Поэзия, <...> ты не осанка сладкогласца» («Поэзия») [Там же: I, 220], «Цель творчества — самоотдача» («Быть знаменитым некрасиво») [Там же: II, 74], «Достигнутого торжества / Игра и мука» («Во всем мне хочется дойти») [Там же: 73].

Если бы <...> я задумал теперь писать творческую эстетику, я построил бы ее на двух понятиях, на понятии силы и символа. Я показал бы, что в отличие от науки, берущей природу в разрезе светового столба, искусство интересуется жизнью *при прохождении* <курсив автора. — Т. С.> сквозь нее луча силового. Понятие силы я взял бы в том же широчайшем смысле, в каком берет его теоретическая физика, с той только разницей, что речь шла бы не о принципе силы, а о ее голосе, о ее присутствии [Пастернак: IV, 187].

Как и Пастернак, Самойлов здесь строит свою творческую эстетику на двух ключевых понятиях: одно из которых — символ, другое (взятое из физики) — энергия, которая присуща любым процессам.

Кроме того, самойловская оппозиция «соловей — дрозды» осложняется переключкой с пастернаковскими «Дроздами»¹⁵. Различия представленных в тексте Пастернака характеристик дроздов («Живут, как жить должны артисты») и овсянок («безжизненно поют») передают противопоставление авторской позиции творческому кругу Переделкина [Лотман: 15]. Самойлов, используя пастернаковскую модель противопоставления птиц-артистов как способ описания эстетической позиции, полемически ее трансформирует, расставляя свои акценты в соответствии со сложившейся у него концепцией гения. Так, образ дроздов, наделенный высокой творческой ценностью у Пастернака («Я тоже с них пример беру»), получает у Самойлова противоположную, негативную оценку. Причем в противопоставлении дроздов приморскому соловью значимым оказывается противопоставление по числу (одиноким соловей и множество дроздов), тогда как у Пастернака оно отсутствует. При этом пение приморского соловья обнаруживает сходство с «пением соловьев» у Пастернака¹⁶.

¹⁵ Ср.: «дрозды / стараются, лютуют в три колена» [Самойлов 1981: 37] и «И пьют дрозды, когда взамен / Раззванивают слухи за день / Огнем и льдом своих колен» [Пастернак: II, 38].

¹⁶ Ср.: «Это — круто налившийся свист, / Это — шелканье сдавленных лыдинок» («Определение поэзии») [Пастернак: I, 134]; «Бился, шелкал, царил и сиял соловей» («Маргарита») [Там же: 179]; «Ошалелое шелканье катится, / Голос маленькой птички ледашей / Пробуждает восторг и сумятицу / В глубине очарованной чаши» («Белая ночь») [Там же: III, 514].

Таким образом, прагматику создания идеального пярнуского пространства проясняет эстетическая позиция Самойлова. Как мы показали, образы идеального пярнуского пейзажа, наделенные активным творческим началом, становились одним из способов ее выражения. В этом отношении образы пространства имели принципиально важное значение для авторской концепции книги «Улица Тооминга» с ее ведущими темами творчества и судьбы поэта.

ЛИТЕРАТУРА

- Баевский: *Баевский В.* Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М., 1986.
- Белобровцева: *Белобровцева И.* Поэт равновесия // Самойловские чтения в Таллине II: Материалы международного научно-практического семинара 7–9 июня 2005 года. Таллин, 2006.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Дорогой друг! — Письмо // *Wiener Slavistischer Almanach*. Wien, 1984. Bd. 14.
- Немзер 2006а: *Немзер А.* Лирика Давида Самойлова // Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006.
- Немзер 2006б: *Немзер А.* Поэт после поэзии: самоидентификация Давида Самойлова // Блоковский сборник XVII. Русский модернизм и литература XX века. Тарту, 2006.
- Немзер 2010: *Немзер А.* Две Эстонии Давида Самойлова // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX: Диалог культур. Тарту, 2010.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992.
- Самойлов 1981: *Самойлов Д.* Улица Тооминга. Таллин, 1981.
- Самойлов 1983: *Самойлов Д.* Не только всходы, но почва. Беседу вел Л. Бахнов // Литературное обозрение. 1983. № 8.
- Самойлов 1995: *Самойлов Д.* Памятные записки. М., 1995.
- Самойлов 2006: Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006.
- Самойлов–Чуковская: *Самойлов Д.* Переписка: 1971–1990. М., 2004.