

Юлия Кузнецова

Папский университет Иоанна Павла II в Кракове
Философский факультет
smithscription@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5818-2714>

Iuliia Kuznetsova

The Pontifical University of John Paul II in Krakow
Faculty of Philosophy
smithscription@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5818-2714>

ГОЛОС РОЯЛЯ: СТИХОТВОРЕНИЮ «РОЯЛЬ»
ИЗ СБОРНИКА ОЛЕГА ИВАНОВА *ГОЛОСА ВЕЩЕЙ*

THE VOICE OF THE GRAND PIANO:
TO THE POEM “GRAND PIANO” FROM OLEG IVANOV’S
COLLECTION *VOICES OF THINGS*

В настоящей статье предпринята попытка всмотреться в стихотворение петербургского поэта и философа Олега Иванова «Рояль», опубликованного в 2021 году в сборнике *Голоса вещей*. Иванов уверен, что в мире нет ничего незначительного, но, напротив, все обладает своей ценностью. Даже у вещей есть свой голос. Такой голос он «услышал» у старого рояля. Основной задачей статьи видится последовательное обращение к строкам стихотворения, чтобы раскрыть его смыслы, и в том числе скрытые. Особое место в стихотворении занимают пассажи, посвященные христианским образам. Не всегда очевидные для читателя, они тем не менее находят свое воплощение в нашей повседневной жизни.

Ключевые слова: Олег Иванов, Мария Юдина, голоса вещей, рояль, интеллигенция.

This article attempts to take a closer look at the St. Petersburg poet and philosopher Oleg Ivanov’s poem “Grand Piano,” published in 2021 in the collection *Voices of Things*. Ivanov is convinced that there is nothing insignificant in the world, but, on the contrary, everything has its own value. Even things have their own voice. He “heard” such a voice in an old grand piano. The main task of the article is to consistently address the lines of the poem in order to reveal its hidden meanings. Passages devoted to Christian images occupy a special place in the poem. They are not always obvious to the readers, but nevertheless find their embodiment in our everyday life.

Key words: Oleg Ivanov, Maria Yudina, voices of things, grand piano, intelligentsia.

Рояль

Стоит рояль с потертой крышкой
 В старинном доме петербургском;
 Он с тех времен, когда здесь слишком,
 Уж слишком, не было так узко.

Когда здесь люди веселились
 Или в задумчивости были,
 И говорили «Божья милость»
 Без сладкой и умильной гнили.

Потом пришли сюда матросы,
 Штыком по клавишам водили,
 Совали в деку папиросы
 И, радостные, уходили.

В красивой краденой жакетке,
 Большая баба приходила.
 Как дятел на дубовой ветке,
 Упорно «Яблочко» долбила.

С лицом фальшиво вдохновенным
 Интеллигент играть пытался;
 Расстроен был рояль, наверно,
 Интеллигент тот быстро сдался¹.

Стихотворение под названием «Рояль» было написано Ивановым в январе 2020 года и немногим позже опубликовано в сборнике *Голоса вещей*. Этот поэтический сборник открывает одноименное стихотворение «Голоса вещей», которое вводит читателя в особый, сокрытый от невнимательного взгляда, мир вещей. Все описанные там вещи, очень разные и на первый взгляд самые обыкновенные, как ни странно, имеют свои голоса, «услышать» которые, согласно поэту, можно только тогда, когда всматривание в окружающий мир самых простых предметов становится опытом личной встречи. Стихотворение «Рояль» тоже становится таким опытом встречи со старым музыкальным инструментом, который хоть и оказался лишен своего предназначения, тем не менее продолжает говорить то, что при должной чуткости человек способен уловить.

Прежде чем перейти непосредственно к самому стихотворению, стоит сказать пару слов о рояле как музыкальном инструменте вообще. Название «рояль» происходит от фр. *royal piano* — «королевское фортепиано», т. е. буквально рояль — это королевский музыкальный инструмент. Если обратиться к простым характеристикам инструмента, то самое общее, что можно о нем сказать — это как минимум впечатляющий размер: средний размер салонного рояля имеет длину 200–220 см., большой диапазон тембра, длительности и выразительности звучания. Такие рояли были пред-

¹ См.: (Иванов 2021: 210).

назначены для концертного или любительского исполнения в музыкальных гостиных и салонах, а также в малых залах. Исходя только из этих вводных данных уже можно себе вообразить сколько пространства и «воздуха» требуется для размещения и должного звучание рояля.

Представив весь масштаб и своего рода величие музыкального инструмента, обратимся к первым строкам стихотворения, которые сразу же переносят читателя в старинный дом в Петербурге, где стоит, по всей видимости, довольно старый рояль:

Стоит рояль с потертой крышкой
В старинном доме петербургском...

Поэт приглашает нас войти с ним в этот дом. И в этом нет никакого художественного вымысла или метафоры. Сегодня мы действительно можем попасть внутрь такого дома, пройти через парадный вход и далее — в гостиную, галерею залов, кабинеты и даже попасть во внутренний двор. Все это можно увидеть в лучшем случае глазами смиренного завсегдатя музея, или же неподготовленного туриста, для которого мир петербургских особняков просто невообразим в силу зияющей пропасти между миром старого Петербурга и днем сегодняшним. И хотя формально этой пропасти немногим более ста лет, старинными диковинными монументами эти дома делает тот самый непреодолимый разрыв в истории. В этом смысле дом в Петербурге не просто старый, а непременно, как отмечает автор, старинный. И где-то даже удивительно, что такие уцелевшие старинные дома продолжают упорно стоять, претерпевая бесконечные реконструкции и трансформации. Как, например, особняк артистки балета Императорских театров Матильды Кшесинской, который за довольно короткий срок успел побывать учреждением Петросовета, Институтом общественного питания, отделением Общества старых большевиков, музеем Кирова, музеем революции и, в конце концов, стать музеем политической истории России.

Проведя за собой читателя через двери и проходы в окоченевших стенах такого особняка, поэт останавливается перед роялем «с потертой крышкой». Более чем на век этот музыкальный инструмент замер в одном из домов парадного Петербурга, того самого города, который когда-то был блистательной столицей. За отведенный ему срок в ожидании живой души, сумевшей его услышать, рояль много чего успел увидеть, но особенно хорошо он помнит те времена, когда «не было так узко»:

Он с тех времен, когда здесь слишком,
Уж слишком, не было так узко.

Эти строки подсказывают, что рояль ранее был причастен настоящей жизни и служил людям. Казалось бы, всего несколько строк, а перед нами раскрывается необъятная история, которая затрагивает несколько веков. Мы словно погружаемся в кадры документального кино, где главным действующим лицом оказывается предмет. Этот предмет — рояль, который,

как ни странно, имеет свой, по-особому выраженный, голос. И несмотря на то, что далее вокруг музыкального инструмента описываются происходящие события жизни человеческой, вряд ли стоит настаивать на том, что в данном случае рояль — это всего лишь вещь. Автор стихотворения представляет Рояль в качестве первого и главного персонажа, поэтому, вероятно, не будет преувеличением в дальнейшем обращаться к нему по имени. Оправданием такого хода может стать стихотворение Анны Ахматовой «Как белый камень в глубине колодца...», написанное в 1916 году. Хотя формально его относят к произведению любовной лирики, последнее четверостишие отсылает нас к неким удивительным метаморфозам, которые также присущи вещам и предметам:

Я ведаю, что боги превращали
Людей в предметы, не убив сознания,
Чтоб вечно жили дивные печали,
Ты превращен в мое воспоминанье².

Таким образом, можно предположить, что наш Рояль в свое время стоял в салоне одного из домов Петербурга и был, как ему и подобает, по-королевски значимым, а значит, притягивал к себе всеобщее внимание: его крышка отражала свет от льющихся из окон солнечных лучей днем, а по вечерам при свете мерцающих свечей он издавал волнующие звуки. Подтверждений такому предположению долго искать не приходится. Вот как, к примеру, Лев Толстой описывает сцену у клавикорда — предшественника фортепиано:

«Молодежь дома Ростовых, воротившись из театра, поужинав, сидела у клавикорд. Как только Николай вошел в залу, его охватила та любовная поэтическая атмосфера, которая царствовала в эту зиму в их доме, <...> Соня и Наташа, в голубых платьях, в которых они были в театре, хорошенькие и знающие это, счастливые, улыбаясь, стояли у клавикорд» (Толстой 1940: 57).

Подобное поэтическое и романтическое настроение ранее витало в гостиных и салонах старинных домов. Однако это было очень давно. Согласно автору «Рояля», это было тогда, когда «не было так узко». Под этим «не было так узко» можно подразумевать самое прямое указание на большую и светлую гостиную, где глава семьи с супругой гостеприимно принимали и зачастую поражали широкими жестами многочисленных приглашённых. В таких домах непременно устраивались музыкальные вечера, концерты и даже представления. В этом смысле Роялю, конечно же, совсем не было «узко». С другой стороны, «узко» может пониматься в смысле переносном. Здесь узость становится неким томлением и заточением в тесноте и духоте как невозможности выразить себя, развернуть все возможности, заложенные при создании. Такого рода узость существования, конечно, никак нельзя помыслить в одном ряду с королевским фортепиано.

² См.: (Ахматова 2016: 105).

Жизнь Рояля тогда, очевидно, никак не была связана с узостью, как раз наоборот — она была задана его высоким предназначением, без которого он попросту не мог бы существовать. Однако та эпоха закончилась, как и прежняя жизнь.

Стоит заметить, что поэт также намекает на некую тревожную симптоматику этой «узости» — Рояль стоял там с тех времен, «когда здесь слишком, уж слишком, не было так узко». Это самое «уж слишком не было так узко», очевидно, имело свои предпосылки и в лучшие времена. Надо признать, что в некоторых личных записях непосредственных свидетелей катастрофы 1917 года обнаруживаются предчувствия страшной необратимости. Прежде всего, конечно, подползающую тьму ощущали поэты Серебряного века, но не только. Хорошим примером здесь может стать *Дневник Любви Шапориной*, которая была театральным художником и переводчиком. Большую часть жизни она провела в Петербурге и делала записи происходившего вокруг практически всю жизнь. Вот как она описывает один из эпизодов, непосредственной участницей которого она стала (запись датирована мартом 1917 года):

«Все мы ждали свободу, почему же так сжималось сердце? Невесело было, и я не испытывала восторга. <...> Меня обогнал грузовик, переполненный юношами и девушками, с ружьями, распеваящими революционные песни. Я помахала им рукой, приветливо улыбнулась и тут же почувствовала всю фальшь своего жеста. Стало до боли стыдно за себя, и это чувство я очень остро помню до сих пор, и сейчас даже стыдно» (Шапорина 2017: 46).

Что же, до катастрофы Рояль верно служил людям, он был свидетелем их любви, радости, задумчивости, грусти, и снова радости от встреч и причастности к искусству.

Когда здесь люди веселились
Или в задумчивости были,
И говорили «Божья милость»
Без сладкой и умильной гнили.

Рояль умел различать приветствия, светские беседы, звуки пения, клятвы, признания и молитвы, мог чувствовать шаги, прикосновения к клавишам и педалям. Он слышал голоса людей: «Божиею милостью!». Да, более всего он помнил «*Dei gratia*» без ухмылки, не как «сладкую и умильную гниль», а как старинную форму богословия, причастности к Творцу и Его любви. Однако внезапно из большой и светлой гостиной исчезли все люди. Старые устои рушились один за другим, кругом происходили аресты, убийства, поджоги, грабежи. Мир вывернулся наизнанку. Служение Рояля прервалось.

Каким-то чудом сохранившийся Рояль оказался свидетелем хаотичного движения фигур и теней из безвременья. Ничего иного как замереть и сносить унижением ему не оставалось:

Потом пришли сюда матросы,
Штыком по клавишам водили,
Совали в деку папиросы
И, радостные, уходили.

Возможно, такие строки на первый взгляд кажутся преувеличением, в конце концов, зачем матросам уничтожать музыкальный инструмент. Какой в этом смысл? Ведь вразумительного ответа на вопрос «как рояль может помешать “делу революции”?» быть не может. И в это можно было бы просто не поверить, если бы не свидетельство обратного. В своих воспоминаниях Матильда Кшесинская записала, как в спешке она покидала свой дом у Троицкого моста в Петербурге. Буквально на следующий день его заняла «какая-то банда» (Кшесинская 1992: 181). Очень скоро ей стало понятно, что дом и все, что находилось внутри, поглотит наступивший хаос: «Ещё в первые дни, когда я жила у брата, мой дворник позвонил ко мне, чтобы предупредить, что мой дом начали разграблять» (Кшесинская 1992: 182).

В первые дни Кшесинская просто не могла поверить, что ее дом на глазах у всего Петербурга ограбят и разрушат. Это было немыслимо. Она поехала в Таврический Дворец хлопотать об освобождении своего дома от захватчиков. На крайний случай она собиралась передать дом какому-нибудь посольству. Ничего из этой затеи, конечно, не вышло, однако ей все же удалось хотя бы попасть внутрь:

«Когда я вошла в свой дом, то меня сразу объял ужас, во что его успели превратить: чудная мраморная лестница, ведущая к вестибюлю и покрытая красным ковром, была завалена книгами, среди которых копошились какие-то женщины, <...> эти женщины накинулись на меня, что я хожу по их книгам. Меня ввели в нижний кабинет, и тот человек, который меня сопровождал из Таврического Дворца, любезно предложил мне сесть на то кресло, на котором я обыкновенно любила сидеть. <...> Мне предложили потом подняться в мою спальню, но это было просто ужасно, что я увидела: чудный ковер, специально мною заказанный в Париже, весь был залит чернилами, вся мебель была вынесена в нижний этаж, из чудного шкапа была вырвана с петлями дверь, все полки вынуты, и там стояли ружья, я поспешила выйти, слишком тяжело было смотреть на это варварство. В моей уборной ванна-бассейн была наполнена окурками...» (Кшесинская 1992: 186).

Если ванная Кшесинской была заполнена окурками, то что могло оставаться матросов от подобного отношения, например, к нашему Роялю? Как ни странно, но такие разрушения, вероятно, приносили им чувство удовлетворения. Оказавшись перед диковинной вещью, будучи полностью уверенными в своей власти и безнаказанности, должно быть просыпалась непреодолимая тяга к некому взаимодействию с этим предметом. Но какая форма действия в таком случае может быть выбрана, если в их головах отбивался заученный ритм: «Весь мир насилия мы разроем до основания, а затем Мы наш, Мы новый мир построим. Кто был ничем, тот станет

всем»³? Все препятствия были стерты, барьеры — сняты. Кстати, личный рояль Кшесинской, конечно же, тоже пострадал:

«Внизу, в зале, картина была не менее отвратительна: рояль Бехштейна⁴ красного дерева был почему-то втиснут в зимний сад, между двумя колоннами, которые, конечно, были сильно этим повреждены» (Кшесинская 1992: 186).

Впрочем, что говорить о рояле, ванной, книгах или мебели, когда, по воспоминаниям Кшесинской, во время визита в свой дом, за ней и ее сопровождающим по пятам следовали два матроса и постоянно о чем-то между собою переговаривались. Чуть позже ее спутник шепнул ей на ухо, чтобы она немедленно покинула дом и не задерживалась ни на секунду. Он случайно подслушал разговор матросов относительно хозяйки дома: «А мы думали, что она рослая, а она такая тщедушная, вот тут бы ее и прикончить...» (Кшесинская 1992: 186).

Такие же матросы, но уже в истории с нашим Роялем, позабавившись, несколько раз ударив штыками по клавишам и засунув внутрь папирсы, «радостные уходили». Впрочем, это не означало, что не находилось иных желающих «сыграть» на Рояле. Королевский инструмент словно притягивал к себе охотников его покорить:

В красивой краденой жакетке,
Большая баба приходила.
Как дятел на дубовой ветке,
Упорно «Яблочко» долбила.

К слову, упоминание краденой жакетки не просто образ, удачно вписывающийся в рифму стихотворения. Это вполне реальный эпизод, который также находит свое подтверждение. Как было уже упомянуто, кражи на удивление органично вписывались в общую картину новой, ставшей где-то обыденной жизни, основанной на уничтожении всего живого. Очень верно тогда это подметила Кшесинская, пробывшая некоторое время после начала революции в Петербурге: «Чем становилось спокойнее, тем мучительнее чувствовалось, что нет больше ничего своего, нет ни дома, ни вещей» (Кшесинская 1992: 191). В действительности, о случаях краж, благодаря многочисленным мемуарам, нам известно предостаточно. Речь тут даже не о каких-то крупных махинациях, а просто о банальном, ежедневном и повсеместном воровстве, но все-таки «краденая жакетка» — это уди-

³ В тексте приведен отрывок из «Интернационала» в переводе А. Я. Коца 1902 года (дополнен в 1931 году). В России он стал общепризнанным партийным гимном революционной социал-демократии, с начала 1918 года — гимном РСФСР, затем СССР.

⁴ С. Bechstein — всемирно известная марка немецких роялей и пианино. Фирму основал в Берлине в 1853 году Карл Бехштейн. Многие рояли этой марки, выпущенные до II мировой войны, обладают особым, так называемым оригинальным «звуком Бехштейна», подобно вкусу превосходного старого вина. В старой России (до 1917 года) в ходу было выражение «играть на бехштейнах», что значило «музыцировать на рояле с особым шиком». За инструментами этой марки творили Сергей Рахманинов, Александр Скрябин и Фёдор Шаляпин.

вительно точное попадание: «Проезжая как-то мимо своего дома, я увидела Коллонтай, разгуливающей в моем саду в моем горностаевом пальто. Как мне говорили, она воспользовалась и другими моими вещами...» (Кшесинская 1992: 191).

Что же, вероятно, мало что могло бы остановить бабу в украденном пальто «стучать» по клавишам Рояля разухабистую матросскую песенку-частушку. Кстати, есть одно интересное упоминание в записях Шапориной о том, что рояль был высшей наградой, которая присуждалась лучшему выпускнику консерватории. Весной 1918-го года такая награда досталась музыканту, уехавшему впоследствии за границу (см.: Шапорина 2017: 53). Едва ли тот музыкант мог вообразить, что на королевском фортепиано кто-либо осмелится «долбить» как дятел что-то вроде: «Эх, яблочко, да куда котишься? Ко мне в рот попадешь — да не воротишься!». Однако, можно с уверенностью сказать, что как раз дятел совершает куда более осмысленные движения, когда стучит клювом по дереву, в отличие от той упорной бабу. Он, во-первых, добывает себе пищу, а во-вторых, избавляет деревья от вредителей.

Дни сменяли друг друга, а вереница желающих прикоснуться к необычайному инструменту никак не иссякала. На пороге старинного петербургского дома наконец появился советский интеллигент:

С лицом фальшиво вдохновенным
Интеллигент играть пытался...

Надо признать, что на первый взгляд, фигура интеллигента как будто имела в себе потенциал. Вероятно, неплохо музыкально образованному и не лишенному интеллектуальной интуиции посетителю Рояль мог бы и открыться. Вроде бы, и умение, и стремление, и даже какое-никакое вдохновение интеллигент обычно демонстрирует. Тем не менее этого оказывается недостаточно. Поэт справедливо указывает на фальшивое вдохновение. И речь тут, конечно, идет не об отдельно взятом неудачливом интеллигенте, а об общем положении дел «властителей дум». Это дает повод задуматься о том, возможно ли вообще в показанном читателю вывернутом мире говорить о настоящем вдохновении или же о чистоте душевного порыва? К примеру, если верить Пушкину, то вдохновение, можно было бы сравнить с тем самым «чудным мгновением», которое есть встреча с прекрасным:

Я помню чудное мгновенье:
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты⁵.

Несмотря на то, что в приведенном выше отрывке из стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье...» акцентируется прежде всего

⁵ См.: (Пушкин 1950: 265).

встреча, окрашенная в тона романтически-любовные, все же то самое «чудное мгновение» может пониматься как муза, как вдохновение. В нашем случае это может означать, что игра на музыкальном инструменте также требует особой подготовки. Это, во-первых, мастерство, а во-вторых, надежда на вдохновение, т. е. «чудное мгновенье». Кроме того, такая подготовка не в последнюю очередь включает в себя готовность душевную. При всем этом, стоит добавить, что чудное мгновение и мимолетное видение можно ощутить только при условии пробуждении души. Однако, в таком случае важно понять: что делается в душе советского интеллигента, который приблизился к Роялю?

Согласно Георгию Федотову, основные признаки русской интеллигенции — это ее идейность и беспочвенность (см.: Федотов 2012: 27). С одной стороны, идейность интеллигента никак не могла противостоять большевизму, а тем более представлять какую-либо опасность. Интеллигент был слишком мягкотел и бездейственен для новой власти, над ним можно было лишь посмеиваться и презирать. Это, конечно, нельзя ставить в безусловный упрек интеллигенту. Приведем пример из *Дневника Шапориной*:

«Среди этих, так сказать, своих крестьян затесался один чужой, из дальней деревни. <...> Тут я первый раз в жизни увидела у человека оскал хищного зверя. Этот мужик почему-то тоже претендовал на нашу землю, и когда он говорил, верхняя губа, дрожа, морщилась кверху, обнажая клыки. Казалось, он сейчас зарычит, как собака, у которой отнимают кость» (Шапорина 2017: 47).

Надо полагать, довольно сложно оказаться смелым и деятельным в подобной ситуации. И дело тут не в том, что интеллигент трус, а в общей растерянности, а значит, беспомощности порядочного человека в непосредственном столкновении со злом. С другой же стороны, как отмечает Федотов, беспочвенность интеллигента понимается как отрыв: от быта, культуры, религии, социальных групп. В пределе этот отрыв способен переродиться в нигилизм, т. е. в срыв отчаяния и безверия (см.: Федотов 2012: 28). В целом, интеллигент в большевистской России занимал позицию, быть может, не самую благонадежную для властей, но все же во многом он был понятным и управляемым, т. е. где-то даже своим. Это значит, что, за исключением витавших в его уме идей, которые, впрочем, никак не могли быть воплощены (как, например, идея свободы), интеллигент как правило следовал заданным правилам действующей власти.

Игра на Рояле, в свою очередь, требовала присутствия чего-то отличного от соблюдения большевистских требований, а именно, свободы. В этом смысле, не так уж удивительно желание советского интеллигента приблизиться к высокой культуре, которая едва ли была возможна без той самой неуловимой свободы. Таким образом музыкальный инструмент для интеллигента становился чуть ли не единственным средством для воплощения переполнявших его идеи. Возможно, в такие моменты интеллигент

и выходил за пределы несвободы, по крайней мере, стремился, если не осуществить, то стать причастным попытке воплотить идею свободы. И все же, при всем желании уловить вдохновение и ухватить свою мечту, этот выход в потенциальную свободу не преодолевал отрыв от печальной данности жизни, а скорее подчеркивал невоплотимость затеи. В этом и была фальшь «вдохновенного лица» интеллигента, севшего за Рояль. В конечном итоге, наверное, не так уж легко признавать за собой фальшь, особенно для интеллигента, который действительно прилагал все возможные, но, очевидным образом, все же очень ограниченные, усилия для выхода к свободе. Таким образом, гораздо удобнее, да и безопаснее, было заключить, что Рояль расстроен:

С лицом фальшиво вдохновенным
Интеллигент играть пытался;
Расстроен был рояль, наверно,
Интеллигент тот быстро сдался.

Конечно, нельзя утверждать, что не нашлось ни одного музыканта, не преодолевшего ложь и не вышедшего из-за заданных властью рамок к иным горизонтам. Ярким примером этого стала знаменитая пианистка Мария Юдина, которая еще в самом начале своего творческого пути сформулирует для себя фундаментальный принцип, определивший ее дальнейшую жизнь: «Я знаю один лишь путь к Богу: через искусство... Я не утверждаю, что мой путь универсальный. Но чувствую, что мне доступен лишь этот; все Божественное, духовное впервые явилось мне через искусство, через одну ветвь его — музыку» (Юдина 2005: 25). Стоит добавить, что в этих словах пианистки не было ни тени самолюбования: «Я — звено в цепи искусства» (Юдина 2005: 25).

Путь к Богу, который открылся пианистке через искусство, естественным образом перекликался со свободой. Едва ли Юдина ошиблась бы и перепутала расстроенный музыкальный инструмент с «повреждением» души. Другое дело, что она никак не вписывалась в образ советского интеллигента. Известен эпизод из ее жизни, который свидетельствует о том, как ей удавалось прорываться в высокое и живительное пространство свободы. В 1944 году концерт Юдиной произвел впечатление на Сталина, и он пожелал иметь запись, которая была сделана для него буквально за одну ночь. Юдина получила солидный гонорар и позже в письме Сталину поблагодарила его за деньги, которые она отдала в Церковь, и, как истинная христианка, обещала молиться о прощении его грехов (см.: Дроздова 2016: 146). Сложно говорить об абсолютной достоверности этого эпизода, который, как вспоминала ученица Юдиной Мария Дроздова, имел характер скорее легенды и передавался что называется из уст в уста. Но если это и легенда, то составлена она вполне в духе Юдиной и на определенную реальность все же указывает. Впрочем, есть другое свидетельство, той же Дроздовой, которое может указывать на достоверность той известной

истории с письмом Сталину. Оно хотя и окрашено в серые тона беспросветного и нелегкого быта, но все же некую подчеркнуто принципиальную позицию Юдиной иллюстрирует. В начале 60-х годов близкие друзья решили подарить Юдиной холодильник, который она посчитала предметом чуждым, крайне неэстетичным, не гармонирующим с роялем, книгами и иконами. Подарок был отправлен назад (см.: Дроздова 2016: 133). Впрочем, для того времени даже среди представителей мира культуры и искусства, который по преимуществу должен осуществляться в пространстве свободы, Мария Юдина была исключением.

Что же, несмотря на очередь из фигур и теней нового мира, внешне напоминающих людей и пытающихся добить Рояля, он Божией милостью сохранился. И не просто сохранился. Он может говорить. Впрочем, что ему оставалось, если люди исчезли, и жизнь прервалась. Поэт задается вопросом: где в таком случае сохранилась жизнь? И дает свой ответ — в вещах. Значит, они могут говорить своими голосами, голосами вещей. В каком-то смысле, нас нет, а вещь, хоть и со следами надругательства, все еще остаётся. Автор стихотворения говорит нам, что по внешним признакам, скажем, биологическим, человек никуда не делся, но связь с Богом и опытом христианства утратил, т.е. расчеловечился. Он перестал быть человеком в том смысле и по тому образу, который для него задумал Бог. Как раз с такими безобразными представителями человека расчеловеченного приходилось встречаться Роялю: матросы со штыками, бабы в украденных жакетках, интеллигенты с фальшивым вдохновением, не говоря уже об остальных оскалах и перекошенных лицах, готовых наброситься и растерзать, к примеру, Кшесинскую и Шапорину. В этом смысле, конечно, сложно не согласиться в том, что люди перестали существовать.

Так или иначе, голос Рояля был услышан поэтом. Формально голосом рояля, как и каждого музыкального инструмента, конечно же, является звук, звук извлекаемой из него музыки. Очевидно, сам по себе рояль звучать не может, для этого ему нужен человек. В данном случае это можно было бы сравнить с Богом и творением человека. Бог творит человека, и человек только тогда остается человеком, когда исполняет свое предназначение в неразрывной связи со своим Творцом. Подобное происходит и с музыкальным инструментом. Рояль звучит только в руках мастера. Звучание предполагает совместное действие инструмента и музыканта. Только в этом со-действии мы можем услышать оживший музыкальный голос. Однако поэт слышал не музыку, а нечто совершенно иное. Это был голос инструмента без музыканта. Утраченная возможность воспроизводить заданные мастером звуки каким-то особым образом уступила возможности изъяслять голос иначе. Именно такой голос слышит и транслирует, словно переводчик с неведомого языка, своему читателю поэт.

Рояль не приемлет лжи и фальши. Возможно, в одном интеллигент не ошибся — Рояль действительно расстроен. Но не каждый сможет его починить, потому как он требует особого обхождения. К слову, сохранился

довольно интересный документ, касающийся рояля, который брала на прокат Юдина. И вот такое оповещение она получила от прокатной конторы: «Тов. Юдина М. В., вторично ставим в известность, что срок Вашего договора на прокат рояля истек 14.VI.68 г. Согласно пункта II договора ин-т подлежит вывозу» (Юдина 2013: 263). Деньги для прокатчиков вскоре собрали знакомые, и долг был оплачен. Рояль еще какое-то, но не слишком продолжительное, время служил пианистке. Немного спустя Юдина простудилась, началось воспаление легких, и она попала в больницу. Очень скоро ее не стало. Через несколько дней после похорон пианистки рояль увезли: «Из окна квартиры на высоком первом этаже, <...> кран медленно вытянул старый, черный, расстроенный рояль фирмы Bechstein» (Дроздова 2016: 240). Музыкальный инструмент не может существовать без музыканта. Как увезли расстроенный рояль Юдиной, так и наш Рояль из стихотворения Иванова долго стоял без надобности в одном из старинных домов Петербурга. Впрочем, возможно, еще есть надежда, и расстроенный Рояль просто терпеливо ждет своего мастера.

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова Анна. «Как белый камень в глубине колодца...». Ахматова Анна. *Малое собрание сочинений*. Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2016: 105.
- Дроздова Мария. *Мария Юдина: Религиозная судьба*. Москва: Издательство Московской Патриархии Русской Православной Церкви, 2016.
- Иванов Олег. *Голоса вещей*. Санкт-Петербург: ИД Петрополис, 2021.
- Кшесинская Матильда. *Воспоминания*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1992.
- Пушкин Александр. «Я помню чудное мгновенье...». Пушкин Александр. *Полное собрание сочинений в десяти томах*. Т. II. Стихотворения 1820–1826. Москва: Академия наук, 1950: 265.
- Толстой Лев. *Война и мир*. Москва: Художественная литература, 1940.
- Федотов Георгий. «Трагедия интеллигенции». Федотов Георгий. *Собрание сочинений в 12 т*. Т. 4: Статьи 30-х годов. Москва: Sam&Sam, 2012: 23–63.
- Шапорина Любовь. *Дневник*. Том 1. Москва: НЛЮ, 2017.
- Юдина Мария. «Невельский дневник. 1916–1918». *Вы спасетесь через музыку*. Сост. А. М. Кузнецов. Москва: Классика-XXI, 2005: 8–72.
- Юдина Мария. «202. Ателье проката пианино и роялей — М. В. Юдиной. 15 июня». *Перед лицом вечности: переписка 1967–1970 гг.* Сост., подгот. текста, примеч. А. М. Кузнецов, вступ. ст. М. А. Дроздова. Москва, Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2013: 263.

REFERENCES

- Ahmatova Anna. «Kak belyj kamen' v glubine kolodca...». Ahmatova Anna. *Maloe sobranie sochinenij*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus, 2016: 105.
- Drozdova Mariya. *Mariya Yudina: Religioznaya sud'ba*. Moskva: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarhii Russkoj Pravoslavnoj Cerkvi, 2016.
- Fedotov Georgij. «Tragediya intelligencii». Fedotov Georgij. *Sobranie sochinenij v 12 t*. T. 4: Stat'i 30-h godov. Moskva: Sam&Sam, 2012: 23–63.
- Ivanov Oleg. *Golosa veshchej*. Sankt-Peterburg: ID Petropolis, 2021.
- Kshesinskaya Matil'da. *Vospominaniya*. Moskva: Artist. Rezhisser. Teatr, 1992.

- Pushkin Aleksandr. «Ya pomnyu chudnoe mgnoven'e...». Pushkin Aleksandr. *Polnoe sobranie sochinenij v desyati tomah*. T. II. Stihotvoreniya 1820–1826. Moskva: Akademiya nauk, 1950: 265.
- Shaporina Lyubov'. *Dnevnik*. Tom 1. Moskva: NLO, 2017.
- Tolstoj Lev. *Vojna i mir*. Moskva: Hudozhestvennaya literatura, 1940.
- Yudina Mariya. «Nevel'skij dnevnik. 1916–1918». *Vy spasetes' cherez muzyku*. Sost. A. M. Kuznetsov. Moskva: Klassika-XXI, 2005: 8–72.
- Yudina Mariya. «202. Atel'e prokata pianino i royalej — M. V. Yudinoj. 15 iyunya». *Pered licom vechnosti: perepiska 1967–1970 gg.* Sost., podgot. teksta, primech. A. M. Kuznetsov, vstup. st. M. A. Drozdova. Moskva, Sankt-Peterburg: Centr gumanitarnyh initsiativ, 2013: 263.

Јулија Кузњецова

ГЛАС КЛАВИРА: ПЕСМА „КЛАВИР“
ИЗ ЗБИРКЕ ОЛЕГА ИВАНОВА *ГЛАСОВИ СТВАРИ*

Резиме

Овај чланак представља покушај да се ближе сагледа песма „Клавир“ петербуршког песника и филозофа Олега Иванова, објављена 2021. године у збирци *Гласови ствари*. Иванов верује да ништа на свету није безначајно, већ да, напротив, све има своју вредност. Чак и ствари имају свој глас. Такав глас он је „чуо“ од старог клавира. Главни циљ овог чланка је да се доследно испитају стихови песме како би се открила њена значења, укључујући и она скривена. Посебно место у песми заузимају одломци посвећени хришћанској симболици. Иако нису увек очигледни читаоцу, они ипак проналазе своје отелотворење у нашем свакодневном животу.

Кључне речи: Олег Иванов, Марија Јудина, гласови ствари, клавир, интелигенција.