

НЕ ПОСТАВИВ ПОСЛЕДНЮЮ ТОЧКУ Комментарии к последней песне Кати Яровой¹

В эссе «Театральный характер» Н.С.Лесков писал, что «существует поверье, будто в судьбе талантливых людей есть нечто провиденциальное и что они в полной безвестности не гибнут... Разумеется, зависит от ума, который руководит дарованием, и от общества, среди которого даровитый человек призван осуществить свою радостную или свою печальную карьеру». Катя Яровая, по словам американского слависта Тимоти Сергэя, писавшего о русской бардовской песне, – самый недооцененный бард России. Он познакомился с ней во время ее концерта в Йельском университете в 1990 г. Тогда же, во время ее первого приезда в США, познакомилась с ней и я, и сразу подпала под обаяние ее песен и личности. Широкая известность не успела прийти к Кате при жизни, но интерес к ее творчеству и судьбе не уменьшился с ее уходом.

Бардовская песня возникла стихийно, она была востребована временем и заслуживает изучения как часть русской поэтической культуры. «Не музыкант и не певец – поэт бродячий»² – так определяла Яровая себя и себе подобных, подчеркивая самостоятельность этого жанра. То есть, прежде всего поэт, но свободный, неподцензурный, существующий в непосредственном контакте с аудиторией, говорящий на ее языке и преобразующий его. Концерты и фестивали авторской песни остаются популярными не только в России, но и во всех уголках планеты, где живут люди, говорящие по-русски. Это помогает сохранению русского языка, который О.Мандельштам назвал самой историей России, утверждая, что «”онемение” двух, трех поколений могло бы привести Россию к исторической смерти. Отлучение от языка равносильно для нас отлучению от истории». Барды внесли свой вклад в развитие языка во второй половине XX века, и обращение к творчеству лучших из них всегда полно открытий и прозрений.

В творчестве художника обычно легко прослеживаются объединяющая идея, основные направления поисков, темы и символика. Катя Яровая написала около 350 песен, стихов было немного, и вся ее лирическая поэзия, от ранних песен до последней, представляет собой единое целое, поэтический путь к себе. Важную часть ее наследия, хотя и меньшую по объему, составляет политическая сатира. Эти песни стоят особняком, что понимала и сама Катя. В интервью тележурналисту А.Каневскому за три месяца до смерти она сказала, что ее политические песни – это «всегда немножко “плюс”, как в театре – на галерку... Я играла роль борца за независимость и свободу. Хотя я всегда была за независимость и свободу. Но всегда немножко такого экстремизма, напористости какой-то». Из-за этих песен у нее при жизни не вышло ни одного аудио-альбома: одну лирику давать она отказывалась («мне предлагали только пол-лица своего показать»), а политика не проходила из-за цензуры. Полагаю, что ее политические песни не столько пол-лица, сколько отдельное лицо, даже, может быть, театральная маска. Два лица, два

¹ Катя Яровая – русский бард и поэт (1957-1992).

² Здесь и далее цитируется по сборнику *Катя Яровая, «Из музыки и слов. Песни и стихи»* (редакторы-составители Елена Яровая и Татьяна Янковская, изд-во Э.РА, Москва, 2003) и по рабочей тетради Яровой.

плодоносящих лона бродячего поэта, чье творчество по природе своей сродни театру, балагану. И хотя оба эти лица были важны, и на концертах она всегда перемежала лирику с сатирой (по этому же принципу мы с Катиной сестрой построили ее поэтический сборник), для анализа последней песни и ее места в творчестве Яровой я буду рассматривать именно лирику, тем более что песня была написана год спустя после «публичных похорон» политических песен, устроенных Катей в 1991 г. в Москве. Сам факт похорон подтверждает, что они занимали особую нишу – это было не столько «для себя», как пишут поэты, а для других: она писала их тогда, когда они были нужны людям³. Похоронить лирические песни значило бы похоронить себя. Была у нее еще одна «театральная маска» – песни с сюжетами, жанровые зарисовки, психологические портреты. Иногда она предваряла их словами «прошу не путать меня с моей лирической героиней». Но в этом эссе мы уделим внимание той лирике, в которой находят отражение биографические мотивы и пути духовного поиска и о которой можно сказать словами Романа Якобсона: «малые фрагменты срастаются воедино в монолитном произведении-жизни, на последних страницах которого возобновляются, развиваются и угасают образы первых страниц»⁴.

После молчания

В марте 1991-го года, в конце своего годичного пребывания в Америке, Катя написала песню «Чужбина» («Чужие голоса, чужая речь...»). В мае она вернулась в Москву, а в июле написала мне, что после возвращения еще ни разу не выступала: «Народ стал вплотную заниматься добычей денег и всяческих мат. благ, и интерес к концертам, особенно бардов, почти пропал... Но я считаю, что это временный и совершенно естественный процесс. А я являюсь всего лишь жертвой этого естественного процесса». Осенью я получила еще одно письмо: «Мой творческий кризис продолжается. Боюсь, что это очень надолго, а может, и навсегда. От политических песен просто тошнит, как и вообще уже тошнит от политики. Писать же одну лирику как-то не хочется. Образ дамы с гитарой с песнями про любовь вызывает просто отталкивание. Так что кризис не настроенческий, а, что ли, принципиальный». В мае 1992 года, вскоре после второго приезда в США, Катя говорила на концерте в Вест Хартфорде, что «разотжествилась со своей профессией»: «Давно не писала. Меня не интересует судьба моих стихов, моих песен. Катя Яровая – это прежде всего человек. Бард – это способ самовыражения, один из многих». В «Диалогах с Бродским» С.Волков пытался прояснить точку зрения поэта: «С одной стороны, вы настаиваете на том, что существование важнее творчества. С другой же утверждаете, что когда вам не пишется, то и жить не хочется». Мандельштам считал, что «поэзия есть сознание своей правоты. Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры». Казалось, что Катя потеряла точку опоры, и почва стала уходить из-под ног. Были и личные причины, вызвавшие ее молчание.

³ Яровая признает это в песне, посвященной памяти Н.А.Некрасова: «И я пою на злобу дня,/ пока хватает этой злобы». Образы, обобщения, тонкие наблюдения, высказанные в этих песнях, и сегодня сохраняют свое значение и приложимы ко многим проблемам в современном мире.

⁴ «Заметки на полях лирики Пушкина» в сборнике «Грамматика русской поэзии», 1998.

Говорят, что когда поэт перестает писать, он перестает жить. Не знаю, относится ли это к Кате, потому что рак у нее обнаружили еще в 1990 году, когда она первый раз приехала в Америку, и после успешного, как тогда казалось, лечения она много выступала и написала несколько песен. Но в 1992-ом году болезнь вернулась. В Колумбусе, где она жила у подруги, был начат курс химиотерапии, который не помог. В сентябре Катя сообщила мне, что улетает в Россию лечиться у онколога, разработавшего нетрадиционную методику. Но надежды не оправдались, и 12-го декабря ее не стало. Незадолго до отъезда она написала новую песню и договорилась, чтобы мне переслали кассету с записью. И вот я слушаю, вслушиваюсь в эти строки.

В разных была и обличьях, и обликах.
Сняв оболочку, я стану как облако.
Выдох и вдох, только выдох и вдох.
Что же ты медлишь? Возьми меня на руки,
Видишь, я стала чуть легче, чем облако,
Где же ты, где же ты, добрый мой Бог?

Где же вы, солнцем залитые пристани,
Где вы, аллеи с осенними листьями,
Звезды, моря, поезда, города...
Что же ты плачешь? Ведь я еще видима –
Можно дотронуться легким касанием,
Прежде чем я растворюсь навсегда.

Промысел Божий не зная, не ведая,
Я, за судьбою безжалостной следуя,
Просьбой о помощи не согрешу.
Я еще слышу листвы шелестение,
Я еще вижу полоску закатную
И я дышу, Боже мой, я дышу...

Простой, но очень емкий текст. Р.Якобсон считал, что «нет более сложного материала для анализа, чем аскетически простые формы». Что ж, тем интереснее поставленная задача. Мы не будем анализировать песню построчно, а рассмотрим различные связанные с ней аспекты.

Образная система последней песни

Для поэтической речи Яровой характерны метафора и глагол, эпитетов она избегала. Она любила многозначные метафоры. Через всю ее поэзию проходят, постоянно развиваясь, образы-символы, и последняя песня является итогом этого развития. Обратимся к тексту песни. В первых трех строчках второй строфы уместился целый мир, обозначены излюбленные темы, за каждым словом и словосочетанием – образ. Звезды, моря, поезда в поэзии Яровой обозначают жизнь: «Что моя жизнь? Летящая звезда...»; «Я снова вхожу в это море/ Со старым названием «Жизнь»; «Грохочут чьи-то жизни-поезда/ К конечной станции без опоздания». Каждый из этих символов многозначен. Так, слово «звезда» может означать будущее, судьбу, неизведанное: «Перфокарту звездного неба/ Кто сумеет

расшифровать?», «Ступенями звездных лестниц/ Не поднимался никто...», «Умоется душа, опухшая от сна,/ Проснется – и тогда взойдет, как никогда,/ Далекая моя звезда». Помню, она читала мне «Я по звездам, как по нотам,/ Пропую свою судьбу»⁵. В то же время звезды – это и спутники лучших минут жизни, часть обжитой ею Вселенной, как в стихотворении «Ночь в Геленджике» 1984 г. («Мы видели, как нас с тобой несло/ Сквозь мириады звезд, веков и странствий»), и метафора ее дара, творчества: «Иллюзионистка с гитарой лаковой./ Звезды монистами в руках позвякивали» (посвящение «Себе»). Нет в ее поэзии окостенения символов, по выражению Мандельштама, – мы наблюдаем их обживание, очеловечивание, хозяйское превращение в утварь.

Если звезды символизируют судьбу-будущее и становятся частью жизни только в воображении, то море – это судьба-настоящее, жизненные перипетии («Тебя любить – как в море плыть,/ Где хлещет волнами наотмашь», «Сколько море приносит/ Встреч и разлук»). Море может подарить обновление и покой («Не блистал красой/ твой берег моря каменистый,/ но он принес душе покой/ и пониманье многих истин», «В море печаль свою сбросим»); отдых у моря – это «ласки волн», «час воскресный мой, каникулы души». Поезд у Яровой часто служит метафорой неотвратимого рока: «Обратно! – как молотом,/ Поездом скорым» (цикл «Гамма»); «Поезд мчит – ни оглянуться,/ ни очнуться, ни проснуться,/ ни свернуть» («Фиеста»).

Понятие «город» в ее поэзии, помимо естественной связи с географией и биографией («Я родилась и жила на Урале,/ Город такой есть на карте – Пышма»), это еще и люди, толпа. Взаимоотношения с городом часто подчеркиваются общей атмосферой и временем года: «Мне ветер мартовский покоя не дает/ Меня несет безумная столица/ Передо мной мелькают дни и лица/ Сгорает август и сентябрь грядет...»; «Я снова в Москве неприветливо-серой»; «Этот город меня, будто войлоком,/ Сонной одурью серой окутывал». В ироническом «Венке сонетов» она пишет: «Я, как и всем, не по зубам/ Родной стране и городам/ Непритязательным и серым». Мы встречаем у нее как отстраненность («Я пролетом в земных городах»), так и сочувствие городам («Но как слабы на фоне ветра/ Наши лица и города»), и хозяйское отношение («Я в городе моем порядок наведу»), и благодарность («Душа тобой была согрета», песня «Прощай, мой южный городок»), и мечты – так, в одной из ранних песен она писала: «Где ты, мой солнечный город... где жарки свиданья, исполнимы желанья и каждый каприз?». В рабочей тетради (РТ) осталась запись: «Я задыхаюсь, мне не хватает пространства./ Мне не хватает морей, городов и небес».

Эти характерные для ее поэзии образы-символы и раньше собирались в одном стихотворении и даже в одной строфе:

И вскрикивали где-то *поезда*,
Земля летела, ветер дул нам в лица.
Прожгла подушку синяя *звезда*,
Хвостом кометы мы могли укрыться.

⁵ Пока я нигде не обнаружила этих строк, думаю, что они из раннего варианта песни «Над Москвою». Вариант этого образа использован в серии строф о небе: «Я музыку ночи читаю с листа/ По звездному небу – по нотному стану».

Здесь дальний образ поезда – неотвратимой судьбы нейтрализуется образом благосклонных звезд и состоянием полета, столь характерным для поэтического мироощущения Яровой. Как и в последней песне (ПП), в этом стихотворении присутствует другой многозначный символ – море.

В рассматриваемых трех строках ПП в неявной форме присутствуют многие важнейшие элементы поэтической палитры Яровой. «Солнцем залитые пристани» в первой строке напоминают о лете, любимом времени года, с которым у нее ассоциируются счастье и любовь («И только лето/ Мы с сожаленьем провожаем/ И это так переживаем/ Как завершение любви»). В этой же строчке (через пристани) спрятан еще один символ, который ассоциируется у нее с любовью, – река: «Я снова вхожу в эту реку/ Со старым названьем «Любовь». Во второй строке – «аллеи с осенними листьями». У Яровой есть стихи, посвященные осени (например, «Наш сад уже облюбовала осень»), и много песен («Дни сентября», цикл «Гамма» и др.). Осень для нее – грустное время, начало конца любимого лета, надежд, а может быть, и жизни («И нам еще до смерти далеко./ Как, впрочем, и до будущего лета»). «Дары, удары, неудачи» заметнее «на фоне графики ветвей». Еще несколько примеров:

Леса со вздохом облегченья
Освободились от одежд
А мы со вздохом сожаленья
Освободились от надежд...

Закружит ветром лист осенний,
И нет от осени спасенья,
По-сумасшедшему завертит
Моих земных дорог веретено...

Да, и меня настигнет осень
Тягучим шелестом листвы
И как траву дождем подкосит
Загасит все мои костры

Вот и настигла ее осень. 4-я строка 3-й строфы ПП – «Я еще слышу листвы шелестение», а следующая, «Я еще вижу полоску закатную», – отзвук песни «Дни сентября», которая является развернутой метафорой жизни, от начала «Зажегся день, теплом и светом полнится./ Мир, как младенец матерью, умыт» и до конца:

Зари вечерней свет багрово-медный,
Мгновенье – и все скроется во мгле.
Уходит день. Не первый, не последний,
Еще один день жизни на земле.

Ветер – один из важнейших образов, проходящий через всю лирическую поэзию Яровой, находит лишь косвенное отражение в содержании ПП. В раннем творчестве это по преимуществу чувственный образ: и клишеобразный «ласковый бриз», и такое, например, обращение к любимому: «Из ветра создан ты./ Из воздуха и снов» («Колыбельная Никите»). В песне Геи «вольный мой любовник – ветер» предшествует мужу, «месяцу молодому». В ироническом стихотворении «Темнеет за оградой сад./ Там монастырь. Гарем для Бога», «Бог, всемогущий и всеильный»

в образах быка, лебедя, цветка и т.п. является монахиням и «их листвою тревожит нежной,/ И льнет дождем, и ветром рвет/ Одежды». Постепенно ветер в лирике Яровой все чаще становится символом судьбы, испытаний, разлуки:

Судьбы своей не превозмочь – я ветром лист гонимый...

Над Москвою, над Москвою

Ветер носит облака.

Крылья за моей спиной

Не расправились пока....

На перекрестке дел моих и дней

Меня продуло так что ломит душу

Но ветру мартовскому буду я послушна

Куда нести меня ему видней

Последняя строфа была написана в конце 80-х («Мне ветер мартовский покоя не дает...»), а в 1991 г. этот ветер настиг ее в Калифорнии: там в марте, когда Печаль, привычную спутницу ее поэзии, сменило «тоски вселенской постоянство», она написала «Чужбину»: «Но ветру *странствий* буду я послушна...». Незадолго до этого, 18 июня 1990 года, после операции в Амхерсте, она писала в РТ: «В тот день, когда мне ветер крылья сложит,/ Пускай к твоей гортани не подступит ком».

Ветер может обладать сокрушительной силой, нести опасность: «Как бояться стихий – урагана и смерча...», «Как слабы на фоне ветра/ Наши лица и города». В ПП ветер лишь угадывается в шелесте листвы. Не отголосок ли это дерзкого стихотворения, где бог в монастыре-«гареме» «листвою тревожит нежной» и «ветром рвет одежды» посвятивших ему себя женщин? Ведь в первой строфе ПП героиня обращается к Богу так, как женщина обращается к любимому: «Что же ты медлишь? Возьми меня на руки», «Где же ты, где же ты, добрый мой Бог?»

Интересна лексическая и образная связь последней песни с одной из первых Катиных песен, «Фиестой», написанной в июле 1979 года, – подобие, контраст, тождество образов, хотя ранняя песня уступает последней по зрелости и мастерству. В ПП присутствует метафора лета («солнцем залитые пристани»), за которым следует осень («аллеи с осенними листьями»), в «Фиесте» (Ф) – «Все кончается на свете,/ вслед за летом – дождь и ветер,/ как всегда». Там же «вот и листья облетают,/ и в осенней дымке тают/ города», которые «как призрак исчезают/ и, конечно, не вернуться/ никогда». *Города* упоминаются и в ПП: это прощальный взгляд, после чего они растают, исчезнут, никогда не вернуться. «Поезд мчит – ни оглянуться,/ ни очнуться, ни проснуться,/ ни свернуть...» в Ф – и *поезда* во второй строфе ПП. «Мелькнет бесплотной тенью... образ твой» (Ф) – и образ лирической героини ПП, ставшей «легче, чем облако», которая «еще видима», но вот-вот «растворится навсегда». «От себя не убежать» (Ф) – «Я, за судьбою безжалостной следуя...» (ПП). «Легкий выдох сожаленья:/ «Боже мой...» в Ф – и «я дышу, Боже мой, я дышу» в ПП. При лексической общности здесь важно смысловое различие: в последней песне не «выдох сожаленья», а слова благодарности, произнесенные на вдохе («только выдох и вдох»). «А забрезжит луч рассвета –/ мне б допеть конец куплета/ как-нибудь» (Ф) и «Я еще вижу полоску

закатную/ И я дышу» (ПП). Там рассвет – здесь закат⁶. Там «все кончается на свете» – здесь описание того, *как* все кончается. Там – «допеть конец куплета как-нибудь», здесь – песня, написанная после полуторагового молчания, которая стала итогом творчества, спетая не «как-нибудь», – это одна из лучших ее песен. Логопедически смысл последней строки ПП усиливается сопоставлением со строчками любимого Катей Высоцкого «Я дышу – и значит, я люблю! Я люблю – и, значит, я живу!» (она использовала строчки из этой баллады в качестве эпитафии к одной из песен, посвященных ему) и Окуджавы: «Каждый слышит, как он дышит./ Как он дышит, так и пишет...» То есть, дышать для поэта-барда – значит любить, писать, жить. Творчество для нее – способ существования, что бы она ни говорила порой, чтобы оправдать свое молчание. В РТ остались слова: «Ослепнуть, как Гомер,/ Оглохнуть, как Бетховен,/ Но лишь не онеметь»⁷. Таким образом, круг замкнулся. Если считать «Фиесту» одной из начальных точек творческого отсчета, то в последней песне она вернулась к истокам на новом витке. Это логический конец, венчающий ее творческий и жизненный циклы. Значит, она поставила последнюю точку?..

В одной из самых первых песен, написанной в 1978 году, «Я пролетом в твоих городах, я – прологом» (условно «Пролог»), которую лексически и тематически можно считать программой ее будущей лирической поэзии, Катя пыталась предсказать свой конец: «Не оставив ни сына, ни дочки,/ Не поставив последнюю точку,/ Я легко вознесусь над землей». В плане житейском она ошиблась: через три года после этого она родила дочь, а творческий эпилог, я думаю, угадала. Дело не только в раннем уходе из жизни. Первое доказательство «непоставленной точки» заложено в самом тексте ПП. Обратим внимание на порядок слов: выдох – вдох, а не наоборот. Выдох – смерть, вдох – жизнь. Это впечатление подкрепляется и последней строкой, где «я дышу» повторяется дважды, как и «выдох и вдох» в первой строфе. Дыхание – основа жизни. «Бог – радость, простая радость дыхания» – так Цветаева, родство с которой остро ощущала Яровая, писала о служении Богу в письме Тесковой. Можно было бы приписать повышенное внимание к дыханию болезни, тому, что, когда была написана эта песня, ей было трудно дышать из-за метастазов в легких. Но это всегда присутствовало в ее поэзии. Вот Алиса летит в Страну чудес, «и сладок путь, и легок шаг,/ и легкие – воздушный шар...» Взлет происходит на вдохе, когда легкие наполняются воздухом, и тогда, сняв оболочку, можно стать «легче, чем облако» и взлететь. В «Венке сонетов» 1987 г. она говорила об этом с иронией:

Освобожденная душа
Взлетит к каким-то высям горным,
Окинет сверху не спеша
Все копошенья взглядом гордым...

В песне «Чем убережь себя от стрессов» она связывает творческий процесс с полетом: «Легко, открыто и отчаянно,/ И высоты не замечая,/ Приходится летать и мне». А вот строфа из песни «Да, и меня настигнет осень...»:

⁶ Строки из другой песни: «Вся наша жизнь – переход от восхода/ до угасанья полоски захода».

⁷ В.Высоцкий на вопрос анкеты, какое событие стало бы для него трагедией, ответил: «Потеря голоса».

И будет жизнь воздушным шаром
На тонкой ниточке висеть
С моей гитарою на пару
Нам оторваться и лететь

В письме к А.П.Керн Пушкин писал про «развитый орган полета», которым они оба, как он считал, обладали. Был он и у Яровой. Потому и звезды для нее – среда поэтического обитания.

Вторым доказательством желания писать – а значит, жить, дышать, любить – может служить последняя запись в РТ.

О пролейся, пролейся, мой дождь золотой!
Осени меня, осемени вдохновеньем.
Жаждет влаги живой [твоей] сад запущенный мой

[Не оставь меня, Боже
Я творенье твое
Обращаюсь к тебе, ну к кому же еще]
Я творенье твое, не оставь меня, Боже.

Ты не можешь оставить меня, ты не можешь.

За какие грехи наказал немотой?

Боже мой, озари меня хоть на мгновенье [подари мне хотя бы мгновенье]

Она просит – но только о возвращении своего дара, ни о чем другом. Просьба осталась не высказанной вслух. Но эти строки дают нам возможность лучше понять человека в поэте, оценить меру ее страдания и мужества.

Образы в этом наброске многозначны. Здесь и реальный дождь, орошающий живительной влагой истощенную землю, и мифологический золотой дождь, в виде которого Зевс явился своей возлюбленной. Поэт просит оросить «запущенный сад» творчества – и одновременно образ золотого дождя вызывает в памяти рембрандтовскую Данаю, оплодотворенную этим дождем. Жаждущий влаги сад и ожидающая женщина хотят одного – чтобы продолжилась жизнь. Плодоносящие сад, земля и плодоносящее лоно даны как метафоры творчества. Это восходит к символике песни «Я не боюсь ни с кем сравненья», написанной в 1982 г. от лица богини земли Геи: «Полны мои деревья-руки/ Перстнями тяжкими плодов.../ И хоть я каждый год рожаю./ Моя не блекнет красота». В одной из ранних песен стихотворчество, не без иронии, сравнивается с родами:

Но вот за стиркой, как ни странно,
Или за мойкою полов
Из тонкой слабенькой гортани
Я слышу, чую нарастанье
Моих стихов!

И их мучительные роды
Я принимаю всякий раз.
Я повитуха, кто угодно,
Я мать-преступница – уродов
Выбрасываю в унитаз.

У Яровой есть цикл песен «Прощание». В какой-то мере ПП можно считать завершением этого цикла. «Провожать – вот мой удел от роду», – писала она когда-то, но на этот раз уходит она сама. Зачатки мотивов ПП появились в РТ уже летом 1990-го:

Когда придет пора с тобой проститься
И в небе облаком прозрачным раствориться,
И в те края, откуда мне не возвратиться,
Отправлюсь я с больничным узелком...

Тогда у нее были только слова утешения для остающегося на Земле любимого:

Когда твоей руки листва коснется,
Моей улыбкой кто-то улыбнется,
Когда к тебе мой голос донесется
И взглядом глаз моих зазеленеет даль,
Ты вдруг поймешь, что я с тобою рядом...
Что просто стала я травой, садом...

В другом наброске, написанном в тот же день, 18 июня («Генуг, товарищи, генуг –/ Пора кончать базар»), настроение совсем другое: «Но не хочу, о други, умирать,/ Едрена мать!»

Хотя волею providенческой судьбы и логики творческого развития песня «В разных была и обличьях, и обликах...» стала формальным завершением пути, несмотря на полную трезвость в понимании Катей своей ситуации, тон последней песни более светлый, чем в других ее песнях о расставании. Куда больше прощания и даже желания расстаться с жизнью в песне 1989 года «Вот опять заморочит метелью».

Триады

В интервью перед Катиным отлетом из Нью-Йорка в Россию А.Каневский попросил ее объяснить смысл заключительных строк стихотворения «Моя минорная тональность» – «и уместилась в трех аккордах/ душа бессмертная моя»: «Какие три вещи для вас на свете самые главные?» Катя сказала, что в стихотворении имела в виду «пресловутый блатной квадрат», который разучивают в подростковом возрасте дворовые гитаристы. А потом добавила, что последний текст подборки в «Новом русском слове», на которую ссылался Каневский, называет эти три аккорда:

Я снова вхожу в эту реку
Со старым названьем «Любовь»....
Я снова вхожу в это море
Со старым названием «Жизнь»...
Я снова вхожу в это небо
Со старым названьем «Душа»...

«Вот это, наверно, и есть мои три аккорда». Потому, вероятно, она ответила с такой легкостью, что на протяжении всего ее творчества прослеживается развитие этой триады, связанное с духовными поисками, духовным ростом.

Троекратные повторения свойственны библейской и фольклорной традиции. Их много у Яровой. Иногда это просто перечисление: «счастья верные приметы/ свобода, праздность и любовь» или «мы видели, как нас с тобой несло/ сквозь мириады звезд, веков и странствий,/ и как микроскопически мало/ то место, что мы заняли в пространстве». В последнем случае интересна привязка трех перечисленных понятий к канону триединства классицистской драматургии. В стихотворении «Ночь в Геленджике» место – мириады звезд, время – мириады веков, действие – мириады странствий. Таков масштаб. Время для нее не линейно: встреча может длиться «целый миг», разлука – «всего лишь век».

Но «три аккорда» – это не случайная группа образов, а ключевые символы лирики Яровой, «главная» триада, к которой она шла путем проб и ошибок, примеряя разные комбинации понятий, которые по временам, оживая, становились персонажами. В песне «По свету бродит одинокая...» (1981 г.) действуют Любовь, Печаль и Душа. Каждый образ глубоко трагичен:

По свету бродит одинокая
Самоубийцею под окнами
Моя Любовь

неутоленная

Как головешка обожженная
По свету бродит обнаженная
Моя Душа

испеленная

Течет в сосудах заточенная
Со мной навеки обрученная
Моя Печаль

неосветленная

В песне «Я снова вхожу в эту реку» (1989 г.) компоненты триады – Любовь, Жизнь, Душа – вводятся через метафоры-символы (река, море, небо), причем героиня соединяет себя с каждым из них как с чем-то привычным («снова вхожу»). Важность обеих триад подчеркнута написанием входящих в них образов с заглавной буквы и тем, что в конце обеих песен все три понятия сведены вместе (характерный для Яровой прием), во второй песне через соответствующие им символы. В первой песне Любовь, Душа и Печаль являются и образами-индикаторами, и действующими лицами, с которыми у лирической героини противоречивые отношения: «мои» – и «дети незаконные»:

Кому нужны мои бездомные
Как будто дети незаконные
Моя Любовь

моя Печаль

моя Душа

Во второй песне элементы триады Любовь-Жизнь-Душа получают физическую конкретность благодаря выбору метафор, и одновременно – безразмерность,

бесконечную протяженность в земных координатах, что позволяет поэту объединить их и самой слиться с ними:

Я снова вхожу в эту реку,
Река эта в море вольется,
А море сливается с небом...

На подступах к главной триаде ее элементы вызывали разное отношение к себе со стороны автора. Так, в «Венке сонетов» иронически обыгрываются «любовь, печаль и прочий бред». О душе и о жизни, вошедших в сформировавшуюся позднее триаду, нельзя говорить всуе, а всерьез она не была готова. Начальная и конечная строки «Венка» – «Мои печали *не по силам*». Были попытки изменить это: «В море печаль свою сбросим», команда себе «душу заполнить светлой печалью!» («Гамма»). Последнее, как и «Печаль неосветленная», восходит к пушкинскому «Печаль моя светла – душа моя полна тобою».

В цикле «Гамма» есть такие слова: «Я любовь свою выкричу, выплачу... вымолю, выпрошу... сберегу, как родное дитя./ А с душою своей безголосую/ я расстанусь – шутя». Любовь и душа – по-прежнему персонажи, но любовь уже «как родное дитя», с душою же «безголосую» она готова расстаться. Вообще отношения с «душой» складывались непросто, хотя они «привязаны друг к другу». Поэт винится, что пренебрегает своей гостьей, отпущенной Всевышним к ней «на краткое свиданье» («Вниманья мало уделяю./ Не теми песнями кормлю»), беспокоится, что «ей, среди звезд рожденной» чужды «земных исканий суета», «тоска, печаль и маята» поэта. Позднее она принимает полную ответственность за нее, как в песне «То живу я в доме этом», написанной в 1990 г. после операции:

...Живя на свете *этом*,
Я сама себе свой дом.

А во мне душа бездомно
Погостит — и сгинет след.
По счетам плачу огромным
За ее тепло и свет...

Душа в лирике Яровой может быть не только понятием и персонажем, но даже местом действия: в РТ есть запись «место действия – душа». Эта мысль получила поэтическое воплощение: «Я снова вхожу в это небо/ Со старым названьем «Душа». Душа связана с творчеством: «Но песня перехватит горло,/ И я опять с душою голой/ Стою, открыта всем ветрам...» («Венок сонетов»). А в песне 1983 г. «Умирают стихи от насилия/ Умирают слова от бессилья» творческое бессилье связывается с тем, что «умирает любовь от сомненья», и поэт не может ее спасти. Но полноводная Любовь-река помогает освободиться от насилия над собой, и Душа обретает голос («Я снова вхожу в эту реку»):

Лишь только теченью отдаться,
Отдаться теченью и плыть.

Зачем так страшна и прекрасна
Заветная песня души?
В ней нотой сфальшивить опасно,
Ее заглушать – труд напрасный,
Как пламя рукой затушить.

В песне «Вот опять заморочит метелью» из ранней триады – Любовь, Печаль, Душа – уходит Любовь, ее пожар остается «за кадром». Душа, которая «томится в предвесье», упоминается трижды, и трижды поэт обращается к Богу, прося остудить ее душу, отпустить печаль, как грех, и отпустить ее самое: «Мы с печалью моей похожи,/ Отпусти меня тоже вдаль». Трижды упоминается ангел, влетающий, а в конце песни улетающий в окно. Поэт явно не в ладу с собой, ее будоражит-кружит беспокойный предновогодний вальс. А в последней песне нет беспокойства поиска. Сказано: во многом знании многия печали. Но для избранных многие печали оборачиваются благодатью мудрости. До последней песни мудрость, причастность к мировой гармонии были наиболее ярко выражены в песне «Я снова вхожу в эту реку», где триада претерпела важную эволюцию: Печаль была отпущена и уступила место Жизни. Поэт находит освобождение, примирение, растворение. Любовь, Жизнь, Душа – «три аккорда», хоть и не названы прямо, но через соответствующие им символы переполняют содержание последней песни. Все сошлось: земной круг замкнулся, мир разомкнулся и готов принять ее туда, где место уже не будет «микроскопически мало», а понятия времени и действия не имеют земного смысла.

Вальс

Текст был первичен для Яровой («я пишу стихи и так называемую музыку»), но в то же время она говорила, что стихотворение для нее – неудавшаяся песня, и подчеркивала, что считает себя не поэтом, а именно бардом. Говоря же о песне, нельзя обойти вниманием мелодию.

Яровая редко писала свои песни в ритме вальса. Думаю, не случайно, что две ее песни, где она ближе всего подходит к общению с другим миром, ПП и «Вот опять заморочит метелью» (условно «Новогодняя»), имеют мелодической основой вальс, так же как и знаковая «Я снова вхожу в эту реку». У каждой из них свой трехдольный размер: ПП написана дактилем (ср. с хореем «Фиесты»), «Я снова вхожу в эту реку» амфибрахием, «Новогодняя» анапестом. Так что вальс в лирике Яровой – тоже повторяющийся символ⁸.

Вальс – это прежде всего танец (хотя написано множество вальсов и для концертного исполнения), а трехдольный музыкальный размер неестественен для движения под него двуногих. Есть и другие танцы, написанные на три счета, но ни нервная припрыжка мазурки, ни спокойное шествие менуэта не обладают тем головокружительным эффектом, которым отличается вальс. Замечательно пушкинское описание: «*Однообразный и безумный,/ Как вихорь жизни молодой,*

⁸ В ритме вальса написаны и три песни, посвященные скульптору Э.Дробницкому. Они изобилуют образами, рожденными «на границе меж тьмою и светом»: «его протезирует бог», «уставший от роли Бога», «на границе меж адом и раем», «распахнута бездна неба, разверзнута пропасть ада», «безумный чердак на Смоленке», «крест натальный», «гарцуйте у края» и т.п.

Кружится вальса вихорь шумный). Вальс – метафорический эквивалент жизни, молодости, праздника, страсти, сумасбродства, опасности. Вальс кружится и кружит, как «вихорь жизни», как падающие листья, снег, Земля, планеты... Мы говорим о круговороте жизни, природы. В экстремальных случаях кружение – это водоворот, ураган, смерч, несущие разрушение и смерть. От вальса кружится голова, как от вина, от любви, высоты, волнения на море.

Средства выражения часто диктуются темой, и родство темы приводит художников к сходным средствам. Пастернак, будучи музыкантом, по-видимому, остро чувствовал родство вальса с другим миром – и с тьмой, и со светом, – и написал «Вальс со слезой» и «Вальс с чертовщиной». В первом есть такие строки: «В золоте яблоч, как к небу пророк,/ Огненной гостью взмыть в потолок», а во втором «Время пред *третьими петухами...*/ Дух сквозняка, задувающий пламя». В третьей части «Доктора Живаго», «Елка у Свентицких», трижды перед Лариным выстрелом встречается слово «вальс»: дважды в 11-ом эпизоде, описывающем, как «внутри круга бешено вертелись танцующие», и в 13-ом, когда Лара танцует вальс с сыном человека, раненного ею в следующем эпизоде.

В песне «Белый вальс» Высоцкий с первых строк дает почувствовать особую власть вальса: «сердца стучали на три счета вместо двух», «захватывало дух», «накал движенья, звука, нервов», «кровь в висках... стучится в ритме вальса». Песня насыщена характерной для него символикой пограничных ситуаций: «собираться на войну», «бешено кружа, ты мог бы провести ее по лезвию ножа», «пришла, чтоб пригласить тебя на жизнь», «век будут ждать тебя – и с моря и с небес».

Когда у Булгакова Маргарита превратилась в ведьму, «откуда-то с другой стороны переулка, из открытого окна, вырвался и *полетел громовой виртуозный вальс*». Маргарита «вылетела в окно. И *вальс* над садом *ударил* сильнее». Когда же, став невидимой, она «вылетела в переулок... вслед ей *полетел совершенно обезумевший вальс*». Ее тезка в сюжете Ленау о Фаусте отдается своей губительной любви, когда во время танцев деревенских парней и девушек Мефистофель выхватил у музыканта скрипку и заиграл... Что же, как не вальс? Именно так представил себе это Лист, которого сюжет Ленау вдохновил на «Мефисто-вальс», который был запрещен, когда был написан: его сочли слишком эротическим. В художественном музее в Осло меня поразила маленькая бронзовая скульптура Вигеланда «Вальс». Взметнувшаяся в танце юбка женщины обвивает мужскую фигуру, прикрывая его наготу. Эта маленькая скульптура заряжена эротикой, оставаясь при этом целомудренной. Между телами танцующих «есть рифма вольтовой дуги», как в песне Яровой «Я превращу тебя в стихи». Вальс – это мостик между землей и небом, кружением ног и кружением головы, упоением тела и парением души, греховностью и отрешением, языческой чувственностью и монотеистической духовностью. Под вальс влюбляются, взмывают в небо и проваливаются в бездну. Он штопором ввинчивается в небеса. Как на крыльях вальса булгаковская Маргарита отправляется в свой первый полет, а Наташа Ростова навстречу первой любви, так волны вальса, смешиваясь с воздушными потоками, омывают скинувшую оболочку, возносящуюся душу в песне Яровой. Это кружение всегда было ей знакомо: «Закружим, полетим с тобой однажды утром сонным», «По-сумасшедшему завертит/ Моих земных дорог веретено...».

Помню, как я впервые слушала «Новогоднюю». Ангел, лик на фреске, отпущение греха... Христианское смирение. Но выдает скороговорка вальса. «Вальсок», – подумала я, и это было одним из ключей к пониманию песни и поэта. «Вальсок», – сказала Катя в телеинтервью, представляя свою последнюю песню. В этих песнях сошлись цветаевские «тяга земная и тяга небесная». В «Новогодней», написанной в декабре 1989 года, отчетливо проступает раздражение брэнной суестью («вот опять заморочит метелью,/ новогодней пустой игрой,/ золотой своей канителью/ и стеклянной своей мишурой») – но уже «томится душа в предвесье, будто кто нашептал и напел», и появляется невидимый ангел, полет которого выдает колыхание оконной занавески. Весна дразнит обещанием огромного, неумещающегося в земных пределах счастья («вот апрель задурит и поманит/ И качнет от небес до небес») – но «опять обещаньем обманет/ необещанных, впрочем, чудес». Первая строфа-куплет не имеет субъекта действия, предложение безличное, но ведь кто-то *опять* морочит героиню *своей* канителью и *своей* мишурой. Кто? Во второй строфе дурит, манит и *опять* обманывает апрель – тоже, в общем-то, субстанция неопределенная. Просто речь о том, что весна, как всегда, сопряжена с ожиданиями, которые не сбываются («когда весны проходят сны» – начало одной из песен). Лето – пора любви – пропущено, но, очевидно, обдало таким жаром (об этом вся ее любовная лирика: «над огнем ее прекрасным/ мне только крылья опалить», «наверно, слишком был высок костер,/ наверно, слишком нож любви остер», «люблю, как на костре живьем горю»), что песня сразу устремляется в осень («сгорает август и сентябрь грядет», «уходим в осень,/ печальны наши настроенья»). Лето, август, жар, сжегшие душу, принесшие разочарование – их след чувствуется в последнем куплете, овеянном дыханием осени: «*Отстуди* мою душу, Боже,/ И как грех, отпусти печаль./ Мы с печалью моей похожи,/ отпусти меня тоже вдаль». И – взгляд в будущее:

И проступит, как лик на фреске,
Голос тот, что шептал и пел,
И колышется занавеска –
Это ангел в окно улетел...

Тяга земная пока пересилила. А в последней песне она отдается тяге небесной так же просто, как отдавалась течению реки со старым названием «Любовь», и, возносясь, окидывает взглядом земную жизнь, но уже без раздражения, как в «Новогодней», и без ерничанья, как в «Венке сонетов». Теперь – только любовь и свет.

Мастерство

Поэтическое мастерство Яровой не самоцель, оно органично. Песни ее воспринимаешь в первую очередь эмоционально, и лишь потом начинаешь замечать, что скрывается за внешней простотой. Пастернак описал свой путь к «неслыханной простоте» через муки стилистических поисков Юрия Живаго: «Всю жизнь мечтал он об оригинальности сглаженной и приглушенной, внешне неузнаваемой и скрытой под покровом общеупотребительной и привычной формы, всю жизнь стремился к выработке... сдержанного, неприятзательного слога..., заботился о незаметном стиле, не привлекающем ничьего внимания, и приходил в

ужас от того, как он еще далек от этого идеала». В «Суеверной этике читателя» Борхес говорил о «тщеславной жажде стиля..., опустошительной жажде совершенства»: «Нет такого ничтожного и жалкого стихотворца, который бы не извлял... образцового сонета... без словесных «затычек», который, однако, сам и есть такая «затычка», иначе говоря, вещь надуманная и бесполезная». Настоящее мастерство незаметно, ремесленническая умелость выпирает. Последняя песня Кати Яровой написана мастером.

В двух начальных строчках – искусная фонетическая и морфологическая игра. Первая состоит в пятикратном повторении звуков *б* и *л*, вторая – в игре с корнями. В первой строке имеет место чередование согласной в корне: *лич* – *лик* (обличьях – обликах). Во второй строке уже не только чередование согласных, но и чередование гласных *оболоч* – *облак* (оболочку – облаком), и беглая гласная в корне (*оло* – *ла*). Эта изменчивость корневой основы слов, эти хамелеоны-согласные и ускользящие гласные подчеркивают неопределенность образов, от *разных обличьев* до *облака*. В первой строке корни слов, связанных аллитерацией, односложные, во второй – трех- и двухсложный (из-за беглой гласной); приставка *об-* в первой строке добавляет слог к односложному корню, уравнивая первую строчку со второй и усиливая эффекты аллитерации и ассонанса: два слова в каждой из первых двух строк начинаются на «об», причем в каждой паре в первом слове этот слог безударен, во втором под ударением. Постепенное усложнение грамматических конструкций отражает развитие смыслового ряда: в цепочке *была* – *обличье* – *облик* – *оболочка* – *облако* заключен переход от бренного и суетного к вечному, от земли к небу, от бытия к небытию. Эти пять слов, шаг за шагом, описывают жизнь, путь духовного роста, внутреннего очищения, освобождения от всего земного. Когда-то Яровая писала в РТ:

Каким потоком смыть покой
Своей душевной лени,
Чтоб силы тяжести земной
Начать преодоление!

И вот вопрос преодоления решен, решен поэтическими средствами.

Песня настолько полна гармонии, что, несмотря на грусть и боль, которые невозможно не испытать, слушая ее, она оставляет легкое, светлое чувство. Гармонию ее построения нарушает лишь отсутствие рифмы в 4-й и 5-й строках каждой строфы, в отличие от рифмующихся 1-й и 2-й: *aabcdb*. Более типичной была бы рифмовка *aabccb* (или *aabaab*, как в «Фиесте»), придающая стиху большую стройность и завершенность. Я думаю, этот диссонанс оправдан, даже необходим в песне об уходе из жизни молодой, щедро одаренной талантом женщины. Сам этот уход – диссонанс, несмотря на приятие поэтом своей судьбы. Так, не нарушая гармонии смысла, нарушением звуковой гармонии поэт дает почувствовать, *что* стоит за этим мужественным примирением с судьбой, тихим и светлым прощанием с жизнью. Эти нерифмованные пары строк интонационно и семантически близки к нерифмованным фольклорным стихотворным формам. Обращение к приемам народной речи роднит Яровую с Некрасовым и Цветаевой, которых она считала наиболее близкими себе среди поэтов. Для Цветаевой творчество было «хождением по слуху», «по следу слуха народного и природного». В ПП можно отметить использование приемов, характерных для фольклора. Например, риторические

вопросы («Что же ты медлишь?», «Что же ты плачешь?») и повторы («я еще вижу», «я еще слышу»; «где же ты», «где же вы», «где вы»). Да и сюжет песни разворачивается на грани реальности, на границе с другим миром, как народные сказки, эпос, миф. Отметим и плотную ассоциативную «память» песни, связь ее символики, включая образы, темы, музыкальный размер, обращение к фольклору и т.п., со всем творчеством поэта.

Образы Бога и любимого

Для лирики Яровой характерно соединение образов бога и возлюбленного. Отчасти это связано с ранней потерей отца, который ушел из семьи. Значение роли отца – защитника, кормильца, воспитателя, человека, от которого зависит жизнь ребенка, – сравнима с ролью бога в жизни взрослого верующего. В песне, посвященной отцу – «Отец мой, ты меня недолюбил./ Недоиграл со мной, недоласкал./ И на плечах меня недоносил...» – она говорит:

А мне любовь нужна, как витамин.
Ищу похожих на отца мужчин.
Но кто же мне излечит – вот вопрос –
Любви отцовской авитаминоз?

Так мог зародиться симбиоз образов любимого и недостижимого бога.

Отождествление любимого с богом встречается во многих ее песнях, и это тоже роднит ее с Цветаевой. В песне «Я служанка твоих глаз» – целый спектр определений любимого, от божества до подданного: «Аполлон моей души», «повелитель и вассал», а себя героиня называет ночной жрицей, принцессой, королевой, подружкой, служанкой, рабой желаний. В «Венке сонетов», построенном на противопоставлении образов и понятий, она иронически называет мужчин то «братьями нашими меньшими», то «царями зверей», а себя – то ровней Юпитеру, то королевой, то гетерой, то сравнивает себя с Медузой Горгоной.

Нередко в обращении к возлюбленному слышится материнская интонация: в песне «Я в церкви выступаю» – «мой дорогой, мой светлый мальчик»; в «Колыбельной Никите» – «спи, мальчик, спи, мой бог», и рядом – отсылка к Евангелию и к насыщенным эротикой арабским сказкам:

Волшебный как Сезам,
Как отдых в день Воскресный,
Твой взгляд – мне боль и мука
Уходит в темноту.

В одном из последних текстов в РТ она называет любимого «мой ангел». Так обычно обращаются к детям, к женщинам, но не к мужчинам. В песне «Мир так жесток», констатируя бессилие Христа «в мире горя и слез», она сравнивает бога с ребенком:

Что за детский наив –
К благородству призыв?
Видно, Богом был просто ребенок.

В посвящениях старшему другу, художнику Э.Дробницкому – открытое обожествление, сдобренное иронией:

Вернулся ты к истоку
И стал подобен Богу,
Тебе молюсь я в наш безбожный век.

В другом посвящении ему она пишет: «блат выше иметь невозможно –/ его протезирует Бог». У нее такого «блата» не было. Она сказала мне однажды: «Я думаю, Бог испытывает тех, кого любит». Ее Бог испытывал, т.е., по ее определению, любил. Оттого и доверчивая интонация, как в «Рождественской открытке»:

«Кто все видит? Кто всех слышит
и в обиду не дает?
Это кто так жарко дышит
в запотевший небосвод?
Это кто же, кто же, дети,
кто добрее всех на свете?
Кто на облачке сидит,
на детей своих глядит?»

и готовность принять испытания:

«Удар, удар, еще удар,
Принять его как Божий дар,
Благословенна эта плеть!
Не падать. Встать. И снова петь»

и смирение, выраженное в строках «Я бьющую руку целую/ И к ней припадаю щекой» («Я снова вхожу в эту реку») и «просьбой о помощи не согрешу» в ПП. Мужчине-«мачо», не наделенному детскими чертами, она готова поклоняться, но не без иронии, подчас ядовитой. В этом тоже отзвук детской травмы – с одной стороны, тяга к старшему, сильному, талантливому мужчине, с другой – недоверие. За колючей иронией прячется детская незащищенность и мечта найти человека, похожего на отца. Того же, кто объединяет в себе «с мужскими полудетские черты», она превозносит истово и искренне, как в посвящении нью-йоркскому барду А.Вайнеру, за которого она вышла замуж в 1991 году:

Король без королевства! Царь без свиты!
Виски венком лавровым не увиты,
Мой нищий принц, пока не узнан ты,
Но будет день, ты станешь знаменитым,
Проявится в чертах твоих разлитый
Сплав мужества и детской чистоты.

В песне 1982 г., посвященной В.Рыбакову, Катя обращалась к мужу «Мой милый Муж,/ Мной избранный, мне равный». Она не уподобляет его богу, но в превращении имени нарицательного в собственное угадывается пьедестал. В «Прологе» она писала: «А в моих сокровенных садах/ Мало избранных – много

званных». Ее Муж – *избранный*, избранный ею самой, и при этом равный ей. Вознося его, она поднимается и сама.

В последнем наброске в РТ, где она просит бога «осенить, осеменить» ее вдохновеньем, прорывается очень женская, житейская интонация: «Обращаюсь к тебе, ну к кому же еще?» Ту же интонацию слышим и в ПП: «Что же ты медлишь? Возьми меня на руки», «Где же ты, где же ты, добрый мой бог?» Песня была написана после того, как человек, который проявлял к ней внимание в последние месяцы резкого обострения болезни, на прогулке взял ее на руки. «Возьми меня на руки» – обращение к Богу и к человеку, мужчине: к любимому, другу, отцу, который «на плечах недоносил».

Религиозно-эстетическая система лирики Яровой

В интервью с Каневским Катя сказала: «Я человек верующий, но не религиозный». И там же: «Бог – сложный вопрос, как с любовью. Вообще-то это одно и то же». Такой взгляд близок изложенному в первом соборном послании св. апостола Иоанна: «Бог есть любовь, и пребывающий в любви пребывает в Боге». В той же главе еще одна мысль: «В любви нет страха, но совершенная любовь изгоняет страх», нашедшая отражение в песне «Как боятся стихий»: «Я – стихия твоя, твое небо и горы./ Где закончится страх, там начнется свобода любви». Но в этой песне речь идет не о любви к ближнему, а о земной любви, о полном единении с любимым: «Мы прижмемся друг к другу каждой клеточкой кожи,/ Мы сплетем пальцы рук – не узнаем, где я, а где ты». О той любви, «что сильнее и жизни, и смерти». Это уже влияние «Песни песней». В своей лирике Яровая объединяет любовь в трактовке двух первых монотеистических религий и добавляет языческий элемент, не только широко пользуясь мифологическими сюжетами, но и приравнивая себя к стихиям, страх и преклонение перед которыми обусловили возникновение язычества.

Обращение к текстам Иоанна Богослова неслучайно. Его версия Страстей ближе всего поэтам благодаря возвеличиванию им Слова («В начале было Слово»), которое связывается с Богом, светом и истиной. Кроме того, в отличие от трех других авторов Евангелия, апостол Иоанн наиболее широко использует религиозную терминологию различных еврейских и нееврейских сект и религиозных течений конца 1 в., что лучше отвечает широте подхода Яровой к объяснению мира. Ее интерпретация роли любви родственна подходу А.К.Толстого в поэме «Дон Жуан»:

А, кажется, я понимал любовь!..
Она меня роднила со вселенной,
Всех истин я источник видел в ней...
Через нее я понимал уж смутно
Чудесный строй законов бытия,
Явлений всех сокрытое начало...

Герой поэмы верит, что если б он нашел то сердце, которое могло бы разделить его «души неясные стремленья», он с ним

Одно бы целое составил,
Одно звено той бесконечной цепи,
Которая, в связи со всей вселенной,
Восходит вечно выше к божеству
И оттого лишь слиться с ним не может,
Что путь к нему, как вечность, без конца!

В последней песне Яровая на пороге этого слияния – «возьми меня на руки», «растворюсь навсегда». Жизнь ее лирической героини, как и жизнь героя поэмы Толстого, – это поиски любви: «Переходила вброд,/ Резала ноги в кровь,/ Но я все шла вперед / Искала тебя, Любовь». Искала, даже если приходилось «лезть в такую грязь», «возноситься ввысь» и «снова срываться вниз». Любовь всегда была для нее источником вдохновения, и через любовь она приходит к Богу. Но как чуждо ее мироощущению линейное время, так ее «уму, ищущему единства и связи» ближе путь «синтеза и внутреннего строя», о котором писал Мандельштам («О природе слова»), чем причинно-следственная «бесконечная цепь» Толстого, в которой любящим уготовано положение звена. Одна из попыток Яровой постигнуть загадочную взаимосвязь явлений как единую картину мира – песня «Смысл жизни доселе неведом».

Р.Якобсон писал в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», что «русские поэты – будь то не верящий в бога Пушкин, еретик Блок или антирелигиозно настроенный Маяковский – выросли в мире православных обычаев, и их творчество независимо от их намерений насыщено символикой православной церкви». Сюжеты и образы Нового и Старого Заветов пронизывают творчество Яровой. При этом у нее постоянно встречается объединение язычества с монотеизмом. В последнем отрывке из РТ христианская терминология («за какие грехи») соседствует с золотым дождем греческих мифов, духовно окрашенные «осени», «озари» с плотским «осемени». Смешение языческого и христианского начал, находим в уже цитированном ироническом стихотворении, где монастырь предстает как «гарем для Бога»:

Бог всемогущий и всесильный
Дождем прикинется, быком,
То лебедем, цветком жасмина
Или любым другим цветком...
...Случилось это с ней в субботу.
После обильного дождя
Четыре месяца спустя
Под сердцем шевельнулось Что-то...

В последней строфе, объединяющей миф о Данае и Зевсе с непорочным зачатием, возникает важный для Яровой мотив материнства, плодородия, который она всегда связывала с творчеством, творчество же – Божий дар. Образ оплодотворяющего дождя появляется и в последней записи в РТ, где она молит о вдохновении.

Критик Лиля Панн в письме к автору высказала интересную мысль: «В Ветхом завете есть любовь-эрос («Песнь песней»), но как-то неактуальна любовь к ближнему за пределами племени (завету в Левите 19:18 "Не мсти и не имей злобы на сынов народа твоего, но люби ближнего твоего, как самого себя" ещё многие

столетия расти и расширяться до новозаветной любви к любому "другому"). Но в Новом завете нет эроса. И поэтому иудео-христианский мир за 2000 лет не может сдвинуться с места – нет любви к ближнему, "другому", постигаемой через эрос. Под эросом я понимаю любовь в полноте тела и души, ту, о которой писал Владимир Соловьев в "Смысле любви"... В поэзии, как ни странно, этого постижения тоже мало». Я думаю, творчество Кати Яровой – это удачная попытка такого постижения, причем она идет дальше, добавляя элементы паганизма, глубоко укорененного в природе, искусстве и народных традициях. Яровая отходит от христианского тезиса о греховности любви. Мирская любовь, «обмирщенная» поэтическим словом, ассоциируется у нее с *искуплением* грехов:

Я снова вхожу в эту реку
Со старым названьем «Любовь».
Зачем это все человеку?
Зачем кипятить свою кровь?

Но в этой реке искупаться,
Как будто грехи искупить —
Лишь только теченью отдаться,
Отдаться теченью и плыть...

Здесь она связывает христианский обряд крещения с водными обрядами праздника Ивана Купала. Считается, что в праздновании Ивана Купала слились христианские и языческие традиции, а происхождение имени *Купало* связывают с глаголами *купать* и *кипеть*. Возможно, отсюда «кипятить свою кровь», «в этой реке искупаться» и усиливающее аллитерацию и дающее христианское измерение «грехи искупить». О Катином знакомстве с обрядами праздника можно предположить из того, что в песне «Любимый, что мы сделали с собой?» она образно характеризует одну из причин расставания как «наверно, слишком был высок костер». Речь идет о традиции прыжков парами через костер в ночь Ивана Купала: если в прыжке разъединились руки, значит, паре не быть вместе. Ее песня, написанная от лица богини земли Геи, пропитана духом праздника Ивана Купала, древнего бога плодородия.

Обратимся к отрывкам из ранней песни «Я в церкви выступаю»:

Пою,
Как на костре живьем горю,
О снисхождении молю,
Какая сладостная мука!
Парю
...

Люблю,
Как на костре живьем горю,
О снисхождение не молю,
Хоть в горле ком, я не заплачу.
Пою

Я в церкви выступаю, но я таинства святого не нарушу.
Куда-то зовут звуки голоса земного – я послушно

Иду,
Я наконец с собой в ладу.
На жертвенный алтарь кладу
Свою мятущуюся душу.
Иду...⁹

Смысл символов не однозначен. Представляет ли она себя еретичкой, горящей на костре инквизиции? Сгорающей за веру, как протопоп Аввакум, «Житие» которого было для нее одной из книг, «перевернувших сознание»? Или костер является метафорой опустошительного – или очищающего – огня, жара души, вызванного любовью и творчеством? В последней строфе душа приносится в жертву, как жертвенное животное у языческих народов и древних иудеев. Значит, душа облечена плотью? В песне «По свету бродит одинокая» Душа была представлена «как головешка обожженная». С другой стороны, очевидно, что речь идет о причащении: «Я в церкви выступаю, но я *таинства святого* не нарушу». Значит, к евхаристическим хлебу и вину она добавляет «свою мятущуюся душу» и чувствует, что «наконец с собой в ладу». Этот образ тоже восходит к Евангелию от Иоанна, где Петр говорит Христу на тайной вечере, после причащения хлебом и вином, «я душу мою положу за Тебя». Более совершенное выражение эта мысль получила позже в строках:

Я снова вхожу в это небо
Со старым названьем «Душа».
С вином и горбушкою хлеба
Туда я войду не спеша.

И это святое причастье
Дает ощущение мне
Причастности к жизни, и счастья,
И света в промытом окне...

«Я снова вхожу в это небо» – скрытая цитата из Послания к евреям апостола Павла: «Ибо Христос вошел не в рукотворенное святилище... но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие».

Ортодоксальная церковь осуждает язычество. Но творческий акт – это «когда потребует поэта к священной жертве Аполлон». Можно говорить об эллинистической, языческой природе искусства вообще и поэзии в частности. Камилла Палья в книге «Личины сексуальности» утверждает, что именно

⁹ Цитируется по машинописному тексту в архиве Елены Яровой.

язычество является той единой непрерывной культурой, которая объединяет всю западную историю, от древнего Египта до современности, и западную культуру, включая все ее аспекты: эстетические, сексуальные, политические и религиозные. Язычество она определяет как «изобразительность плюс воля к власти» (перевод мой – Т.Я.), то есть, эстетическую систему, которая включает создание произведений изобразительного искусства и как артефакт – личность, движимую осознанием своей индивидуальности, своего эго.

Моника Бжезински Поткэй в статье «Новое средневековье Камиллы Пальи» критикует Палью за видение истории как противостояния между языческим визуализмом и христианским вербализмом. Такая трактовка объясняется представлением Пальи, что зрение и слух не дополняют, а взаимоисключают друг друга в процессе познания мира, а слово и образ находятся в состоянии войны и не могут объединиться, так же как и культура, основанная на слове, с культурой, основанной на образе. Палья представляет американскую поп-культуру как создание искусственных образов и образцов: в рекламе, в печатной продукции, на экранах кино, телевизоров и компьютеров. «Единственным противоядием от магии имиджей, – сказала она в одной из своих лекций, – является магия слов». Поткэй доказывает, что как в языческих Греции и Риме, так и в эпоху христианского средневековья слово и образ прекрасно уживались¹⁰. Мандельштам писал об эллинистической природе русского языка, о том, что «русский язык стал именно звучащей и говорящей плотью» (ср. с Евангелием от Иоанна: «и Слово стало плотью и обитало с нами, полное благодати и истины»). Он считал, что самое удобное и правильное – рассматривать слово как образ, словесное представление, то есть как сложный комплекс явлений, связь, систему.

В раннем творчестве Яровой были попытки найти наилучший эквивалент реальному миру в мире поэтического слова. «Я, видно, не поэт,/ А просто переводчик,/ И знает лишь Аллах, / С какого языка», – пишет она с иронией. Эпиграф к этим стихам взят у Пастернака: «Снег – какой угодно, только не белый», с которым она спорит в первой строфе: «Я вижу **белый** снег/ И небо **голубое**,/ Зеленую листву/ И серые дома,/ И лампы желтый свет,/ И желтые обои –/ Живу я наяву,/ Все прочее – обман». В этом угадывается попытка разложить свет на простые цвета спектра, увидеть простое, скрывающееся за сложным, - но и видеть сложное в простом, пытаясь постичь единство картины мира:

А наверху – покой.
Созвездий многоточье.
Такая глубина –
Дух не перевести!
Весь мир передо мной,
Как черновой подстрочник,
Который я должна,
Должна перевести!

В песне «Вот опять заморочит метелью...» она достигла этого единения. Она объединяет слово и мелодию, которые проступают в образе: «И проступит, как лик

¹⁰ Древние евреи запрещали изображение, чтобы обособить новую религию от язычества, что в то время имело экзистенциальное значение для монотеистического иудаизма.

на фреске,/ Голос тот, что шептал и пел». Бардовская традиция, где слово воспринимается с голоса, помогает сохранить поэтическое, звучащее, поющее слово.

Преподаватель Литературного института С.Джимбинов, который вместе с Юнной Мориц был рецензентом Яровой на защите диплома в 1988 г., в важной для нее беседе о ее творчестве говорил: «Вам пока недоступно самое высшее... – жертвенность, отдать душу за други своя. (Ссылка на Четвертое евангелие: «Нет больше той любви, аще кто положит душу свою за други своя» – Т.Я.). Даже в «Апокалипсисе» («Один») это не вышло». Думаю, что песни 1988-92 г.г. преодолели этот «недостаток». Лирика Яровой образует свою религиозно-философскую и эстетическую систему, причем она черпает из Ветхого и Нового завета, т.е. из монотеистических иудаизма и христианства, а также из язычества – как эллинского, так и славянского. Думаю, что в этом единении состоит один из секретов обаяния ее поэтического и человеческого мифов. Из опыта тысячелетий она выбирает для себя – и для нас – то, что оправдывает и прославляет жизнь.

В книге «В поисках реальности» поэт и культуролог Алексей Машевский говорит о том, что деградация ценностного поля привела к античеловеческой сущности современной гуманистической цивилизации. Он мечтает «о равновесной духовности, то есть о такой, в которой все три ипостаси [природа – общество – дух] были бы восприняты как единое», и считает, что «требуется менять тип духовности, то есть фактически тип человека». При этом смена культурной парадигмы возможна лишь на микроуровне, т.е. на уровне отдельной личности. Можно сказать, что жизнь и творчество Кати Яровой – пример попытки нового типа духовности. Она была гармоничным человеком. Увлечение последних двух лет, не без влияния ее мужа, концепцией противопоставления «личности и сущности», было губительно для ее творчества. В интервью петербургской газете «Час пик» Катя говорила: «Встреча с Сашей многое сдвинуло во мне, изменило. У меня появилось желание... избавиться от собственной личности... Это нежелание... играть роль, носить личину, какую предлагают обстоятельства. Трудно, предстоит жестокая работа» («Каждый выбирает ту ненормальность, которая ему ближе», 20 янв. 1992 г.). Но ей гармония, полет были даны изначально, и навязанная ей идея противоборства подавляла ее природное «я». В том же интервью она сказала: «Работа не исчерпывает человека, а если исчерпывает, то худо. Природа, искусство, любовь, религия, общение с друзьями, прошедшая юность – все это ценности, верно?» Земная жизнь, со всей маятой и метаниями, была принята ею, как и ее роль в ней, чисто женская – зачать, выносить, дать жизнь и защитить свое творение. Это проявилось в образах Геи и Данаи, а в песне о Третьей мировой войне (как и во многих политических песнях) она выражает озабоченность судьбой человечества: «И заразную, в зеленке/ я прижму к своей груди/ всю планету, как ребенка,/ но куда мне с ней идти?» Помимо своей творческой миссии, она несла в себе стремление облегчить людям жизнь.

«Есть люди, которым прямо назначено входить в объятия к Богу», – пишет Григорий Померанц в «Записках гадкого утенка». Думаю, многие из тех, кто знал Катю, кто знает и любит ее творчество, согласятся с тем, что эти слова можно отнести к ней. Мы чувствуем это и в ее последней песне. Естественная для нее гармония в конце жизни вернулась к ней.

Перед концом

Художников всегда занимала тема конца, ухода. Интересно наблюдение Валентины Полухиной, что через все творчество И.Бродского проходит тема «после конца» – любви, жизни в России, христианства. В творчестве Яровой мы находим предвидение, «предверие» конца – любви, лета, дня, жизни на Земле и своей жизни, России как мы ее знаем («На смерть России», янв. 1990 г.), дружбы народов СССР («Вавилонская башня», 1986 г.), предчувствие войны («ближе, ближе патлы рыжей/ падлы Третьей мировой», 1982 г.), разлуки. Ее творчество не *после*, а *во время*, что неудивительно, если учесть, что ее жанр родственен театру. Воображение позволяло ей заглянуть в «после конца», но она всегда останавливалась перед концом. Это обостряло переживание настоящего, и в самых горьких и апокалиптических ее песнях живут надежда и ощущение преемственности существования. Впереди конец, разлука, но «Еще ты есть. Ты здесь еще. Ты рядом!/ И я пою...» По всей логике своего творчества она не могла поставить последнюю точку. Последние записи в рабочей тетради – о дочери, о любви, о вдохновении. Наверно, поэзия женщины-матери не может быть иной. Так что, как я уже говорила, предсказав свой конец в «Прологе», с дочкой она ошиблась, с точкой – нет. Творческая интуиция сильнее житейской. Через единение любви земной, «греховной» с любовью к людям, языческой природы космоса с духовным вселенским началом она находит единство жизненных, духовных и творческих сил:

И море, и небо, и реки,
И Жизнь, и Душа, и Любовь
Завязаны в узел навеки,
Не в силах его человеки
Распутать – он свяжется вновь.

Эта разгаданная ею тайна жизни позволяет ей покинуть этот мир в мире с самой собой. «Все-таки есть в мире какой-то баланс, – говорит она в своем последнем интервью. – Говорят, Бог дал – Бог взял, но и Бог взял – Бог дал... Так что я была всегда счастлива».

Человек прощался с жизнью, поэт выбирал жизнь. Виктория Швейцер, автор книги «Быт и бытие Марины Цветаевой», с которой Катя подружилась в последние годы жизни, написала в своем мини-эссе для Катиного сборника: «Ее всеобъемлющая любовь, я бы сказала, страсть к жизни заставляла верить, что Катя выкарабкается, победит даже эту страшную болезнь, она не может умереть. Ее смерть, для нее явившаяся, вероятно, освобождением, для меня оказалась полной неожиданностью. И сейчас, в воспоминаниях, Катя Яровая вызывает у меня ассоциации с самой жизнью».

*Нью-Йорк
2009 г.*

Опубликовано в сокращении в журнале «Слово/Word» №63, Нью-Йорк, 2009 г.